

■ BRECHT, *FATZER* E LA “GRANDE PEDAGOGIA”

Luigi FORTE

■ Oggi che non solo in Italia l'evento teatrale si discosta dalle idee più radicali della drammaturgia brechtiana è forse il caso di riflettere sul frammento del *Fatzer*, che non riuscì mai a consolidarsi in un testo definitivo lasciandosi dietro circa 500 pagine fra parti concluse, osservazioni, appunti e annotazioni di vario genere. La gestazione fu lunga, fra l'agosto del 1926 e il febbraio del 1930. Anni importanti e decisivi per il giovane Brecht che lancia il teatro epico, si afferma sulle scene tedesche con *L'opera da tre soldi*, collabora con Erwin Piscator all'interno di un collettivo del “Theater am Nollendorfsplatz” e mette in cantiere drammi didattici come *La linea di condotta*, *L'eccezione e la regola*, *Il consenziente e il dissenziente*. Il provinciale bavarese ha ormai conquistato i palcoscenici di Monaco e fatto la sua entrée a Berlino, dove si trasferisce nell'autunno del 1924, giusto in tempo per assistere alla messinscena della sua pièce *Nella giungla delle città* con la regia di Erich Engel.

Se dobbiamo credergli, la sua fu una parabola a dir poco prevedibile: “Nella città d'asfalto sono di casa” aveva scritto nella poesia *Del povero B. B.*, un testo del 1922 diventato il ludico Vangelo della modernità di cui il poeta immagina il tracollo con il sigaro in bocca acceso fino alla fine dei tempi. Quel soggetto, cinico e tracotante, lanciava la sfida a un mondo che lo attraeva per la precarietà e, simile a *Fatzer*, sembrava acquistare forza nella disperazione. Non si sottrasse al fascino ambiguo della metropoli, ma lo assorbì con ironia e distacco, e con un mimetismo che inaugura una galleria di ritratti e travestimenti in omaggio al proprio io. Tuttavia, come suggerì H. Müller, Brecht “è sempre anche un ruolo – dunque anche

* L'intervento, ripubblicato in questa sede per completezza e per gentile concessione dell'autore, è apparso anche in *Cultura Tedesca*, 42/43, gen-dic 2012, pp. 181-92.

sempre il personaggio". Con gli anni le maschere cambiano, alterate dai terremoti storici che accompagnarono la sua esistenza, raffigurando il gaudente, il saggio, il maestro, l'esiliato, il politico. Dietro tali icone resta saldo e costante tuttavia il bisogno di confrontarsi con la realtà, di incidere su di essa e trasformarla, con un'utopia ben radicata nel terreno sociale.

Il pathos metropolitano rientrava in tale programma. Nel 1926 lo scrittore progettò alcuni drammi, tra cui lo stesso *Fatzer*, che dovevano rappresentare "l'afflusso delle moltitudini umane nelle grandi città". Intorno a quel tema egli costruì un vero e proprio mito che definì il suo "paesaggio eroico": la città come giungla, con un lessico preso a prestito da Kipling, e la città assassina che fagocita l'uomo sull'esempio dei romanzi di Upton Sinclair. L'idealizzazione dei dorati anni Venti che aveva trasformato la capitale tedesca in un simbolo di terrestre vitalismo e nel paradiso del piacere, si andava affievolendo verso un atteggiamento di totale disincanto. Proprio nel 1926 Brecht progettò una rivista con Max Reinhardt, di cui era stato per un anno *Dramaturg*, che doveva parodiare l'americanizzazione della vita berlinese e presentare la metropoli come un manicomio civilizzato. Un'immagine destinata ancora a deteriorarsi nell'apocalisse dell'opera *Ascesa e rovina della città di Mahagonny*, nata con le musiche di Kurt Weill intorno al 1928-29, e a mostrare risvolti inquietanti nel *Libro di lettura per gli abitanti delle città* uscito presso l'editore Kiepenheuer nel 1930, un vero e proprio abbecedario per il comportamento del soggetto minacciato nella caotica realtà urbana. Il commento che in quegli anni ne scrisse l'amico Walter Benjamin sembra preannunciare la sostanza profonda dello stesso *Fatzer*. La città, a suo parere, era vista "come la sperimenta l'emigrante in un paese straniero". Tale era negli ultimi anni della Repubblica di Weimar anche chi si schierava dalla parte degli sfruttati, condannato spesso a una sorta di cripto-emigrazione, se non all'illegalità. "La città appare in questo libro di lettura - prosegue Benjamin - come teatro della lotta per l'esistenza e della lotta di classe". Anonimato, luoghi e spazi senza diritti e garanzie, rimozione della personalità individuale, scissione del legame con il proprio passato, precarietà assoluta, disgregazione di rapporti parentali e di ogni forma di solidarietà: ecco alcuni dei nodi problematici di un'epoca nella quale sono di casa anche *Fatzer* e i suoi tre compagni, cronologicamente sbalzati però verso la fine della prima guerra mondiale. Del resto anche nell'ultima scena di *Mahagonny* si ricorda che confusione, carestia, ostilità di tutti contro tutti non fanno che aumentare. Sono gli anni del grande Caos, dell'inarrestabile fine della democrazia weimariana e della lotta fratricida fra i partiti e le minoranze antifasciste. Brecht cerca appigli, punti di riferimento: guarda a sinistra come a una prospettiva indispensabile per contrastare l'avanzata della destra reazionaria e

