



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Scienze Politiche, giuridiche e studi internazionali

Corso di laurea in:
Scienze Politiche, Relazioni Internazionali e Diritti Umani

Tesi di laurea triennale

IL TEATRO POLITICO DI BRECHT BRECHT

RELATORE:

Prof. Francesco Berti

LAUREANDO:

Alessandro Cunsolo

Matricola N. 1235260

ANNO ACCADEMICO
2022/2023

INDICE

INTRODUZIONE.....	3
CAPITOLO I: Vita e opere.....	5
1.1.L'infanzia e gli anni della scapigliatura.....	5
1.2.Il successo e la maturazione politica e artistica.....	8
1.3.Gli anni dell'esilio e il ritorno in Germania.....	9
1.4.Cambiamenti: dal teatro drammatico al teatro epico.....	14
CAPITOLO II: Dal rifiuto dei classici tedeschi all'avvicinamento al marxismo.....	17
2.1.Tra l'impressionismo e i classici tedeschi.....	17
2.2. I nuovi classici e l'approdo al marxismo.....	20
2.3. Conseguenze morali del marxismo e discrepanza con il partito.....	24
CAPITOLO III: analisi dell'opera la linea di condotta.....	29
3.1.Una premessa doverosa.....	29
3.2.La struttura, i personaggi e la trama.....	30
3.3.Le scene del dramma.....	32
3.4.La prima scena del dramma è intitolata: la dottrina dei classici.....	33
3.5.La seconda scena del dramma è intitolata: la cancellazione.....	34
3.6.La terza scena è intitolata: la pietra.....	34
3.7.La quarta scena del dramma è intitolata: giustizia.....	35
3.8.La quinta scena del dramma si intitola: che cos'è di preciso un uomo?.....	36
3.9.La sesta scena del dramma si intitola: il tradimento.....	37
3.10.La settima scena del dramma si intitola: estrema persecuzione e analisi.....	38
3.11.L'ottava scena del dramma si intitola: la sepoltura.....	39
CONCLUSIONI.....	41
BIBLIOGRAFIA.....	43

INTRODUZIONE

La presente tesi si propone di analizzare il teatro di Bertolt Brecht, e di rivelarne e spiegarne la sua politicità. Per compiere questo scopo, si analizzerà il pensiero politico dell'autore, affinché l'analisi delle sue opere accresca di senso e di profondità.

Nel primo capitolo, si descriverà la vita dell'autore, inserita nel suo contesto storico, fondamentale per capire la psicologia di Brecht e del suo teatro. Si passerà poi all'analisi degli aspetti che hanno portato lo stesso alla creazione di un nuovo modo di scrivere e di mettere in scena le opere, definito da egli stesso come *teatro epico* e alla spiegazione in termini tecnici di esso, con particolare attenzione alla tecnica dello straniamento. La ricerca, in questa fase, si concentrerà nella differenza tra il teatro epico e il teatro classico. Si passerà poi al secondo capitolo, che si concentrerà sul pensiero politico dell'autore: la sua maturazione politica, di stampo marxista, andrà a pari passo con la sua maturazione artistica. Si darà in questo capitolo notevole importanza al suo rapporto con i classici tedeschi, da lui rifiutati, ed ai nuovi classici, quelli scientifici e del comunismo. Per compiere questa transazione ai nuovi classici sarà di rilevante importanza, anche la tensione tra la corrente in voga in quel periodo storico, l'espressionismo, e l'autore. La stessa tensione si ritroverà anche tra la concezione del comunismo di Brecht e del partito, che più volte si sono trovate in contrasto tra loro. Non mancheranno le figure che hanno ispirato politicamente l'autore, in primis Rosa Luxemburg, a cui viene dedicata una poesia. Nel terzo ed ultimo capitolo la tesi si calerà nel profondo del pensiero politico e teatrale di Brecht, grazie all'analisi dell'opera *La linea di condotta*.

Grazie a questa sarà possibile definire anche un altro tipo di teatro, quello didattico, da lui creato in un periodo di studio intensivo del marxismo. L'opera verrà analizzata partendo da una lettera di protesta scritta dall'autore stesso, per contestualizzare il periodo storico della messa in scena e della scrittura; si passerà poi, ad un'analisi generale della struttura del dramma che inizierà a far comprendere effettivamente lo stile teatrale dell'autore, che però si rivelerà completo solamente durante la descrizione, scena per scena dell'intera opera. Qui si osserveranno nella pratica, le tecniche descritte e spiegate nel secondo capitolo; in particolare la tecnica di straniamento, che comprende il modo di recitare degli attori, ma anche l'effettiva sintassi delle battute e i temi trattati. Oltre ai tecnicismi, si capirà, come il suo pensiero politico si immerga profondamente nei suoi testi, e come questi vengano utilizzati come forma insegnamento di stampo marxista.

CAPITOLO I

Vita e opere.

1.1.L'infanzia e gli anni della scapigliatura.

Eugen Berthold Friedrich Brecht nasce da famiglia borghese il 10 febbraio 1898 ad Augusta, città situata nel sud della Germania. I bambini del suo vicinato, nel libro *Bertolt Brecht: A Literary Life*, lo descrivono come testardo e molto fragile, ma con una parlata impeccabile. Fin da piccolo, Eugen¹ si distingueva dal resto dei suoi coetanei: conosceva a memoria molte storie ambientate nel western di Karl May, scrittore tedesco molto popolare all'epoca, e spesso abbozzava delle parti e le faceva recitare agli altri bambini. Non tutti però erano impressionati da lui, molti lo consideravano strambo e non volevano essere comandati, per questo accadeva spesso che venisse bullizzato, come spiegano gli stessi: «He always wanted to be the boss and order you about (...) we often beat him»². L'ambiente familiare non è mai stato semplice, la madre, Sophie Brecht, si ammalò di cancro al seno e la malattia la costrinse a passare gli ultimi anni della sua vita allettata. Morì nel 1920, non ancora cinquantenne. Il padre, direttore di una cartiera, era un uomo autorevole e dedito al lavoro; i contrasti con i figli erano presenti, ma non furono mai così intensi da portare Brecht a scrivere su di lui. La casa in cui vivevano era molto semplice, visto che il padre era molto attento a come spendere i suoi soldi e la madre, ha sempre trovato inutili i beni materiali. Possedevano alcuni libri, principalmente per saziare la fame di conoscenza del figlio, ma non aspirarono mai ad avere una biblioteca, all'epoca simbolo di agiatezza. Un caro amico di Brecht, Arnolt Bronnen, che visse nella sua casa nell'autunno del 1922, la descrive come «tetra, puritana» e dà una connotazione molto triste dei rapporti padre-figli «L'unico vivente, lì dentro, era Walter, fratello minore di Bert e suo adoratore fanatico, evidentemente in contrasto con l'autorità paterna, che non faceva gran conto, invece, dei figli»³. Nonostante il contrasto con il padre e la morte della madre, Brecht conservò per sempre un piacevole ricordo della sua città e della sua casa. Durante tutta la sua vita volle sempre mangiare ciò che si usava una volta ad Augusta e a chi non capiva perché gli piacesse la Bratwurst, salsiccia arrostita, notoriamente insipida, egli rispondeva «sta qui il bello»⁴. Questo suo gusto per l'insipido e per la cucina semplice e tradizionale, si rispecchia nei luoghi e nei protagonisti della sua produzione artistica, dove si rappresentano per la maggiore persone altrettanto semplici, abitanti di periferia e bassifondi.

¹ Brecht fu chiamato Eugen fino al 1916, anno dal quale decise di farsi chiamare Bert e successivamente, dal 1922, Brecht.

² Parker 2014, preludeo.

³ Brecht I, introduzione.

⁴ Brecht 2020, p.7.

Interessante è notare l'autoconsapevolezza dello scrittore del proprio talento, che in un diario datato ottobre 1916, egli aveva dunque 18 anni, scrive: «sono in grado di scrivere, di scrivere drammi, migliori di quelli di Hebbel, più violenti di quelli di Wedekind»⁵. Questa coscienza divenne negli anni della sua scapigliatura quasi vanto; nel 1926 infatti, lui e il suo amico e scrittore Bronnen concessero un'intervista dove il primo sosteneva di dettare i suoi testi direttamente ad una segretaria e il secondo di scrivere direttamente a macchina.

Per questo loro atteggiamento ribelle, che si ritrovava poi nelle loro opere (basti pensare che assieme a Bronnen nel 1921 misero in scena, a Berlino, Pastor Ephraim Magnus un dramma di Hans Henny Jahnn fortemente erotico) i due vennero citati come «esempio estremo di anarchismo artistico e intellettuale» e come i «ragazzi terribili»⁶ della letteratura tedesca.

Nel giugno del 1916, alla classe di latino di Brecht fu richiesto di scrivere un saggio che illustrasse la saggezza del detto di Orazio *dulce et decorum est pro-patria mori*. Tutta la classe scrisse appassionatamente sulla necessità di una morte eroica mentre Brecht si esprime in maniera molto diversa nel suo saggio, denunciandolo di poter essere inteso solo come pura propaganda, e ammettendo la difficoltà di morire, in un letto come in battaglia, soprattutto per un giovane nel fiore degli anni. Per questa visione pacifista e per aver chiamato “capra” Orazio fu sgridato davanti a tutta la classe e minacciato di essere sospeso. Non era la prima volta che succedeva, molti insegnanti lo hanno infatti definito «brash, rude and arrogant fellow»⁷

Il 2 ottobre 1917, Brecht si iscrisse all'Università Ludwig Maximilian di Monaco come studente di scienze umane e medicina. Ad interrompere i suoi studi universitari fu la chiamata al servizio militare nel 1918, l'ultimo anno della guerra. Il reggimento di Augusta in quel periodo aveva subito gravi perdite ed aveva bisogno di nuove reclute, egli non finì in prima linea per dei problemi al cuore, e per la sua fisicità; Bernhard Reich, infatti, regista che nell'autunno del 1923 lavorava con Brecht a Monaco lo descrisse come «figura mingherlina»⁸. Nonostante questo, fu ritenuto idoneo per il servizio sul campo come medico. In risposta al suo reclutamento scrisse la famosa poesia *Leggenda del soldato morto* pubblicata nel 1918. Questa racconta la storia di un soldato che dopo essere morto viene dissotterrato per volere del Kaiser, e viene riportato a combattere nuovamente in guerra. L'assurdità di questa immagine, elaborata dell'autore con molta comicità, lascia al lettore un senso di rabbia verso il kaiser e pena verso il soldato, che, anche dopo aver dato la vita per la sua patria, si ritrova ad essere disturbato ancora, per essere utilizzato nuovamente come un oggetto. Questa poesia riassume in modo esemplare lo stile di Bertolt Brecht; durante tutta la sua carriera, infatti, utilizzerà scene al limite dell'assurdo unite ad una comicità tagliente, elementi funzionali a creare nello spettatore un pensiero critico. Vista la politicità dello scritto, che si

⁵ Brecht I, introduzione.

⁶ Chiarini 1959, p. 7.

⁷ Parker 2014, p.108.

⁸ Chiarini 1959 p.46.

oppone apertamente alla leva militare e denuncia anche la brutalità della guerra, nel 1935 verrà citata come ragione della rimozione della cittadinanza tedesca dell'autore, che sarà costretto così ad andare in esilio. Furio Jesi, nel suo libro *Brecht*, sottolinea come l'esperienza in ospedale militare dell'autore in quel periodo di contrasti sociali abbia fatto maturare in lui una coscienza politica più concreta: «la fine della guerra (...) e le vicende dell'inverno 1918-1919, l'insurrezione spartachista, funsero da catalizzatori della sua maturazione politica»⁹. In quel periodo l'appello alla rivoluzione si diffuse in tutta la Germania molto velocemente, in Baviera Kurt Eisner facente parte del USPD¹⁰ guidò il rovesciamento della monarchia di Wittelsbach, e fu eletto presidente del Consiglio rivoluzionario dei lavoratori e dei soldati. L'11 novembre 1918 la Germania firmò l'armistizio che avrebbe messo fine alla guerra. Parallelamente alla sua maturazione politica avvenne in Brecht anche una maturazione letteraria, che lo portò in questo periodo ad un totale rifiuto dell'espressionismo tedesco, massima corrente letteraria dell'epoca, per abbracciare un modo di scrivere più impegnato. Per definire il termine "impegnato", che verrà affrontato ed analizzato più esaustivamente nel prossimo capitolo, è esplicativa la frase di Brecht: «basta con le romanticherie!»¹¹.

La prima sua opera teatrale, scritta nel 1918, è *Baal*, che debutterà nella scena dopo cinque anni nel teatro Altes Theater a Lipsia, nel 1923. La commedia parla di Baal, un giovane poeta che vive la sua vita all'insegna dell'eccesso e della dissolutezza, che non ha interesse nel futuro di sé stesso e nemmeno nel futuro della società. «Baal è un essere asociale, ma in una società antisociale»¹², così lo definirà lo stesso Brecht negli anni a seguire. Il comportamento di questo giovane che si adatta in una società che si rifiuta di avanzare, che vive l'oggi senza prestare attenzione al domani, può essere visto come una velata critica al capitalismo moderno, che, mentre si riproduce nel suo costante progresso, ignora le sue contraddizioni e non fa nulla per eliminarle.

La seconda opera è *Tamburi nella notte* e viene messa in scena nel 1922 a Monaco, è proprio questa commedia che darà inizio alla notorietà di Brecht, già conosciuto comunque, nell'ambiente letterario della città. L'opera racconta la storia di un reduce di guerra dato per morto (Andrea Kragler) che torna dalla sua fidanzata (Anna Balicke) dopo quattro anni. Anna però, si è ormai sposata per convenienza con un uomo che non ama e che ha problemi di alcolismo. Andrea torna proprio durante la rivolta spartachista e appresa la notizia che Anna si è sposata, inizialmente abbraccia i rivoluzionari, ma poi in un impeto amoroso, si impegna per riconquistarla e abbandona totalmente la rivoluzione per tornare a casa con lei. Furio Jesi analizzando *tamburi nella notte* noterà che mentre Baal ha un modo di adeguarsi alla società «passivo», Kragler si adegua in maniera «attiva asociale», compie dunque «scelte non eroiche ma adeguate alle circostanze». Al modo attivo-

⁹ Jesi 1999, p. 16.

