



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea in Lettere

Elaborato finale
Affari, merce e identità in
Un uomo è un uomo di Bertolt Brecht

Business, commodity and identity in
Man equals man by Bertolt Brecht

Relatrice
Prof.ssa Roberta Malagoli

Laureanda
Emma Ruzzon
Matricola: 1234693

Anno Accademico 2022/2023

Indice

Introduzione	2
1. Gli affari (Geschäft) che guidano le scelte di Galy Gay e degli altri personaggi	8
1.1 Premessa	8
1.2 Analisi dei passi della commedia in cui Galy Gay compie delle scelte guidate dalla ricerca dell'”affare”	10
1.3 Jeraiah Jip e la sua scelta di fingersi divinità	16
1.4 Le implicazioni delle scelte dei personaggi e il loro significato	18
2. Le metamorfosi dei personaggi e loro interscambiabilità: de-individualizzazione e mercificazione	21
2.1 Le metamorfosi di Galy Gay: analisi delle ragioni e delle componenti dello scambio	21
2.1.1 Metamorfosi di Galy Gay in Jeraiah Jip	22
2.1.2 Metamorfosi di Galy Gay nel Sanguinario Cinque	24
2.2 Le metamorfosi degli altri personaggi: analisi delle ragioni e delle componenti dello scambio	25
2.2.1 Le metamorfosi di Fairchild	25
2.2.2 La metamorfosi di Jeraiah Jip	26
2.3 Galy Gay: analisi di come essere «tutt’e due» lo renda un personaggio vincente	27
3. Trasposizione teatrale di <i>Un uomo è un uomo</i>	30
3.1 Le diverse messe in scena	30
3.2 La tecnica dello straniamento in <i>Un uomo è un uomo</i>	30
3.3 L’edizione di <i>Un uomo è un uomo</i> del 1931	32
3.3.1 L’eliminazione della decima e undicesima scena	32
3.3.2 Gli aspetti registici che innovano l’edizione del 1931	33
Conclusioni	36
Bibliografia	38

Introduzione

Nel XX Secolo, conclusosi il Primo Conflitto Mondiale, il mondo occidentale sta affrontando profondi cambiamenti.

La Germania esce umiliata dai trattati di pace ed entra in una delle crisi più violente che una nazione possa attraversare. Subito dopo il conflitto l'economia è negativamente condizionata dall'inflazione. Nel 1924, per arginare la congiuntura sfavorevole, viene promulgata una manovra monetaria che avrà come esito la ripresa economica, gravemente compromessa però, solo qualche anno dopo, dal crollo di Wall Street del Ventinove. La grave crisi che colpisce il paese condiziona inevitabilmente l'esito elettorale: se da una parte si incrementano i voti dei comunisti, contemporaneamente si crea quella base di consenso che porterà alla successiva affermazione del partito di Adolf Hitler.¹

In questo contesto di mutamento politico, economico e culturale della Germania e dell'Occidente si colloca la figura di Bertolt Brecht, uno degli autori più rappresentativi della Germania dei due dopoguerra.

Brecht è drammaturgo, regista e poeta. Nasce nell'ultimo scorcio dell'Ottocento e precocemente mostra la sua natura anticonformista e antimilitarista: già durante il periodo scolastico genera scandalo un suo tema su *Dulce et decorum est pro patria mori* nel quale critica la propaganda patriottica che porta i militari ad andare a morte. Infatti, trova poi un modo per evitare il servizio militare, iscrivendosi all'Università per fuggire la leva obbligatoria.²

La scrittura lo accompagna sempre, ma solo dalla fine del conflitto emerge la sua predilezione per il teatro, verso il quale non nutre un interesse esclusivamente artistico, bensì di critica metodologica. Considera infatti che il teatro tradizionale, focalizzato sull'immedesimazione nelle vicende dell'attore-personaggio, sul suscitare nello spettatore forti emozioni, sia negativo perché induce nello stesso uno sguardo acritico.

Il giovane Brecht non giunge a queste riflessioni da solo: a ventiquattro anni, nel 1922, comincia a frequentare Berlino, fino al trasferimento, due anni dopo. Grazie al fervente ambiente culturale e politico l'autore inizia ad individuare le basi teoriche che lo guideranno a concretizzare i suoi naturali interessi.

1 Giorgio Molinari, *Bertolt Brecht*, Bari, Biblioteca Universale Laterza 1996, p. 44 e 10

2 Molinari, p. 6

Qui Brecht ha la possibilità di entrare approfonditamente in contatto con le teorie marxiste e con il teatro contemporaneo. In particolare, con Erwin Piscator, che praticava un teatro rivoluzionario, mettendo in discussione la drammaturgia tradizionale, la quarta parete e l'immedesimazione dell'attore nel protagonista, nonostante il tentativo di collaborazione tra i due fallisca.³

Quindi, da un lato la propaganda militarista precedente e durante la guerra, dall'altro la sua adesione (mai acritica) al marxismo, sono individuabili come due degli aspetti fondamentali che lo portano a sviluppare la sua riflessione finalizzata alla ricerca di un teatro nuovo.

Già negli scritti giovanili si ravvisa una simpatia nei confronti di personaggi che oggi definiremmo "svantaggiati", ma è durante il periodo berlinese che abbraccia le basi della teorizzazione di quella che sarà una vera e propria rivoluzione del teatro: il teatro epico.

Nel 1936, ormai esiliato dalla Germania, «Brecht sottolineava che Berlino aveva assunto un ruolo di guida, riuscendo a esprimere "nella maniera più forte e momentaneamente più matura" una sorta di tendenza generale e di sintesi di ciò che caratterizzava il teatro moderno, per l'appunto l'epicità, che si manifestava in "tutto quello che [aveva preso] i nomi di dramma contemporaneo, stile scenico di Piscator, o dramma didattico"»⁴

Intorno a Brecht parte dell'ambiente teatrale della Germania, e nello specifico di Berlino, stava riflettendo sulla drammaturgia: negli anni Venti si diffondeva il *teatro politico di sinistra*, che per Piscator e Brecht necessariamente doveva essere un teatro pacifista. Per Brecht, il teatro doveva raccontare l'attualità. Già prima erano numerosi i gruppi che si rifacevano al teatro sovietico di agitazione e propaganda (agit-prop) ma, per entrambi gli autori, a un certo punto l'espressionismo pacifista non basta più, e sono proprio le teorie marxiste a indicare una svolta⁵: il teatro deve essere prima di tutto un mezzo di educazione delle masse affinché si crei quella coscienza di classe che è la premessa della teoria di Marx, in questo senso si definisce rivoluzionario. Per rendere il teatro "didattico" è necessario creare i presupposti che spingano il pubblico a rimanere vigile e critico durante le rappresentazioni. Non è sufficiente presentare opere che parlano di proletariato, il teatro deve parlare *al* proletariato.

3 Molinari, p. 9

4 Franco Perrelli, *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, Bari, Gius. Laterza & Figli, edizione digitale 2016, p. 12 del capitolo *Tragica america in La metafisica e l'Agit-Prop*

5 Franco Perrelli, p. 13 del capitolo *Tragica america in La metafisica e l'Agit-Prop*

Il teatro epico deve fare l'esatto opposto di quanto predicava Stanislavskij: non coinvolgere emotivamente, non provocare immedesimazione nel pubblico, e l'attore non deve immedesimarsi nel suo personaggio. Questo garantisce allo spettatore di rimanere vigile per cogliere le dinamiche di potere che agiscono sui personaggi e guidano la storia: in definitiva, offrire la possibilità a chi guarda di acquisire la consapevolezza delle dinamiche di potere che permeano il quotidiano del singolo.

Per garantire ciò il teatro epico innanzitutto mette in discussione, e di fatto modifica, il rapporto tra pubblico e palcoscenico: abbatte la quarta parete (il muro immaginario che nel teatro tradizionale separa completamente lo spettatore dalla scena cui assiste) e comunica direttamente con chi sta assistendo allo spettacolo, per interrompere l'inevitabile coinvolgimento del pubblico e, talvolta, per spiegare direttamente ciò che sta avvenendo. Per comunicare con il pubblico si sperimentano metodi diversi: cartelloni, proiezioni, monologhi rivolti agli spettatori, utilizzando le innovazioni tecnologiche dell'epoca.

Per comprendere la drammaturgia di Bertolt Brecht è quindi fondamentale ricordare che egli «non considerava il teatro un'istituzione morale ma un luogo d'intrattenimento che produce delle conoscenze»⁶.

Per quanto tutto il periodo berlinese sia importante per lo sviluppo del pensiero di Brecht, è in particolare dal 1926 che egli si avvicina alla filosofia di Karl Marx, ed è il 1926 l'anno in cui Brecht scrive l'opera che ho voluto analizzare in questo progetto di tesi: *Mann ist Mann, Un uomo è un uomo*.

In questa fase Brecht non ha ancora messo a punto definitivamente la tecnica di straniamento teatrale, la *Verfremdungseffekt*: sta sperimentando, dopo un periodo in via di conclusione in cui si è dedicato alla scrittura di drammi strettamente didattici.

Un uomo è un uomo è per questo un'opera interessante da studiare anche nelle sue diverse rappresentazioni teatrali, perché offre un ulteriore punto di osservazione sull'evoluzione della teorizzazione dell'autore intorno allo straniamento.

L'opera viene scritta nel 1926 e messa in scena nello stesso anno, nel 1928 e infine nel 1931 da Brecht stesso, che vi apporta delle modifiche, tagliando gli ultimi due capitoli. Si tratta di una "commedia gaia", come si evince immediatamente dal sottotitolo.