immaginare una società libera e democratica. Non a caso il suo teatro cambia pelle e natura ed esprime una nuova prospettiva drammaturgica.

Dopo la prima a Darmstadt nel settembre del 1926 della commedia *Un uomo è un uomo* lo scrittore si avvicinò all'opera di Marx. "Sono sprofondata otto piedi nel *Capitale*", scrisse all' indispensabile amica e collaboratrice Elisabeth Hauptmann, e più tardi annotò: "...quel Marx mi apparve l'unico spettatore adatto ai miei lavori che avessi mai incontrato". Gli era ormai chiaro che la trasformazione del teatro era legata a un profondo rinnovamento della società. L'amicizia con il sociologo Fritz Sternberg all'inizio del 1927 stimolò non solo gli studi marxiani ma anche la riflessione sul declino del dramma borghese e la necessità di creare il grande teatro epico e documentario. Occorreva guadagnare l'attenzione di un nuovo pubblico in un momento in cui, come sostenne Sternberg in un discussione a Radio Colonia con Brecht e il critico Herbert Jhering, l'individuo andava sempre più impallidendo, "perché col declino dell'era capitalistica ritornerà a essere determinante il fenomeno collettivo". Un tema che, non a caso, emerge con forza nella dura lotta tra Fatzer e i compagni disertori. In effetti Brecht aveva anticipato già nel suo primo dramma *Baal*, con slancio affatto vitalistico, il declino della soggettività.

Sternberg sosteneva, e non a torto, che il rifiuto brechtiano della suggestione a teatro in nome della *ratio* mirava a detronizzare l'individuo. Si faceva strada il dramma epico puro con i suoi contenuti collettivistici e con un pubblico nuovo, indagatore e interessato, il pubblico dell'era scientifica. Il regista Piscator, a sua volta, gli offriva sul piano tecnico, nuove idee per "affrancare il teatro - come egli annotò - dalle peggiori arretratezze": l'uso, ad esempio delle proiezioni (presenti, tra l'altro, anche nella stesura del *Fatzer* proposta da Heiner Müller), o la maggiore trasformabilità della scena grazie a procedimenti meccanici. Anche se proprio in un frammento del 1928 sulla nuova drammaturgia, Brecht ammette che quei mezzi o effetti scenici creano solo un'atmosfera, ma non possono trasformare il teatro. A tal fine occorre "attendere la rivoluzione politica". Ecco lo sfondo su cui si proietta non solo l'elaborazione del teatro epico, ma il nuovo genere di spettacolo didattico, il *Lehrstück*, e, come vedremo, l'aporia e l'insolubile dialettica del *Fatzer* stesso.