¹⁰ Partito social democratico indipendente di Germania fu un partito politico tedesco partorito dalla scissione interna del Partito socialdemocratico della Germania.

¹¹ Jesi 1999, p. 19.

¹² Jesi 1999, p. 6.

sociale si differenzia quello «responsabilmente sociale» che è «l'eroismo dei tempi in cui politicamente non conviene essere eroici, l'astuzia di valutare i rapporti di forze e di agire di nascosto quando un attacco scoperto sarebbe destinato a fallire»,¹³ atteggiamento che si vedrà in futuri lavori come *La madre* o *Linea di condotta*. Il comportamento di Kragler è sicuramente deplorabile, soprattutto politicamente, ma è umano. Brecht rimase sempre interessato a questo modo di rappresentare cosa non bisogna fare, soprattutto per la sua efficacia didattica.

Queste due opere, che sono sicuramente le più famose del periodo giovanile di Brecht, sono ancora intrise di espressionismo e di romanticismo, stili che Brecht stesso voleva evitare, ma descrivono perfettamente anche il periodo confusionario e ribelle della vita dell'autore, deciso a cambiare il modo di fare teatro ma senza aver ancora compreso come, ancora non politicamente del tutto consapevole, ma interessato ad imparare, basti pensare che a ventidue anni era critico teatrale per il giornale socialdemocratico *Augsburger volkswille*. In quegli anni anche le relazioni personali di Brecht si ampliarono, conobbe infatti Karl Valentin un noto commediografo, conosciuto per essere un esponente molto importante del cabaret tedesco, conobbe Arnolt Bronnen¹⁴ già citato in precedenza, che divenne un suo grande amico e sposò nel 1922 la sua prima moglie Marianne Zoff.

1.2. Il successo e la maturazione politica e artistica.

Nel 1922 Brecht era ormai già un autore noto. Da Monaco si spostava spesso a Berlino e qui vi si trasferì definitivamente nel 1924. La capitale in quegli anni aveva superato di gran lunga Monaco come fioritura artistica e culturale, e per egli non poteva esserci posto migliore per abitare. Tra il 1921 e il 1924 scrive *Nella giungla delle città*, e nel 1925 *Un uomo è un uomo*. Quest'ultima commedia è un'opera che fa da spartiacque tra il Brecht giovane e ribelle e il Brecht consapevole, sia tecnicamente che ideologicamente. *Un uomo è un uomo* racconta la storia di Galy Gay, scaricatore di porto abitante di Kilkoa, un paesino in Indiano, che esce di casa per comprare un pesce alla moglie ma incontra tre soldati inglesi che lo convincono a prendere il posto di un loro commilitone, bloccato in un tempio che loro stessi avevano saccheggiato. Galy Gay compirà una reale metamorfosi, tanto da dimenticare completamente la sua identità e diventare in tutto e per tutto un militare. L'assurdità di questa commedia unita alla sua ironia, che fa da tramite per denunciare le contraddizioni della società borghese, il radicale allontanamento dall'espressionismo e la messa in scena che si distacca dalla tradizionale opera drammatica classica, aristotelica, rendono questa commedia un capolavoro, che

¹³ Jesi 1999, p.18.

¹⁴ Drammaturgo e regista austriaco che nel 1933 firmò un documento dove giurò fedeltà a Adolf Hitler, dopo la Seconda guerra mondiale, diventò socialista.

getta le basi per le opere più mature di Brecht, come *Vita di galileo* o *L'anima buona del Sezuan*. Lo studio del marxismo, che inizia per l'autore proprio in questi anni, si può intravedere già in questa commedia. Anche il concetto di teatro epico, che si spiegherà in maniera più esaustiva nei prossimi capitoli, inizia qui a prendere forma.

Nel 1927 si separa da sua moglie per risposarsi l'anno successivo con Helene Weigel, nello stesso anno pubblica la commedia musicale *L'opera da tre soldi*, inscenata al Theatre am schiffbauerdamm di Berlino. La commedia è una rielaborazione dell'*Opera del mendicante*, scritta da John Gay nel 1727. Questa ricomposizione, grazie soprattutto alle musiche di Kurt Weill¹⁵ portò Brecht a quella che lui stesso definirà «l'epoca della mia ricchezza».¹⁶

Nonostante il successo, *L'opera da tre soldi* rimane molto contraddittoria e disunita, non riesce a trovare un compromesso tra le antiche e le nuove posizioni dell'autore, tanto che negli ultimi anni della sua vita disse «io entrò nella letteratura come l'uomo che scrisse il verso "Prima viene la pancia e poi vien la morale».¹⁷ Questa viene intesa in modo culinario e non considerata criticamente. Negli stessi anni viene messa in scena un'altra opera di carattere musicale, *Mahagonny*, nata, come quella precedente, dalla collaborazione tra Bertolt Brecht e Kurt Weill. «*Mahagonny* è una città immaginaria dove i beni che offre la società sono liberi e a disposizione di chiunque, ma gli uomini vivono tuttavia in un tormentosa infelicità (...) perché tutto ciò che possono avere non serve a nulla, non dà uno scopo alla loro esistenza»¹⁸. Tutto è legale nella «città rete»¹⁹ per chi può permetterselo. Il crimine peggiore infatti, non è l'omicidio, ma il non poter permettersi di pagare un servizio o un bene di cui si ha usufruito; la pena per questo è la sedia elettrica. In queste due opere Brecht ha dimostrato di aver appreso totalmente «tutti gli elementi della finzione scenica»²⁰ e questo ha reso la sua ironia-parodia in grado di evidenziare ancora più di prima la polemica del nuovo con il vecchio, del teatro aristotelico contro il teatro moderno, gli ha permesso di sviluppare ulteriormente la teoria del teatro epico che lo porterà poi ad un teatro di insegnamento, volto alla modifica della società.

1.3. Gli anni dell'esilio e il ritorno in Germania.

Brecht provò in quegli anni anche a cimentarsi nel cinema, arte che lo affascinava, e dopo il rifiuto da parte di una casa cinematografica a produrre *L'opera da tre soldi*, girò il suo primo e unico film intitolato *Kuhle Eisler* assieme al regista Slatan Dudow. La pellicola venne pubblicata nel 1932 ma poco dopo fu parzialmente

¹⁵ Compositore e musicista tedesco, determina il successo del *L'opera da tre soldi* grazie «alla pienezza emotiva dei famosi *songs* diffusi ben presto in tutto il mondo» (Chiarini 1959, p.103)

¹⁶ Brecht, 2020, p.9.

¹⁷ Mayer 1972, p.47.

¹⁸ Pandolfi 1953, p.373.

¹⁹ Brecht I, 1975, p.520.

²⁰ Chiarini 1959, p.105.

censurata dal regime Nazista. Come il film, molte sue commedie furono eliminate dalle produzioni teatrali; era ormai diventato un intellettuale nemico del regime, per il suo pacifismo e per le sue idee di stampo comunista. Il Partito nazionalsocialista che fino al 1928 era una forza politica di secondo piano, nelle elezioni di quattro anni dopo diventò primo partito con il 37% dei voti. La crisi del 1929 portò il popolo tedesco alla fame e così alla più totale sfiducia nelle istituzioni, il consenso si spostò dai partiti tradizionali e più istituzionalizzati ai più populistici. Dopo le elezioni del 1932 nel Reichstag 230 seggi erano del partito Nazista. Per sbarrare la strada al loro leader Adolf Hitler, i partiti democratici elessero come Presidente della repubblica Paul Von Hindenburg, ex comandante del comando supremo dell'esercito durante la Prima guerra mondiale: egli provò a formare un governo con due esponenti della destra, prima con von Papen e poi con von Schleicher, ma non avendo basi parlamentari non vennero eletti. Hindenburg, sotto pressione dalla grande industria, dai militari e dallo stesso popolo tedesco, convocò Hitler per formare un nuovo governo, convinto che una volta eletto sarebbe stato possibile controllarlo. Il 30 gennaio 1933 Adolf Hitler viene nominato Cancelliere.

Anche dopo questa data, Brecht e la moglie Weigel sottovalutarono la situazione, ritenendo che non sarebbe stato necessario emigrare, ma trasferirsi per un po' di tempo in Baviera. Non passò molto tempo prima che cambiassero idea. Il 27 febbraio dello stesso anno venne bruciato il Reichstag, Hitler dichiarò lo stato di emergenza e abolì molti diritti civili della costituzione della Repubblica di Weimar. La vita di Brecht fu velocemente stravolta, le sue questioni personali, ma anche commerciali, erano definite principalmente dall'antifascismo e dal sostegno all'unione sovietica, il suo lavoro da intellettuale e scrittore non sarebbe più stato accettato in Germania. L'autore aveva all'epoca solo un'infarinatura di inglese e francese, all'estero avrebbe dovuto adattare il suo stile teatrale a un ambiente internazionale, per di più in un momento molto instabile, ma le opzioni non erano molte. Si trasferì inizialmente a Vienna, e successivamente a Parigi (dove andò in scena il suo unico balletto: *sette peccati capitali*), per fermarsi finalmente in Danimarca, in una casa tipicamente contadina nella periferia di Svendborg. Le vicende storiche portano l'autore a concepire delle opere altamente politicizzate e in prima linea contro il fascismo come *Terrore e miseria nel Terzo Reich* che propone delle scene drammatiche nella quotidianità della dittatura nazista. Pubblica anche la sua seconda collezione di poesie, *Canzoni poesie e cori*, e nel 1939 *Poesie di Svendborg* che saranno le liriche più alte del poeta tedesco, intrise di critiche al totalitarismo di Hitler e di elogi al marxismo. Interessante in quest'ultima raccolta *la canzone dell'imbianchino Hitler*. La poesia rappresenta una casa diroccata che al posto di essere ristrutturata da un muratore, viene pitturata; dunque, sembra in buone condizioni, ma in realtà sta per crollare. L'imbianchino è Hitler e la casa la Germania. Questa analogia rispecchia in maniera assurdamente fedele la situazione storica dell'epoca, descrive in maniera efficace la condizione in cui versava il paese in quel momento: «i buchi, le fessure e le crepe» e spiega anche che cosa sia il populismo e che effetti abbia: «e l'imbianchino Hitler disse, lasciate fare a me!» e poi, nell'ultima strofa, «appena lo si lasciò fare, tutto lui ha imbrattato. L'intera

Germania ha imbrattato.»²¹. Impressionante è la semplicità con cui questa poesia riesce a spiegare concetti e situazioni politiche. Il lettore non ha bisogno di specifiche competenze artistiche, poiché i termini sono molto colloquiali, talvolta volgari, e le immagini che rappresenta sono comuni a tutti. È questo lo scopo di Brecht: creare un prodotto artistico che porti il fruitore di esso a ragionare, riflettere sui temi proposti e ad accendere un pensiero critico. Il lettore non sarà più dunque un borghese acculturato che usufruisce in maniera culinaria dell'opera, ma un operaio, che immedesimandosi nelle ingiustizie rappresentate, proverà nella sua vita a cambiarle.

Nonostante la Danimarca allo scoppio della guerra si dichiarò neutrale, la Germania nell'aprile del 1939 iniziò ad occuparla. Fu in questo mese che Brecht si dovette trasferire, prima in Svezia, dove stette un anno, poi in Finlandia. Questi spostamenti non rallentarono la sua produzione artistica. *Vita di Galileo*, terminata in Svezia e rappresentata per la prima volta nel 1943 a Zurigo, è una delle opere di maggior successo dell'autore ma anche una delle più contraddittorie. La commedia racconta la storia della vita di Galileo e della sua abiura. Nella prima stesura la scelta del protagonista di abiurare è vista in maniera positiva, era una «abile, astuta capitolazione al servizio della verità (...) abiura per poter continuare a lavorare senza essere molestato dai suoi persecutori»²², questa visione positiva cambia dopo aver vissuto l'esperienza della bomba atomica. L'opera viene rielaborata in maniera tale che la scelta di Galileo sia negativa, il personaggio di Andrea, apprendista dello scienziato, dira: «se gli uomini di scienza non reagiscono all'intimidazione dei potenti egoisti e si limitano ad accumulare sapere per sapere, la scienza può rimanere fiacca per sempre».²³

Anche l'opera successiva è diventata un classico di Brecht e di tutto il mondo teatrale: *Madre Courage e i suoi figli*, rappresentata per la prima volta il 1941 in Svizzera. Racconta la storia di Anna Fierling, una vivandiera, che durante la Guerra dei trent'anni viaggia per tutta Europa con il suo carretto cercando inesorabilmente di guadagnare dalla guerra, di trarne sostentamento, per questo è dunque contraria alla pace. In quella stessa guerra Anna perderà i suoi tre figli, uno dopo l'altro. Il motivo principale dell'opera è l'idealismo classico, l'idea della volontà di essere buoni, bontà che porterà solo alla morte. Questa è la riflessione che l'autore vuole trasmettere «che mondo è questo in cui gli uomini periscono a causa delle loro buone qualità?»²⁴. Anna non riesce mai ad aprire gli occhi sulla crudeltà di questo mondo e sul fatto che solo i potenti riescono a guadagnare dalla guerra. Brecht però è fiducioso che chi guarderà il suo spettacolo riuscirà a farlo «non interessa allo scrittore di teatro che la Courage non apra gli occhi, gli interessa che li apra lo spettatore»²⁵. Da notare che in questi due drammi il ruolo dell'eroe è quella dell'*adeguarsi*, ci si trova davanti allo stesso meccanismo visto nella prima opera

²¹Brecht 2015, p.248.

²² Brecht I, p.31.

²³ Brecht I, p.31.

²⁴ Brecht I, p.24.

²⁵ Brecht I, p.24.

dell'autore, *Baal*, quello cioè dell'antieroe; i protagonisti di queste opere sono accomunati dal non reagire di fronte alla realtà, ma di esserci passivamente all'interno.