⁶ K. Völker, *Vita di Bertolt Brecht*, Einaudi, Torino 1978, p.123 in Perrelli. *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, dal capitolo *Tragica americana in La metafisica e l'Agit-Prop*

Il senso della distanza, quindi le prime messe a punto del teatro epico e l'avvicinarsi alla tecnica dello straniamento, vengono identificate in questo dramma con l'umorismo.⁷

Un uomo è un uomo è in primo luogo la storia della metamorfosi di un uomo in un altro, anche se, nel corso del racconto, le metamorfosi sono in realtà plurime.

Il protagonista della commedia è Galy Gay, scaricatore di porto di Kilkoa, che un giorno entra per caso in contatto con una delle truppe britanniche di stanza nel paese. La truppa è composta da quattro uomini, che poco prima dell'incontro con Gay hanno saccheggiato un tempio locale, infrangendo il codice militare. Malauguratamente Jeraiah Jip, uno dei soldati, perde una ciocca di capelli rossi durante il saccheggio: l'evento renderebbe lui e i suoi compagni riconoscibili durante l'appello della sera e di conseguenza riconoscibili come colpevoli. Il gruppo si troverebbe così a rischiare una condanna a fucilazione per ordine del Sanguinario Cinque, il sergente Fairchild.

Gli altri tre soldati della truppa decidono quindi di lasciare Jeraiah Jip nascosto al tempio, ma hanno bisogno di trovare un quarto uomo entro il ritorno. È il caso a far incontrare loro Galy Gay, uscito a comprare il pesce per la cena, intento in una discussione con la vedova Begbick. Galy Galy, «un uomo che non sa dire di no»⁸, viene convinto dai soldati a impersonare Jeraiah Jip fino al mattino successivo. Da un lato l'insistenza nel chiedere «un favore», dall'altro la promessa di alcune ricompense portano Gay ad iniziare, di fatto, il suo processo di metamorfosi in Jeraiah Jip.

Gay, infatti, non tornerà mai a casa, non sarà più uno scaricatore di porto, la sua vita cambierà per sempre.

Una serie di coincidenze, ma soprattutto, una serie di “affari” trattengono Gay nella truppa. Rimane tra i soldati mai forzato, ma privo di un piano a lungo termine: semplicemente, man mano le contingenze continuano a rendere necessaria la sua permanenza. Jeraiah Jip, rimasto nascosto al tempio dopo il saccheggio, non torna dalla sua truppa perché il bonzo del tempio decide di sfruttarlo, fingendo sia una divinità e estorcendo con l'inganno denaro alla popolazione. Ma nemmeno Jeraiah è privo di scelta: anch'egli decide consciamente di rimanere al tempio, attirato dalle ricompense che gli offre il bonzo.

Gay nel corso della commedia passa dall'impersonare Jip, ad assumerne completamente l'identità, sostituendosi a lui come soldato, fino a celebrarne addirittura

7 B. Brecht, Scritti teatrali, vol. I. *Teoria e tecnica dello spettacolo*, p. 25

8 Bertolt Brecht, *Un uomo è un uomo*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1974, p. 21

il funerale. L'anonimo scaricatore di Kilkoa Galy Gay alla fine della commedia diventerà l'assassino Jeraiah Jip, mitragliere delle truppe britanniche, che rade al suolo freddamente un forte abitato da civili. Ha subito una metamorfosi rinunciando alla propria identità, ma non ha perso, non è un personaggio perdente.

Molinari, nel suo saggio "*Bertolt Brecht*", scrive che *Galy Gay* rimane un personaggio fortemente ambiguo, partecipe dei valori del sistema - 'affare' (Geschäft) è la parola magica che lo convince ad intraprendere ad acconsentire alla propria trasformazione, e tuttavia la sua condizione sociale di «semplice scaricatore di porto», che fa di lui una vittima predestinata, [...] non manca di indurre nel lettore un moto, anche forte, di simpatia e solidarietà »⁹.

Non solo Galy Gay, ma molti degli altri personaggi della commedia sembrano essere spinti dalla voglia di concludere un "affare". A volte gli esiti di questa brama appaiono tutto sommato innocui, ma in altri casi determinano conclusioni tragiche, come nel finale, quando Gay diventa un assassino di innocenti.

Mi sono chiesta se fosse possibile giudicare le scelte che i personaggi effettuano nell'arco della narrazione, ma soprattutto cosa li spinga a compiere determinate scelte che cambiano la loro identità.

Un uomo è un uomo è un'opera che affronta il tema dell'identità, della perdita e dello scambio della stessa. Perdita e scambio in nome di, sembrerebbe, un guadagno: Enrico De Angelis in *Arte e ideologia* grande borghese nota che «Galy Gay accetta di essere trattato come merce. [...] dimostra che qualunque cosa può essere presa per un'altra purché sia merce e [...] il suo commercio dà modo [...] di ridurre Gay stesso completamente a merce»¹⁰. Nel rinunciare alla propria identità Gay cessa di essere individuo, diventa parte di una massa interscambiabile, diventa appunto merce.

In questa tesi ho voluto approfondire, in stretta relazione al testo, come la commedia di Brecht sullo scambio di una identità parli del generale processo di de-individualizzazione riscontrabile nella società contemporanea all'autore, e di come questo processo trovi le sue origini anche nel mondo militare stesso, che Brecht critica e che fa da sfondo all'opera.

Nel primo capitolo esamino quindi le scene cardine in cui Galy Gay decide di rincorrere un affare, analizzandone motivazioni e conseguenze, e i suoi incontri decisivi già da quello con la vedova Begbick, personaggio cardine dall'inizio alla fine. Mi concentro anche sugli altri personaggi, in particolare su Jeraiah Jip e la sua scelta di rimanere, seppur non permanentemente, al tempio.

⁹ Molinari, *Bertolt Brecht. Il teatro del XX secolo*, p. 50

¹⁰ Enrico De Angelis, *Arte e ideologia* grande borghese, Torino, Giulio Einaudi editore, 1971, p. 179

Nel secondo capitolo, più corposo, studio invece le metamorfosi che i personaggi affrontano: da Galy Gay a Jeraiah Jip, da Jeraiah Jip a divinità, da Gay al Sanguinario Cinque. Lo studio delle singole metamorfosi intende scandagliare i momenti in cui i personaggi dell'opera perdono individualità diventando merce, o rivelandosi come tale. Nel provare a dare una risposta al perché questo avvenga ho fatto riferimento a diversi approfondimenti riguardo la de individualizzazione dei soldati durante e dopo la Prima Guerra Mondiale.

In ultimo luogo, affronto le trasposizioni teatrali dell'opera e le differenze tra le diverse messe in scena, con particolare attenzione allo spettacolo diretto da Brecht nel 1931.

Egli sta ancora sperimentando il teatro epico quando pubblica *Un uomo è un uomo*; infatti, il personaggio di Galy Gay suscita simpatia nel pubblico che non riesce ad assistere alla sua storia in modo distaccato. Ho voluto analizzare quali aspetti della tecnica dello straniamento Brecht sperimenti già da questa commedia. Attraverso uno studio del testo e delle sue diverse messe in scena, in conclusione, in questo lavoro di tesi intendo approfondire sistematicamente come “affari” e “merce” agiscano sull'identità dell'uomo. La commedia può essere letta anche come lo specchio di una realtà che Brecht non solo osservava, ma analizzava criticamente.

1. Gli affari (Geschäft) che guidano le scelte di Galy Gay e degli altri personaggi

1.1 Premessa

Bertolt Brecht scrive l'opera teatrale *Un uomo è un uomo* nel 1926, quando sta attraversando la sua fase berlinese. Sono gli anni in cui da Augusta si trasferisce definitivamente a Berlino, fino a quando non dovrà lasciarla nel 1933, auto esiliandosi a causa dell'avvento del nazismo: la sua seconda moglie, Helene Wiegel, era infatti ebrea. Non solo, lo stesso Brecht correva forti rischi a causa delle sue idee espressamente comuniste.

Infatti, è a Berlino che inizia ad interessarsi attivamente alle teorie marxiste.

Già cimentatosi nella scrittura, in particolare quella drammaturgica, l'autore trova nella città un ambiente teatrale stimolante: frequenta seminari e entra a far parte della cerchia di attori, drammaturghi e registi che animano la scena culturale della città.

Berlino stava attraversando un periodo di fervente creatività, cui però Brecht non sentiva di appartenere completamente: non si sentiva a suo agio né con il teatro tradizionale né con le avanguardie, che allora si definivano 'espressioniste'¹¹.

Prima dell'avvicinamento al marxismo, quindi prima del 1925, lavorava con compagnie teatrali indipendenti e scriveva drammi didattici. Non aveva ancora approfondito le idee comuniste, ma non era comunque indifferente alle istanze del proletariato: la sottesa simpatia verso oppressi ed emarginati si era sviluppata, prima di essere approfondita teoricamente, nella comprensione del concetto di lotta di classe, e di conseguenza nella necessità che il proletariato fosse consapevole del suo ruolo di subalternità. Il teatro didattico si sviluppa partendo da questa idea: le masse vanno istruite, in un periodo storico in cui il teatro tradizionale era elitario e che, anche quando si proponeva di occuparsi delle istanze care ai lavoratori, non riusciva a raggiungere il pubblico popolare. Brecht, all'inizio, si allontana dal teatro a lui contemporaneo non tanto per ideologia politica, quanto per rifiuto nei confronti di quella tendenza estetizzante che altro non faceva che confermare l'incapacità del teatro di parlare oltre il pubblico benestante: «[...] è antiborghese in quanto artista, non in quanto ha a cuore le sorti del proletariato» sostiene Molinari¹².

11 Molinari, *Bertolt Brecht. Il teatro del XX secolo*, p. 9

12 Ivi, p. 62

Nel 1925 approccia al marxismo in modo sistematico, e comincia a strutturare le sue teorie in ambito teatrale con un'ottica marcatamente politica. L'opera drammaturgica, per essere davvero didattica, deve garantire al pubblico di comprendere cause e dinamiche degli avvenimenti: non deve permettere quindi allo spettatore di immedesimarsi, deve piuttosto mantenere una distanza.