Alla base c'è l'intuizione che la vecchia forma drammatica non consente di rappresentare la realtà com'è; occorre che il teatro e l'arte in genere offrano un'immagine del mondo finalmente praticabile, ossia suscettibile di mutamenti e trasformazioni. Viene così a cadere uno dei fondamenti del teatro tradizionale, l'immedesimazione, e di conseguenza il ruolo passivo di chi siede in platea. Brecht lo sottolinea nelle note all'opera *Mahagonny*, dove contrappone forma drammatica e forma epica del teatro: "Bisogna rinunciare - egli afferma - a tutto ciò che rappresenta

un tentativo di ipnosi, a tutto ciò che è atto a produrre indegne ubriacature e nebulosità”. Un concetto che non si stancò mai di ribadire. In un saggio del 1939 su *Il teatro sperimentale* riaffermerà infatti che “se si concepisce l’umanità, nell’insieme dei suoi rapporti, processi, comportamenti e istituzioni, come qualcosa di non immobile, di non immutabile, e di fronte a essa si assume (...) un atteggiamento critico, mirante ai cambiamenti, tendente al dominio della natura stessa – allora non si può più far ricorso all’immedesimazione”. La nuova estetica teatrale fa tabula rasa della “catarsi” aristotelica e del dramma borghese: sostituisce le suggestioni con gli argomenti, lo spettatore che partecipa, coinvolto emotivamente negli eventi, con quello che studia e acquista consapevolezza e distanza, esaltando l’idea dell’uomo inteso come processo e realtà in divenire anziché istanza fissa e costante.

Dialettica e sensibilità politica unite a seri intenti didattici fanno il loro ingresso sulla scena mutandone radicalmente l’aspetto. È il momento dei *Lehrstücke* scritti tra il 1929 e il 1931. Per Reiner Steinweg, che ne fece oggetto di una stimolante ricerca, essi non rappresentano una fase di transizione dovuta a una sorta di ubriacatura ideologica, ma la proposta più rigorosa e avanzata a cui Brecht non rinunciò mai del tutto, ma che col tempo si rivelò sempre meno praticabile, specie nella sua seconda patria, la Rdt, lo stato socialista dogmatico e poco propenso all’autocritica. In sintonia con i suoi presupposti teorici, Brecht aspirava in quegli anni a una forma di teatro che eliminasse la separazione fra attori e spettatori uniti dall’esigenza di individuare e oggettivare i problemi dell’intera comunità per cercarne le soluzioni. Di conseguenza il testo acquistava un carattere provvisorio, poteva subire profondi mutamenti nella valutazione che i vari soggetti coinvolti nell’evento teatrale davano delle situazioni esposte, come dimostra l’esperienza del *Consenziente* e *Dissenziente*. Nel primo dramma, il ragazzo che decide di unirsi al maestro per andare a cercare al di là dei monti una medicina per la madre gravemente ammalata, e a sua volta si ammala durante il viaggio, viene soppresso per non mettere a rischio la spedizione. Nel secondo, nato sulla base dei verbali di discussione di insegnanti e allievi della Karl-Marx-Schule di Neukölln, egli viene invece riportato indietro creando così un precedente nuovo, una nuova legge fondata su imprevedibili esigenze della realtà.

Sullo sfondo si contrapponevano realismo e dogmatismo, esperienza e ideologia. Si mimavano, per così dire, determinati comportamenti per verificarne l’efficacia in una data situazione; in caso negativo essi venivano modificati insieme al testo. Nella sua forma estrema si trattava di affrancare il discorso del teatro da ogni dottrina: fosse pure quella dei classici del marxismo, di cui Brecht si stava ampiamente nutrendo, o quella di un Partito con le sue rigide prescrizioni e regole, come ancora è dato vedere nel dramma didattico *La linea di condotta*, in cui il giovane

compagno accetta di morire per mano dei compagni agitatori a causa dei suoi errori nella lotta rivoluzionaria. Come il coro di controllo alla fine ricorda, la loro azione ha diffuso l'abbicci del comunismo e messo in marcia la rivoluzione, ma soprattutto ha valutato con "meditato consiglio" le condizioni esistenti: "...solo ammaestrati dalla realtà – dice in chiusura il coro – potremo/cambiare la realtà". Brecht postulava una soluzione aperta che doveva realizzarsi nel contesto di un'utopia democratica in cui – come ricordò a suo tempo Cesare Cases – "*lehren e lernen* (cioè insegnare e imparare) si confondono *realmente* e non per errore". Che tale utopia non fosse realizzabile *hic et nunc* lo dimostrano nel tempo i suoi stessi testi. Scrivendo il *Galileo*, alla fine degli anni Trenta, egli annota che la *pièce* rappresenta un grave regresso dal punto di vista tecnico, dove invece frammenti come il *Fatzer* e *La bottega del pane* avevano raggiunto lo standard più alto.

