

## ■ BRECHT, O IL PIACERE DI RISCHIARE SUL PIACERE

Note in margine al *Fatzer-Fragment*

Milena MASSALONGO

*Walter Busch in memoriam*

■ Una delle osservazioni più frequenti che mi è stata fatta da quando ho tradotto questo frammento di Brecht (nella versione drammaturgica che ne fece Heiner Müller nel 1978<sup>1</sup>) riguarda il fatto che il *Fatzer* italiano non ha venduto granché, non è stato un successo editoriale. Nella maggior parte dei casi osservazioni simili non sono più delle semplici constatazioni ma già delle obiezioni. Quello che davvero dicono è: “A chi può interessare oggi? Non poteva che essere un fallimento annunciato, un appuntamento con l’insuccesso”. Obiezioni implicite di questo tipo sono spesso molto interessanti. Se non riescono a dire nulla su ciò contro cui obiettano, dicono invece molto sulle categorie di pensiero e i criteri di orientamento di chi obietta. Che si leggano o meno i testi di Brecht, in genere basta il suo nome a far schierare e dichiarare le idee in ballo, in particolare davanti alla serie di qualifiche che la sua scrittura, il suo teatro, portano con sé: “politico”, “comunista” e, per completare il crescendo di anacronismi, “didattico”. Tutta una piccola folla di spettri, insomma, sufficienti a suscitare in noi disincantati postmoderni, sedicenti post-ideologici, postcomunisti, post-drammatici, post-istorici e in fondo anche post-teatrali, un sorrisino realistico.

Temo che questa sufficienza davanti a Brecht e alla sua coda di attributi sia comunque preferibile all’entusiasmo di seconda mano di chi si schiera troppo presto contro il tempo che viviamo. Chi nel passato non

---

<sup>1</sup> V. Brecht (2007); per un’edizione che comprende anche frammenti non utilizzati da H. Müller nella sua versione, v. Brecht (1997).

cerca strumenti e prospettive che ora mancano e la cui mancanza potrebbe divenire sospetta, ricava solo slogan e ingiunzioni moralistiche per le sue scenate (e messe in scena) contro uno stato di cose che queste scenate (di nuovo, e messe in scena) fanno soltanto più statico. Niente di più lontano dal modo di pensare e di lavorare di Brecht.

Per questo alle obiezioni contro Brecht ho risposto in genere, a mia volta, con un sorriso realistico, anche se per via di un altro senso di realtà. Qualche volta ho tentato una replica che però, non richiesta, è caduta nel vuoto. Qui, dato che ne ho lo spazio, vorrei provare finalmente a rispondere a delle domande mancate.

Perché pubblicare in questi anni in italiano un testo teatrale, per giunta frammentario per quanto leggibilissimo, dove quattro uomini disertano una produzione industriale di massacro come quella della prima guerra mondiale, si nascondono in casa di uno di essi, attendono nel doppio senso che aspettano e insieme preparano nei rapporti minimi del quotidiano l'avvento di una rivoluzione che non viene, fino ad annientarsi reciprocamente? L'ultima occasione per un testo del genere sembrerebbe essersi data negli anni di piombo, quando Heiner Müller per la prima volta compone il puzzle di frammenti sparsi al Brecht-Archiv. Lì la situazione, sia in Germania che in Italia, era già socialmente sbarrata, ma non pochi ne avvertivano la claustrofobia e alcuni tentavano invasioni o evasioni disperate. La "crisi" dei nostri ultimi anni e la sua rappresentazione mediatica, comprese le ondate di protesta in giro per il mondo, sembrano avere invece inaspettatamente riavvicinato il testo. In realtà, a guardare più da vicino, la nostra speranza di cambiamento continua ad avere poco a che fare con la necessità o la volontà lucida di trasformare radicalmente i rapporti tra le cose e le persone che spinge avanti il testo e lo fa implodere in se stesso. La prospettiva che di frammento in frammento questo testo scava e presidia si situa ben al di là di una logica "razionale" di speranza e disperazione, di successo o di fallimento. Questo è proprio il punto dove il Fatzler nasce in realtà già distante anche dal suo tempo.

Alla fine degli anni venti Brecht scrive in un appunto "Fatzler unaufführbar", ("Fatzler irrepresentabile"). Come intendere questa specie di sentenza? Brecht non era tipo da mettere un recinto intorno all'impossibile (all'indicibile, all'irrepresentabile) e ricavarne un'estetica. Nella sua prassi di scrittura e di teatro si è sempre trattato di cercare i punti dove un testo sfida la macchina-teatro consolidata, e se questi difettano, rielaborarlo al punto da farlo entrare in frizione con l'apparato istituzionale e i suoi automatismi su che cosa sia il teatro e su come vada fatto. In ultima analisi, su che cosa sia divertente, e che cosa non lo sia. Credo non sarebbe esagerato affermare che per Brecht un testo che non avesse possibilità di diventare in questo senso "irrepresentabile" non sarebbe nemmeno da prendere in

considerazione. Sarebbe soltanto olio per tenere in vita e riprodurre l'Istituzione<sup>2</sup>. Sono più propensa a credere che fissando l'irrapresentabilità del *Fatzer* Brecht pensasse non solo alla frammentarietà del testo e alla sfida che il suo "superbo livello tecnico" (Brecht 1977: 27<sup>3</sup>) avrebbe posto al teatro, ma anche agli effetti pericolosi di una probabile cattiva ricezione in quel momento storico. Negli anni a ridosso dell'elezione di Hitler, nel pieno di una rischiosa tensione sociale e politica e di frenesia di rinnovamento declinato secondo le formule di estrema destra e sinistra, la minima forza in più o in meno poteva essere decisiva e far pendere la bilancia da una parte o dall'altra. Un testo che sembra scriversi da una prospettiva in cui tutte le speranze di rinnovamento/rivoluzione appaiono obsolete sarebbe stato accolto da ogni parte come un inno al disfattismo, se non al nichilismo. Di fatto, così si è recepita la versione drammaturgica di Müller alla fine degli anni settanta, quando non è rimasta soltanto del tutto oscura. E così viene recepito oggi il testo da chi ancora "spera". Mentre chi è, per così dire, in pace con il presente vede il *Fatzer* al massimo come un atto di sano realismo del Brecht comunista che fa i conti con l'impossibilità e l'ingenuità di ogni intenzione rivoluzionaria. Insomma, come un testo che in fondo "darebbe ragione" alla piega che ha preso il novecento.

A questo punto sarebbe bello osservare che proprio questa distanza ed estraneità già rispetto al suo tempo (tempo che in realtà dura fino al nostro), rende il confronto con il testo solo più necessario, e che per questo ho deciso di tradurlo. Questa rimane probabilmente la motivazione più utile. Quella più sincera è che all'inizio ho tradotto il *Fatzer* perché qualcosa nel testo mi aveva disturbato e avevo avuto l'impressione che si trattasse di qualcosa di molto preciso, di lucidamente inteso, che metteva in questione lo stesso modo di leggerlo. In teoria sarebbe bastato studiarlo in lingua originale. In pratica la traduzione è stata una sorta di primo commento a un testo che si commenta letteralmente da sé (proliferata di commenti che sono intesi stare allo stesso livello delle scene vere e proprie), che dichiara di esigere programmaticamente ulteriori commenti da parte di chi lo usa, e sembra scritto, fin nell'unità minima del singolo verso, per essere citato.