Brecht concretizza questo ragionamento intorno alla necessità di garantire il necessario distacco proprio tra il 1924 e il 1926, quando scrive l'opera che mi propongo di approfondire in questa tesi: *Un uomo è un uomo*. La distanza viene identificata con l'umorismo, e infatti il sottotitolo dell'opera è «commedia gaia».¹³ Nell'ultimo capitolo di questa tesi mi concentrerò ad approfondire come, da un punto di vista registico e di sceneggiatura, quest'opera inizi a tracciare la strada verso una drammaturgia che garantisca la distanza: il teatro epico, che si serve della tecnica dello straniamento.

Oltre alla tecnica teatrale, quest'opera è significativa nello studio di Brecht perché, nonostante venga scritta ancora durante il suo avvicinamento al marxismo, già contiene molte riflessioni che derivano chiaramente dall'approfondimento di queste teorie.

Un uomo è un uomo è un'opera fortemente antimilitarista: lo si evince già dalle prime pagine che presentano le figure dei soldati, che Brecht dipinge in maniera macchiettistica. Si tratta di ubriaconi dotati di scarsa furbizia, o di personaggi privi di etica, colonizzatori che saccheggiano il tempio di un dio locale per rubare i denari necessari ad acquistare altro alcol.

C'è un brano che spiega la natura scarsamente consapevole dei soldati. Quando il plotone britannico viene chiamato a partire per una nuova guerra verso un luogo ancora non chiaro, un soldato prova ad indovinare quale sarà il nemico da combattere: «Se hanno bisogno di cotone, è contro il Tibet, e se hanno bisogno di lana è contro il Pamir».¹⁴

L'antimilitarismo è solo una delle tante chiavi di lettura che quest'opera offre. Lo si evince già dal titolo, *Un uomo è un uomo*, che riprende il monologo centrale della commedia: scopo principale di Brecht era indurre nello spettatore la domanda su che cosa definisce l'identità degli uomini, un'identità che può essere scambiata fino ad assumere quella di un'altra persona.

Nello specifico, la trama di questa commedia ruota intorno alla figura di Galy Gay, semplice scaricatore di porto che si imbatte per caso in una truppa di mitraglieri dell'esercito britannico di stanza a Kilkoa. Gay viene convinto a fingersi Jeraiah Jip, quarto membro della truppa, per una sera: i soldati avevano infatti saccheggia-

13 B. Brecht, *Scritti teatrali, vol. I. Teoria e tecnica dello spettacolo*, p. 25

14 B. Brecht, *Un uomo è un uomo*, p. 60

to la pagoda del dio giallo e Jip aveva perso una ciocca di capelli che lo rendeva riconoscibile quale colpevole del saccheggio, e con lui tutto il gruppo. Gay scambia identità con Jip, ma non torna in realtà mai a casa. La truppa gli offre sempre delle ricompense per convincerlo a continuare a impersonare Jip, mentre quest'ultimo viene quasi analogamente convinto dal bonzo della pagoda saccheggiata a rimanere presso il tempio.

Dall'opera di Brecht si evince, in conclusione, che un uomo vale un altro, che quindi un uomo possa essere scambiato facilmente con un altro esattamente come fosse merce.¹⁵

In questo lavoro di tesi mi propongo di analizzare nel dettaglio il processo di perdita e scambio di identità di Gay e di alcuni altri personaggi dell'opera, dando avvio alla mia riflessione da una considerazione di Molinari nel saggio Bertolt Brecht. Il teatro del XX secolo: che «'affare' è la parola magica che lo decide ad acconsentire alla propria trasformazione».¹⁶

Del personaggio di Galy Gay mi è interessato approfondire, infatti, come avvenga la sua metamorfosi in un'altra persona. Nel susseguirsi della trama sembrano quasi ripetersi una serie di casualità relativamente banali, che solo verso la conclusione della commedia rivelano l'enorme cambiamento causato.

Prima di approfondire come il baratto di identità nell'opera sia assimilabile al concetto di mercificazione, mi sono chiesta se Gay abbia mai avuto possibilità di scelta: per darmi una risposta, ho individuato tutti i momenti in cui lo scaricatore di porto ha agito mosso dal desiderio di ottenere un affare.¹⁷

1.2 Analisi dei passi della commedia in cui Galy Gay compie delle scelte guidato dalla ricerca dell' "affare".

Risulta evidente fin dall'inizio, esplicitato dall'autore già nelle prime pagine e lo si vede appena Gay entra in scena, che il protagonista è «un uomo che non sa dire di no»¹⁸, non per bontà d'animo ma perché sembra incapace di sottrarsi alla tentazione di ottenere un guadagno.

I soldati incontrano per strada Galy Gay, e lo osservano di nascosto mentre parla con la vedova Begbick: già dalla conversazione origliata emerge la sua incapacità di negare un favore.

15 De Angelis, *Arte e ideologia grande borghese*, p. 179

16 Molinari, *Bertolt Brecht. Il teatro del XX secolo*, p. 50

17 Da questo punto, e fino alla conclusione di questa tesi, il termine 'affare' verrà utilizzato con la denotazione data dal passo di Molinari sopracitato, e che riprende la battuta di Uria a pag. 46 di B. Brecht, *Un uomo è un uomo*.

18 Brecht, *Un uomo è un uomo*, p. 21

Dopo una rapida presentazione, la truppa gli propone di seguirli in cantina, offrendogli prima una pipa e poi un sigaro, Gay accetta: «Stavolta non posso proprio dire di no»¹⁹.

L'innocuo scambio è l'inizio della metamorfosi di Gay nel soldato Jip.

Nella cantina della vedova Begbick segue una dinamica simile a quella avvenuta in strada, dove i soldati spiegano a Gay il loro piano: deve fingersi Jip durante l'appello della sera, altrimenti verranno tutti riconosciuti e fucilati. Qui emerge una lieve evoluzione del personaggio Gay: se nella scena III sembra accettare l'offerta della truppa quasi ingenuamente, combattuto tra la cortesia e la voglia di ottenere un sigaro, già nella scena IV Galy Gay vuole ottenere qualcosa, mostra un atteggiamento calcolatore. Riporto in seguito alcune battute che esplicitano il passaggio.

Jesse: "Caro signore, lei ha la possibilità di rendere un piccolo servizio a tre poveri soldati in imbarazzo, senza che ciò possa recarle il minimo fastidio."

[...]

Polly: "Se poi lei desiderasse eventualmente fumare a nostre spese, non staremmo a guardare un sigaro di più o di meno."

(Galy Gay si convince ad accettare in cambio di un sigaro, N.d.A.)

[...]

Galy Gay (si ferma poco prima della porta): E la mancia?

Uria: Una bottiglia di birra. Venga.

Galy Gay: Signori, il mio mestiere di scaricatore mi costringe, in ogni occasione della vita, a guardare come ne esco. Pensavo che avrei avuto due scatole di sigari e quattro o cinque bottiglie di birra.

Jesse: Però deve venire con noi all'appello.

Galy Gay: S'intende.

Polly: Bene. Due scatole di sigari e tre o quattro bottiglie di birra.

Galy Gay: Tre scatole e cinque bottiglie.

Jesse: Ma come? Ha appena detto due scatole.

Galy Gay: Se la prendono così, allora sono cinque scatole e otto bottiglie.²⁰

Galy Gay rende esplicito già a questo punto della storia di non essere un personaggio semplicemente ingenuo: per quanto sia molto lontano dal comprendere davvero ciò che sta accadendo, non si limita a subire passivamente scelte o imposizioni altrui, ma consapevole della propria importanza, cerca di ottenerne il maggior ricavo possibile.

Più avanti, sempre nella scena IV, Brecht prevede che Gay infranga la quarta parete²¹, esplicitando direttamente al pubblico la sua posizione: quella di un uomo comune, che inevitabilmente suscita qualche moto di simpatia nei confronti degli spettatori.

19 Brecht, *Un uomo è un uomo*, p. 22

20 Ivi, p. 25-29

21 La quarta parete, in linguaggio teatrale, è il muro immaginario che separa l'azione sul palco dal pubblico. Nel teatro classico di prosa la quarta parete è infrangibile, attori e attrici devono sembrare completamente estranei al pubblico per cui recitano. Quando la quarta parete viene infranta viene reso esplicito che quanto si sta osservando è finzione: Brecht utilizza per questo molto spesso la tecnica della rottura della q.p., perché rendere esplicito l'artificio teatrale sta alla base del suo teatro epico.

Galy Gay (*al pubblico*): Una piccola cortesia fra uomini non può mai far danno. Vedete: vivere e lasciar vivere. Fra poco mi berrò un bicchier di birra come fosse acqua e mi dirò: ho reso un servizio a questi signori. Ciò che solo importa nel mondo è che si faccia salire una volta un palloncino e si dica “Jeraiah Jip” come un altro dice “buonasera”, e che uno sia come gli altri lo vogliono: è tanto facile.²²

Emerge, già alla fine della battuta di Galy Gay, un riferimento al cambio di identità: «importa [...] che uno sia come gli altri lo vogliono». Sembra mostrare come, anche se il personaggio appare quasi sciocco, stia maturando in realtà una consapevolezza ben precisa di cosa gli venga richiesto e, di conseguenza, cosa stia barattando in cambio della propria identità.

Fino a questo punto, comunque, a Galy Gay veniva domandato di impersonare Jeraiah Jip solo per un lasso di tempo determinato e limitato, ovvero per la sera stessa dell'appello. Il mitragliere però non torna dalla truppa e i soldati hanno bisogno di convincere Gay a rimanere con loro per una durata, a questo punto, indeterminata. Lo scaricatore di porto deve diventare un soldato ed essere credibile. Si rende evidente, di nuovo, la ricerca di Gay verso il proprio esclusivo interesse. In un primo momento i militari, Uria in particolare, gli narrano le comodità della vita nell'esercito, edulcorando ironicamente le scomode condizioni in cui vivono.