Certo i *Lehrstücke* esprimono un radicale ribaltamento del modo di concepire l'evento teatrale, secondo i presupposti di quella *Grande Pedagogia* contrapposta alla *piccola*, quella che "nella fase di transizione – a detta di Brecht – opera solo una democratizzazione del teatro". In un programmatico appunto del 1930 egli afferma che la *Grande Pedagogia* trasforma completamente il ruolo della recitazione, abolisce il sistema attori e spettatori, non conosce più altro che attori che sono al contempo discenti (*Studierende*). Le conseguenze non sono da poco: gli attori devono essere il più possibile dilettanti, con ruoli adeguati a tale standard, mentre gli attori professionali "devono essere impiegati insieme all'apparato teatrale esistente – sono le sue parole – allo scopo di indebolire le posizioni ideologiche borghesi (...) e il pubblico deve essere attivizzato". Ancora una volta l'appello è alla ragione: "...gli attori devono straniare allo spettatore figure e processi in modo che lo colpiscano", sottolinea il testo.

Per il drammaturgo la *Grande Pedagogia* rientrava in una realtà futura riservata a un ideale stato socialista, con l'abbattimento della contrapposizione fra attori e fruitori, dove inoltre l'interesse del singolo è l'interesse dello stato. Alla fine, come dissero Brecht e Eisler suscitando grande scandalo, nemmeno più di spettatori c'era bisogno, perché i *Lehrstücke* sono istruttivi solo per gli esecutori stessi, che mimano un determinato comportamento per apprenderlo, non accettarlo necessariamente in modo supino. Ma l'esortazione del coro di controllo nella *Linea di condotta*: "...trasforma il mondo: ne ha bisogno!" rimase tale, perché l'utopia brechtiana fu travolta dal nazismo, e più tardi, in terra socialista, dopo il problematico intermezzo americano, imbalsamata nel pantheon della classicità e resa così inefficace, come disse Max Frisch. Il più significativo poeta tedesco contemporaneo, Durs Grünbein, in un breve saggio di qualche anno fa dal titolo molto eloquente, *L'individualista come collettivo*, si spinse ben oltre, affermando che il sano

vitalismo brechtiano si era perso “a favore di una pedagogia, la cui principale grandezza forse era il suo metodico fallimento. Dal provocatore (...) era nato il maestro secondo il modello confuciano...”.

Eppure i drammi didattici rispecchiavano non solo una crisi del teatro nel suo rapporto con la realtà sociale, ma la crisi di un'intera società, in cui andava maturando, sui campi di battaglia come nelle adunate di massa, la fine dell'individuo, che attraversa l'opera di Brecht come un filo rosso. Infatti nelle soluzioni “aperte” dei *Lehrstücke* la vita del singolo sta spesso sotto il segno della morte, sacrificata alla collettività o, nel caso migliore, alla necessità storica di una sua passiva integrazione. È anche il destino del personaggio Fatzer che con altri tre compagni diserta il campo di battaglia, abbandona la follia della prima guerra mondiale per trovarsi catapultato fra insolubili interrogativi: come conciliare cioè radicalismo e anarchia con il progetto di una nuova, più umana società sensibile alle differenze e tensioni di classe, all'ingiustizia e alla repressione.