Dopo un anno in Svezia, si spostò in Finlandia dove scrisse *Il signor Puntila e il suo servo Matti* e *Dialoghi dei profughi* due opere spiritose e allo stesso tempo critiche, che diventeranno, come le precedenti, dei classici. La prima è una commedia che vede protagonista un ricco proprietario terriero che quando è ubriaco tratta benevolmente e dignitosamente i suoi servi, mentre quando è lucido torna ad essere cinico e cattivo, mentre la seconda è la conversazione di un fisico scappato dalla Germania nazista con un operaio, anche lui esule tedesco.

Nel maggio del 1941 neanche la Finlandia era più un posto sicuro dalla guerra e Brecht decise di attraversare la Russia per raggiungere gli Stati Uniti. Nel libro *Bertolt Brecht: A Literary Life* viene descritta molto bene l'ansia dell'autore di fronte all'entrata in un paese capitalista come l'America, e viene riferito che nel tragitto in nave, per paura delle autorità statunitensi gettò in mare tutte le opere di Lenin che aveva. Rispetto alla sua permanenza lì, in una lettera scrisse: «my intellectual isolation here is horrendous; compared to Hollywood Svendborg was a metropolis»²⁶. Nonostante non apprezzasse la vita all'insegna del capitalismo, in America ci restò sei anni, dove visse principalmente a Santa Monica, in California. Proprio qui venne a conoscenza del suicidio di un suo collega intellettuale e amico Walter Benjamin che si avvelenò per non essere catturato dai nazisti. Ricevuta la notizia egli disse «this was the first real loss that Hitler had caused German literature»²⁷. Brecht dedicò all'amico anche quattro poesie: due sono epitaffi, *Lista delle vittime* e *A Walter Benjamin che si è ucciso fuggendo da Hitler*, e le altre due *Sul suicidio di W. B.* e *Dov'è Benjamin, il critico?*

Nonostante in America in quel periodo erano presenti molti intellettuali tedeschi emigrati, come Thomas Mann e Arlond Schönberg, Brecht preferiva rimanere isolato, tranne per l'amicizia con l'attore Charles Laughton e quella con il critico Eric Bentley. Quest'ultimo provò ad inserire l'autore nella scena americana ma non ci riuscì. Solo un progetto venne realizzato da Hollywood, il film *Hangmen Also Die* con la regia di Fritz Lang²⁸, e questo gli permise di avere un po' più di serenità economica, si comprò una casa e una macchina e iniziò di nuovo a concentrarsi sui suoi lavori personali. Scrisse *Il cerchio di gesso del Caucaso*, una rielaborazione di una leggenda orientale ambientata però nel Caucaso, e cambiò parte della commedia *Vita di Galileo* che venne poi inscenata senza troppo successo a Hollywood e a New York nel 1947, con il suo amico Laughton che interpretava la parte di Galileo.

²⁶ Parker 2014, p.608.

²⁷ Parker 2014, p.616.

²⁸ Regista nato a Vienna ma naturalizzato statunitense è considerato uno dei più grandi registi della storia del cinema. Nella sua carriera vanta 15 film muti e 30 che spaziano tra i generi più differenti, dal western al drammatico, e dalla fantascienza alla commedia musicale.

Con la fine della guerra Brecht decise di ritornare in patria, ma ebbe delle difficoltà nell'ottenere il visto d'uscita, dato che il periodo di guerra fredda era alle porte ed era iniziato il maccartismo²⁹. Venne messo sotto indagine, e interrogato dalla Commissione per le attività antiamericane, che però non riuscì a condannarlo. Il giorno seguente, il primo dicembre 1947 partì alla volta di Zurigo, dove stette per un anno. Qui la sua fama era ancora viva, ebbe modo di conoscere Max Frisch, famoso scrittore ed architetto, e di scrivere la sua versione dell'*Antigone* di Sofocle. A ottobre del 1948 mise di nuovo piede in terra natia, giungendo finalmente a Berlino Est. Qui creò una compagnia teatrale, finanziata dallo stato, e costituì il Berliner Ensemble, che inizialmente tenne i suoi spettacoli al Deutsches Theater, ma dal 1954 si spostarono al Theater am Schiffbauerdamm, teatro che nel 1928 aveva ospitato la famosa prima dell'*Opera da tre soldi*. La compagnia comprendeva circa 60 persone e offriva opportunità ai giovani talenti e artisti che emergevano dalle città bruciate, lo scopo di Brecht, che ora lavorava principalmente come regista, era quello di far tornare Berlino centro dell'attività teatrale europea.

Nel 1953 scrisse una lettera per il quale fu duramente criticato. Questa, inviata a Ulbricht (membro e segretario generale del Partito socialista unificato di Germania), elogiava il governo della RDT³⁰ per aver fermato, grazie ad armamenti sovietici la rivolta degli operai del 17 giugno. La rivolta era iniziata come protesta contro l'eccessivo lavoro richiesto ai lavoratori ma in poco tempo diventò una ribellione contro lo pseudo stato socialista impostogli dal governo in carica. Probabilmente Brecht era impaziente di vedere il socialismo attuato con alacrità e forse credeva che il popolo tedesco si sarebbe unito al socialismo quando avesse potuto vedere i benefici derivanti da una dittatura esercitata nell'interesse della classe operaia. Questi benefici però non arrivarono mai, Brecht si era erroneamente schierato contro gli operai, che da anni nelle sue opere difendeva e cercava di salvaguardare. Il suo idealismo e la sua lotta contro l'imperialismo lo hanno portato dunque ad una deriva Stalinista, molto distante dalla sua iniziale idea di socialismo.

Nel febbraio del 1956 venne in Italia per assistere alla prima esecuzione del *L'opera da tre soldi*, al Piccolo Teatro di Milano (regia di Giorgio Strehler).

Il 14 agosto 1956 Brecht Brecht morì d'infarto cardiaco, e fu seppellito, secondo la sua volontà, al Dorotheenstadt, cimitero davanti alla sua casa, vicino alla tomba di Hegel.

²⁹ Atteggiamento politico americano che si basava sulla repressione di persone, tendenzialmente di interesse sociale o politico, ritenute simpatizzanti comuniste o legate in qualche modo al partito.

³⁰ Repubblica democratica tedesca.

1.4.Cambiamenti: dal teatro drammatico al teatro epico.

Il fine ultimo del teatro di Brecht è la trasformazione del mondo, egli elabora dunque delle strategie che portino lo spettatore ad essere partecipe di questo cambiamento. Friedrich Dürrenmatt³¹ ha messo in questione che il mondo moderno possa ancora essere espresso mediante il teatro e Brecht in una lettera di risposta al dibattito scrive: «il mondo d'oggi può essere descritto agli uomini d'oggi solo a patto che lo si descriva come un mondo che può essere cambiato.».³²L'autore vuole cambiare questo mondo, e pensa che sia possibile rendendo coscienti gli uomini delle loro potenzialità e dell'impatto che possono avere sulla realtà. Riflette sulla progressione scientifica dell'ultimo secolo e si rende conto che l'uomo non ha più una funzione passiva di fronte al mondo, come la aveva nel passato, ma attiva; riferendosi alla creazione della bomba atomica scrive «ci troviamo ora (...) di fronte alla possibilità di un totale annientamento del nostro pianeta»³³. Egli si rende conto, dunque, del potenziale umano in termini di tecnologia e progresso, ma ha paura che gli uomini non siano in grado di sfruttarlo per rendere la società un posto più vivibile, ma che lo sfruttino solo per i propri interessi personali. La guerra, il suo esilio all'estero, l'uccisione di molti suoi amici, dovrebbero averlo portato ad una totale sfiducia nella specie umana, invece, dalla sua gioventù alla sua vecchiaia, non ha mai abbandonato la speranza negli uomini. Certo le sue opere sono intrise di fallimenti, esempi terribili e immorali, ma leggendole con la lente dell'antieroe, ci si rende conto che l'eroe vero e proprio, è lo spettatore, che uscito dallo spettacolo proverà a compiere il suo meglio per cambiare e rovesciare il mondo estinguendole ingiustizie. Dunque, se lo scopo finale per l'autore è cambiare il mondo e la società, il mezzo è il teatro epico e il suo impatto sugli spettatori.

Il teatro epico è una forma teatrale che si contrappone alla classica forma drammatica e Brecht negli appunti all'opera *Mahagonny* crea una tabella che facilita la comprensione delle loro differenze:

Forma drammatica del teatro	Forma epica del teatro
Attiva	Narrativa
Involge lo spettatore in un'azione scenica	Fa dello spettatore un osservatore
Ne esaurisce l'attività	Ne stimola l'attività
Gli consente dei sentimenti delle emozioni	Lo costringe a decisioni a una visione generale
Lo spettatore viene immerso in qualcosa	Viene posto di fronte a qualcosa
Suggestioni	Argomenti

³¹ Drammaturgo e scrittore svizzero, ha scritto opere che sono diventate dei classici del teatro moderno come *I Fisici* e *La meteora*.

³² Brecht 2001, p.20.

³³ Brecht 2001, p.20.

Le sensazioni vengono conservate	Vengono spinte fino alla consapevolezza
Lo spettatore sta nel bel mezzo, partecipa	Lo spettatore sta di fronte, studia
L'uomo si presuppone noto	L'uomo è oggetto di indagine
L'uomo immutabile	L'uomo mutabile e modificatore
Tensione riguardo all'esito	Tensione riguardo all'andamento
Una scena serve l'altra crescita	Ogni scena sta per sé montaggio
Corso lineare degli accadimenti	A curve
Deterministico evoluzionistico	salti
L'uomo come dato fisso	L'uomo come processo
Il pensiero determina l'esistenza	L'esistenza sociale determina il pensiero
Sentimento	Ratio

Tab 1.1 ³⁴

Da questa tabella si evince in maniera accurata che il teatro drammatico o classico cerca in tutti i modi di far immedesimare lo spettatore nella trama e nei personaggi, prova a trasmettere le emozioni di questi ultimi, a farli ridere o piangere con loro. È un teatro culinario, ludico, che va in contrasto con l'idea che ha Brecht della messa in scena. Egli, perciò, utilizza delle tecniche che permettono di passare dal classico teatro drammatico a quello epico. Implementa una radicale «separazione degli elementi»³⁵ per evitare il più possibile di far immedesimare gli spettatori in quello che vedono e per far sì che i vari elementi possano singolarmente raccontare qualcosa e dare un apporto in più all'opera, senza necessariamente unirsi per dare più rilevanza all'uno o all'altro.

La musica non serve più per esaltare il testo, ma per spiegarne il significato, diventa «mediatrice» di esso. Anche l'atteggiamento dell'attore che canta cambia, egli non prova più a rimanere nel personaggio durante una canzone, ma si distacca da esso rimanendo semplicemente un cantante «l'attore non deve soltanto cantare, deve anche mostrare uno che canta»³⁶ non prova, dunque, a dare più enfasi alle parole del testo, ma si limiterà ad esprimerle, senza immedesimarsi emotivamente.

Per esaltare la forza del testo, vengono introdotti cartelli e titoli, questo permette allo spettatore di avere un'idea di quello che sta per accadere, e dunque arrivare all'azione più preparato, più consapevole. I cartelli sono anche portatori di parole chiave, che ripetute in determinati momenti possono suscitare delle riflessioni, ma anche di slogan politici, che hanno il medesimo risultato. Parallelamente ai titoli ed ai cartelli vengono utilizzate delle immagini, che proiettate sullo sfondo

³⁴ Brecht 2001, p.30.

³⁵ Brecht 2001, p.30.

³⁶ Brecht 2001, p.38.

rappresentano la stessa scena che gli attori stanno recitando, e questo crea un distacco, un tentativo di rifiuto all'ipnosi dello spettatore.

Per raggiungere l'intento di insegnare qualcosa agli spettatori, Brecht utilizza una tecnica che nella storia del teatro moderno era già stata accennata da Luigi Pirandello in *Sei personaggi in cerca d'autore*, l'effetto di straniamento. Esso ha lo scopo di «permettere allo spettatore una critica efficace dal punto di vista sociale»³⁷. Nell'opera di Pirandello lo straniamento si ritrova nell'atto di infrangere la quarta parete e la finzione scenica, distinguendo attori e personaggi. Questo ha portato gli spettatori a non immedesimarsi a primo impatto in qualcuno in particolare, ma nel riflettere rispetto alla situazione e al suo significato. *Sei personaggi in cerca d'autore* non può di certo essere considerata come un'opera di teatro epico, però può far capire il concetto di straniamento. Brecht venne a conoscenza di questo effetto durante un viaggio nell'Unione Sovietica, dove riuscì ad assistere ad uno spettacolo teatrale del più noto attore cinese dell'epoca: Mei Lanfang. Egli rimase impressionato dal suo stile recitativo e dalla forza scenica dello straniamento, tanto che nel 1938, quando era in Danimarca, scrisse *Osservazioni sull'arte drammatica cinese* e successivamente nel suo libro *La dialettica del teatro* inserì un capitolo dedicato a questa tecnica: *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*.³⁸ Brecht è uno degli autori che ha portato all'estremo questa tecnica, quasi tutto nella scena ha il compito di distaccare lo spettatore da ciò che sta vedendo per indurlo a riflettere su di esso, e sulla sua vita personale rispetto ad esso. Di fondamentale importanza per raggiungere questo obiettivo è la recitazione, che deve rifarsi a quella cinese. Come la musica, le immagini ed i cartelli deve servire ad aiutare lo spettatore ad elaborare un pensiero critico. L'attore non deve assolutamente immedesimarsi nel personaggio che interpreta. Brecht, dunque, rifiuta in modo secco il sistema di Stanislavskij³⁹ per abbracciare una recitazione in cui l'attore non prova a nascondersi dietro al personaggio, ma recita consapevole del fatto di essere di fronte ad una platea, e talvolta si rivolge direttamente ad essa, infrangendo, di fatto, la quarta parete. L'attore dunque «si limita a citare il personaggio. Ma con quale arte!»⁴⁰, questo secondo Brecht non porta all'impedimento di poter mettere in scena i sentimenti umani, ma porta a un distacco da essi, in modo tale che lo spettatore non si crogioli nella risata o nel pianto, ma li osservi esternamente in maniera critica.