Uria: La vita del soldato è molto piacevole. Noi riceviamo ogni settimana una manciata di denaro unicamente per andarcene a spasso attraverso l'india e vedere queste strade e queste pagode. Favorisca inoltre osservare i comodissimi sacchi-letto di pelle che vengono forniti ai soldati gratuitamente, dia un'occhiata a questo fucile con la marca della ditta Everett & C. La nostra occupazione principale è di andare alla pesca per provvedere al nostro mantenimento. A questo scopo mamma, come abbiamo battezzato per scherzo l'esercito, ci compra gli attrezzi, e contemporaneamente alcune bande militari suonano a turno. Il resto del giorno lei suona nel suo bungalow oppure contempla beato il palazzo d'oro di uno di questi ragià che, qualora le faccia piacere, lei può anche uccidere. Da noi soldati le signore si aspettano molto, ma mai denaro; e, ne convenga, questo è un altro vantaggio.²³

Lo scaricatore di porto, nonostante l'accurata descrizione di Uria (che Brecht sfrutta per costruire uno dei momenti di satira più forti contro la vita militare) non è convinto e pensa di tornare a casa, fino a quando la truppa non gli prospetta l'opportunità di concludere un «affare».

Anche in questo caso, riporto le battute della scena, perché si tratta di un momento cardine.

Polly (*con gli abiti*): Ma perché non vuole essere Jip?

Galy Gay: Perché io sono Galy Gay. (*Si avvia verso la porta*).

Uria: Aspetti ancora un momento.

[...]

Jesse: Comunque lei voglia chiamarsi, deve guadagnare qualcosa in cambio della sua cortesia.

Uria: Si tratta - rimanga pure tranquillamente con la maniglia della porta in mano - semplicemente di un affare.

Galy Gay si ferma.²⁴

22 Brecht, *Un uomo è un uomo*, p. 32

23 Ivi, p. 43

24 Ivi, p. 45

A questo punto Galy Gay, convinto fino a qualche battuta prima di voler tornare a casa, si fa tentare di nuovo. È importante sottolineare l'accurata scrittura delle battute da parte di Brecht, che fa pronunciare al protagonista, con decisione, l'affermazione «Perché io sono Galy Gay» appena prima della proposta dell'affare: sarà l'ultima volta in cui lo scaricatore di porto affermerà la propria identità e il proprio nome ad alta voce. Un'altra battuta è significativa per il senso dell'opera: Polly, uno dei soldati, spiega a Galy Gay che per fingersi Jip occorrerebbe «Tutt'al più, che sacrificasse la sua barba, la quale potrebbe dare fastidiosamente nell'occhio».²⁵ Viene suggerita la necessità di una modificazione anche fisica del personaggio, modificazione che poi verrà concretizzata da Galy Gay stesso più avanti. Non si tratta dell'unico momento nella trama in cui i personaggi subiscono o attuano delle modifiche al loro aspetto. Li analizzerò, uno ad uno, più avanti, ma è importante evidenziare già ora che in quest'opera Brecht associa spesso la perdita o lo scambio di identità con evidenti cambiamenti esteriori. La critica ha spesso letto in questa scelta un riferimento alla definizione dell'uomo come uomo-macchina, le cui parti del corpo assumono significato solo in base alla loro funzione. Approfondirò questo concetto nel prossimo capitolo.

Procedendo con la narrazione, dopo un breve tentennamento di Gay i soldati continuano ad illustrargli l'affare: la truppa dice di disporre di un elefante non registrato dall'esercito, che potrebbe essere offerto al protagonista. Appena presentata nel dettaglio la sostanza del negozio, l'atteggiamento di Galy Gay cambia radicalmente: da restio diventa condiscendente, prova a dimostrare in vari modi alla truppa di essere la persona adatta a cui affidare l'iniziativa. Soprattutto, si dimostra da subito disponibile a negare la sua vera identità.

Infatti, sul chiudersi della scena VIII, la moglie di Galy Gay si presenta all'accampamento sotto guida del sergente Sanguinario Cinque, alla ricerca del marito. Ovviamente nessuno dei soldati può rivelare che Gay è lì con loro, perché è proprio al Sanguinario che stanno nascondendo l'assenza di Jeraiah Jip. Lo scaricatore di porto si allinea completamente alla posizione della truppa, negando in ogni modo la propria identità, fino al punto di far passare la moglie per pazza. Dato fondamentale, che si evince da questa scena più che da ogni altra, è che Gay non agisce mosso da paura, o da cortesia: è stata presentata lui una fonte di guadagno, vuole ottenerla ed è pronto a fingersi qualcun altro per farlo. «Io sono Galy Gay come sono il comandante dell'esercito»²⁶, così ironizza.

E poi, un altro scambio di battute che trovo utile riportare:

²⁵ Brecht, *Un uomo è un uomo*, p. 45

²⁶ Ivi, p. 47

Fairchild: Dica un po' alla signora come si chiama.

Galy Gay: Jeraiah Jip.

Moglie: È inaudito! Veramente, se lo guardo bene, sergente, mi sembra quasi che sia qualcosa di diverso da mio marito Galy Gay lo scaricatore, qualcosa di diverso, sebbene non sappia dire che cosa.²⁷

Galy Gay, nuovamente, conferma di essere Jeraiah Jip al sergente e alla moglie. Non va trascurata la battuta della donna: ella sembra infatti scorgere un qualche cambiamento nel marito, e effettivamente un cambiamento sta avvenendo.

A questo punto Galy Gay ha sancito il punto di non ritorno della sua trasformazione in Jip: ha negato, anche di fronte alla moglie.

I soldati sanno però che è una persona volubile, fedele puramente al proprio interesse: non basta dunque che in quel momento egli trovi un motivo per fingersi Jip, deve essere costretto ad impersonarlo a lungo termine. Jip non tornerà, di questo ormai sono convinti, e l'esercito entro poche ore si muoverà verso la guerra. Galy Gay deve diventare Jip, anche contro la propria volontà, e rimanere un membro della truppa.

Ecco che Uria escogita un piano.

Uria: Camerati, è scoppiata la guerra. È finito il tempo del disordine. Ormai non si potrà più tener conto di preferenze particolari. Perciò lo scaricatore Galy Gay di Kilkoa deve, in fretta e furia, essere trasformato nel soldato Jeraiah Jip. A tale scopo noi vogliamo coinvolgerlo in un affare, secondo le moderne usanze, e costruire perciò un elefante finto. Polly, prendi questa pertica e la testa di elefante che è appesa al muro, e tu Jesse, prendi la bottiglia e versa ogni volta che Galy Gay guarda da questa parte, perché l'elefante deve anche spander acqua. E io stendo questa carta geografica sopra di voi. (Costruiscono un finto elefante). Noi gli faremo dono dell'elefante e poi gli porteremo un compratore, e quando egli lo venderà noi lo arresteremo e diremo: «Come mai tu vendi un elefante dell'esercito?» Allora egli preferirà certo andare al fronte settentrionale come Jeraiah Jip il soldato, che essere Galy Gay il delinquente, che rischia perfino la fucilazione.²⁸

L'inganno ideato sembra assurdo e lo spettatore è portato a pensare che il protagonista non potrà mai credere al travestimento di un paio di uomini che si fingono elefante. Proprio intorno a questa dinamica si concentrano due delle caratteristiche principali dell'opera: da un lato l'ironia, la regia di scene volutamente assurde che Brecht in questa sua fase predilige, come ho già sottolineato, perché identifica nella commedia, nell'umorismo, la distanza tra pubblico e spettacolo e tra attore e personaggio a cui aspirava.²⁹

Dopotutto, lo stesso affare dell'elefante prende forma dopo un classico esempio di malinteso comico: subito dopo aver decantato le lodi della vita militare per convincere lo scaricatore di porto a rimanere insieme alla truppa, mentre Gay fa per

27 Brecht, *Un uomo è un uomo*, p. 47-48

28 Ivi, p. 51

29 G. Molinari, *Bertolt Brecht. Il teatro del XX secolo*, p. 67

andarsene, Polly esclama «È un elefante bell'e buono»³⁰ in modo figurato, riferito all'uomo. È Gay che intende l'insulto come, invece, l'affermazione che vi sia un elefante nei dintorni, e che da avvio alla scena comica, centrale nella commedia. D'altro canto, questa è una delle scene in cui emerge maggiormente come tutto, anche i due uomini travestiti, possano passare per un elefante se la finzione è intesa come merce di scambio. Gay, infatti, si mostra inizialmente dubbioso, ma si ricrede non appena la vedova Begbick, preventivamente accordatasi con la truppa, esprime la sua intenzione di acquistarlo.

«Dal momento che c'è chi lo compra, io non ho alcun dubbio. [...] Un elefante è un elefante, specialmente se c'è chi lo compra»³¹, questo dirà Gay. È interessante notare come questa battuta rifletta il titolo stesso dell'opera, *Un uomo è un uomo*. Per vendere l'elefante lo scaricatore di porto deve firmare con il proprio nome, Galy Gay, l'assegno, ma sottolinea che «Non deve essere nominato»³². Ritiene in questo modo di tutelarsi, perché la vedova lo conosce come Jip. Ugualmente l'inganno avviene: un soldato, d'accordo con la truppa, finge di arrestarlo per altro tradimento e per frode.