Brecht capì fin dall'inizio che il progetto non aveva dietro di sé, in concreto, una base reale su cui poggiare. Andava ben oltre la lezione della realtà per configurare un mondo possibile ma dai tratti fortemente utopistici. Egli stesso definì il testo “irrapresentabile” ma non smise di lavorarci. Anzi, la sua concezione si arricchì col tempo di episodi influenzati spesso dall'iniziazione al marxismo. Nacquero una serie di documenti recitati dal coro, e si aggiunse una cornice drammaturgica, il cosiddetto *Kommentar*, che riflette l'azione e mette a fuoco – come in altri lavori didattici – la possibile utilizzazione individuale e sociale di ciò che si rappresenta. L'azione diventa paradigmatica e sviluppa prospettive pedagogiche. Mutano nelle varie versioni anche i nomi dei personaggi e il loro ruolo: come nel caso di Koch che da ultimo diventa Keuner, non tanto il “pensatore” delle mirabili storie brechtiane, ma piuttosto il tipo pragmatico, il leninista.

Dalle cinque stesure del testo brechtiano e dagli innumerevoli materiali Heiner Müller ha tratto una sua versione che trasforma il *Fatzer* in un modello teatrale, politico e gnoseologico. Non è solo il testo del secolo per qualità e densità linguistiche, ma anche un grandioso abbozzo in cui, secondo Müller, Brecht, come Goethe con il materiale del *Faust*, si prese la libertà dell'esperienza, sottraendosi al dovere della completezza per i posteri, all'imballaggio di un prodotto da fornire al pubblico e quindi al mercato. L'impressione è che Müller proietti spesso nel torso brechtiano i suoi fantasmi e le sue ambizioni drammaturgiche. Brecht gli offre un ottimo trampolino di lancio per una poetica che esalta la messinscena dell'inconciliabile, l'impossibilità di realizzare una sintesi dialettica come superamento dei conflitti, il gusto per le contraddizioni come elemento vitale. Ma è anche il pensiero più radicale di Brecht che continua ad affascinarlo: quel teatro rivoluzionario che ha abolito la

divisione dei ruoli, in cui, come si diceva, attore e spettatore coincidono in funzione di una collettività, platea e palcoscenico confluiscono in un evento che "presenta storie diverse che si intersecano e sovrappongono".

Il fatto è che proprio per il suo carattere frammentario il testo di Brecht diventa la metafora di un teatro aperto, nel tempo e nello spazio, a ogni possibile fruizione. Fin dall'inizio fu chiaro che lo stesso autore non era insensibile al soggetto che cerca di affermare senza compromessi la propria vita e, al tempo stesso, al combattente che nasconde il proprio volto, in sintonia con l'esortazione del *Libro di lettura per gli abitanti delle città* ("Non mostrare, oh non mostrare la faccia / ma / cancella le tracce!") e si riduce a piccolo ingranaggio del meccanismo sociale. In sostanza il tentativo di conciliare il trasgressivo Baal con il compagno della *Linea di condotta*.

Fatzer nasce da quel vecchio nucleo tematico che esprime l'insofferenza verso una società che soffoca il dissenso e produce violenza. È un Baal che ha sperimentato in prima persona la follia dei tempi e ora guarda il mondo con gli occhi di Marx, cogliendo le contraddizioni nel rapporto fra individuo e comunità al di là del conciliante spirito borghese. Fatzer è la problematica variazione di una precisa tipologia brechtiana che accorpa figure di dissenzienti e innovatori, insopportabili a ogni regola. Il suo mondo si riempie di outsider che coltivano non solo l'utopia della felicità (non di rado sulla scena tedesca, come ci ricordano i *Masnadi*, il *Faust* o la *Morte di Danton*), ma anche il progetto di una radicale trasformazione. In una conferenza radiofonica del 1930 su *Bert Brecht* W. Benjamin mise a fuoco il nucleo segreto di tali personaggi: "Il reale interesse di Brecht a Baal e a Fatzer è più profondo – egli sostenne –. Rappresentano per lui certamente l'egoismo e l'asocialità, ma è anche vero che uno degli sforzi costanti di Brecht è proprio quello di dipingere la figura dell'asociale, del teppista, come figura di rivoluzionario virtuale". Dunque proprio quel Fatzer che si lascia alle spalle la guerra e urla "...merda / Sull'ordine del mondo", il personaggio che esorta i compagni a stare uniti ma in realtà segue le proprie pulsioni e trascura di procurare loro il cibo, che va a letto con la moglie del compagno Kaumann e non accetta di integrarsi nel gruppo, diventa un possibile modello pedagogico. Egli esorta i compagni alla sragionevolezza come antidoto a ogni ragione strumentale. Persino l'egoismo può diventare uno strumento per sottrarsi al delirio degli eventi e riconquistare una propria dimensione esistenziale. Lo stesso Koch, il cui anelito alla giustizia degenera in terrorismo e follia omicida, riconosce le potenzialità dell'individualismo di Fatzer: "Che sia egoista è / Una fortuna! – grida ai compagni nella scena *Invasione 2* – Vuol dire che ha un io grande abbastanza / Per noi quattro assieme, è per noi quattro che / Lui è egoista! Lui / Ci può aiutare!". Speranza presto delusa perché l'edonismo autodistruttivo di Fatzer legato a pulsioni che esigono un