Ora che si sono rese note la vita, le opere, lo stile di scrittura e di messa in scena dell'autore, ci si concentrerà sul suo rapporto con le correnti artistiche in voga nel suo periodo storico, più precisamente sull'espressionismo, per poi passare alla spiegazione del concetto di "classici" e del come e perché questo sia legato alla sua scoperta e al definitivo abbraccio alla lotta di classe.

³⁷ Brecht 2001, p.91.

³⁸ Mayer 1972, p.109.

³⁹ Inventato dall'autore, regista e attore Konstantin Sergejevich Stanislavski, è un sistema che vorrebbe portare l'attore, tramite una riviscenza del suo vissuto e delle sue emozioni, ad immedesimarsi totalmente nel personaggio interpretato.

⁴⁰ Brecht 2001, p.76.

CAPITOLO II

Dal rifiuto dei classici tedeschi all'avvicinamento al marxismo.

2.1. Tra l'impressionismo e i classici tedeschi.

Negli anni Venti del Novecento, dopo la terribile esperienza della Prima guerra mondiale si diffuse intensamente una corrente artistica che remava contro il naturalismo e l'impressionismo, in auge negli anni precedenti. Questa corrente è l'espressionismo.

Si diffonde inizialmente in Germania per poi arrivare anche in Francia ed in Italia, e si propone di ribaltare il senso dell'impressionismo. Mentre quest'ultimo cercava di spiegare la coscienza dell'artista partendo dalla realtà esterna, l'espressionismo parte dalla coscienza dell'artista e dal suo animo per poi spiegare la realtà. È una corrente che trova la forza di criticare il mondo moderno, proprio alla luce dei fatti storici da poco conclusi, e di abbandonare la tradizione per mostrare i disagi e le tensioni delle persone. Esprime molta drammaticità e si fa promotrice delle pene e dei problemi, allo stesso modo denuncia l'orrore della guerra e si innalza in favore della fraternità, dell'umanità e della giustizia. Nelle opere figurative l'immagine nitida e definita perde di importanza, per lasciare posto a delle raffigurazioni che uniscano il mondo interno dell'artista alla realtà, anche il linguaggio si concentra maggiormente sul «dinamismo del discorso poetico»⁴¹ tralasciando la grammatica e la sintassi, nel teatro vengono promosse opere satiriche, assurde e grottesche che cercano di far entrare lo spettatore nell'animo del poeta.

Brecht ha vissuto i suoi anni della giovinezza circondato da questa corrente e, nelle sue prime opere, principalmente *Tamburi nella notte* e *Baal*, si vede chiaramente l'influenza che quest'ultima ha avuto su di lui. Egli però non abbraccia questa corrente, ma ne utilizza delle dinamiche e tecniche, poiché deriva da quel mondo letterario, è circondato da esso e per lo stesso motivo ne utilizza anche alcuni temi tipici come «il ritorno del reduce». Si allontana anche dalla visione del trascendentale e del mistico dell'espressionismo, che è parte centrale di questa corrente, tanto che secondo Schereyer, che fu direttore della rivista espressionista *Der Sturm*: «gli uomini, nelle opere letterario espressioniste, somigliano a marionette o burattini, mossi da forze extra-umane»⁴². Al contrario secondo Brecht l'uomo non ha che sé stesso, non esistono dei, né elementi trascendentali che lo possano aiutare a vivere una vita migliore, viene rappresentato così com'è nella sua concretezza.

⁴¹ Chiarini 1959, p.5.

⁴² Chiarini 1959, p.12

Anche la critica alla società è radicalmente diversa. Nella corrente espressionista si dà risalto all'annuncio, all'apparenza delle cose; la guerra, come la borghesia, viene denunciata esternamente, contrapponendo solamente degli sterili ideali di libertà, non vi è una reale ricerca delle contraddizioni interne ai fenomeni. Questo va nettamente in contrasto con Brecht, egli enuncia una critica solamente dopo averne approfondito i temi, riesce a fare una satira tagliente proprio perché entra nelle viscere della materia e la sradica dall'interno, non si limita ad *urlare* a primo impeto, ma analizza, studia e ricerca. La società è vista in maniera molto empirica, e secondo Brecht, una volta osservate le dinamiche che la muovono e le sue interne contraddizioni, la si può modificare, il suo teatro vuole fare questo, portare alla luce i fili che muovono la realtà, per poi scioglierli e ricomporli per creare un mondo migliore. «Il teatro epico è il teatro dell'eroe bastonato»⁴³ in cui il protagonista non apre mai gli occhi, ma è proprio il gesto di non aprire gli occhi che mette in luce agli spettatori il disagio ed i problemi della società.

Paolo Chiarini nel suo libro *Brecht Brecht*, divide in quattro fasi l'evoluzione del teatro di Brecht, considerando la progressiva critica alla borghesia. La prima fase è composta dai suoi primi drammi, ancora intrisi di tecniche e luoghi espressionisti, e si concentra sulla persona in quanto tale e sulla sua alienazione, «la sua riduzione a numero»⁴⁴ di fronte alla società borghese, lo si vede chiaramente in *Tamburi nella notte* e *Baal*, in cui i protagonisti sono incatenati in una società che non gli rende felicità né merito ma nella rappresentazione questa fa da sfondo, e la trattazione si concentra sui loro drammi personali; lo scopo dei protagonisti è realizzarsi come persone e non c'è una reale coscienza della comunità. La seconda fase, che avrà il suo culmine con le opere *Un uomo è un uomo* e *Ascesa e rovina della città di Mahagonny* e terminerà con *L'opera da tre soldi*, è caratterizzata da un incontro del personaggio con la società, essa in questo periodo diventa centrale, (in *Mahagonny* forse più degli attori stessi) ci si affaccia ad un mondo che non è limitato all'individuo ma all'incontro di esso con la collettività. Se nella prima fase il focus della lente teatrale era zoomato sulla persona e sui suoi atteggiamenti, ora la si rimpicciolisce fotografando anche le «consuetudini di massa che determinano in misura preponderante la psicologia del singolo»⁴⁵, questo acuisce l'attenzione sulla società borghese, sui suoi limiti e le sue contraddizioni. Con la terza fase, che inizia tendenzialmente nel 1930, Brecht assapora il gusto di un teatro prettamente didattico e pedagogico caratterizzato da una componente politica marxista preponderante, ma che rimane ancora aleatoria e non si cala totalmente nella realtà, Furio Jesi, storico, critico e saggista, nel suo libro *Brecht* parla di come nel teatro didattico sparisca totalmente la parte *gastronomica* dell'opera nel tentativo di dare chiarezza al giudizio della realtà. Lo studio del marxismo porta Brecht a voler trasporre le nozioni apprese nei suoi drammi. L'arte in sé si identifica come «utile errore (...) l'arte del drammaturgo didatta consiste nel realizzare l'utile errore di

⁴³ Chiarini 1959, p.18.

⁴⁴ Chiarini 1959, p.18.

⁴⁵ Chiarini 1959, p.25.

percezione della realtà»⁴⁶ dunque si propone di mettere in scena delle situazioni non totalmente reali per raggiungere lo scopo di analisi e rappresentazione della lotta di classe. Questa fase è molto sperimentale per Brecht, egli non è consapevole in toto delle conseguenze di questo teatro, vuole però mettersi al servizio della lotta di classe e il modo migliore che conosce per farlo, non è di certo l'azione fisica, ma l'utilizzo della sua penna e della sua creatività. La fase più matura di Brecht arriva sicuramente con *Vita di Galileo* e *L'anima buona del Sezuan*, opere in cui l'analisi politica raggiunge il suo punto più massimale. In queste, anche i personaggi sono caratterizzati in maniera più profonda, sono più umanamente contraddittori e psicologicamente più complessi, ci si allontana dai primi drammi in cui il protagonista percorreva una via determinata, ed era bloccato in quella, come il personaggio di Madre Courage, lo scaricatore di porto Galy Gay. L'unione di una critica maggiormente appoggiata alla realtà con dei personaggi più reali e multiformi, hanno portato queste opere ad essere le più bilanciate artisticamente e politicamente. Non mancano in questi anni testi che non raggiungono questa pienezza, primo tra tutti *Paura e miseria del terzo Reich*, che criticando aspramente la Germania nazista si dimentica di dare il giusto carattere ai personaggi.

Interessante è notare come queste quattro tappe, siano degli strati che si aggiungono a mano a mano che l'autore matura, fino ad arrivare alla quarta fase in cui, nelle sue opere più riuscite, si fondano assieme senza abbandonare le precedenti ma utilizzando il meglio di ognuna. Il progredire di queste fasi è direttamente proporzionale al progredire del suo studio e della sua conoscenza del marxismo. Ma per osservare il suo progressivo approdo a questo è necessario, per una coerente trattazione, rendere noto il suo rapporto con i classici tedeschi.

Il giovane Brecht, ricco di spirito rivoluzionario e di un intelletto fuori dal comune, leggendo le opere classiche tedesche come *Guglielmo Tell*, *Faust* di Goethe, o *Don Carlos* di Schiller è rimasto in conflitto con esse, valutandole, forse erroneamente, come figlie di una società borghese, come «sovrastruttura al servizio degli sfruttatori»⁴⁷. Iniziò dunque, a criticarne il linguaggio e il contenuto, e la loro presunta ideologia feudale, in netto contrasto con il suo pensiero politico. Proprio per questo in molte opere utilizza delle citazioni dei classici tedeschi con il fine di ridicolizzarli e dunque di dare visione della loro presunta correlazione con il feudalesimo e con la borghesia. Questo suo spirito anticlassista però, mutò con il passare degli anni, e divenne più lieve e ponderato, passando dalla pura critica ad una nuova concezione di essi. Il Brecht più cosciente e maturo crede che siano stati modificati durante gli anni in maniera negativa, che abbiano perso la loro freschezza e la loro forza. Per comprendere effettivamente il pensiero rispetto alla rappresentazione moderna di essi, esemplare è la frase scritta da lui stesso e riportata nel libro *Scritti teatrali*: «naturalmente col tempo ne deriva un'altra conseguenza, anch'essa del tutto estranea ai classici, e cioè un'atroce noiosità». ⁴⁸ Si nota dunque la maturazione dell'autore, che non giudica più le opere classiche per sé stesse, ma

⁴⁶ Jesi 1999, p.24.

⁴⁷ Mayer 1972, p.59.

⁴⁸ Brecht 2001, p.110.

la loro rappresentazione moderna. La critica ora si rivolge ai registi, che non hanno la capacità di modificare il contenuto di essi in relazione ai tempi odierni, ma si limitano a riprodurli piattamente, aggiungendo solamente degli effetti esteriori senza contestualizzarli e scolpirli per l'opera. Questo allontanamento dalla loro reale concezione ha portato Brecht a definire un «effetto intimidatorio dei classici» che è «provocato da una concezione errata della classicità di un'opera. La grandezza dei testi classici consiste nella loro grandezza umana, non in un esteriore grandezza tra virgolette»⁴⁹. Con questo va a denunciare il totale svuotamento dei contenuti dei testi da parte della tradizione borghese, che non è riuscita a mantenerne l'integrità ideale, ma si è appoggiata saldamente alla forma esteriore, prosciugandone la reale grandezza.

2.2.I nuovi classici e l'approdo al marxismo.

Il concetto di 'classico' appena enunciato, e il pensiero di Brecht rispetto ad esso è però solo parziale. Ci si è riferiti nelle righe precedenti a testi teatrali e letterari, intesi come artistici, ma l'autore non si limita a questa visione, ha anche una visione dei classici intesi come testi scientifici e storici.

Hans Mayer, giornalista, giurista, critico e ricercatore della letteratura tedesca, nel suo libro *Brecht e la tradizione* fa notare la rielaborazione da parte di Brecht di qualche riga del Manifesto del Partito comunista⁵⁰. Le righe in questione fanno riflettere sulle gradazioni sociali nell'antica Roma e poi nel medioevo, per dichiarare che la distinzione di classe e di conseguenza la lotta, hanno sempre fatto parte della storia, dall'antichità sino ai nostri giorni. Brecht scrive: «ma per i classici, storia è innanzi tutto storia delle lotte di classe. Perché han veduto, divisi in classi, in sé stessi far guerra i popoli: cavalieri e patrizi, schiavi e plebei (..) oggi proletari e borghesi.»⁵¹

Con questa rielaborazione parla di classici riferendosi agli autori della rivoluzione proletaria, agli autori del Manifesto del Partito comunista, Marx e Engels. E qui sta la duplice visione del 'classico' di Brecht, da una parte quella artistica e poetica da cui prende parzialmente le distanze, senza però mai distaccarsene completamente, dall'altra quella che abbraccia con più enfasi, quella storica e scientifica che sarà poi la base per la realizzazione dei suoi drammi. La classicità in senso scientifico di Brecht allude, dunque, ad un concetto che si rifà alla durata della validità di un testo: il Manifesto del Partito comunista, che è stato pubblicato nel 1848, rimane nel 1950 ancora vivo e reale, non ha perso legittimità o valore nonostante i cento anni trascorsi da quando è stato concepito. È il contenuto ad essere considerato classico e potrà essere inscenato o scritto in maniere del tutto diverse tra loro, ma rimarrà tale finché l'essenza di esso non verrà storpiata. I classici letterari per

⁴⁹ Brecht 2001, p.111.

⁵⁰ Nel 1945 Brecht proverà a rielaborare tutto il Manifesto del Partito comunista in un poema ma questo non venne mai portato a termine.

⁵¹ Mayer 1972, p.72.

quanto gradevoli e di spessore poetico non criticabili siano, secondo Brecht sono solo un mezzo per provare a descrivere la realtà, per carpirne e darne un senso; sono puramente gastronomici, cioè esistono con il semplice scopo di trasmettere allo spettatore un senso di godimento.