Inizia così la fase di trasformazione definitiva di Galy Gay in Jeraiah Jip. La persona in arresto è infatti Gay, non Jip: questo dà avvio a una lunga scena, che analizzerò nel dettaglio nel capitolo 2.1, in cui lo scaricatore, inizialmente riluttante, poi confuso, finisce con l'affermare di essere il soldato Jeraiah Jip. Prega i soldati di credergli, ma per rendere definitiva la metamorfosi viene deciso che Galy Gay deve scontare la pena capitale per fucilazione. Il condannato sviene poco prima che la truppa finga di sparare e mentre è a terra viene scritto il suo nome su di una cassa. Quando si risveglia, confuso, gli viene fatto credere che all'interno di quella cassa è rinchiuso corpo morto dello scaricatore di porto, fucilato dall'esercito. Lui invece si chiama Jip, così gli dicono, e per sancire definitivamente il mutamento gli chiedono di recitare il discorso funebre per quel Galy Gay che è appena morto fucilato. L'esercito può ora partire per la guerra, con la truppa di mitraglieri che ha recuperato il suo quarto uomo.

Nel frattempo, il Sergente Fairchild, anche conosciuto come Sanguinario Cinque o Tifone Umano, aveva ceduto di fronte alla tentazione della vedova Begbick, sua unica debolezza. Si era presentato a lei come borghese, schiavo della carne, e in questo modo aveva perso il rispetto del suo esercito.

La commedia si interrompe a questo punto, con il capitolo IX, nella versione diretta da Brecht del 1931, ma la stesura del 1925 prevede altre due scene.

30 B. Brecht, *Un uomo è un uomo*, p. 45

31 Ivi, p. 55

32 Ivi, p.56

In queste, considerate da Brecht, a posteriori, fin troppo esplicative, Gay si risveglia in uno dei vagoni dell'esercito in viaggio verso la guerra e viene nuovamente convinto che il suo nome è Jeraiah Jip, mitragliere. Quando l'esercito arriva nel cuore delle montagne del Tibet, davanti al forte di Sir El Dchowr, Jip li sta aspettando: aveva deciso di tornare a far parte dell'esercito, ma non c'è più spazio per lui. La truppa finge di non riconoscerlo.

Gay invece raggiunge l'apice della sua trasformazione: non solo è diventato un soldato, ma è una macchina da guerra. Con cinque colpi di cannone abbatte il forte, urlando a gran voce il suo nome: Jeraiah Jip. Ha distrutto un luogo in cui erano ricoverati civili, ma questo non conta per Gay/Jip non importa. Nella prima stesura, questa è la conclusione che Brecht dà al protagonista.

L'altro personaggio che ha una sorta di risoluzione finale è il Sergente: era stato declassato al rango di borghese perché non era riuscito a resistere ai suoi impulsi umani, ma pur di tornare soldato, macchina dell'esercito, si auto evira.

1.3 Jeraiah Jip e la sua scelta di fingersi divinità

Nel paragrafo precedente ho analizzato come le scelte di Galy Gay, nel corso della commedia, siano guidate dalla ricerca interessata di guadagnare qualcosa o di non subire conseguenze negative a causa delle sue azioni.

La necessità da parte della truppa di cercare un quarto uomo prende avvio quando Jeraiah Jip è costretto a nascondersi presso la pagoda del dio giallo, ma è a causa della sua decisione di rimanervi a lungo termine, convinto dal bonzo, che si innesta il processo di trasformazione definitiva di Gay in Jip.

Seppur marginale, quindi, vale la pena analizzare anche la dinamica per cui Jip sceglie, senza esserne obbligato, di non fare ritorno all'esercito.

Quando il soldato si sveglia viene immediatamente viziato dal bonzo Wang, che gli offre cibo e alcolici: il suo obiettivo è quello di farlo rimanere all'interno del palanchino in cui è nascosto, così da poter continuare a truffare i fedeli che, vedendo l'oggetto muoversi e udendo dei rumori, donavano denaro a quella che pensavano essere una manifestazione della divinità.

Non approfondirò in questa tesi questo argomento, mi basta evidenziare che anche in questo caso emerge con chiarezza la forte critica brechtiana nei confronti dell'istituzione religiosa, che egli giudica negativamente quanto l'istituzione militare.

Diversamente da quanto accade nella vicenda di Gay, comunque, in Jip emerge più esplicitamente il conflitto interiore: è richiamato dal senso di responsabilità nei

confronti dei suoi compagni, seppure allo stesso tempo, non riesce a rifiutare le offerte del bonzo.

Riporto in seguito il monologo finale della scena VII, l'unico recitato dal personaggio (e l'ultimo della commedia, se si tiene in considerazione come definitiva la versione del 1931).

Jip (mangia voracemente): È una buona bistecca, ma è sbagliato che io sia qui. Polly e Jesse mi hanno certamente aspettato. Forse mi aspettano ancora. È gustosa come burro. Faccio male a mangiarla. Ascolta, adesso Polly dice a Jesse: «Jip viene di sicuro. Quando gli è passata la sbornia, Jip viene». Uria forse non aspetterà con tanta sicurezza, perché Uria è un uomo cattivo, ma Jesse e Polly diranno: «Jip verrà». Non c'è dubbio, è un cibo che va benissimo per me, dopo tutto quel bere. Se soltanto Jesse non credesse così fermamente nel suo Jip, ma lui di certo dice: «Jip non ci tradisce», e questo, naturalmente, è difficile da sopportare per me. È proprio una cosa che non va, che io stia seduto qui, però la carne è buona.³³

In questo breve monologo emerge chiaramente come la fame prevalga sul senso di responsabilità nei confronti dei propri compagni. Brecht rappresenta molto bene il flusso di coscienza del personaggio, che pare non riuscire a concentrarsi sui suoi doveri senza pensare al cibo. Si tratta di un tema tipico soprattutto del Brecht di questo periodo: l'uomo incapace di non assecondare la carne.

«Forse mi aspettano ancora. È gustosa come burro».³⁴

Nel paragrafo precedente ho analizzato le scelte di Galy Gay, per provare a rispondere alla facoltà di scelta, più o meno effettiva, da parte del protagonista.

Approfondirò meglio questo tema nel paragrafo 2 del capitolo 3, ma la differenza ravvisabile tra Gay e Jip potrebbe essere individuata nel fatto che Gay, almeno nella versione ultima di Brecht, non rappresenta più il proletariato, affamato e schiavo della carne, ma il «piccolo borghese soddifatto»³⁵ privo di ogni connotazione positiva. Dunque, le sue scelte non sarebbero da ricondursi all'incontrollabile stimolo di soddisfare la carne affamata, ma nel puro opportunismo e brama di guadagnare e possedere *di più*.

Jip invece, per quanto un soldato, potrebbe comunque raffigurare più dello scarricatore di porto l'uomo che non resiste alla carne. Infatti, nella versione che poi verrà cancellata da Brecht stesso, Jip infine tornerà alla sua truppa.

33 B. Brecht, *Un uomo è un uomo*, p. 40

34 Ibidem

35 Molinari, *Bertol Brecht. Il teatro del XX secolo*, p. 57

Potrebbe essere anche questa in realtà una delle motivazioni che hanno portato l'autore ad eliminare gli ultimi due capitoli: il troppo facile giudizio che emerge dal ricomparire del personaggio nel finale.

1.4 Le implicazioni delle scelte dei personaggi e il loro significato

Esprimere un giudizio etico riguardo alle azioni dei personaggi della commedia *Un uomo è un uomo* non è possibile, e soprattutto non era un obiettivo dello stesso Brecht permettere al lettore di giungere a una conclusione in tal senso. Come ho ribadito anche negli scorsi paragrafi, lo scopo del drammaturgo è sempre stato quello di interrogarsi sul perché determinate scelte venissero fatte, quale fosse l'alternativa a disposizione dei personaggi, e in particolare le dinamiche sociali e collettive che portano il singolo ad agire in un determinato modo.

Riprendo dunque la domanda che mi sono posta all'inizio di questo capitolo: Galy Gay, che sicuramente, soffermandosi in particolare sul finale dell'opera, non verrebbe giudicato come un uomo che agisce in maniera esemplare, è un personaggio che possedeva una reale facoltà di scelta?

Nel primo paragrafo ho analizzato le singole scene e battute da lui recitate che possono aiutare a rispondere a questa domanda, ed emerge come Gay sia stato sempre mosso dalla ricerca egoistica di concludere un affare.

Non basta però questo per rispondere alla domanda che mi sono posta: Brecht ci insegna che l'individuo agisce perché parte di una massa.

Questo specifico punto di vista emerge da una battuta di Uria nella scena VIII, quando la truppa sta ragionando riguardo come convincere Gay a continuare a fingere di essere Jip.

«Si fa troppo caso alle persone. Uno è nessuno. Di meno di duecento non si può neanche parlare».³⁶

Gay, dunque, non andrebbe considerato come individuo, ma come parte di una massa; o meglio, inizia ad acquisire un senso solo quando comincia a far parte del gruppo/esercito.

In particolare, all'epoca della scrittura di *Un uomo è un uomo* questa affermazione trova riscontro nell'impostazione della società post-bellica. Come evidenzia giustamente Kate Elswit nel paper *The Some of the Parts: Prosthesis and Function in Bertolt Brecht, Oskar Schlemmer, and Kurt Jooss*, l'impatto della Prima Guerra Mondiale aveva trasformato i soldati in entità de-individualizzate. Le innume-

³⁶ B. Brecht, *Un uomo è un uomo*, p. 42

revoli morti anonime avevano sancito che la vita del soldato singolo non avesse significato, ma la sola appartenenza all'esercito potesse conferirne uno.³⁷

Per far parte però di un ente sovraindividuale, quale l'esercito, è necessario dividerne i valori, ma Galy Gay quei valori pare già dividerli: quelli che Molinari nuovamente denomina 'gli affari'. «A quei valori [...] non può opporre altri, che non siano la propria individualità».³⁸

Egli, dunque, deve sposare gli ideali del gruppo cui inizia a far parte, ma non deve davvero rinunciare a nulla se non al proprio nome: quindi mi chiedo nuovamente, sta agendo inconsapevolmente o ha scelta?