soddisfacimento incessante, appare inconciliabile con qualsiasi progetto collettivo e rivoluzionario. Ed è scarsamente declinabile, anche nel dopoguerra, con i *diktat* di un socialismo dogmatico. Tanto che nella prima assoluta alla Schaubühne am Halleschen Ufer nel marzo del 1976, il regista Frank-Patrick Steckel fu attratto piuttosto da taluni plausibili aspetti “esistenzialistici”, come il tema dell’angustia e chiusura spaziale – sia nel *Panzer* come simbolo del grembo materno, che nell’alloggio di Kaumann – o quello dell’azione bloccata e come irrigidita in vani conati. Più che l’utopia di un nuovo teatro o di una possibile futura società lo spettacolo richiamava un’atmosfera da “finale di partita”, nel perimetro di un gioco sperimentale.

Altra cosa fu la messinscena di Manfred Werkwerth e Joachim Tenschert nel 1987 al *Berliner Ensemble*. I due registi riflettevano su aspetti essenziali come la dialettica fra impulsi individuali e disciplina del collettivo aggiornandoli al socialismo reale per il quale prefiguravano nuove risposte. Veniva ribaltato il giudizio sullo spirito anarcoide di Fatzer che azzerava rituali e stereotipi mentali, iniettando linfa fresca nel corpo senile del teatro e sottraendosi alla melodia uniforme del collettivo, il quale, nell’affidarsi all’ambigua intraprendenza del protagonista (si veda, da ultimo, la consegna del denaro e dei passaporti) lo trasforma nel cialtronesco responsabile del destino comune. Una lezione che a Berlino est, più che mai negli anni Ottanta, lasciava trapelare dubbi e perplessità sullo stato di salute del socialismo.

Il protagonista del frammento, non addomesticato da alcuna teoria estetica o teatrale, è il prodotto di un complesso mosaico culturale, racchiuso nella classica dizione brechtiana fra cadenze gnomiche e accenti biblici, istanze didattiche e fantasie mitologiche (Fatzer, ad esempio, come Prometeo incatenato), richiami nietzscheani al tema della “rovina” e dell’ “uomo nuovo”, molto in voga ai tempi dell’espressionismo. Dietro tali echi emerge però con forza l’interrogativo di fondo: come mutare il mondo e dove trovare la forza per realizzare tale mutamento. È spesso il coro, così come lo ha proposto Müller, a porre il problema all’interno di un processo ideologico-politico che non conosce risposte. “Portate acqua nei deserti – suggerisce il *Documento-Fatzer 6* – resta / Pur sempre sabbia. Non abbiate paura: / La fine non è raggiungibile”. Anzi: la speranza è molto lontana, se si osserva il paesaggio umano e sociale del *Fatzer*, che nella sua eterogenea frammentarietà sembra un’antologia di fotogrammi d’epoca: morte, miseria e precarietà dominano la scena, fame e lotta per la vita trasformano il protagonista in uno spietato aggressore pronto a uccidere per un pezzo di carne. E sullo sfondo si possono immaginare i grandi mutamenti storici: la guerra mondiale, la Rivoluzione d’Ottobre, la breve e dolorosa esperienza bavarese, la fine della via tedesca al comunismo con l’uccisione di Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg. Le parole pronunciate da Fatzer poco

prima di essere eliminato dai compagni suonano come commento a un'epoca politicamente instabile che stava per chiudersi in modo tragico: "Non so chi vincerà / In questa lotta / Ma chiunque vinca – Fatzer è / Perduto. / E da ora in poi e per lungo tempo / Non ci sarà più alcun vincitore / Nel vostro mondo ma soltanto / Vinti". Brecht evidentemente, al contrario di molti altri intellettuali, non si faceva illusioni sulla durata del nazismo e forse nemmeno sulla felice e produttiva integrazione del singolo nella rigida struttura partitica.