---

<sup>2</sup> Si vedano, a proposito della natura fagocitante dell'Istituzione-Teatro (dove il teatro è solo esempio che può valere per qualsiasi altra Istituzione, artistica e non) le note di Brecht in margine al suo esperimento con l'opera lirica *Ascesa e rovina della città di Mahagonny* (v. Brecht 1963-1964d).

<sup>3</sup> Le citazioni presenti in questo articolo sono nella maggior parte dei casi da me tradotte dai testi originali indicati in bibliografia. Resta inteso, quindi, che in alcuni punti differiscano dalla versione ufficiale in italiano, comunque indicata – ove possibile – nella bibliografia.

Chi ha letto Brecht insieme a Walter Benjamin<sup>4</sup> sa come entrambi riconoscano il grado più radicale della scrittura nella sua citabilità: quanto più un testo, un brandello di testo, è già sganciato in se stesso dal suo contesto di origine, dal suo autore, dal resto del testo, tanto più può venire conficcato in nuovi contesti e tuttavia rimanere un corpo estraneo e straniante che non può essere assimilato all'intenzione di chi se ne serve. Una scrittura sommamente citabile in questo senso non può essere citata nel modo in cui lo si fa di solito, ossia a suffragio di tesi e propositi. Resiste a questa complicità già con il suo autore.

Nell'ottobre del 2010, in occasione del primo laboratorio teatrale con cui abbiamo inaugurato il progetto internazionale *Fatzer attraversa le Alpi*, ho riletto il *Fatzer* insieme agli attori. La sensazione comune è stata una sorta di percezione stranita dei dialoghi-non-più-dialoghi. Di fatto, assomigliano più a sequenze di più o meno brevi monologhi, intervallati da un tempo non realistico. Veniva da immaginare attori in fila sul proscenio tutti rivolti al pubblico, o facce rivolte al muro, che a turno dicono la loro parte. C'era disorientamento sul modo in cui leggere a voce alta le battute che non sembrano scritte per offrire il "la" a un'altra battuta. Di fatto, ciascuna parte da un punto, tocca da lì il suo non-plus-ultra e finisce in se stessa, come se non si trattasse per niente di parlare a qualcuno o con qualcuno, di comunicare qualcosa. Ricordo di aver suggerito agli attori: provate a immaginare che state spostando delle pedine su una scacchiera, non scambiandovi parole e pensieri. State facendo un movimento con cui delineate uno spazio e vi orientate in questo spazio. Questa sensazione mi arriva per la verità non solo dalla lingua del *Fatzer*. Il Brecht-poeta, il Brecht-pensatore e critico, il Brecht dei *Lehrstücke* (drammi didattici), scrive preoccupandosi non di esprimere o comunicare qualcosa, ma di localizzare la posizione di ciò che viene detto: il modo in cui si comporta quello che viene detto. A questo proposito c'è un termine che ricorre con una frequenza significativa in Brecht: "*Haltung*", atteggiamento.

### **Didattico, atteggiamento**

"*Haltung*" è una parola-chiave anche nel commentario del *Fatzer*, il complesso di commenti che vengono pensati come parte costitutiva del testo. Ritorna di frequente negli scritti teorici, ma anche narrativi, dove Brecht tenta di aprire una prospettiva inedita sulle forme, non solo d'arte. In effetti non si tratta di una categoria dell'estetica tradizionale.

---

<sup>4</sup> Della sterminata letteratura in proposito, soprattutto a livello internazionale, mi limito qui a segnalare Nägele (1991). Una pubblicazione recente in Italia è Cappelletto (2002).

L'“atteggiamento” appartiene più alla prassi della vita sociale e, al limite, del mestiere teatrale.

La prima storia del signor Keuner, pubblicata nello stesso quaderno dove compare il *Fatzer*<sup>5</sup>, mette a fuoco proprio questo motivo:

#### LA SAGGEZZA DEL SAGGIO È L'ATTEGGIAMENTO

Dal signor Keuner giunse un professore di filosofia e gli raccontò della sua saggezza. Dopo un po' il signor Keuner gli disse: “Stai seduto in modo scomodo, parli in modo scomodo, pensi in modo scomodo.” Il professore di filosofia si infuriò e disse: “Non su di me volevo sapere qualcosa ma sul contenuto di ciò che ho detto.” “Non ha nessun contenuto”, disse il signor Keuner. “Ti vedo camminare in modo goffo e non c'è un solo scopo che tu raggiunga mentre ti guardo camminare. Parli in modo oscuro, e non c'è alcuna luce che tu procuri mentre parli. Non vedo il tuo scopo, vedo il tuo atteggiamento (*Storie del Signor Keuner*; Brecht 2008: 39).

Questo piccolo apologo sembra rimettere a fuoco l'atto di comunicazione: ciò che viene davvero comunicato è ciò che arriva all'ascoltatore, non l'intenzione ma l'effetto. L'accento cade non sulla forma né sul contenuto, ma su di una loro ricezione che resta, se si vuole, ancora più in superficie della forma stessa. Keuner, il vero pensatore, percepisce solo gli atteggiamenti più esterni, quelli più visibili, sotto agli occhi di tutti: non l'inteso, non le espressioni e le parole che il filosofo usa, ma i suoi *gesti*.

Proprio il gesto, requisito naturale del medio teatrale, diventa per Brecht un concetto rivoluzionario con cui scivolare accanto alla contrapposizione estetica di forma e contenuto, lasciandola inattiva: “Un gesto può essere posto anche soltanto in parole” ([*Über den Gestus*]; Brecht 1963-1964a), dirà Brecht, e ancora, del tutto ovvio dopo quanto visto: “Una lingua è gestuale quando si basa sul gesto, mostra determinati atteggiamenti che chi parla assume davanti ad altri uomini” (*Über gestische Musik*; tr. it. *Sulla musica gestuale*, Brecht 1962: 212)<sup>6</sup>.

In un testo del 1939, scritto durante l'esilio, Brecht riflette sul suo uso del verso irregolare senza rima, e sullo svincolamento dalla regola metrica in generale. Anche il frammento-Fatzer è scritto in un verso libero, versi di cinque piedi dal ritmo irregolare. Potrebbe sembrare che

---

<sup>5</sup> Mi riferisco ai *Versuche* (il termine tedesco vale “tentativi”, “esperimenti”, “saggi”), fascicoli che Brecht comincia a pubblicare nel 1930 (il primo contiene per l'appunto gli unici frammenti pubblicati da Brecht). Si tratta di miscellanee di suoi testi, teatrali, narrativi, poetici, talvolta corredati di note in forma di “istruzioni per l'uso” che prima di istruire intendono sottrarre i testi al rispetto reverenziale per l'“opera d'arte” e collocarli in una prospettiva “d'uso” e modificabilità sociale.