Il monologo recitato da Locadia Begbick nell'intermezzo, in conclusione della scena VIII, comprende una battuta che sembrerebbe indicare una risposta: ne riporto una parte significativa.

Begbick: *Un uomo è un uomo* dice il signor Bertolt Brecht.
E su questo nessuno può eccepire alcunché.
Ma il signor Bertolt Brecht ora dimostrerà che, un uomo, lo si può rifare a volontà.
Stasera un uomo viene smontato e rimontato come un'auto, senza che nulla vada sprecato.
Con lui si tratterà molto correttamente: sarà pregato, senza sgarbo ma fermamente, di volersi col moto del mondo conformare.
[...]
E quest'uomo rifatto, a qualunque funzione si pensi di adibirlo, non darà delusione.
Se non lo si sorveglia, dalla notte al mattino possiamo anche trovarlo mutato in assassino. [...]³⁹

La vedova Begbick qui sostiene che Gay è stato «pregato fermamente», il che sembrerebbe implicare che egli non avesse davvero scelta.

Egli si è «conformato con il moto del mondo», che per riprendere le parole di Enrico De Angelis in "Arte e ideologia grande borghese" significa che « [...] accetta di essere trattato come merce. Con ciò non solo si adegua ad uno stato di fatto ma lo trova giusto e vi collabora [...]. Il suo commercio dà modo, a chi ha interesse, di ridurre Gay stesso completamente a merce».⁴⁰

Il protagonista della commedia compie dunque le proprie scelte consapevolmente, non viene obbligato, ma di conseguenza diventa anch'egli merce di scambio. De Angelis non è l'unico a offrire una simile analisi: innanzitutto, l'opera stessa più volte esplicita che Gay sia, di fatto, merce.

Per esempio nella scena IX, quando il protagonista sta celebrando il discorso funebre di colui gli dicono essere Galy Gay, alla sepoltura della cassa da morto vuota, dice «E io, l'uno io e l'altro io, siamo necessari e siamo dunque servibili»⁴¹.

37 Kate Elswit, *The Some of the Parts: Prosthesis and Function in Bertolt Brecht, Oskar Schlemmer, and Kurt Jooss*, p. 394

38 Molinari, *Bertolt Brecht. Il teatro del XX secolo*, p. 56

39 B. Brecht, *Un uomo è un uomo*, p. 49

40 E. De Angelis, *Arte e ideologia grande borghese*, p.179

41 B. Brecht, *Un uomo è un uomo*, p. 72

Il protagonista riconosce di essere ritenuto utile esclusivamente in quanto può svolgere una funzione. Dopotutto, durante e dopo il Primo Conflitto Mondiale il corpo degli uomini cambia di significato: viene visto esclusivamente come una somma di arti che possono svolgere un'azione. Questo non solo provoca che le vite delle persone vengano valutate (e considerate valide) solo in base alla propria produttività, ma anche che le parti stesse del corpo possono essere scambiate, che è quello che figurativamente accade a Gay. Egli viene «smontato e rimontato come fosse un'auto, senza che nulla vada sprecato»⁴². In questo caso si rappresenterebbe il “nuovo tipo umano”, l'uomo-macchina dell'era tecnologica, privato di individualità.⁴³

Egli viene riassembleto non solo figurativamente: nel corso della commedia spesso Gay e gli altri personaggi subiscono delle amputazioni di tipo fisico. All'inizio Jip perde una ciocca di capelli, poi Gay si fa tagliare baffi e barba come ultimo tentativo per non essere condannato a fucilazione e infine il Sergente Fairchild si auto evira. Si tratta delle manifestazioni più evidenti delle metamorfosi dei personaggi in altri, del loro scambio, che analizzerò nel dettaglio nel capitolo 2.

Durante il suo monologo funebre il protagonista si chiede se riconoscerebbe il proprio occhio, il proprio braccio o piede se gli venissero amputati.

Galy Gay: [...] Da cosa riconosce Galy Gay che proprio lui è Galy Gay?

Gli fosse mozzato il braccio ed egli lo trovasse in un buco nel muro l'occhio di Galy Gay riconoscerà il braccio di Galy Gay?

e griderà il piede di Galy Gay: eccolo, è lui?

Perciò io non guardo nel cofano.

[...] ⁴⁴

Dunque Galy Gay viene figurativamente smembrato e ricomposto ed egli stesso non è più certo di riconoscersi: è diventato, come sostiene De Angelis, merce.

42 B. Brecht, *Un uomo è un uomo*, p. 49

43 Kate Elswit, *The Some of the Parts: Prosthesis and Function in Bertolt Brecht, Oskar Schlemmer, and Kurt Jooss*, p. 393-395

44 B. Brecht, *Un uomo è un uomo*, p.71

2. Le metamorfosi dei personaggi e loro interscambiabilità: de-individualizzazione e mercificazione

Nel capitolo precedente emerge come Galy Gay, a seguito delle sue azioni, possa secondo De Angelis essere definito merce.

In quanto tale, non solo fa in modo di ottenere e scambiare beni con gli altri personaggi della commedia, ma egli stesso diventa merce di scambio.

La trama intera di *Un uomo è un uomo* parla di base di come Gay venga scambiato con Jip, quindi della sua metamorfosi in soldato.

Non si tratta però dell'unica metamorfosi presente nell'opera: Molinari in *Bertolt Brecht. Il teatro del XX secolo* individua almeno tre metamorfosi: la principale è ovviamente quella di Galy Gay che diventa Jeraiah Jip; quindi, che da semplice scaricatore di porto diventa un soldato e poi una macchina da guerra; poi il Sergente Fairchild che si evira e Jeraiah Jip che da militare viene tramutato in idolo.

Osservando più in profondità l'opera, però, si ravvisa come vi siano altre metamorfosi che si intersecano tra di loro: Gay si scambia con Jip e diventa un mitragliere, ma quando nel finale dell'opera cade al suolo il Forte prende il ruolo del Sanguinario Cinque. Quest'ultimo, invece, inizialmente diventa un borghese perché schiavo dei propri istinti e solo quando si evira riesce a tornare un soldato, ma ha perso il titolo di Sanguinario.⁴⁵

In questo capitolo mi propongo di approfondire più dettagliatamente le metamorfosi tra i personaggi, individuando le componenti dello scambio, al fine di proporre un'analisi che vada ad inquadrare le conseguenze per Gay della sua metamorfosi.

2.1 Le metamorfosi di Galy Gay: analisi delle ragioni e delle componenti dello scambio

Come già descritto nei paragrafi del capitolo precedente, la metamorfosi di Gay avviene in maniera graduale: inizialmente non doveva infatti trattarsi di una trasformazione definitiva.

Resta appurato che la motivazione che porta Gay ad accettare gradualmente ma con sempre maggiore decisione, di prendere il posto di Jip, è l'offerta ripetuta di beni, siano essi reali, come i sigari o le casse di birra, o inesistenti come l'elefante. Come fosse un percorso graduale, il personaggio giunge senza quasi rendersene conto alla conclusione estrema dell'opera. O meglio, volendo tenere conto dei due finali possibili, alle due conclusioni estreme: la finta fucilazione e il risveglio con-

⁴⁵ Molinari, *Bertolt Brecht. Il teatro del XX secolo*, p. 55

fuso sotto il nome di Jip, terminando la commedia alla scena IX, o il trasformarsi in un crudele assassino, prendendo di fatto il posto di Fairchild, alla scena XI.

2.1.1 Metamorfosi di Galy Gay in Jeraiah Jip

La trasformazione definitiva di Galy Gay in Jeraiah Jip avviene con la sua fucilazione: la truppa comprende che l'uomo è volubile e che non potranno convincerlo a fingersi un soldato per sempre, esclusivamente continuando a comprarlo con dei doni. Devono quindi portarlo a credere che impersonare il soldato mancante sia la migliore delle sue opzioni possibili, facendo leva sulla paura di essere condannato a morte.

In queste battute centrali della scena IX emerge in modo inequivocabile l'indole di Gay: fino a poco prima, quando era certo di star concludendo un affare, era pronto a giurare davanti alla moglie che il suo nome era Jip e che non avesse idea di chi fosse Galy Gay. Non appena viene accusato lo scaricatore di porto, colui che stava vendendo il finto elefante, egli si ricrede subito, e dà avvio ad uno scambio grottesco di battute con la truppa in cui finisce per negare e poi affermare di essere l'una o l'altra persona.

Un soldato: Io ho sentito che diceva di essere Galy Gay (Il venditore dell'elefante, N.d.A.).

Uria: Non sei tu?

Galy Gay (furbo): Già, se io fossi Galy Gay. sarei forse colui che cercate.

Uria: Dunque tu non sei Galy Gay?

Galy Gay (mormora): No, non sono io.

[...]

Uria: [...] Vedi, io ho sentito dire di un soldato che si chiamava Jip, e lo aveva confermato anche a diversi appelli, e che voleva far credere di chiamarsi Galy Gay. Sei forse tu questo Jip?

Galy Gay: No, sicuramente no.

[...]

Galy Gay (dopo un silenzio): Potete sentire cosa dicono? [...] Dicono che io sono quel Galy Gay?

Un altro: Dicono che non è più molto sicuro.

Galy Gay: Non dimenticate, amico: uno è nessuno. [...]

Jesse: Ho sentito dire, laggiù, che c'è un Galy Gay che deve essere ucciso. [...] Non sei Galy Gay di Kilkoa?

Galy Gay: No, ti devi sbagliare.

Jesse: Noi siamo arrivati in quattro da Kankerdan. C'eri anche tu, allora?

Galy Gay: Sì, a Kankerdan c'ero anch'io.