Del resto la presenza del personaggio Koch/Keuner richiama già le degenerazioni del comunismo, il dogmatismo del collettivo, la sostituzione del proletariato con il paternalismo. Dall'anarchia di Fatzer si passa alla rigida etica del gruppo, nel quale sempre di più il personaggio di Keuner risponde all'identikit del funzionario di partito, al burocrate uscito dall'alambicco del socialismo, non estraneo, nell'astuta versione di H. Müller, alla situazione della Rdt. Solo da ultimo egli appare come il pragmatico che cerca di realizzare tutto il possibile, distanziandosi da Koch ormai risucchiato dal terrorismo, che, nel bel mezzo dell'anarchia, dell'imbarbarimento e della paura corale decide di passare all'attacco creando "una specie di soviet". E il coro ricorda di fronte a un Fatzer ormai inutile a sé e agli altri: "La disunità porta al sistema della maggioranza dei voti. Decisione contro il diritto di proprietà, per la libertà della donna. Per il terrore".

Le contraddizioni sociali alimentano lo spirito rivoluzionario e le esperienze, a questo punto, si sovrappongono. Heiner Müller nel raccogliere i suoi materiali fa un balzo in avanti e utilizza Brecht per una riflessione sulla RAF e il terrorismo tedesco degli anni Settanta. Un'operazione tutt'altro che azzardata: il *Fatzer* infatti diventa l'occasione per riflettere su un'aporia che investe ogni movimento rivoluzionario o sedicente tale, che già Ernst Toller aveva riassunto, dopo il fallimento dell'esperienza bavarese, nel suo dramma *Uomo massa*. E cioè il rapporto fra il principio etico della non violenza e l'uso della medesima nella lotta, il conflitto fra libertà e necessità. Toller condivideva la posizione dell'anarchico Gustav Landauer che, in polemica con l'idea comunista che il fine giustifica i mezzi, salvaguardava l'intangibilità dell'uomo. Persino Gyorgy Lukács nel saggio *Il bolscevismo come problema morale* del lontano dicembre 1918, si schierava su questo fronte chiedendosi fra l'altro: "È giusto cercare di raggiungere il bene con i mezzi sbagliati, la libertà con l'oppressione?".

Nel frammento brechtiano Koch si colloca sul versante opposto. Di fronte al fallimento delle speranze rivoluzionarie, egli non ha un attimo di esitazione e sostiene l'imperativo della violenza: "Lasciate stare la superbia, fratelli / – predica nel *Capitolo della morte 2* – Siate umili e colpite a morte / Non superbi, bensì: disumani! / Non fate due cose, ma solo / Una. Non vivere e uccidere, bensì / Solo uccidere". Un'esortazione

spaventosa con problematiche variazioni negli stessi drammi didattici. Parole terribili che hanno trovato nel passato prossimo della comune realtà europea un ricco terreno di coltura. Ma il punto è un altro: Koch esprime nel suo furore distruttivo la degenerazione di un'idea di emancipazione. Brecht riflette, in modo radicale e in un tragico momento storico, sulle contraddizioni che nascono da una lotta che rispetti i valori intangibili dell'uomo ma sia però in grado di eliminare la sopraffazione e la violenza di classe. Questo è il nodo difficile da sciogliere che Heiner Müller decide anzi di ingarbugliare riciclando Brecht in versione più attuale. Il gruppo dei disertori si comporta come i membri della RAF, il collettivo rivoluzionario dalla rigida disciplina che, nell'ottica di Müller, trasferiva la violenza legalizzata e i conflitti planetari (allora era il tempo del Vietnam) nel microcosmo urbano. Proprio quello in cui alligna la paura, tema centrale del *Fatzer*, che annuncia, secondo il coro del *Documento 8* - "l'avventura di grandi cambiamenti nello spirito dell'umanità".