I classici scientifici, in questo caso socialmente, hanno intrinsecamente la potenzialità di modificare la realtà, poiché essi racchiudono una verità certa e valida, proprio sulla loro premessa si è fondata la società. Per questo motivo, per Brecht, essi hanno un valore più profondo di quelli artistici poiché mettono sul piatto problemi reali, che hanno un impatto sulla vita delle persone, essi conciliano perfettamente con la personale volontà dell'autore di conoscere e creare un mondo più giusto. Ecco, dunque, cosa vuole insegnare con il teatro epico; tutte le strategie da lui inventate o riprese da altre culture, come lo straniamento o l'utilizzo dei cartelli, servono a far ragionare le persone, a farle riflettere sulla loro realtà e su come potrebbe essere cambiata. Ma non lascia lo spettatore senza strumenti di analisi, non provoca senza dare una risposta, certo non dà una risoluzione completa dei quesiti e delle situazioni che pone, ma nelle sue opere lascia alle persone degli strumenti per affrontare la loro riflessione, molto spesso espliciti, ed essi sono gli strumenti del marxismo. Esempolari sono molte proiezioni utilizzate a questo scopo, citate dallo stesso nel libro *Scritti teatrali*, come «La teoria diventa forza materiale quando conquista le masse (Marx)» e ancora «per la trasformazione della guerra imperialistica in guerra civile»⁵² con proiettata accanto una fotografia di Lenin.

Brecht, dunque, impone un certo pensiero alla riflessione degli spettatori, dà un taglio espressamente politico alla scena, e quello è per lui lo strumento da utilizzare per poi trovare delle reali soluzioni. I suoi drammi non risolvono i problemi e le contraddizioni, ma spingono ad imparare a coglierli, ad analizzarli e a criticarli; egli ha fede che lo spettatore riesca, uscendo dalla sala e abbracciando la lotta di classe, a rendere la società più umana.

Per arrivare allo studio del marxismo, l'autore, non è stato affascinato dall'idealismo che l'espressionismo incarnava, ma dalla sua sete di conoscenza, dalla sua curiosità rispetto alle discipline tecniche e scientifiche. Egli riporta in alcune note che ci fu un periodo in cui aveva bisogno, per la realizzazione di un suo dramma, di nozioni specifiche di economia e di borsa. Studiò dunque vari manuali ed incontrò delle persone specializzate nel settore, borsisti ed economisti, ma nonostante ciò: «ne ricavai l'impressione che questi processi fossero in ultima analisi inspiegabili, vale a dire che la ragione non riuscisse a comprenderli e che essi fossero quindi irrazionali.»⁵³ Rimase deluso dalla letteratura economica e dalle teorie classiche in circolazione e questo sconforto lo portò a cercare altrove le sue risposte. Le trovò leggendo i tre volumi del *Capitale* di Marx.

⁵² Brecht 2001, p.46.

⁵³ Mayer 1972, p.76.

Nel 1926, in un'intervista in cui doveva dire quali fossero stati i suoi libri preferiti dell'ultimo anno, Brecht citò la biografia di Lenin, un manuale sulla Prima guerra mondiale e la biografia di uno sportivo.

Non sono proprio i libri che ci si aspetterebbe da un drammaturgo tedesco, ma è proprio questo interesse per il tecnico che ha portato l'autore ad una così attenta analisi e critica della società.

Il fatto che ci fosse in questi libri anche la bibliografia di Lenin ci porta a intuire la stima che portava per lui. Oltre a questa testimonianza, di particolare impatto per comprendere l'ammirazione di Brecht per il Leninismo è la poesia: *La scritta invincibile*, del 1934. Questa descrive la vita della scritta «Viva Lenin!»⁵⁴ incisa su un muro di una cella di un carcere italiano, da un soldato e prigioniero socialista. Le guardie della prigione notano l'incisione e ordinano di cancellarla, mandano dunque un imbianchino, che però con la sua calce e con il pennello ripassa solo i caratteri di questa, che non viene cancellata, ma evidenziata. Le guardie chiamano allora un altro imbianchino, che con un pennello più largo ripassa tutta la scritta, ma qualche ora dopo, asciugata la calce, ricompare. Falliti i tentativi degli imbianchini, viene chiamato un «muratore armato di coltello» che con questo raschia via lettera dopo lettera. Anche in questo caso però, a lavoro concluso, è ancora visibile la scritta «Viva Lenin!». Senza più idee le guardie dissero «e ora levate il muro!». Questa poesia dal carattere assurdo riesce a trasmettere molto bene il senso di resilienza di cui il socialismo è permeato, esso è intrinseco nella società e non può essere cancellato, ci si può provare, in svariati modi, ma fin tanto che esistono le classi, la borghesia e il proletariato, esso non potrà essere cancellato; anche il fatto che la scritta sia in una prigione, tra «soldati arrestati, ubriachi e ladri» dà l'idea che arrivi anche nei posti più lontani e più dimenticati della società. L'immagine del muro che viene abbattuto mette in risalto la stupidità della politica, che crede di poter eliminare un'ideale, crede di poter remare contro la necessità della realtà di arrivare ad una rivoluzione del proletariato. È palese che abbattendo il muro la scritta non si vedrà più, ma in un'altra parete verrà riscritta la stessa frase, e se non verrà riscritta in quel carcere lo sarà in un altro, o in un altro luogo in cui la disperazione e l'ingiustizia sono all'ordine del giorno. Proprio per la valenza scientifica che Brecht ripone nei classici, in questo caso quelli del comunismo, è letteralmente impossibile per lui sradicare questo pensiero, fosse anche con l'ausilio della forza, poiché come già scritto precedentemente, la società dovrà per forza arrivare alla rivoluzione.

Oltre alla sua ammirazione per Lenin, Brecht è stato colpito anche dalla filosofa, politica e rivoluzionaria tedesca Rosa Luxemburg, tanto che essa è stata menzionata già in una delle sue prime opere, *Tamburi nella notte*, da una giornalista durante la notte di rivoluzione: «giornali! Spartaco nei Quartieri dei giornali! La Rosa rossa parla sotto il libero cielo al Giardino zoologico. Stato d'assedio. Rivoluzione!»⁵⁵.

⁵⁴ Brecht 2015, p.192.

⁵⁵ Chiarini 1959, p.66.

Questa unica citazione può sembrare non abbastanza per determinare l'ammirazione di Brecht per questa donna, ma a questa si aggiunge un epitaffio per la sua morte che recita:

Ora è sparita anche la Rosa rossa.
Non si sa dov'è sepolta,
Siccome ai poveri ha detto la verità
I ricchi l'hanno spedita nell'aldilà⁵⁶

È interessante come questa poesia, nonostante abbia uno scopo commemorativo, riesca a sottolineare la componente classista della società e criticarla. Rosa, comunque, che fu assassinata nel 1919, ebbe un impatto sulla vita di Brecht non indifferente, egli condivide con lei l'antimilitarismo e lo spirito rivoluzionario, nettamente in contrasto con il riformismo sociale. Sicuramente ci furono altri fattori che portarono l'autore ad una posizione così radicale: uno di questi è la Grande depressione o Crollo di Wall Street, che avvenne nel 1929, proprio pochi anni dopo lo studio di Brecht dei classici marxisti. Questo evento, traumatico per l'economia mondiale, diede ancora più forza a queste sue convinzioni: si convinse definitivamente dell'inefficacia del sistema economico moderno e, di conseguenza, della necessità di ribaltarlo, con una rivoluzione proletaria. Hans Mayer riporta che in quel periodo un movimento sindacale tedesco chiedeva ai lavoratori di fungere da «medico al capezzale del capitalismo» mentre dinanzi alla crisi, all'ampia disoccupazione e al crollo delle banche Brecht insisteva «a proclamare la tesi opposta: non riforme, ma rivoluzione»⁵⁷.

La trasformazione totale del pescivendolo Galy Gay in un soldato inglese, nella commedia *Un uomo è un uomo*, può dare sostegno a questa visione rivoluzionaria. Galy Gay non può diventare parzialmente un soldato, o apparire tale, deve esserlo totalmente, dunque, la sua identità muta completamente, si ribalta, e rinasce come qualcosa di nuovo. Allo stesso modo il sistema capitalistico borghese non può essere cambiato con riforme che danno l'idea di un nuovo sistema, o che provano a modificarlo progressivamente, poiché sarebbero comunque ancorate alla stessa struttura da cui provano ad evadere. L'unica posizione accettabile secondo l'autore è il ribaltamento totale, la completa dissoluzione della rete delle ingiustizie borghesi

⁵⁶ Brecht 2015, p.289.

⁵⁷ Jesi 1972, p.78.

per poter aprire il mondo ad un nuovo ordine economico e sociale basato sull'uguaglianza sostanziale.

2.3. Conseguenze morali del marxismo e discrepanza con il partito.

Secondo Brecht il capitalismo porta con sé anche un atteggiamento radicato nell'uomo: l'egoismo. La solidarietà e l'umanità tra gli uomini non sono naturali nell'uomo, ma scaturiscono da una lotta consapevole contro le ingiustizie e devono dunque, essere conquistate con la rivoluzione.

Questo diventa evidente nella commedia musicale *Ascesa e rovina della città di Mahagonny* nel momento del processo di Paul Ackerman, condannato a morte per non aver pagato tre bottiglie di whisky. Brecht nella descrizione della scena dell'ultimo atto scrive «molti certamente non la approveranno; ma, a nostro avviso, nemmeno costoro sborserebbero un soldo per lui. Tale è la reverenza che il denaro suscita nella nostra epoca»⁵⁸. Molti avrebbero dunque potuto pagare l'esiguo debito di Paul, ma nessuno lo fa. L'attaccamento al denaro che si trascina il capitalismo oscura gli occhi della benevolenza delle persone, e le porta all'egoismo. La rivoluzione proletaria è destinata dunque anche alla «trasformazione dei rapporti fra singoli, che dovranno essere improntati non più all'egoismo, ma alla benevolenza, appunto, alla soccorevolezza»⁵⁹.

Questo tema viene messo in luce anche nella famosa scena dei tre clown, che è la terza inchiesta delle tre «sul problema se l'uomo aiuti l'uomo». La suddetta scena, presente nel dramma *L'accordo*, scritto nel 1929, viene introdotta dal corifeo⁶⁰ con questa frase «Contemplate il nostro numero di clowns, in cui uomini aiutano un uomo!»⁶¹. I protagonisti sono tre clowns, due di questi per aiutare il terzo a stare meglio, gli tagliano progressivamente tutti gli arti e infine la testa. La scena è chiaramente brechtiana, si avvale infatti, di una componente umoristica legata ad una surreale, e compie perfettamente l'intento didattico dell'autore: comprendere che nella società attuale «l'uomo non aiuta l'uomo».

Appurato che l'essere umano non è benevolo in questa collettività, Brecht crede anche che per raggiungere la rivoluzione e creare un nuovo mondo, non ci si debba far influenzare dalla moralità personale. Ognuno, dunque, deve compiere delle azioni che possano portare avanti la causa del Partito, rinunciando anche alla propria onestà, al proprio orgoglio e alla propria benevolenza. La soggettività della persona viene quindi messa in secondo piano, con lo scopo di ritrovarla nuovamente dopo la rivoluzione. Questa visione può apparire molto contraddittoria, data la precedente dichiarazione e denuncia all'egoismo dell'uomo, ma l'autore crede che

⁵⁸ Brecht I, p. 564.

⁵⁹ Chiarini 1959, p.198.

⁶⁰ Persona addetta a dirigere il coro, presente soprattutto nelle tragedie classiche.

⁶¹ Brecht I, p591.

vista la tragica situazione sociale del presente in cui vive «se si vuole cambiare la realtà, non bisogna aver paura di sporcarsi le mani toccandola»⁶². Egli è comunque profondamente consapevole della difficoltà di sacrificarsi per l'insieme.

Questa consapevolezza la dimostra con la canzone, presente nelle prime pagine del dramma *La linea di condotta*, intitolata: *Lode del lavoro illegale*. Qui Brecht si accinge a ringraziare tutte quelle persone che per il bene del Partito hanno agito nell'ombra, consapevoli che il loro nome non sarebbe passato alla storia e associato alla parola eroe; ringrazia anche coloro che hanno contribuito e continuano a contribuire alla causa della rivoluzione con azioni quotidiane, soffrendo, ogni giorno, e magari morendo.⁶³

Questo ringraziamento a tutti gli sconosciuti che hanno sacrificato la loro individualità per il Partito è la conferma di quanto questo autore sia cosciente e sensibile rispetto alle difficoltà delle azioni richieste ai suoi spettatori. Dopo aver esplicitamente nominato nella canzone *Lode al lavoro illegale* il Partito, si potrebbe pensare che Brecht fosse in linea con le sue politiche ed i suoi ideali, ma in realtà questo non è totalmente vero, egli infatti non diventò mai un effettivo membro di esso, infatti non si tesserò. Il suo disallineamento con il Partito comunista forse deriva dal modo con cui egli si è avvicinato alla materia, spinto non dagli ideali ma dalla volontà di conoscenza.

Intuizioni a parte, è interessante notare che Brecht iniziò a studiare il marxismo sotto la guida di Karl Korsch,⁶⁴ politico e filosofo tedesco, che fu un esponente del Partito fino al 1926, quando venne cacciato dopo aver scritto il suo libro *Marxismo e filosofia*, che voleva riportare la corrente più in linea con il pensiero originale di Marx. Fu anche un fervente sostenitore della Luxemburg e della rivolta spartachista, alla quale partecipò attivamente. Questo, dunque, influenzò molto Brecht che negli anni degli anni 30 prese parte ad una trasmissione radiofonica a Colonia con Fritz Sternberg, marxista ed economista tedesco, fedele sostenitore del comunismo ma non del Partito e, anche lui, ammiratore della «Rosa Rossa».

Un altro fatto che rende visibile molto chiaramente il disallineamento dell'autore con il Partito è un discorso che fece nel 1935.