Jesse (va verso il fondo, dai soldati): La luna non è ancora salita in cielo e già egli vuole essere Jip.⁴⁶

Ho riportato, abbreviandole, le battute principali di questa scena, perché ritengo che rendano perfettamente la volubilità del personaggio. Certo, in questo caso si trova di fronte ad una minaccia di morte, ma è interessante notare che ricalca lo stesso atteggiamento di quando, poche pagine prima, doveva riuscire ad ottenere un affare.

46 B. Brecht, *Un uomo è un uomo*, p. 59-60

Infatti, quando gli viene chiesto come sia potuto avvenire tutto ciò, come abbia fatto a trovarsi in una tale situazione, Gay risponde: «Vedi Jesse, io non lo so. Si fumava e si beveva e io chiacchieravo per salvarmi la pelle».⁴⁷

Ancora più esplicito è il commento di Jesse, più tardi, dopo che Gay è svenuto prima della sua fucilazione: «Per un sigaro era pronto a dimenticare il nome del proprio padre».⁴⁸

Fino alla fine, quindi, lo scaricatore di porto rinuncia alla propria individualità sotto la spinta di un interesse personale, e prende il posto di un'altra persona. C'è un altro aspetto che vorrei approfondire più dettagliatamente: nonostante egli, per salvarsi dalla fucilazione, avesse giurato di essere il soldato Jeraiah Jip, nemmeno questo alla truppa basta: fingono comunque di non credergli e di volerlo portare al patibolo.

Dal momento che Uria aveva affermato che il criminale era una persona con la barba, come Gay, quest'ultimo prega la vedova Begbik, come estremo tentativo, di tagliargliela. Questo passaggio non va sottovalutato: come accennavo già nel paragrafo 2 del capitolo 1, la modificazione fisica di un personaggio viene utilizzata da Brecht spesso per indicare più marcatamente che la metamorfosi è avvenuta: si vede con la ciocca di capelli mancante di Jip e con l'evirazione di Fairchild. Non solo, questi cambiamenti corporei possono essere associati, come spiega K. Elswit in *The Some of the Parts: Prosthesis and Function in Bertolt Brecht*, Oskar Schlemmer, and Kurt Jooss, all'amputazione degli arti che subivano i soldati durante la Prima Guerra Mondiale e alla successiva costruzione di protesi. Più che semplici cambiamenti, infatti, sarebbe più corretto definirli come fasi del riassetto dell'uomo-macchina.

Tramite l'espedito del baffo tagliato, Brecht collega il mutamento fisico a quello identitario: Galy Gay viene smantellato e ricostruito come, nella società contemporanea all'autore, l'homo prostheticus, ovvero il soldato tornato dal fronte, mutilato fisicamente ed emotivamente, che viene riabilitato alla vita quotidiana. Si tratta però di una riabilitazione parziale: l'obiettivo è che l'uomo torni ad avere una funzione, più concretamente che torni ad essere produttivo. Quindi è il fisico che viene curato e riassetto, grazie alle innovazioni tecnologiche, ma l'identità del singolo rimane mutila. In *Un uomo è un uomo* il soldato del mondo occidentale riqualificato alla vita è significato da Gay, «un facchino frammentato volontariamente per essere rifatto come soldato».⁴⁹ Così lo scaricatore di porto diventa Jeraiah Jip.

⁴⁷ Brecht, *Un uomo è un uomo*, p. 60

⁴⁸ Ivi, p. 67

⁴⁹ Kate Elswit, *The Some of the Parts: Prosthesis and Function in Bertolt Brecht*, Oskar Schlemmer, and Kurt Jooss, p. 394

2.1.2 Metamorfosi di Galy Gay nel Sanguinario Cinque

Se la trasformazione di Gay in Jip avviene, nella sua ultima fase, forzatamente sotto minaccia, le sue scelte successive richiamano invece le motivazioni che l'avevano portato da subito ad accettare di fingersi un soldato.

Una volta recitata l'orazione funebre per lo scaricatore di porto viene sancita la metamorfosi in Jip, ma dalla scena X, che poi verrà eliminata, subisce una ulteriore evoluzione. L'azione si apre con l'esercito in viaggio e Gay addormentato, che quando si risveglia si ritrova confuso e non più certo di essere né l'uno, né l'altro uomo.

Questo ci dice molto: nell'ultimo paragrafo di questo capitolo approfondirò come Gay non diventi mai completamente Jip e come egli dichiari di sentirsi «tutt'e due».⁵⁰

In ogni caso, Gay viene convinto nuovamente che il suo nome è Jeraiah Jip, soldato in marcia con l'esercito verso il Tibet, e una volta accettato si ripresentano in lui le caratteristiche precedentemente evidenziate.

Per esempio, poco prima che incominci la battaglia, dice: «Dunque: prima di tutto mangio la mia porzione di riso, poi ricevo la mia spettanza di whisky, e mentre mangio e bevo, osservo questa fortezza per trovare il suo punto debole. E poi ce la faremo senza fatica».⁵¹

Lo scenario è cambiato così come la sua vita e la sua intera identità ma egli, in maniera quasi macchiettistica, continua a prestare attenzione principalmente al cibo, al whisky, ai desideri della carne di cui parla spesso Brecht. Serve specificare però che qui Galy Gay, anche volendo assecondare le prime versioni dell'opera che lo vedevano come un proletario (nel 1931 Brecht cambia idea e preferisce rappresentarlo come borghese), a questo punto della storia è un militare. In quanto tale i suoi desideri difficilmente possono venire letti come bisogni di una classe affamata, ma piuttosto come quelli della massa militare, che possiedono una diversa natura, secondo il giudizio brechtiano.

La sua metamorfosi da soldato semplice, quale era Jip, all'assassino sanguinario che era Fairchild, avviene in maniera quasi grottesca. Mentre Fairchild, non più riconosciuto quale Sergente gli spiana contro una pistola, Gay espugna il forte di Sir El Dchowor. Lo rade al suolo con cinque colpi, come cinque erano stati i colpi che avevano reso noto il Sanguinario, urlando infine: «Sono io, sono uno di voi, Jeraiah Jip» e recitando, dopo aver scoperto che al forte erano ricoverati settemila civili:

50 B. Brecht, *Un uomo è un uomo*, p. 71

51 Ivi, p. 83

Galy Gay: Oh. Be', e a me che importa?
Chi grida qua e chi grida di là
ed io già sento in me
la voglia di affondare i denti
nella gola del nemico,
l'impulso primordiale
di ammazzare alle famiglie
colui che le nutre,
di eseguire l'ordine
dei conquistatori.
Datemi i vostri libretti!⁵²

Diventa a tutti gli effetti il Sanguinario Cinque, pur questa volta non appropriandosi del nome, ma tenendosi stretto quello di Jeraiah Jip. Lo fa con lo stesso spirito e le stesse motivazioni che guidavano Galy Gay: una fondamentale cecità e disinteresse verso quanto esulava dai loro personali affari.

2.2 Le metamorfosi degli altri personaggi: analisi delle ragioni e delle componenti dello scambio

Per completezza, vale la pena approfondire brevemente anche le metamorfosi di Fairchild e di Jeriah Jip.

2.2.1 Le metamorfosi di Fairchild

Il Sergente Fairchild subisce due metamorfosi: la prima gli toglie il titolo di Sanguinario, militare con una terribile fama alle spalle, capace di uccidere a sangue freddo nemici disarmati, civili e anche commilitoni che hanno sbagliato.

Anche lui, come gli altri personaggi della commedia, è debole agli istinti della carne. Nel suo caso non è la fame a farlo cedere, ma le tentazioni offerte dalla vedova Begbick. Fin dalle prime scene, infatti, i soldati ripetono che la loro unica speranza per salvarsi dalle sue ire è che la locandiera lo distraiga.

Begbick è un altro personaggio molto interessante che purtroppo non ho modo di trattare in questo lavoro di tesi, ma si rivela cruciale nel processo di metamorfosi del Sanguinario. All'interno del microcosmo dell'esercito lei, donna e vedova, spesso pare avere il comando seppure non venga palesato. Sempre per un sistema di scambio di favori, di piccole truffe, alla fine l'esercito e buona parte della commedia stessa, ruotano intorno alla sua locanda.

La truppa le chiede di distrarre il Sergente perché non si accorga che il mitragliere Jip è in realtà uno scaricatore di porto, ma lei fa di più: lo convince a presentarsi

⁵² B. Brecht, *Un uomo è un uomo*, p. 87

a lei come un borghese. Così facendo egli perde il rispetto della truppa, il titolo e con esso il proprio carattere, tanto che viene insultato e picchiato dai soldati senza reagire. «Adesso, sia pure attraverso un doloroso processo, egli è diventato un uomo che nelle future battaglie saprà tener bene il suo posto. Tu invece sei ricaduto al rango di borghese»⁵³, questo gli dice Jesse e così sancisce la sua metamorfosi.

Nella versione del 1931 Fairchild finisce così, come borghese. Nella scena X però, la prima eliminata da Brecht, avviene la seconda trasformazione del sergente. Fairchild tiene al suo nome, al suo titolo, più di ogni altra cosa, ed è disposto a tutto per riappropriarsene.

Voce del Sergente Fairchild: O miseria, o atroce risveglio! Dov'è il mio nome, un nome che era illustre da Calcutta a Cooch Behar? Anche la divisa che indossavo, ho perduta! Mi hanno caricato su un treno come un vitellino su un carro da macello! Mi hanno coperto la bocca con un cappello borghese, e in tutto il treno si sa che non sono più il Sanguinario Cinque! [...]