Il problema del terrorismo è stato anche la chiave di lettura che Heiner Müller ha proposto nella sua messinscena del frammento ad Amburgo nel 1978 in appendice al *Principe di Homburg* di Kleist: il problematico rapporto fra singolo e collettivo fino alle aberrazioni della RAF, alla violenza praticata in modo diretto la dove, nella società, è solo larvata e spesso mimetizzata. Non come un fatto trionfalistico, ma con umiltà, come dice Koch. Come un dovere, un perverso finalismo: l'essere che scivola nel nulla, l'apocalisse per un mondo migliore. Sottratte al presente, le parole di Koch riecheggiano in realtà un'epoca di conflitti radicali, di disumane contrapposizioni. *Fatzer* riflette l'impasse politica della Repubblica di Weimar, lacerata da forti contrasti anche all'interno della sinistra, ma soprattutto il difficile compito di offrire una risposta adeguata alle provocazioni della violenza in sintonia con l'intangibilità dell'uomo.

Oggi più che mai la sua frammentarietà rispecchia il nostro stesso presente, le contraddizioni sociali di cui è zeppo il mondo, che risuonano attraverso la voce dei tanti *indignados* pronti a riempire le piazze d'Europa e d'America, dei milioni di disoccupati e di giovani senza speranza, degli sfruttati da un capitalismo che ha spostato le sue strutture in paesi emergenti e scoperto nuove frontiere per i propri profitti.

Fatzer non è il Vangelo della liberazione, ma il documento di una tensione che oggi si fa vibrante e propulsiva proprio nei vecchi centri del benessere, dell'abbondanza, dove ormai le generazioni dei figli sono state derubate anche dei loro sogni. E quella tensione esige nuova e diversa partecipazione, forme di democrazia che vedono il collettivo non come il carcere dell'individuo, ma come l'insieme solidale che nell'affrontare e risolvere il problema del singolo alimenta il benessere della comunità. Può sembrare utopico, ma è la migliore risposta alla storia

dell'oppressione sempre in attesa dietro l'angolo, con ogni forma di violenza e ricatto. Il testo di Brecht sta a testimoniare la provocazione dell'arte che sogna l'impossibile, come diceva Christa Wolf. La voce finale del coro nel *Fatzer* recupera il gusto brechtiano della contraddizione e della dialettica per affermare ciò che oggi, più che mai, grandi masse a tutti i livelli richiedono a gran voce: e cioè che ogni posizione di potere deve potersi tradurre nel suo contrario, mettersi in discussione, rinunciare ai propri privilegi. "Abbandona la tua posizione. / Le vittorie sono state ottenute. Le sconfitte sono / Ottenute: / Ora abbandona la tua posizione", afferma il testo conclusivo dal titolo programmatico "Vieni, Fatzer". Anche dalla sconfitta c'è da imparare: "Affonda pure! / - si legge - Sul fondo / Ti attende l'insegnamento". Non è un invito all'autodistruzione, ma la lezione di una libertà che sa incessantemente reinventarsi nel confronto con la realtà. Anche qui si cela il messaggio della *Grande Pedagogia*, su una scena "fatta a pezzi", come diceva Müller pensando con passione al *Fatzer*, che saluta l'esperimento come prassi del teatro e regola di vita. Ciò che si rappresenta è il mondo nella sua mutabilità, in cui nessuno e tutti sono attori, pronti a rivestire un ruolo e ad abbandonarlo, se necessario, nel costante confronto democratico. Un'utopia che le parole finali di Brecht hanno lanciato ai posteri da una Germania buia e senza speranze e che oggi non sono pochi, in giro per il mondo, a poter e voler condividere: "Tu hai finito, uomo di stato / Lo Stato non è pronto. / Permetti che lo cambiamo / Secondo le necessità della nostra vita. / Permettici di essere statisti, statista. / Sotto alle tue leggi c'è il tuo nome. / Dimentica il nome. / Osserva le tue leggi, legislatore. / Rispetta l'ordine, tutore. / Lo Stato non ha più bisogno di te / Consegnalo".