<sup>6</sup> Cfr. sul concetto di gesto Mumford (2001) e Silberman (2006). V. anche, in particolare riguardo alla “Haltung”, Suvin (1999).

l'irregolarità comporti un allontanamento dalla "forma poetica" verso l'indistinguibilità dalla prosa, se non fosse per un certo ritmo comunque presente, "mutevole, sincopato, *gestuale*" (*Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen*, Brecht 1967b: 395), Brecht sceglie un esempio illuminante, un passo della Bibbia nell'efficace traduzione di Lutero:

La lingua dovrebbe seguire completamente il gesto della persona che parla. Voglio fare un esempio. La frase della Bibbia, "strappa l'occhio che ti è molesto", contiene al suo fondo un gesto, quello del comando, ma non è formulata in modo puramente gestuale, dato che "che ti è molesto" contiene anche un altro gesto che non viene all'espressione, ossia quello di una motivazione. Espressa in modo puramente gestuale la frase suona (e anche Lutero, che "guardava in bocca al popolo"), la formula così: "Se il tuo occhio ti è molesto, strappalo!" Si vede bene al primo sguardo che questa formulazione dal punto di vista gestuale è più ricca e più pura. La prima frase contiene una supposizione e la sua specificità può ben essere espressa nell'intonazione. Segue una piccola pausa di sconcerto e solo dopo il consiglio spiazzante. (Brecht 1967b: 395).

Nel tono, nella capacità di intonare la lingua, Brecht concentra il valore poetico. Per farlo non è indispensabile il metro, anzi, questo può persino risultare insufficiente. Di contro, quando scrive questo saggio, "versi irregolari senza formulazione gestuale non [gli] sembrano possibili" (Brecht 1967b: 398).

Esplicitare il gesto in questo senso, e non esprimere un contenuto o esprimere in sé, è il compito della forma. Ossia, delineare l'atteggiamento con precisione tanto da essere in grado di riprodurlo e di verificarlo al cospetto di situazioni diverse da quelle in cui si è formato. Questo comporta che non siamo ancora sul piano dell'interpretazione, della comprensione del *significato*. È piuttosto proprio l'atto, il modo di comprendere, il senso comune di capire a essere messo in questione. In ciò consiste l'effetto pedagogico in Brecht: non nell'impartire contenuti, il senso povero in cui è già sempre caduta in disgrazia la pedagogia, ma nell'esercitare la perspicacia per la "*Haltung*".

Nell'apparato di commentari del *Fatzer* questo viene dichiarato esplicitamente. La "*Lehre*", la dottrina/teoria, o l'insegnamento che vi viene impartito, non è una qualche verità astratta quanto "l'esercizio dell'atteggiamento". Si tratta di esercitarsi a riconoscere l'atteggiamento, la portata concreta dei detti e delle azioni rispetto alle situazioni concrete in cui ci si trova ad agire.

---

<sup>7</sup> Uno dei meriti di Jameson (2008) sta proprio nel non mancare quest'aspetto.

Il gesto di Brecht sposta quindi il centro di gravità della produzione artistica. Il momento cruciale consiste ora non nell'invenzione formale, ma nell'evidenziare il gesto nel senso sopra visto.

Una delle qualità più caratteristiche della poesia di Brecht, non meno della sua scrittura teatrale, è questa capacità di *gestire* i toni, di evidenziarli e coordinarli in una sorta di altrettanto evidente "regia della ricezione". Se la raccolta *Hauspostille (Libro di devozioni domestiche)* è preceduta da una vera e propria forma di "didascalia registica", in *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner (Dal libro per abitanti di città)*, a cui Brecht lavora in contemporanea al *Fatzer*, le indicazioni di tono sono precipitate del tutto nei versi. Al punto che lì è ogni componimento a costruire una precisa "*Haltung*".

Oggi capita spesso di sentire "salvare" per i nostri tempi il Brecht poeta, e congedare invece il Brecht autore di teatro. È divertente che questa sia esattamente la stessa critica che gli viene mossa già nella seconda metà degli anni venti, ossia nel periodo del successo a Berlino, quando Brecht ha già scritto le raccolte poetiche sopra menzionate e collabora col regista Erwin Piscator. Nell'ottobre del 1928 Alfred Döblin lo invita a leggere sue poesie in un'occasione pubblica e Brecht risponde di avere "pesanti resistenze" in proposito, proprio per il consenso che la sua poesia riscuote presso la critica. Questo perché l'altro lato di tanta lode è sempre il rimprovero puntuale di sprecare il suo talento lirico nel teatro, un genere su cui si ostina, ma che in fondo non gli apparterebbe. Ciò che scrive nella lettera con cui risponde a Döblin contro i salvatori/detrattori di allora continua a rispondere anche ai salvatori/detrattori di oggi:

Questo significa che la mia lirica è l'argomento decisivo contro i miei drammi! Tutti dicono, tirando subito un sospiro di sollievo, che mio padre avrebbe dovuto farmi diventare un poeta lirico e non drammatico! Come se la mia avversione senza pari nei confronti del "drammatico" esistente non parlasse già per me! ([*Über Literaturkritik. Brief an Alfred Döblin*], Brecht 1967a: 64)

Quando si contrappone il Brecht lirico a quello drammatico si boicotta, oggi come allora, quella specifica qualità della sua scrittura, l'intensa gestualizzazione che ritira il centro di gravità dall'azione in scena e dall'espressione in poesia, per collocarlo nel comportamento dei corpi e dei linguaggi. Così che, alla fine, è la distinguibilità stessa di lirica e dramma a saltare.

## Epico

Negli appunti del diario di lavoro Brecht torna spesso a quella definizione di "epico" con cui pensa, come è noto, a un teatro non fondato sull'immedesimazione e sul consumo di emozioni quale è diventato

progressivamente il teatro moderno, che ha finito così per preparare il terreno alle prestazioni e alla fruizione di massa di cinema e televisione. Come spesso accade anche nelle sue riflessioni e nei suoi scritti teorici in merito, Brecht tende spesso a sgonfiare tutta questa sensazione un po' mistificante che si è creata e ancora tende a crearsi intorno al termine "epico". L'attore che recita in modo epico non farebbe altro che mostrare la sua posizione rispetto a ciò che deve dire: il suo atteggiamento appunto, il modo in cui capisce ciò che va a dire. In fondo è quello che si è sempre fatto, e che si continua a fare, perché in fondo non si può fare altro: per cui alla fine, per esempio, non è che ci si immedesima in Amleto; in realtà si assimila Amleto a noi. Solo che normalmente questo avviene senza rendersene conto, di più: *senza farne uso*, lasciandolo passare impercettito. Recitare in modo epico significa mostrare quello che si dice e, accanto a esso, quello che si pensa di ciò che viene detto. L'attore Charles Laughton che recita nella parte di Galileo sta sul palco come se stesso, e mostra che cosa ne pensa di Galileo (*Kleines Organon für das Theater*, Brecht 1963-1964c: 683-684). Rende cioè percepibile a chi ascolta lo scarto tra ciò che dice e come si colloca rispetto a esso. Si tratta di *citare*, appunto, come notava Benjamin (1991), più che *recitare*, ossia di fare proprio quanto vi è di più sovrapponibile all'atteggiamento di chi cita un passo e lo commenti in margine: in tutto e per tutto il rapporto che il testo-Fatzer mette in atto con il suo "*Kommentar*".