In quell'anno si tenne a Parigi il "Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura"; sebbene di stampo comunista, lo scopo principale di questo evento era di unire scrittori di tutte le branche della politica, che si opponevano al fascismo e al nazismo, per fare fronte comune. Il congresso presupponeva, dunque, una messa da parte dei diversi ideali politici per confrontarsi e dare visibilità ad una comune visione critica delle dittature di estrema destra. Parteciparono più di 320 persone da tutto il mondo, e tra questi, erano presenti molte personalità di un certo rilievo culturale, come l'italiano Gaetano Salvemini, storico, politico e giornalista; André Gide, scrittore francese che vinse anni dopo il premio Nobel per la

⁶² Chiarini 1959, p.210.

⁶³Brecht II, p.34.

⁶⁴ Jesi 1999, p.22.

letteratura; Robert Musil, drammaturgo austriaco e scrittore. Vista la vasta partecipazione anche gli ideali erano molto disparati, erano presenti infatti antimilitaristi, riformisti, comunisti, ma anche liberali borghesi e socialdemocratici. Anche Brecht vi partecipò, arrivando a Parigi dal suo esilio in Danimarca, e qui tenne un discorso che non fu visto di buon occhio dagli organizzatori dell'evento, poiché al posto di professare la condivisa critica ai regimi di Hitler e Mussolini, si concentrò nell'evidenziare le differenze e gli elementi di divisione tra gli altri scrittori. Egli disse che non si sarebbe dovuto parlare soltanto di cultura, perché per salvare questa, sarebbe stato necessario salvare prima gli uomini; egli si posizionò in netto contrasto, dunque, anche con lo stesso nome del congresso, che ne incarnava l'essenza. Ma oltre alla critica ai metodi organizzativi, egli si concentrò nell'acuire le differenze tra comunisti e non comunisti dichiarando: «Una grande dottrina, (...) afferma che la radice di tutti i mali sta nei nostri rapporti di proprietà e i barbari metodi con cui questi vengono difesi.»⁶⁵, pertanto, in questo modo, si dichiara apertamente marxista e implicitamente non lascia strada ai riformisti, distanziandosi nettamente dal Partito comunista tedesco, palesando che l'unico modo di salvare gli uomini sia abbattere gli appena citati rapporti di proprietà. Nonostante queste dichiarazioni che inasprivano gli animi di scrittori e partiti impegnati in un ideale comune, Brecht era pienamente antifascista e in prima linea contro il regime nazista, e questo lo dimostra con le sue poesie scritte in quel periodo e con i suoi drammi. Egli, semplicemente, non accettava un fronte comune a metà, che non avesse ben chiare le sue idee e i suoi principi, e auspicava un'unione solida e concreta, che avrebbe potuto portare ad una reale rivoluzione.

Jesi sottolinea, dunque, che Brecht si colloca tra «posizioni Luxeburghiane e posizioni leniniste ortodosse», e che, rispetto ai suoi drammi teatrali didattici, egli accetta la scientificità del metodo di analisi marxista e la sua effettiva critica, ma si distanzia dagli strumenti utilizzati dal Partito.⁶⁶ Hans Mayer, invece, si riferisce al pensiero politico del giovane Brecht, come «radicalismo d'estrema sinistra»⁶⁷, sottolineando il suo carattere antiriformista e rivoluzionario. Queste due definizioni sono certamente distinte e differenti, ma le accomuna una visione radicale dell'artista, molto dogmatica e a tratti idealista; è interessante notare, quindi, la contraddizione insita dell'autore, che, se da un lato analizza la realtà in maniera spietata e sottile, dall'altro, forse per la sua sete di conoscenza, non riesce mai a restare saldo ad essa, ma, si perde nella logica astratta e profonda del comunismo. In merito a questa contraddizione c'è anche il mancato sguardo riposto al futuro in fase post-rivoluzione: fervente marxista e rivoluzionario, crede che il mondo vada restaurato eliminando le disparità delle classi per arrivare ad all'uguaglianza, ma non dà delle specifiche a riguardo, rimane aleatorio, non specifico e ideale; da questo punto di vista egli perde tutta la sua freschezza e innovazione, che invece si trova nella critica e nell'analisi delle dinamiche della società.

⁶⁵ Mayer 1972, p.84.

⁶⁶ Jesi 1999, p.25.

⁶⁷ Mayer 1972, p.85.

Questa contraddizione è estremamente legata e analoga al pensiero comunista, che, allo stesso modo, non riesce a fuggire del suo idealismo, e propone un sistema post-rivoluzione fallace, e facilmente criticabile, basato su una distribuzione dei beni egualitaria ma solo in termini teorici, che nella realtà sono poco applicabili. Il fatto di dover arrivare ad una dittatura del proletariato è in totale contrapposizione con l'uguaglianza e la libertà, ed anche accettando che questa dittatura dovesse essere solo transitoria, non è chiaro quale sarebbe il futuro dopo averla superata.

Nel presente capitolo è stata analizzata la concezione dei classici di Brecht, che, come si è spiegato, ha un ruolo di fondamentale importanza per riuscire a capire come sia approdato ad una visione politica marxista e come questo abbia influenzato la sua scrittura e l'abbia resa più specifica e ancora più tagliente. Importante è anche aver compreso le diverse sfaccettature del suo pensiero, che durante gli anni subirà delle costanti variazioni, proporzionalmente alla maturazione dell'artista. Ma, nonostante questo, la sua fede nel cambiamento rimane salda durante gli anni, e il suo apporto alla società da intellettuale impegnato politicamente e socialmente ne è la prova. Le sue interne contraddizioni fanno parte di questo processo di maturazione politica e artistica, e danno un quadro molto concreto dei drammi stessi di Brecht, che si alternano nelle varie fasi della sua vita. Nel prossimo capitolo si analizzerà l'opera *La linea di condotta*, per cercare di dare conferma su quanto detto del pensiero dell'autore e per dimostrare le tecniche descritte nel capitolo precedente.

CAPITOLO III

ANALISI DELL'OPERA LA LINEA DI CONDOTTA

3.1. Una premessa doverosa.

In questo capitolo, come già annunciato, si andrà ad analizzare il dramma *La linea di condotta* scritto da Bertolt Brecht nel 1930; ma prima di calarci nel profondo del testo è interessante analizzare il contesto di censura in cui la presente opera viene scritta e presentata. Viene in aiuto in questo caso una lettera, scritta direttamente da Brecht e da Hanns Eisler⁶⁸, in cui gli autori criticano gli organizzatori dell'evento *Neue Musik*, in cui si sarebbe dovuta essere rappresentata l'opera.

La lettera in questione inizia negando espressamente la richiesta di sottoporre il testo di *La linea di condotta* ad un controllo da parte del «comitato programmi»⁶⁹ del festival, che avrebbe voluto «dissiparne le perplessità di natura politica». Viene poi espresso il motivo della negazione di questo controllo, che apre ad un dibattito molto acceso: l'arte e la politica.

Secondo il pensiero di Brecht, non è possibile creare qualcosa di artistico che sia apolitico, o almeno non è possibile nella visione che ha questo autore dell'arte; come abbiamo già trattato in precedenza, egli ritiene che l'arte classica, o come viene definita da lui stesso, *gastronomica*, il cui scopo è sollazzare il pensiero e lo spirito, non sia allo stesso livello dell'arte volta ad insegnare ed a modificare la realtà e l'intelletto delle persone. Appurata dunque, la connessione intima che Brecht ritiene che ci sia e ci debba essere tra l'arte e la politica, egli, nella lettera inviata al *Neue Musik* critica fortemente rapporto di «dipendenza finanziaria» tra l'evento e le istituzioni, che per motivi economici e politici, negano la possibilità di una plurivisione della società e spingono, costringono, ad una visione unica e dipendente dalla politicità della suddetta istituzione. Egli, dunque, critica la censura che nel suo periodo storico stava attanagliando il suo paese e propone di «sciogliere queste importanti manifestazioni da ogni vincolo di dipendenza». A queste dipendenze finanziarie egli propone un'«arte laica», che non intende come priva di concetti e nozioni politiche, ma come libera da apparati che la comprino e stringono in un cerchio predefinito da chi è al governo o da chi finanzia l'evento o il progetto. Propone un'arte che sia creata e trasmessa da persone e, a persone che non abbiano interessi economici, ma che abbiano interessi pratici «insomma, coloro che né pagano né sono pagati per l'arte, ma vogliono soltanto: fare dell'arte». Con questo si rivolge principalmente agli operai e ai giovani di cui egli ha particolare fiducia e attenzione. Con queste ultime frasi egli propone un'arte a disposizione di tutti e non

⁶⁸ Nato il 6 luglio 1898 a Berlino, è stato un compositore, ed uno stretto collaboratore di Bertolt Brecht: ha composto la musica di *Galileo Galilei*, *Madre Coraggio e i suoi figli*, *Paura e delirio nel terzo Reich*, *La linea di condotta* e molti altri drammi.

⁶⁹ Brecht, II p.59.

destinata solo alla classe borghese; a questo proposito già due anni prima, nel 1928, aveva espresso questa volontà con il rifacimento dell'*L'opera da tre soldi*, che già dal titolo esprime una volontà di poter essere vista da chiunque proprio per il prezzo dello spettacolo molto basso, quasi irrisorio.

La lettera termina con un invito a non svolgere il festival per protestare contro tutti i tentativi di censura del governo. Inevitabilmente il Neue Musik si tenne comunque e *La linea di condotta* fu eliminata dalla scaletta per «motivi di insufficienza formale nel testo». ⁷⁰

L'opera fu messa in scena nel 1930 al Grosses Schauspielhaus di Berlino e successivamente alla Filarmonica, sempre di Berlino. Dopo queste due repliche venne totalmente vietata dal regime.

Avendo ora, un quadro del contesto politico in cui l'autore si è dovuto destreggiare, con non poche difficoltà, per mettere in scena quest'opera, diventa essenziale parlare della natura di questo dramma e dello scopo per il quale è stato scritto.

Nel 1930 ha inizio una fase letteraria di Brecht che abbiamo già parzialmente visto in precedenza, ovvero la terza, quella dei drammi didattici o *lehrstücke*, ed è proprio in questa che viene inserita l'opera, assieme ad altre come *Teste tonde e teste a punta*, *L'eccezione e la regola*, e *L'importanza di essere d'accordo*.

Questa tipologia di drammi è caratterizzata dal voler essere prettamente volta all'istruzione del pubblico e anche degli attori stessi. Quello che vuole fare l'autore con *La linea di condotta*, dunque, è semplicemente insegnare. E riesce a fare questo eliminando dalla scena qualsiasi accenno di divertimento e intrattenimento; creando la struttura del dramma attraverso schemi di battute ben precisi, che si ripetono durante tutta la durata all'interno di una struttura rigida, che mai si distacca da sé stessa. Questa tipologia di teatro, dunque, si distingue dal teatro epico ma non completamente, poiché ne fa sicuramente parte, ma si irrigidisce, ne è la branca più estrema, staccandosi e rifiutando categoricamente e nettamente il legame con il teatro classico.

3.2. *La struttura, i personaggi e la trama.*

Si procederà ora ad analizzare nello specifico la struttura, i personaggi e la trama di questo dramma.

L'opera è suddivisa in tre macro-parti, composte a loro volta da otto scene, ed una brevissima introduzione. Nelle prime due parti l'autore introduce in maniera molto chiara ed esaustiva la storia che si andrà a raccontare, e già in queste si può percepire nelle battute la rigidità che si protrarrà per l'intero dramma, sono infatti ancorate fermamente a loro stesse e non lasciano spazio ad interpretazioni; non c'è spazio

⁷⁰ Brecht II, p.60.

per descrizioni fisiche, psicologiche, per sentimentalismi e nemmeno per la ricerca della *suspense*. Viene subito introdotto il motivo su cui ruota la trama dell'opera, quello del processo, ed anche questo è trattato in maniera molto schematica, tanto che la seconda parte è composta da tre scene che sono strutturate nello stesso modo: iniziano raccontando il fatto, e terminano con una «discussione»⁷¹, in cui si analizza e si giudica quello che è successo. In questo processo sono indirettamente coinvolti anche gli spettatori, che hanno il compito di riflettere per poi giudicare e criticare le azioni, le scene e gli atteggiamenti. Nell'ultima parte invece, si arriva al termine della vicenda e la struttura si distacca dalla precedente, unendo il racconto dei fatti con analisi e discussioni, senza dunque tenerle separate dalla storia.

I personaggi del dramma sono tredici: i quattro agitatori, il giovane compagno, il caposede del partito, i due *coolies*, il sorvegliante, i due operai tessili, il poliziotto, e il commerciante. A questi si aggiunge il coro di controllo, che rappresenta il giudice del processo, colui che darà la sentenza finale: può essere inteso come il partito stesso, che possiede una reale conoscenza dei classici, intesi come comunisti, e per questo, per i motivi che abbiamo in precedenza spiegato, del mondo. Il coro di controllo è anche del tutto imparziale, fisso e concreto, è colui che fa da tramite con il pubblico, che supera, per certi versi la quarta parete, per insegnare le massime del comunismo e per far comprendere gli errori, che si possono compiere percorrendo questo difficoltoso cammino verso l'abolizione delle classi.

Nonostante i personaggi del dramma siano tredici, gli attori principali (escludendo quelli del coro di controllo che possono variare) sono semplicemente quattro. Essi durante le scene interpreteranno i vari personaggi a rotazione, poiché «gli esecutori hanno il compito di insegnare imparando»⁷² e possono imparare solamente interpretando più parti, mettendosi nei panni di vari personaggi per capirne il significato e lo scopo. Per capire quanto sia importante per Brecht che gli attori imparino effettivamente dal dramma che loro stessi mettono in scena è esemplare la frase di Brecht che definisce come drammi didattici solo «quei drammi che hanno efficacia per i loro interpreti. Essi, quindi, non hanno bisogno di pubblico.»⁷³.