L'atto del mostrare deve, insomma, essere duplice: si espone qualcosa, e insieme la nostra posizione rispetto a esso. Fondamentale nel teatro epico è che questi due aspetti devono stare sullo stesso piano. La nostra posizione non deve avere più valore di quello che citiamo (in questo sembrerebbe invece consistere l'interpretazione: far passare soltanto la nostra posizione, il nostro giudizio). Tuttavia, si dirà, conoscere la propria posizione non è per niente facile, spesso sembra difficile anche solo averne una. Ci sono testi che spiazzano, passi davanti ai quali non si sa cosa pensare. Il *Fatzer* è certamente uno di questi testi. Davanti alla scena del sesso, davanti alla scena dell'esecuzione, o "Capitolo della morte", la reazione più resistente può essere quella di un grande disorientamento. Eppure, a voler prendere sul serio i commenti al testo che si offrono come istruzioni per l'uso, anche questa reazione può essere citata *accanto*. Anche la perplessità può e deve diventare una posizione *citabile*. Esattamente come l'eventuale scetticismo, l'eventuale senso di superiorità o di distanza ideologica che possiamo avvertire verso il testo. Da questa esposizione senza sconti nasce una tensione produttiva, una forza critica che non è di tipo intellettuale. Si tratta di una tensione concreta tra comportamenti, non di una battaglia discorsiva tra opinioni.



### Politico, ideologico

Alla luce di queste riflessioni che ci permette Brecht, potremmo forse ridefinire la dimensione politica come *la sfera dei comportamenti*, considerati nel punto in cui si ripercuotono sui comportamenti altrui. Se questa è la dimensione politica, non esiste niente che non sia politico. Non esiste opera che non lo sia, malgrado se stessa. Non esiste opera che non sottenda delle idee, modi di comportarsi verso qualcosa, in qualche modo una forma di “dottrina” silenziosa. La differenza allora non si può davvero porre tra opere, testi, letteratura o teatro politico, e una letteratura o un teatro che non lo sono. Piuttosto tra una letteratura che è cosciente della propria politicità, e la porta in superficie, la fa venire alla parola, la misura, la testa, ci si confronta; e una letteratura, un’arte, che subiscono la propria politicità intrinseca, certe idee radicate nei corpi, nelle vite di ogni giorno, e finiscono per rappresentarle e così avvalorarle più o meno intenzionalmente. Il politico, la sfera politica, non è “la politica”. Non è un tema, o un modo di trattare un tema. Così come l’ideologia non deve per forza essere un messaggio esplicito, una propaganda con megafono, per essere ideologica. Ci sono idee sotterranee, più vaghe che precise, che però nutrono e sostengono il modo in cui ci comportiamo verso cose, persone, pensieri. Non sono semplicemente opinioni su cui possiamo essere intervistati: non sono tanto quello che pensiamo, piuttosto ciò che struttura il comportamento del nostro pensiero. Forse potremmo seguire una proposta che una volta fa Furio Jesi riferendosi a un fenomeno che qualifica la cultura di destra, ma che di certo non rimane senza rappresentanza a sinistra, e che è altrettanto presente in ciò che non vuole essere né di destra né di sinistra: potremmo chiamare questi comportamenti “ideologia senza parola” (Jesi 2011: 25).

Non è abbastanza dichiararsi antiideologici per esserlo, non basta rigettare ogni ideologia storico-politica riconoscibile come tale. Occorre riuscire a riconoscere e a mettere in questione l’ideologia senza parole che è incistata nei nostri gesti e atteggiamenti quotidiani, siano essi di parola o di azione.

Per Brecht non si è mai trattato davvero di credere che l’arte o il pensiero, in sostanza che la critica al mondo potesse cambiare *direttamente* il mondo. Aveva letto Marx troppo bene per essere così ingenuo da non accorgersi che le istituzioni, l’istituto, rendono possibili alcuni comportamenti e difficili – se non impossibili – altri (un esempio estendibile ad altri piani: come il teatro come istituzione renda persino impensabile un teatro che non alimenti in qualche modo l’istituzione). E non era così umanista e in fondo così “razzista” da credere che l’uomo potesse diventare migliore di quello che è (il tallone d’Achille di ogni speranza di rinnovamento che punti sul ricambio umano e sulla purificazione morale). Era invece abbastanza pratico da pensare che

proprio le *cose*, i mezzi, gli strumenti, le istituzioni, le opere, potessero essere migliorati in ogni caso, e con ciò condizionare il comportamento degli uomini. “Tutto può migliorare”, diceva il signor Keuner, “salvo l'uomo” (*Storie del signor Keuner*, Brecht 2008: 21).

L'unico modo per l'arte di penetrare nel presente, di incidere nel tempo in cui la si recepisce, è mostrare dove e fino a che punto il tempo sia sempre già penetrato in essa. Facendo cioè venire alla parola l'ideologia senza parole che parla tramite noi. Credo che la radicalità tecnica, formale e linguistica del frammento-Fatzer consista precisamente in questo. Essa coincide immediatamente con la sua radicalità politica. Il testo non mette in scena immagini di un futuro che viene o di un ideale da realizzare. Non rappresenta idee o visioni del mondo. Traccia piuttosto spazi, situazioni che riescono a catturare e mettere alla prova idee-senza-parola che arrivano fino al nostro tempo. Che in un certo senso ai tempi di Brecht è già cominciato da un po', perché la situazione con cui Brecht si confronta, è già la nostra situazione: in cui è oltremodo difficile orientarsi, sapere dove ci si trova con precisione in un senso non banalmente geografico, dove occorrono arti e saperi per così dire occulti per riuscire a leggere la connessione che c'è e non si vede tra, poniamo, i tabelloni della borsa e le esistenze degli uomini; dove la complicazione tecnica dell'accadere a ogni livello ha reso la portata reale dei fenomeni sociali difficilmente comprensibile e difficilmente resistibile. In un certo senso la prima guerra mondiale ha rivelato come un sintomo fragoroso, direttamente sulla pelle degli uomini, una situazione che è tuttora la nostra. Vorrei tentare in quel che segue di mettere a fuoco alcune delle possibili “idee-senza-parola” che innervano il nostro tempo e che il *Fatzer* mi sembra già mettere alla prova.

### **Fare insieme / fare gruppo**

Da un certo punto di vista il *Fatzer* non è nemmeno davvero un testo sulla rivoluzione. Non c'è modo di relegarlo negli archivi dei testi storici su un passato comunista, oggi più passato di qualsiasi passato (e magari sarebbe il caso di chiedersene le ragioni), perché la dinamica che vi viene esplorata non è semplicemente quella di un fare rivoluzionario inteso in senso stretto come “fare la rivoluzione”. Piuttosto quella di un fare radicale, un fare “sul serio” che può proporsi in qualsiasi ambito. Ovunque diverse persone collaborino a un progetto, o più in generale, tentino di fare qualcosa insieme, lì c'è una potenziale situazione-Fatzer. In questo senso il testo si presta a essere uno straordinario strumento di sperimentazione sociologica del “fare” e del “fare insieme”, in quanto fa scattare tutte le trappole e le aporie della prassi e della socialità. Ad esempio il fatto che ciascuno apporti il proprio contributo a un progetto comune secondo le proprie inclinazioni e capacità, ma che qualche

contributo possa diventare pericoloso per lo scopo comune. Anche nel senso che ne alza il tiro, ne testa i limiti, col rischio di annientarlo del tutto, sicché a un certo punto l'alternativa che sembra porsi è: o tentare il tutto per tutto rischiando di non fare in definitiva niente, ossia che alla fine ciascuno torni a casa propria a mettere la propria individualità davanti alla televisione (naturalmente nei contesti storici in cui questa illusione è possibile); oppure rassegnarsi a fare qualcosa di più modesto che però già compromette il senso radicale del progetto. Forse sarebbe meglio dire che gli taglia la testa, decapita il motivo stesso per cui valeva la pena stare insieme, fare insieme, con tutte le difficoltà che questo comporta. Alla fine si rischia di fare soltanto "gruppo". Alla fine l'unico senso che il fare assieme sembra avere è di mantenere in vita il collettivo, che si tratti di collettivo comunista, di partito, famiglia, impresa, compagnia di amici o di attori, istituzione. Questo "ensemble" vive allora solo per riprodurre se stesso. Né più né meno però di quell'individuo che esce dal gruppo e sceglie di fare, come Fatzer nel testo, quel che gli va, quando gli va. In entrambi i casi la mediocrità è l'altra faccia della radicalità. Chi vuole tutto, ottiene niente, o meglio, resta con quello che c'era. D'altra parte, chi vuole soltanto *fino a un certo punto*, produce il suo stesso deterrente: un'"istituzione" che ha bisogno di essere alimentata con il nostro affaccendarci quotidiano, e finisce per impedire quel fare radicale che magari era stato l'intenzione originaria.

### **In-Dividuale / singolare**

Sulla fiducia che pubblico e privato si escludano a vicenda si basa l'idea comune di politica secondo l'evidenza: "quello che riguarda me, non riguarda gli altri. E viceversa". Il *Fatzer* tasta la tenuta di questa fiducia, o superstizione. Verifica quanto sia davvero possibile sciogliersi da una dimensione comune, andare ciascuno a casa propria e vivere la propria vita. Quanto "privati" possiamo davvero essere, quanto "egoisti", "individuali". Quanto anche il nostro egoismo, il nostro senso del privato e dell'individualità siano invece già socialmente determinati e partecipi a priori di un piano comune, di un'opera collettiva. Un coro del *Fatzer* dice: "Alzati, Keuner, e vai / Per la città e / Verifica se / Non ci sia qualcosa di meglio che / La vostra causa, che il *Fatzer*". E altrove: "Perché / *Fatzer* non è solo, bensì / Uno di tanti. Che Obbediscono" (*Brecht* 2007: 65 e 29). Più volte osserva Brecht che non si dovrebbe più parlare di individui intendendo, secondo l'etimologia, unità irriducibili, non ulteriormente divisibili. Dovremmo parlare piuttosto di *dividui*, somme di funzioni divisibili, spartite tra le esigenze del lavoro, dello Stato, della famiglia, del tempo libero, della "causa" del momento, e così via. Non c'è individualità che non sia in questo senso socialmente con-divisa, impossibile da privatizzare, di cui è problematico rivendicare l'esclusiva. Significa che

non c'è niente che non sia socialmente predeterminato? Significa che non è l'originalità a rendere l'individuo irriducibile alla massa e alla società.

C'è in quasi tutti i *Lehrstücke* di Brecht, primo fra tutti proprio nel materiale-*Fatzer*, che delle opere didattiche costituisce una sorta di bacino di sperimentazione, un momento vertiginoso: quello in cui il gruppo chiede al singolo, che fino a quel momento ha fatto parte del gruppo e che, a detta degli altri membri, avrebbe commesso un errore, non di rimediare o di andarsene, ma di accettare addirittura la propria eliminazione *fisica*. È il caso ipotetico che si propone immaginando che cosa succederebbe una volta che tutti gli altri tentativi siano falliti. Che cosa resterebbe da fare una volta resisi conto che le alternative proposte dal singolo non hanno portato a nulla di meglio, non solo, ma che anche tutti i suoi sforzi di conformarsi sono falliti (la situazione del *Fatzer*, e di tante esperienze esistenziali e storiche)? Dobbiamo immaginare questa scena non come la scena realistica che non è, piuttosto come "l'ultima prova", l'ultimo "*Versuch*" ["tentativo", ma anche "esperimento"], quello che si può fare, appunto, solo in situazioni di teatro o parateatro, in prova, per prova, come esercitazione, nel tentativo di ricavare almeno in questo spazio sperimentale quello che non si è ricavato né si potrebbe ricavare in tante eliminazioni storiche. Di fatto, questo è il momento più sperimentale in assoluto, il più artistico nel senso di più artificiale e più artefatto, forse dell'intera letteratura moderna occidentale. Non c'è niente di naturalistico, né di rappresentativo in questa situazione. Vale a dire che non è possibile leggerlo come un monito contro certe derive né come un consiglio sul da farsi, proprio in ragione del suo statuto di "esercizio". Qualsiasi tentativo di ricondurlo a scene storiche di nostra conoscenza fallisce. Sarebbe inutile, ad esempio, ridurlo una volta di più alla semplice rappresentazione del sacrificio della vita in nome dell'idea. Così fece il Comitato per le attività antiamericane alla fine della seconda guerra mondiale, quando interrogò Brecht e un altro manipolo di autori sulle loro attività 'comuniste', poco prima che Brecht ripartisse definitivamente per l'Europa. Se si leggono i protocolli di questo interrogatorio si nota subito come le domande vertano praticamente solo su *Die Massnahme (La Linea di condotta)*, che viene letta come un caso di giustificazione dell'omicidio in nome dell'idea. Brecht scrive in un appunto di aver risposto, in fondo una volta per tutte: "respingo l'interpretazione secondo cui si tratterebbe di un assassinio di carattere disciplinare, spiegando che si tratta invece di autoannientamento" (Brecht 1977: 430). Si tratta cioè della decisione presa liberamente da un individuo di togliersi di torno appena riconosce di non essere "migliorabile", di non poter diventare altro da quello che è. Questo momento della decisione è cruciale in quasi tutti i drammi didattici. È fondamentale prenderlo sul serio e non c'è ragione di non farlo, ricordando per esempio i processi staliniani in cui gli imputati venivano

indotti con la tortura o la speranza di salvezza a riconoscere il proprio errore e a invocare la propria punizione. Con questo si ottiene soltanto di fare dei drammi didattici una prefigurazione *ante litteram* di certi estremismi storici. Si abbassa cioè il tiro, la portata vertiginosa di questi esperimenti.

Essenziale è invece prendere il momento della decisione sul serio. Perché Brecht introduce questo elemento? Non mi pare ora interessante da dove lo prenda, se da un modello della letteratura giapponese, come è risaputo, o magari anche da una suggestione proveniente dal romanzo *Il processo* di Kafka, come a me sembra altrettanto probabile<sup>8</sup>. Ma perché sente l'esigenza di introdurlo? Che cosa permette di percepire e di esercitare? Nei drammi didattici c'è sempre una pausa conficcata tra la domanda "sei d'accordo con la tua morte?" e la risposta. Proprio perché la decisione viene presa sul serio, è ammissibile che uno risponda "no" e venga lasciato andare. Questo accade ad esempio in un altro *Lehrstück*, *Der Ja-Sager und der Nein-Sager (Il Consenziente e il Dissenziente)*. La stessa situazione viene presentata due volte, in un caso l'interrogato risponde sì, e viene eliminato, nell'altro risponde no, e viene lasciato andare. Proprio questa avvertenza, questo scoglio della decisione, impedisce che la questione si riduca a condannare la violenza dell'idea sulla vita, o al contrario, a sancire la superiorità dell'idea sulla vita. Ma allora qual è il punto?