Un teatro senza pubblico, per molti registi e attori è una cosa sconcertata, impensabile, ma per Brecht invece, potrebbe essere quasi auspicabile. Egli, infatti, crede che i pezzi didattici servano semplicemente ad insegnare, e non ha importanza a quante persone, ma cosa insegnino. Un dramma che esiste e vive senza un pubblico è un controsenso, solo se si distingue nettamente il pubblico dagli attori, ma nel momento in cui i due si sovrappongono, si intersecano, non c'è più bisogno di una platea, perché loro stessi lo sono. L'autore elabora questo concetto anche alla luce del fatto che la destinazione dei drammi didattici è volta ai collettivi operai, o

⁷¹ Brecht, II p.41.

⁷² Brecht, II p.63.

⁷³ Jesi 1999, p. 27.

da scolari, persone che hanno bisogno e necessitano di imparare, secondo lui, i classici del comunismo.

Nelle note finali del dramma si descrive anche il modo in cui gli attori devono dire le battute e che atteggiamento devono avere, si rifà dunque al concetto di straniamento, che abbiamo già approfondito in precedenza: egli chiede, dunque, una recitazione distaccata emotivamente dal personaggio, non arricchita di enfasi ed emozioni e che abbia semplicemente lo scopo di illustrare nella maniera più chiara possibile la successione degli eventi e dei fatti narrati. Una sottigliezza che si può notare dal testo del dramma e che può chiarire nella pratica cosa si sta intendendo è l'utilizzo spiccato di pronomi personali prima di parlare: «Noi veniamo da Mosca»⁷⁴, «Io sono il sorvegliante» e ancora «noi siamo i *coolies*»⁷⁵, questo aiuta l'attore a non immergersi completamente nella parte ma di vederla solo da un punto di vista esterno, ed aiuta il pubblico a non affezionarsi al personaggio.

Il dramma è ambientato a Mukden, una città cinese, ma non è specificato il periodo esatto dell'accadimento dei fatti e si fa fatica ad intuirlo, poiché in questa «vi agiscono padroni indigeni, padroni colonialisti e agitatori venuti da Mosca»⁷⁶. Furio Jesi ci suggerisce che la città potrebbe essere la rappresentazione «di Berlino nell'anno 1919»⁷⁷ utilizzata anche come sfondo a *Tamburi nella notte*. Questa teoria è molto interessante, poiché legherebbe in qualche modo le due opere, anche alla luce delle due rivolte, una comunista e l'altra spartachista presenti in entrambe.

La trama è molto semplice, parla di quattro agitatori comunisti che sono stati inviati a Mukden per «farvi propaganda e per appoggiare il partito cinese nelle fabbriche»⁷⁸. Questi quattro vengono aiutati da un giovane compagno, che però durante la missione compirà delle scelte che manderanno in rovina la missione, per questo i quattro saranno costretti ad ucciderlo. Questa vicenda viene raccontata, come già spiegato, sotto forma di processo, ed il coro di controllo, avrà il compito di valutare le azioni dei compagni e giudicare il loro assassinio.

3.3.Le scene del dramma.

Nell'introduzione del dramma viene introdotto il coro di controllo, che elogia il lavoro degli agitatori in quanto partecipi alla diffusione del comunismo, ma viene interrotto da questi, che gli annunciano di aver ucciso un loro compagno. Gli agitatori spiegano sommariamente cosa sia successo dicendo «voleva ciò che era giusto ma agiva in modo sbagliato», il coro chiede di mostrare il modo e le

⁷⁴ Brecht, II p.32.

⁷⁵ Brecht, II p.37.

⁷⁶ Jesi, 1999, p.36.

⁷⁷ Jesi, 1999, p.37.

⁷⁸ Brecht, II p.32.

motivazioni del perché questo avvenne e annuncia che al termine del racconto dichiarerà un giudizio, la risposta è «Noi lo accetteremo»⁷⁹.

Già questa piccola introduzione fa capire molto bene la fede degli agitatori per il coro di controllo, e del perché questo può essere inteso come il partito. Essi annunciano di propria volontà di aver ucciso un loro compagno, e così facendo si mettono a processo da soli, oltre a questo, riferiscono che accetteranno qualsiasi giudizio del coro, mostrandoci una stima e un rispetto insindacabile per esso.

3.4. *La prima scena del dramma è intitolata: la dottrina dei classici.*

In questa viene presentato il giovane compagno, che viene figurato da uno dei quattro agitatori, egli si presenta come militante di una sede del partito situata al confine, vicino quindi alla città di Mukden. Dichiarò «lo spettacolo dell'ingiustizia mi spinse a entrare nelle file dei militanti: l'uomo deve essere d'aiuto all'uomo. Sono per la libertà. Credo nell'umanità. E sono per la linea di condotta del partito comunista, che lotta contro lo sfruttamento e contro l'ignoranza, per una società senza classi»⁸⁰.

In questa dichiarazione troviamo molti spunti significativi. Innanzitutto, la motivazione che spinge questo giovane ad entrare a far parte del partito: la vista dell'ingiustizia. Questo ci introduce alla sensibilità del personaggio, che si rivelerà per lui una debolezza durante il dramma. Successivamente egli parla della benevolenza dell'uomo, tema, caro all'autore, già trattato in precedenza con la scena dei tre clowns. Brecht, però, qui propone la versione opposta; sapendo e credendo che l'uomo nella realtà non aiuta l'uomo, crea un personaggio che non ha ancora potuto fare esperienza di ciò e che ha fede, dunque, nella benevolenza delle persone, per poi far riflettere il pubblico sull'errore di pensarla in questo modo. In questa frase viene anche citato per la prima volta il titolo dell'opera stessa, *La linea di condotta*, e viene poi spiegato che questa si riferisce al comportamento che chi segue il partito deve mantenere, anche il titolo è dunque un riferimento al teatro didattico visto, la volontà di insegnare un atteggiamento.

Dopo la presentazione di questo personaggio, i quattro agitatori (che ora sono tre poiché uno di questi figura il giovane compagno) spiegano perché si trovano lì: essi non hanno portato nulla di concreto per aiutare la rivolta, né armi, né munizioni, né altri uomini, ma hanno il compito di diffondere la cultura dei classici e «l'abbicci del comunismo»⁸¹ nella città cinese lì vicino, Mukden, (quest'ultima frase verrà utilizzata anche dal coro di controllo nell'ultima pagina del dramma), questo per far prendere coscienza agli sfruttati, ai poveri, e agli oppressi della loro condizione, e per portarli così ad unirsi alla rivoluzione. Si trova quindi nel testo la visione, già

⁷⁹ Brecht, II p. 31.

⁸⁰ Brecht II, p. 32.

⁸¹ Brecht II, p. 33.

spiegata nel secondo capitolo, che l'autore ha dei classici, intesi come scientifici. Gli agitatori a questo punto chiedono una macchina ed una guida ed il giovane compagno si unisce ai quattro come tale, lasciando il suo incarico in quella sede del partito, per recarsi a Mukden a diffondere i classici comunisti. A questo punto viene brevemente interrotta la storia dal coro di controllo che recita una massima annunciando che di fronte all'ingiustizia e all'oppressione, tutti i compagni resisteranno per la rivoluzione anche a costo di sopportare la fame e la sete.

3.5. *La seconda scena del dramma è intitolata: la cancellazione.*

Prima di partire per la città di Mukden, gli agitatori e il giovane compagno si recano dal caposede del partito (raffigurato da uno dei tre agitatori, che diventano quindi due) per spiegargli la situazione. Egli capisce l'importante ruolo che essi hanno, ed accetta che il giovane compagno faccia da guida. Avverte però che nella città in cui si stanno dirigendo sono in corso delle agitazioni, e i controlli sono molto alti, per riuscire a passare inosservati i cinque devono quindi nascondere il loro volto con una maschera e fingersi dei cinesi. Ed è proprio in questa scena che ci vengono riferiti i nomi dei personaggi, e le loro provenienze, che sono tutte diverse, forse per esaltare l'internazionalità del partito: «tu non sei più Karl Schmitt di Berlino, tu non più Anna Kjersk di Kazan e tu non più Peter Savvič di Mosca ma tutti siete senza nome né madre, fogli bianchi sui quali la rivoluzione scrive i propri ordini»⁸².

Proprio nel momento in cui l'autore svela il nome e l'origine, dunque l'identità, di alcuni dei personaggi, lì priva di essa, rendendoli soltanto oggetti al servizio di una causa maggiore, questo fa in modo che lo spettatore si renda conto dei sacrifici che bisogna fare per contribuire alla rivoluzione mondiale. I personaggi accettano di privarsi della loro individualità senza incertezza né dubbi, ed esaltano in questo modo la loro fede indiscutibile per il partito. È proprio in questa scena che il coro di controllo recita *lode del lavoro illegale*, già citata nel precedente capitolo, che ringrazia proprio le persone che agiscono nell'ombra e che fanno dei sacrifici con la consapevolezza che non diventeranno mai eroi o martiri, ma che moriranno da sconosciuti.

Con questa scena termina la prima macro-parte dell'opera in cui vengono spiegate le dinamiche della storia ed i principali personaggi e inizia così la seconda, che analizzerà i motivi che hanno portato gli agitatori ad uccidere il giovane compagno.

3.6. *La terza scena è intitolata: la pietra.*

⁸² Brecht II, p.35.

I quattro agitatori arrivano questo punto nella parte più povera della città per iniziare a fare propaganda. Nel fiume che attraversa Mukden però, vedono due *coolies* che tirano una barca piena di riso, ma essi non possiedono delle scarpe e continuano così a scivolare. È presente anche un sorvegliante, pronto a frustarli quando questo accade. (in questa scena i quattro agitatori figurano i quattro personaggi)

Gli agitatori chiedono al giovane compagno di seguire i due *coolies* e di convincerli a farsi comprare dal sorvegliante delle scarpe munite di listelli, che impediscano loro di scivolare. Egli prova a convincere i due, ma, preso dalla compassione, inizia ad aiutarli mettendo delle pietre sotto i loro piedi quando scivolano. Continua a fare questo fino allo stremo, e nel mentre continua ad implorare i *coolies* di chiedere le scarpe al sorvegliante, quest'ultimo capisce che l'intento del giovane compagno è istigare i due contro di lui e decide di prenderlo e portarlo alle autorità. Egli scappa e per una settimana viene inseguito, così facendo vengono aumentati i controlli nella città bassa.

Questo è il primo motivo che ha portato poi alla decisione di uccidere il giovane compagno, e viene esaminato nella parte della discussione. Qui il coro chiede agli agitatori se non fosse giusto che egli abbia aiutato i più deboli nella loro vita da oppressi. Essi rispondono che facendo così non l'ha effettivamente aiutato, ma ha solo impedito di fare propaganda dei classici in quella parte della città,⁸³ dunque, ha impedito ai *coolies* di ricevere gli strumenti per la rivoluzione che avrebbero potuto curare la causa del loro essere sfruttati. Viene poi citata una frase di Lenin, che perdona questo primo errore del giovane compagno: «Savio non è chi fa errori, savio è chi sa prontamente correggerli.»⁸⁴

3.7. *La quarta scena del dramma è intitolata: giustizia.*

Nella quarta scena i quattro agitatori spiegano di essere riusciti a creare delle cellule comuniste nelle fabbriche della città, di aver istituito delle scuole di partito e di aver iniziato a stampare dei volantini. Sono riusciti anche a convincere dei lavoratori a fare sciopero, ma non tutti quanti, e per questo chiesero al giovane compagno di distribuire altri volantini, per far partecipare anche coloro che stavano continuando a lavorare. Egli, conscio del fatto di aver sbagliato ad agire nel compito precedente, è ben convinto di potercela fare questa volta, anche per onorare e ottenere il rispetto degli altri agitatori. (In questa scena due agitatori figurano degli operai, e uno un poliziotto).

Il giovane compagno distribuisce dei volantini, ma ad un certo punto viene visto da un poliziotto, che però se la prende con uno dei due operai e gli dà un colpo, facendolo cadere a terra. A questo punto, in una colluttazione generale, il poliziotto viene disarmato e colpito. Gli operai però si rendono conto di aver colpito una

⁸³ Brecht II, p.40.

⁸⁴ Brecht II, p.41.

guardia e che non avrebbero più potuto, per questo lavorare. Realizzato il fatto, i due operai chiamano gli altri nella fabbrica che ancora stavano lavorando, che, vista la situazione, scacciano il giovane compagno ed anche gli scioperanti che stavano manifestando davanti alla piazza. Il coro di controllo, durante la discussione, spiega che il modo giusto di agire sarebbe stato convincere gli altri operai ad essere solidali con loro, ed aiutarli contro il poliziotto.

Nonostante questa scena non sia pungente come la precedente, riesce comunque a mettere in chiaro delle situazioni e dei valori che stanno alla base della lotta per l'abbattimento delle classi. In primo luogo, è interessante che venga spiegato al pubblico come si crea effettivamente una cellula comunista all'interno di una fabbrica, con la creazione di piccole scuole segrete che diffondono il verbo del comunismo e di quanto sia difficile nella pratica convincere gli operai a fare sciopero, a perdere quindi dei soldi che avrebbero potuto usare per sfamare la propria famiglia, per un ideale. In secondo luogo, viene chiarita l'importanza dei volantini, in un mondo in cui questi erano l'unico modo per trasmettere delle indicazioni e delle idee in maniera veloce. A questo riguardo il poliziotto dice: «questo piccolo volantino è più pericoloso di dieci cannoni»⁸⁵, frase che chiarisce anche quanto fossero temuti questi fogli di carta, e di quanto fosse temuta dunque la cultura, in questo caso comunista, da parte dei governi e delle forze dell'ordine in generale.