Nel *Fatzer* si vede in maniera essenziale come i soggetti che a loro stesso dire sono più deboli, meno capaci, e che di propria iniziativa si rimettono alla capacità di iniziativa di un singolo che giudicano superiore, non riescano mai a sentirsi rappresentati dalla sua volontà e dalla sua iniziativa. Fino al punto di prendere provvedimenti contro di lui. Il punto sembra essere questo: che quella tra singolo e gruppo non può mai essere una relazione di rappresentanza. Il singolo non può in alcun modo rappresentare un gruppo. Nemmeno il soggetto più pavido e incapace riesce mai ad alienare la propria responsabilità integralmente a un altro individuo, per quanto volenteroso di farlo. Viceversa: nessun gruppo può mai rappresentare il singolo. Nessun gruppo, nessun collettivo o istituzione, può mai fare le veci del singolo. Non è che non dovrebbe, non si tratta di un monito morale. Non è proprio possibile. Una decisione non può essere presa al posto di un altro. Si può decidere *di* lui, della sua vita e della morte, non *per* lui, non al suo posto. Qui sta probabilmente il nodo tra l'origine e allo stesso tempo la difficoltà di ogni politica, di ogni fare-insieme. Politico sembra essere questo momento doppio ma non contraddittorio per cui non c'è individualità che non sia al tempo stesso già sempre penetrata in maniera determinante dalla vita sociale. E non c'è

---

<sup>8</sup> A questo proposito mi permetto di rimandare a Massalongo (2008).

collettivo senza questo momento di irriducibile singolarità della decisione, che lo mette ogni volta in questione.

### **Disertare / cominciare**

Disertare sembra essere l'idea portante del *Fatzer*, più in generale l'idea di fuga, di sospensione. L'idea che sia possibile sottrarsi a una situazione, tirarsi in disparte e non collaborare più, trovare un luogo o un modo per non avere più niente a che fare con ciò che si è fatto e si è contribuito a fare finora. Anche questa idea viene messa alla prova: smettere di fare qualcosa nel *Fatzer* non appare essere così semplice. Non basta smettere di fare la guerra per smettere la guerra, qualsiasi cosa essa sia nei vari contesti storici, in qualsiasi forma venga alimentata. Proprio l'idea di un fare radicalmente nuovo che di colpo, come d'incanto, non ha più niente di vecchio sostiene l'immaginario della rivolta e della rivoluzione che ha tenuto e tiene in scacco l'idea di cambiamento nel Ventesimo secolo, esponendola a delusioni precoci. Diverse situazioni di questo testo si lascerebbero montare a lato di scene contemporanee come didascalie che le mettono in questione: dov'è che la protesta non è soltanto un segno sul muro, una scritta su un carro armato, un simbolo che basta a se stesso? Dov'è che non si riduce a una sorta di happening, una passeggiata come quella che Fatzer osa a un certo punto, che forse blocca il traffico per un po', occupa un luogo pubblico più o meno a lungo, e ben presto è di nuovo indistinguibile dall'andare ordinario?

C'è qualcosa che questo testo riesumato dagli fine degli anni Venti del Novecento, fa apparire già tremendamente obsoleto, come se fosse stato scritto in una brusca accelerazione temporale: è l'idea che rivoluzione significhi ancora manifestazioni di piazza e presa di potere, assalti ai Palazzi d'Inverno e alle Bastiglie del mondo, professioni di cesura drastica con il passato; e non implichi invece anche e soprattutto un lavoro *sotterraneo, capillare e prolungato, duro e instancabile, clandestino e incurante del risultato*, un lavoro di riconoscimento e revisione di quel "passato" che innerva i nostri comportamenti quotidiani, fino a quelli che consideriamo schiettamente fisiologici, "naturali", non-culturali, impolitici.

### **Bisogno / innaturale**

Prendiamo, ad esempio, il bisogno elementare, la fame. In un frammento del *Fatzer*, dopo che i quattro hanno disertato la guerra, compare un'affermazione semplice e decisiva che non si può non sottoscrivere: "Sta per cominciare un tempo nuovo / [...] perché l'uomo arriverà / A capire / Che prima di tutto viene il mangiare" (Brecht 2007: 36-37). Solo dopo che la fame è stata soddisfatta possono venire morale,

legge, ideali, ecc. Tutto il resto è secondario e su tutto il resto si può discutere, ma questa è l'urgenza che mette tutti d'accordo, che sembra in grado di rendere tutto così semplice, di conciliare le posizioni più diverse. È chiaramente la necessità su cui non si può discutere, la necessità per eccellenza in grado di determinare il nostro comportamento. Ma il testo la interroga lo stesso, e differenzia dove pare non sia più possibile differenziare, dove differenziare sembrerebbe essere quasi criminale. C'è fame e fame: c'è la fame di uno come il soldato disertore Kaumann, che un frammento definisce "mangione e pessimista", che pensa solo a mangiare, il cui gusto di vivere passa e si soddisfa attraverso lo stomaco ("Uno così è presto soddisfatto, quando ha qualcosa tra i denti, non ha bisogno di nient'altro"). Il che significa subito che sarà sempre insoddisfatto anche del paradiso in terra se lì non ha abbastanza da mangiare secondo i suoi criteri di "abbastanza". E poi c'è la fame di uno come Fatzer, che sa sopportare la fame più a lungo di tutti, perché non riesce a non pensare che: "mangiare è cosa buona - / Ma bisogna anche chiedersi: chi è / Che mangia?" (Brecht 2007: 44). Che cosa sia naturale e necessario, e pertanto anche urgente e giusto, o almeno più urgente e giusto di qualcos'altro, non si lascia determinare in maniera così pacifica. L'esperimento-Fatzer sembra indagare questo punto dove, anche nella necessità primaria, anche nell'urgenza naturale che preme in maniera così oggettiva, appare letteralmente incarnata un'idea, un momento culturale-soggettivo che determina il nostro modo di comportarci rispetto al bisogno. Anche lo stomaco, come il sesso, altro grande capitolo d'indagine del testo, è attraversato e *gestito* da idee, da abitudini: anche la fame, per certi versi, non è naturale.

Non si tratta di dire contro Marx, e magari con Hegel, che è l'idea a determinare la materia. Semplicemente, anche il nostro rapporto con le forze della materia è regolato da idee, dal modo in cui ci rappresentiamo queste forze. Da atteggiamenti, appunto.

Non è un caso che per Marx una critica dei bisogni fosse altrettanto urgente che la soddisfazione dei bisogni. Solo così un cambiamento potrebbe avere la chance di divenire radicale e non restare quella che nel Fatzer è definita "variazione letteraria". Se non che la critica dei bisogni, guarda caso, è quanto di più alieno si possa pensare al nostro sistema di vita, al nostro ordine globale.