3.8. La quinta scena del dramma si intitola: che cos'è di preciso un uomo?

La scena è anche questa volta molto semplice, il giovane compagno ha il compito di trattare con un commerciante per ottenere delle armi, che serviranno ad armare i *coolies* per iniziare una rivolta. Il commerciante però fa parte degli sfruttatori, ed è in contrasto con gli ideali del comunismo. Al giovane compagno verrà offerto di mangiare con il commerciante per concludere l'affare, ma per colpa delle sue provocazioni, l'affare salterà. La scena è una delle più intense del dramma, poiché dà un'idea precisa di come venissero viste le persone povere agli occhi di quelle ricche: dei numeri. Il giovane compagno proverà a resistere alle istigazioni, ma non ci riuscirà. Questa è una delle frasi dette dal commerciante: «Perché io riesco ad avere tutto più a buon mercato? (...) Perché sono un uomo intelligente.»⁸⁶. La retorica della povertà derivante da poca intelligenza, o astuzia è tipica di un atteggiamento estremamente capitalista, utilizzata da persone molto spesso privilegiate, non tiene conto di aspetti sociali fondamentali come la situazione economica di partenza della persona, della sua famiglia, e la sua classe di appartenenza. Brecht qui rende palese l'insensatezza di questa retorica, e la usa per far infuriare il giovane compagno, che però riuscirà a resistere. Resisterà anche al rispondere alla frase: «a un coolie bisogna dare tanto riso quanto basta perché non muoia, altrimenti

⁸⁵ Brecht II, p.41.

⁸⁶ Brecht II, p.45.

non può più lavorare»⁸⁷, anche questa molto esemplare delle condizioni sociali dei lavoratori, utilizzati come macchinari più che come persone. Il giovane compagno non resisterà però al canto della *Canzone della merce*. La canzone in questione è cantata dal commerciante, che spiega che egli non conosce la reale composizione di un chicco di riso, ma ne conosce solo il suo valore in termini di denaro, non sa allo stesso modo cosa sia un fiocco di cotone, ma ne conosce solo il suo valore e infine allo stesso modo dice: «Io non so che cos'è un uomo, so solo il suo prezzo.»⁸⁸. Dopo questa frase, il giovane compagno si rifiuterà di condividere il pranzo con il commerciante e farà così saltare l'affare. Durante la discussione si condanna il giovane per essersi fatto prendere dall'orgoglio, e facendo questo aver impedito ai *coolies* di avere le armi. Il contrasto tra la morale dei due personaggi, unito alla crescente tensione derivante dal cercare di trattenersi del compagno, crea una delle scene più riuscite del dramma, la *canzone della merce* aggiunge ancora più superbia allo sfruttatore e lo rende un antagonista perfetto nella sua semplicità.

3.9. La sesta scena del dramma si intitola: il tradimento.

In questa scena c'è, come abbiamo già detto in precedenza, un cambio di struttura narrativa, poiché non viene inserita alla fine una discussione tra il coro di controllo e gli agitatori, ma è implicita all'interno del racconto. La scena è forse la più importante del dramma, poiché in questa che avviene un vero e proprio litigio tra il giovane compagno e gli agitatori, che porta all'uccisione del primo.

Come in tutte le precedenti, viene innanzitutto spiegato il contesto: le agitazioni nella città stanno aumentando, i miseri e gli sfruttati sono pronti ad occupare le caserme e il giovane compagno ritiene che il momento sia arrivato, e che non si possa più aspettare. Gli agitatori ascoltano i motivi del compagno che vuole iniziare l'occupazione, ma non le condividono. A questo punto al giovane viene ordinato di placare gli animi dei cittadini, e di rinviare la rivolta, ma egli non vuole obbedire. Durante la lite tra i protagonisti, il giovane compagno urla e si toglie la maschera svelando così la sua identità russa, viene però sentito e visto dagli abitanti della città e dalle guardie. Gli agitatori, lo tramortiscono con un colpo e iniziano a fuggire dalla città. La scena è importante perché, come nella prima, Brecht spiega qui il valore che hanno i classici comunisti e il valore che ha il partito. Il giovane compagno dice: «allora i classici sono merda, e io li strappo (..) io urlo e abbatto tutti gli argini della dottrina.»⁸⁹, rifiuta quindi di lottare per un partito che non gli consente di aiutare nel presente le persone che vede soffrire, non si rende conto dell'universalità della causa, e cede alla sua emotività e alla sua sofferenza personale.

⁸⁷ Brecht II, p.46.

⁸⁸ Brecht II, p. 47.

⁸⁹ Brecht II, p.51.

Il coro di controllo, dunque, interviene con la canzone *lode del partito* che esemplifica il concetto di universalità di questo:

Chi è uno ha due occhi
il Partito ha mille occhi.
Il Partito vede sette stati,
chi è uno vede una città.
Chi è uno ha la sua ora
ma il Partito ha molte ore.
Chi è uno può essere distrutto
ma il Partito non può essere distrutto,
perché è l'avanguardia delle masse
e conduce la sua lotta
con i metodi dei classici, che son sorti
dalla conoscenza della realtà.⁹⁰

La canzone mette in evidenza la relazione tra la soggettività e la collettività, spiegando come il partito sia impossibile da eliminare, poiché è radicato nella coscienza sociale di ogni individuo, e si fonda sui classici che a loro volta si formano dalla realtà. L'atto di strappare i classici, per quanto possa sembrare d'impatto, è completamente inutile, poiché il giovane compagno, per slegarsi effettivamente dal comunismo dovrebbe strappare la realtà, è questo non è fisicamente possibile. Il partito e la realtà sono dunque indissolubili, ed è proprio questo il lavoro degli agitatori, raccontare e insegnare a tutti questa universalità, perché solo quando le persone prenderanno coscienza di questa si potrà agire per eliminare la disuguaglianza.

3.10. La settima scena del dramma si intitola: estrema persecuzione e analisi.

La settima scena è molto breve, spiega solamente cos'è accaduto dopo che il giovane compagno è stato tramortito. Il gruppo di agitatori scappa portandosi appresso il compagno, fino ad arrivare ad una cava di calce lì vicino, i loro inseguitori gli sono alle calcagna ed essi non sanno come agire. Scappare con il compagno senza la sua maschera è impossibile, lo riconoscerebbero di sicuro, ma anche nascondere lo sarebbe stato rischioso, avrebbero potuto trovarlo facilmente, visto il poco tempo disponibile, torturarlo e ucciderlo

⁹⁰ Brecht II, p.53

3.11. *L'ottava scena del dramma si intitola: la sepoltura.*

A questo punto i tre agitatori decidono di fucilare il loro compagno, e di buttarlo nella cava di calce in modo tale che sia impossibile ritrovarlo. La decisione è stata presa in pochi minuti, e non senza sofferenza. Qui Brecht fa rivolgere gli agitatori direttamente al coro di controllo, ma è come se si riferissero al pubblico, essi infatti dicono: «anche voi adesso riflettete cercando una soluzione migliore.»⁹¹. Questa frase connette il pubblico con la scena, non facendolo immergere emotivamente, ma cercando di spingerlo a cercare una reale soluzione alternativa, fa parte delle tecniche di straniamento utilizzate dall'autore.

Le successive battute, presenti nella stessa pagina, fanno capire quanto fosse una decisione difficile quella intrapresa dagli agitatori e di come essi fossero consapevoli dell'atrocità del loro gesto, ma allo stesso modo di quanto questo fosse necessario: «è terribile uccidere (..) a noi dicemmo, ancora, non è concesso di non uccidere.»⁹²

Il giovane compagno a questo punto si risveglia, e si rende conto di tutti gli errori che ha commesso. Gli agitatori gli spiegano la situazione e gli chiedono se egli sia d'accordo con la loro decisione di ucciderlo, lui, dopo una breve pausa, acconsente. Le ultime sue parole sono: «nell'interesse del comunismo, d'accordo con il cammino delle masse proletarie di tutti i paesi, dicendo sì al rivoluzionamento del mondo»⁹³.

Dopo la morte del giovane agitatore il coro di controllo si esprime a favore della linea di condotta degli agitatori, e che non vengono giudicati, ma ringraziati per il loro servizio reso e per aver diffuso «l'abbicì del comunismo»⁹⁴.

In questa scena è interessante notare il cambio di prospettiva che ha il giovane compagno, egli riesce infatti a comprendere i suoi errori, e torna a schierarsi dalla parte del comunismo e dalla parte della sua universalità. Egli viene anche perdonato dai suoi compagni per gli errori che ha commesso, non viene mai giudicato e attaccato per questi, ma compreso. Questo chiarisce ancora di più la consapevolezza degli agitatori, che riescono a capire le motivazioni che hanno portato il giovane a sbagliare e di come queste siano figlie di un animo buono, forse troppo, per l'epoca e il periodo vissuto da loro. Brecht con questo spinge gli spettatori ad impegnarsi per cambiare la realtà attraverso il comunismo, ma lo fa conoscendo la difficoltà di questa via e perdonando coloro che, presi dalle loro emozioni personali non procedano diritti nella linea di condotta. Gli agitatori auspicano ad un mondo in cui

⁹¹ Brecht II, p.56.

⁹² Brecht II, p.56.

⁹³ Brecht II, p.57.

⁹⁴ Brecht II, p.58.

tutte le persone possano essere effettivamente come il loro compagno, ma sono convinti anche che realizzarlo sia necessario lottare e sacrificarsi.

In definitiva, questo dramma non è sicuramente quello più riuscito a livello artistico di Brecht, che non caratterizza minimamente i personaggi e che non lega le scene con un ordine temporale preciso. Ma è proprio questo dramma, nella sua radicalizzazione che riesce a dare un quadro completo del suo pensiero politico e del suo nuovo modo di vedere il teatro, un modo per certi versi più maturo e più consapevole, oltre che di sé stesso, della realtà del mondo.

CONCLUSIONI

Bertolt Brecht è stato un autore che ha rivoluzionato il modo di fare teatro nel mondo, la sua vita privata, vissuta in uno dei periodi storici più intensi di sempre, quello a cavallo tra due guerre mondiali, ha coniato il suo modo di scrivere, improntandolo a voler cambiare il mondo in cui ha vissuto. In un certo senso, visto quello che ha lasciato in termini di letteratura teatrale e poetica ci è riuscito. Consapevole della sua limitata capacità fisica, utilizza il suo intelletto per sfidare la società capitalistica moderna, proponendo un'alternativa comunista; egli non riesce, come abbiamo già detto precedentemente, a portare concretezza a questa alternativa, che rimane utopistica e aleatoria, ma riesce con una spiccata sottigliezza a criticare tutto ciò che il sistema capitalistico comporta. Le sue origini borghesi, non gli impediscono di osservare il mondo dal punto di vista degli sfruttati, ma al contrario, gli consentono di osservarlo in maniera più analitica e distaccata, proprio per la consapevolezza della sua situazione di privilegiato. La sua critica sociale è ampia ma allo stesso tempo sottile, poiché egli non si è limitato ad osservare i fenomeni da un punto di vista esterno, ma, al contrario, vi si è immerso nel profondo, grazie ad uno studio costante ed approfondito. Sempre dalla parte dei più deboli e dei poveri, immagina un teatro, ed una cultura accessibile a tutti, e si scaglia violentemente contro il modello di istruzione elitista, presente nel suo periodo storico. Il suo teatro è un teatro di fiducia verso le persone, egli ritiene possibile cambiare il mondo solo attraverso la conoscenza, ed il suo compito è quello di diffonderla, tramite i suoi testi, a tutti coloro che non hanno avuto la possibilità di approfondire come lui ha potuto. Si rivolge agli operai, spesso troppo impegnati a lavorare intensamente per un sistema che non li ringrazia, non li aiuta, li vede solo come dei numeri e come dei mezzi, per aiutarli a prendere consapevolezza della loro condizione, ma anche della loro forza e dell'impatto che potrebbero avere se si unissero rivendicando i loro diritti. Si rivolge anche ai giovani, che sono per lui la speranza per il futuro, giovani figli della Prima guerra mondiale, della povertà e della miseria, intrappolati in un mondo che li vuole trasformare e plasmare in macchine per creare capitale, e li sprona a non lasciarsi influenzare da retoriche semplicistiche e populiste, ma a risvegliare il loro senso critico, il loro pensiero e la loro opinione. Il teatro di Brecht è un esempio di scientificità unita a poesia, che non si accontenta di raccontare fatti, ma si propone di analizzarli e di darci un taglio politico volto alla modificazione concreta della realtà. Il suo controverso attaccamento al comunismo, che unisce pura propaganda ideologica a rifiuto di certe tendenze, unito al non essere mai stato effettivamente iscritto al partito comunista, è esemplare del fatto che egli non sia mai stato sicuro di schierarsi totalmente da un lato; il suo bisogno critica e di analisi gli ha sempre imposto dei paletti, che gli hanno impedito di sprofondare in un'adesione prettamente ideologica al comunismo. Il teatro epico è la traslazione dei suoi contrasti e delle

sue manie di critica, è lo strumento attraverso il quale l'autore riesce a trasmettere i suoi principi e le sue aspirazioni; non legato ad una visione eurocentrica ed occidentale, prende spunto dal teatro orientale per adempiere nel migliore dei modi il suo scopo, e ci riesce, lasciando lo spettatore in balia della cruda realtà e facendolo ragionare così sulla propria esistenza. Non senza prove e fallimenti, il teatro epico si è inserito con forza nel panorama teatrale internazionale, proponendo un'alternativa al teatro classico. Criticato e censurato per la sua naturale natura politica, riesce a rimanere fedele a sé stesso e al suo autore, diventando esso stesso un classico.

BIBLIOGRAFIA

BRECHT. B., 1963, *Bertolt Brecht teatro I*, a cura di Castellani E., Torino, Einaudi.

BRECHT. B., 1963, *Bertolt Brecht teatro II*, a cura di Castellani E., Torino, Einaudi.

BRECHT B., 2020, *Bertolt Brecht Poesie*, a cura di Davico Bonino G., Torino, Einaudi.

BRECHT B. 2001, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi.

BRECHT B., 2015, *Bertolt Brecht poesie politiche*, a cura di Ganni E., Torino, Einaudi.

CHIARINI P., 1959, *Bertolt Brecht*, Bari, Editori Laterza.

JESI F., 1999, *Brecht*, Firenze, La nuova Italia.

MAYER H., 1972, *Brecht e la tradizione*, Torino, Einaudi.

PANDOLFI V., 1953, *Spettacolo del secolo*, Pisa, Nistri-Lischi.

PARKER S., 2015, *Bertolt Brecht: A Literary Life*, Bloomsbury Methuen Drama.