### **Successo / efficace**

Heiner Müller commenta una volta un'osservazione di Brecht a proposito della differenza tra successo (*Erfolg*) ed effetto/efficacia (*Wirkung*). In questione è il successo a teatro, ma indirettamente anche nell'arte in genere. Questa differenza sarebbe in realtà, già secondo Brecht, una reciproca esclusione: dove c'è successo non può esserci

efficacia, e viceversa, perché ciò che ha effetto “divide il pubblico, ossia lo restituisce alla sua situazione reale” (Müller 1982: 139), alla situazione che permane sotto l’astrazione di fondersi in un “pubblico”, questa fantasmagoria materialissima che si libra al di sopra delle singole teste e accorpa neutralizzando ogni differenza. Un testo, un’opera, sono efficaci quando restituiscono gli spettatori alla loro realtà concreta di singoli ammassati nello stesso luogo in un certo tempo, che non sanno se hanno davvero qualcosa in comune e in che cosa questo “comune” potrebbe consistere. Questo significa che l’efficacia non può mettere d’accordo, anzi, fa proprio il contrario: dove si dà effetto “non si dà consenso, quindi non si dà successo. Successo è quando tutto è in visibilio, vale a dire quando più niente viene detto” (Müller 1982: 139). Finché qualcosa ha effetto, non può avere successo, e quando finalmente ha successo allora il suo effetto è finito. L’efficacia, non certo il successo, scioglie l’illusione compattante di essere tutti dalla stessa parte, di avere gli stessi bisogni, gli stessi interessi. Al meglio arriva a sciogliere l’illusione di ciascuno, o almeno di qualcuno, di essere d’accordo con i propri stessi bisogni e interessi. Immette il dubbio se, ciò per cui ci interessiamo, non stia in conflitto con ciò di cui abbiamo bisogno.

Di fatto, il “pubblico” contemporaneo sembra patire senza dolore questa dissociazione all’ordine del giorno: ciò di cui abbiamo bisogno non è oggetto del nostro interesse. Questo significa almeno due cose. Da una parte, che non siamo interessati a capire i nostri bisogni, ciò di cui pensiamo di aver bisogno, e a metterli in questione. Al massimo ci interessa che vengano soddisfatti. Dall’altra, che i nostri interessi più o meno culturali ci distraggono proprio da ciò con cui sarebbe invece più importante confrontarsi.

Di nuovo, anche questo non riguarda, ovvio, soltanto il teatro.

### **Rischiare sul piacere!**

Il termine “rivoluzione” ricorre sì e no un paio di volte nei circa cinquecento fogli presenti al Brecht-Archiv che formano il complesso del frammento-Fatzer. Credo invece che la parola in assoluto più frequente del testo sia “Lust”, il cui campo semantico va dalla “voglia” (soprattutto) al “piacere”, fino, più sullo sfondo, alla “lussuria”. Il ruolo della “voglia” e della sua mancanza, la svogliatezza, il peso che questa variabile capricciosa finisce per avere nella storia, è l’accidente a cui il frammento-Fatzer è costretto a ritornare di continuo come all’essenziale:

Aver voglia di fare qualcosa  
È buona cosa, permette  
Di costruire case dal niente, solide come montagne di ferro  
E di costruire in un giorno canali  
Che si farebbero altrimenti in trent’anni di lavoro e



Che sono destinati a cinque generazioni  
Ma cosa vuoi, anche là  
Dove la voglia non c'è, devono pur  
Esserci canali e case.  
Se avevi avuto una buona giornata, avevi anche  
Voglia di fare qualcosa, ma anche in un brutto giorno  
Vuoi mangiare.  
Quello che fai perché ne hai voglia non conta  
Niente, Fatzler, per noi (Brecht 2007: 91-92).

Qui precipita tutto quel che di retorico vi è nella contrapposizione tra libertà e violenza, volontà e necessità. Un po' bisogno e un po' già desiderio, la voglia occupa quella zona indistinguibile tra "naturale" e "morale", dove non è chiaro fino a che punto sia questione di volontà più o meno debole, o invece già di maggiore o minore sensibilità verso le forze in gioco in una situazione (ossia, quanto il "non ho voglia" di Fatzler valga un "non ha senso", e viceversa). La voglia è, in fondo, l'organo di senso culturalmente sviluppato con cui distinguiamo ciò che ci dà piacere da ciò che non ce lo dà. È nota l'osservazione di Freud (1971) secondo cui una cultura, una storia, diventano possibili dove la soddisfazione *immediata* dei bisogni naturali possa venire sospesa e il piacere che se ne ricava differito. È così che diventa possibile fare qualcosa contro voglia, ma anche differenziare i piaceri. Questo differimento apre infatti uno spazio e permette non solo che l'attendere, il lavorare a, il desiderare diventino in se stessi piacevoli, ma anche che altri piaceri da quelli immediati diventino immaginabili.

Alla fine, il dubbio che i versi del *Fatzler* sembrano tastare senza vederlo è che nel conflitto e nella sopraffazione tra forme di vita diverse non sia in fondo mai questione soltanto di potere, di profitto, tanto meno di idee, di mentalità, di morale, di giustizia. Tutto questo è sempre in ballo, ma è ancora superficie, è ancora strumento. Semplicemente, i "rivoluzionari" della storia *si divertono* in modo diverso dai "controllori" e da coloro che volentieri sono "controllati". Il che significa che i loro modi di intendere il piacere e di ricavare piacere dal fatto di vivere sono irriducibili gli uni agli altri. Nietzsche, che insieme a Marx, sembra determinare la gittata e la profondità di scavo del *Fatzler*, direbbe che dietro il modo di pensare c'è sempre una certa "volontà di vita" che affonda già nella fisiologia, non solo nel senso che ne trae origine, ma che la invade anche (Nietzsche 2007: 72). Questo comporta che si possa, sì, imparare a *ragionare* secondo una logica finora inedita, ma anche che non ci siano argomenti e punti di vista che possano davvero convincerci a *sentire* in maniera diversa. Ci sono, al limite, soltanto rivoluzioni che non c'è modo di immaginarsi, come è stato detto, dotate di maniere socialmente impeccabili; e, sul lungo periodo, esperimenti pedagogici.

“Da che mondo è mondo, compito del teatro, come di tutte le arti, è di divertire la gente”. Così leggiamo in quello che possiamo considerare il testamento artistico di Brecht, il *Kleines Organon für das Theater* (*Breviario di estetica*): “Questo compito gli conferisce sempre la sua speciale dignità: non gli occorre altro attestato che il divertimento; questo però gli è indispensabile” (Brecht 1963-1964b: 663). Nel 1954, immerso nel paesaggio ideologizzato e ideologizzante della DDR, imbiancato da tutte le parti come un monumento vivente, Brecht circola invece come una mina vagante insistendo sull'estetica, intesa in senso rigoroso come studio e prassi della percezione, e sul divertimento. Ci tiene a chiarire che il divertimento di cui parla non va considerato come lo zucchero che indora la pillola dell'eventuale insegnamento da impartire. Divertire è non solo il mezzo ma anche lo scopo del teatro, dell'arte in generale. Non si nobiliterebbe il teatro

facendone, ad esempio, un mercato della morale [...]. E nemmeno si tratterebbe di imporgli l'obbligo d'insegnare o in ogni caso d'insegnare qualcosa di più utile di quanto non sia il sapere come ci si muova piacevolmente, sia con il corpo che con lo spirito. Il teatro, infatti, deve assolutamente poter restare una cosa superflua, il che significa, beninteso, che per il superfluo allora si vive. Meno di qualsiasi altra cosa il divertimento ha bisogno di giustificazioni. (*ibidem*: 663-664)

Bisogna quindi anche chiedersi: che cosa ci diverte. E questa domanda, nella società contemporanea in stile città-di-Mahagonny, dai piaceri organizzati e dal divertimento preconfezionato, non può che essere subito politica.

In una nota degli anni cinquanta Brecht scrive di aver letto un tema di una studentessa-operaia sulle sue opere e su quelle di Maxim Gorki, e commenta:

ideologia, ideologia, ideologia. Da nessuna parte un singolo concetto estetico; il tutto assomiglia alla descrizione di un piatto dove non viene detto niente sul sapore. Come prima cosa dovremmo mettere in piedi mostre e corsi per l'educazione del gusto, vale a dire per educare il piacere di vivere (*Lebensgenuss*) (Brecht 1977: 487)<sup>9</sup>.

A questo proposito esiste una formulazione bellissima di Luciano Fabro che credo incontrerebbe il consenso di Brecht. In una delle sue lezioni tenute negli anni ottanta all'Accademia delle Arti di Milano lo scultore sostiene che questo nostro ordine sociale ci ha fatto passare la voglia e il bisogno di “rischiare sul piacere” (Fabro 1999: 105). Abbiamo

---

<sup>9</sup> Cfr. a questo proposito il bellissimo Werkwerth (2009), incentrato proprio sulla crucialità del fattore-piacere e divertimento nel teatro e nel pensiero di Brecht (l'autore, studioso e regista, ha fatto in tempo a collaborare con Brecht).

disimparato a innalzare la posta in gioco quando si tratta di divertirsi, di godere, accuditi come siamo dal palinsesto e dalla programmazione su ogni fronte.

Una letteratura politica attiva, che non si limiti a subire la sua ideologia-senza-parole, un teatro politico in questo senso, sono una letteratura e un teatro che mettono a rischio e rischiano sulla nostra idea di godimento. Ciò che davvero ci asserva è il nostro modo disgraziato di immaginarci il piacere: il fatto che non si riesca nemmeno a concepire che un fare e un pensare “con i riflessi pronti”, un muoversi, come dice Brecht, agevolmente sia con il corpo che con lo spirito, una scioltezza del sentire e dell’immaginare, siano il miglior divertimento a cui si può attendere, la vita più bella che si può vivere.

## ■ BIBLIOGRAFIA

- Benjamin W. (1991), *Was ist das epische Theater?* [2], in Id., *Gesammelte Schriften*, II.2. Aufsätze, Essays, Vorträge, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhauser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 532-539.
- Brecht B. (1962), *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino.
- (1963-1964a), [*Über den Gestus*], in Brecht 1967, XV. *Schriften zum Theater 1* (1963, 1964), pp. 409.
- (1963-1964b), *Über gestische Musik*, in Brecht 1967, XV. *Schriften zum Theater 1* (1963, 1964), pp. 482-485; tr. it. *Sulla musica gestuale*, in Brecht 1962, pp. 212-215.
- (1963-1964c), *Kleines Organon für das Theater*, in Brecht 1967, XVI. *Schriften zum Theater 2* (1963, 1964), pp. 659-700; tr. it. *Breviario di estetica teatrale*, in Brecht 1962, pp. 113-149.
- (1963-1964d), *Zu „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“*, in Brecht 1967, XVII. *Schriften zum Theater 3* (1963, 1964), pp. 1004-1016; tr. it. *Il teatro moderno è il teatro epico. Note all’opera “Ascesa e rovina della città di Mahagonny”*, in Brecht 1962, pp. 25-36.
- (1967), *Gesammelte Werke*, I-XX, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- (1967a), [*Über Literaturkritik. Brief an Alfred Döblin*], in Brecht 1967, XVIII. *Schriften zur Literatur und Kunst 1*, pp. 63-65.
- (1967b), *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen*, in Brecht 1967, XIX. *Schriften zur Literatur und Kunst 2*, pp. 395-404.
- (1977), *Arbeitsjournal 1938-1955*, hrsg. von W. Hecht mit einem Nachwort von W. Mittenzwei, Aufbau Verlag, Berlin-Weimar; tr. it. *Diario di lavoro*, a cura di W. Hecht, traduzione di Bianca Zagari, I. 1938-1942, II. 1942-1955, Einaudi, Torino 1976.
- (1997), *Fatzer*, in Id., *Werke. Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von W. Hecht et al., X.1. *Stückfragmente und Stückprojecte*, bearbeitet von G. Glaeser, Aufbau-Verlag, Suhrkamp / Berlin-Weimar, Frankfurt am Main, pp. 387-529.
- (2008), *Geschichten vom Herrn Keuner*, in Brecht 1967, XII. *Prosa 2*, pp. 373-415; tr. it.: *Storie del signor Keuner*, prima edizione integrale, traduzione di C. Cases ed E. Ganni, prefazione di Moni Ovadia, Einaudi, Torino.

- (2007), *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*, Bühnenfassung von Heiner Müller, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994; tr. it. *La rovina dell'Egoista Johann Fatzer*, versione drammaturgica di H. Müller, introduzione di L. Forte, traduzione di M. Massalongo, Einaudi, Torino.
- Cappelletto C. (2002), *Figure della rappresentazione. Gesto e citazione in Bertolt Brecht e Walter Benjamin*, Mimesis, Milano.
- Fabro L. (1999), *Per la gente che rischia sul piacere*, in Id., *Arte torna arte. Lezioni e conferenze 1981-1997*, Einaudi, Torino, pp. 105-119.
- Freud S. (1971), *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Boringhieri, Torino.
- Jameson F. (2008), *Brecht e il metodo*, a cura di Giuseppe Episcop, Cronopio, Napoli.
- Jesi F. (2011), *Cultura di destra. Con tre inediti e un'intervista*, a cura di Andrea Cavalletti, nottetempo, Roma.
- Koch G., R. Steinweg e F. Vaßen (1984) (Hrsg.), *Assoziales Theater. Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis*, Prometh, Köln.
- Massalongo M. (2008), *Traducendo Brecht. Note sul gesto linguistico del frammento-Fatzer*, in "Le reti di Dedalus", a cura di Marco Palladini, online all'indirizzo: [www.retidedalus.it/Archivi/2008/febbraio/PRIMO\\_PIANO/traducendo.htm](http://www.retidedalus.it/Archivi/2008/febbraio/PRIMO_PIANO/traducendo.htm)
- Müller H. (1982), *Gespräch mit Harun Farocki*, in Id., *Rotwelsch*, Merve, Berlin, pp. 132-139
- Mumford M. (2001), *Gestic masks in Brecht's theater: a testimony to the contradictions and parameters of a realist aesthetics*, in "The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch", 26: M. van Dijk (ed.), *New essays on Brecht / Neue Versuche über Brecht*, pp. 142-171.
- Nägele R. (1991), *From Aesthetics to Poetics*, in Id., *Theater, Theory, Speculation. Walter Benjamin and the Scenes of Modernity*, John Hopkins University Press, Baltimore, pp. 135-166.
- Nietzsche F. (2007), *Al di là del bene e del male*, nota introduttiva di G. Colli, versione di F. Masini, Adelphi, Milano.
- Silberman M. (2006), *Brechts Gestus; or, Staging contradictions*, in "The Brecht Yearbook / Das Brecht Jahrbuch", 31. S. Brockmann (ed.), *Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller / Young Mr. Brecht becomes a writer*, pp. 318-335.
- Suvin D. (1999), *Haltung (Bearing) and Emotions: Brecht's Refunctioning of Conservative Metaphors for Agency*, in T. Jung (Hrsg.), *Zweifel – Fragen – Vorschläge. Bertolt Brecht anlässlich des Einhundersten*, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 43-58.
- Werkwerth M. (2009), *Mut zum Genuss: Ein Brecht-Handbuch für Spieler, Zuschauer, Mitstreiter und Streiter*, Kai Homilius Verlag, Berlin.