Gli occhi di questo paese stanno fissi su di me. Sono stato un gran cannone. Mi chiamo il Sanguinario Cinque. Per tre volte, una dopo l'altra, questo nome ha riempito le pagine della storia.⁵⁴

Con queste parole, che evidenziano quanto egli tenga al proprio nome e alla propria fama, Fairchild annuncia che eliminerà la propria virilità e si evira con un colpo di pistola. «Devo farlo, per poter essere ancora il Sanguinario Cinque»⁵⁵. Torna ad essere un soldato, ma non recupera davvero il suo titolo. Anche in questo caso, come per Gay, una parte del corpo viene vista solo in quanto funzionale, ed eliminarla ha analogo significato che per lo scaricatore di porto rappresenta tagliarsi i baffi.

2.2.2 La metamorfosi di Jeraiah Jip

Nel paragrafo 1.3 ho già descritto le motivazioni che portano Jeraiah Jip a fingersi per un periodo il bonzo della pagoda del dio giallo.

Ritengo importante sottolineare come, anche per quanto riguarda Jip, vi sia una modificazione fisica che sancisce la sua metamorfosi: nella scena I perde una ciocca di capelli e un pezzo di attaccatura, dando avvio all'intera storia.

53 B. Brecht, *Un uomo è un uomo*, p. 67

54 Ivi, p. 78-79

55 Ivi, p. 79

Nell'ambito della rappresentazione della debolezza degli uomini nel voler soddisfare i desideri della carne, Jip sembra essere il personaggio meno interessato, meno astuto tra tutti quelli che Brecht descrive in *Un uomo è un uomo*. Non ha brame di potere o di fama come Fairchild, non è interessato a truffare per ottenere un guadagno come Gay con l'elefante, ma accetta, senza riuscire a negarne il piacere, il cibo e gli alcolici. Ulteriore grande differenza, rispetto agli altri personaggi, è un vago senso di responsabilità, o di colpa, che prova quando non si ricongiunge alla truppa. Infatti, nella scena XI, poi eliminata da Brecht, Jip fa effettivamente ritorno. L'autore non ci dice se decide di abbandonare la pagoda per scelta, riuscendo a vincere i suoi desideri, o se più semplicemente il bonzo smette di offrirgli dei doni. Poco sembra importare in realtà, perché al suo ritorno i soldati fingono di non riconoscerlo e gli impediscono di fatto di tornare ad essere un soldato.

2.3 Galy Gay: analisi di come essere «tutt'e due» lo renda un personaggio vincente

Dando seguito alle analisi dei paragrafi precedenti, ho analizzato come Galy Gay prenda le sue decisioni basandosi su un interesse personale, egoistico, guidato non da ideali o convinzioni altre che non siano la propria mera sopravvivenza e il desiderio di procurarsi più di quanto già non ha.

Nella sua ricerca spasmodica di ottenere altra merce egli stesso diventa merce di scambio, tanto che perde la propria identità, il proprio nome e la propria individualità, rivelandosi in conclusione parte della massa dell'esercito.

La domanda che mi sono posta all'inizio di questo lavoro di tesi è se lui avesse la possibilità della scelta.

Ritengo utile, per provare a dare una risposta, analizzare un ultimo aspetto della sua trasformazione in Jeraiah Jip: il fatto che egli non diventi mai completamente il soldato, ma che, in qualche modo, resti un doppio.

Per iniziare, riporto alcuni passi del monologo che recita il protagonista quando si trova a dover seppellire la cassa da morto che gli dicono contenere il suo corpo.

Galy Gay: Io non potrei guardare in una cassa,
senza subito morire, il viso svuotato di qualcuno ch'io conoscevo un giorno,
riflesso dallo specchio dell'acqua in cui guardava uno ch'è morto, io lo so.
Perciò non posso aprire questa cassa!
Perché la paura è in tutt'e due me, dato che forse
io sono quel tutt'e due che or ora è nato sulla mutevole superficie della terra.
[...]
Uno è nessuno. Bisogna che qualcuno lo chiami.
Perciò avrei tuttavia guardato volentieri in quel cofano giacché il cuore è legato a chi lo generò.

[...]
Da che cosa riconosce Galy Gay che proprio lui è Galy Gay?
Gli fosse mozzato il braccio ed egli lo trovasse in un buco nel muro
l'occhio di Galy Gay riconoscerà il braccio di Galy Gay?
[...]
Perciò io non guardo nel cofano.
E poi, a mio avviso, la differenza tra il sì e il no non è così grande.⁵⁶

Il verso «Io sono quel tutt'e due che or ora è nato» da solo racchiude molto del senso dell'analisi riguardo l'identità che Brecht presenta in questa commedia. Quando si trova davvero nella condizione di non poter tornare indietro, mentre guarda la bara che dovrebbe contenere il suo corpo, Galy Gay ha paura. Lo scaricatore di porto è morto e rimane solo il soldato Jeraiah Jip, ma Gay non vuole davvero essere un soldato: in questo momento però non ha più alternative. Come scrive Susanne Schmieden in "*Perhaps/I am the Which has just come about*". (Non-)Identity as Critique in Brecht's *Man equals Man*, il fatto stesso che egli sia spaventato significa che è consapevole dello stato in cui si trova, altrimenti non sarebbe in grado di descrivere la crisi come fa nel monologo, perché semplicemente non si ricorderebbe chi era Gay, il sé stesso precedente.

Nella sua consapevolezza di non essere Jip, ma di impersonarlo, logicamente verrebbe da pensare che egli sappia, di conseguenza, che cosa ha perso per sempre: la propria identità, il proprio nome, la propria stessa vita. Effettivamente posso presupporre che Gay sia conscio di ciò che si è lasciato alle spalle, e parrebbe scontato ritenere che questo gli provochi sofferenza e che quindi, in conclusione, lui rappresenti la vittima di questa storia.

Galy Gay però non è affatto un personaggio perdente: è pronto a rinunciare al proprio nome (a differenza di Fairchild, che al proprio nome si aggrappa e che rivendica a costo di auto mutilarsi), perché l'apparente accettazione della sua nuova identità forse non significa la sua sottomissione, ma in qualche modo anche la sua liberazione.⁵⁷

Nel finale della scena XI emerge anche più chiaramente rispetto alla scena IX: Gay è entusiasta, sembra aver superato lo smarrimento ed essere nuovamente quel personaggio che, con quanto ha a disposizione, cerca di ottenere altro, di più. Addirittura, non solo non appare come una vittima, ma è potenziato rispetto all'inizio: ora possiede uno status e fa parte di un gruppo, quello militare, che gli garantiscono più sicurezze e uno stile di vita diverso e - per come lo dipinge Brecht - migliore rispetto a prima.

⁵⁶ B. Brecht, *Un uomo è un uomo*, p. 71

⁵⁷ S. Schmieden, "*Perhaps/I am the Both which has just come about*". (Non-)Identity as Critique in Brecht's *Man equals Man*

L'uomo che viene smontato e rimontato non perde pezzi nel processo, quindi non perde nulla. O meglio, come bene scrive Molinari, «ciò che perde ha un senso e un valore solo per lui». ⁵⁸ E l'autore con questo vuole dirci molto di più di un giudizio su Gay: quando gli individui si «conformano con il moto del mondo» ⁵⁹ rinunciano alla propria individualità, ma non è un percorso debilitante. Così come la sostituzione degli arti mancanti dei soldati con delle protesi dell'uomo-macchina, riassemblarsi per adattarsi alla massa di riferimento con cui si convive, in questo caso l'esercito, risulta potenziante. ⁶⁰

Dunque, Galy Gay non è un personaggio perdente, e tantomeno una vittima: ha perduto la propria identità, ma nel complesso ha ottenuto quanto ambiva all'inizio della commedia, se non di più.

Quando ho cominciato questo lavoro di tesi mi sono chiesta se fosse definibile l'esistenza o assenza totale di libero arbitrio quando si è inseriti in contesti collettivi, di massa, all'interno del sistema economico capitalista che Brecht critica.

Non ritengo sia possibile dare una risposta, ma era l'obiettivo dell'autore: l'opera pone l'accento non sulla psicologia dell'individuo, ma sulla sociologia dell'esistenza: l'uomo che plasma e viene plasmato dalla società degli uomini. ⁶¹

Merito di Brecht è quello di aver scritto un'opera che suscita tali e tanti interrogativi: dopotutto, era l'obiettivo del suo teatro epico.

Per questo, nel prossimo capitolo mi concentrerò sulle diverse rappresentazioni teatrali dell'opera e su come la regia di Brecht abbia evidenziato i temi su cui la critica si è interrogata: l'identità dell'uomo-macchina e la possibilità di giudicare moralmente le scelte di Galy Gay.

58 Molinari, Bertolt Brecht. Il teatro del XX secolo, p. 55

59 «Sarà pregato, senza sgarbo ma fermamente, di volersi col moto del mondo conformare.», dalla battuta della Vedova Begbick nell'intermezzo della scena VIII. B. Brecht, Un uomo è un uomo, p. 49

60 Kate Elswit, The Some of the Parts: Prosthesis and Function in Bertolt Brecht, Oskar Schlemmer, and Kurt Jooss, p. 395

61 B. Cardullo, *Brecht's a Man's a Man*

3. Trasposizione teatrale di *Un uomo è un uomo*

3.1 Le diverse messe in scena

Un uomo è un uomo viene scritto nel 1925, utilizzando per una delle prime volte la formula del teatro epico. Per Brecht si tratta di una fase di transizione, in cui si sta allontanando dall'espressionismo per avvicinarsi ad un teatro più concreto, che sia coerente con le teorie marxiste.

La prima messa in scena è del 1926, al Landestheater di Darmstadt, su regia di Jakob Geis e scenografia di Caspar Neher.

In questo caso, la regia di Geis punta ad una «estrema chiarezza, luce totale, freddezza e assenza di qualsiasi umorismo delle lacrime in tasca» per «fare teatro piuttosto come mestiere che come “arte”»⁶². Il regista compie questa scelta da un lato per avvicinarsi al teatro epico e alla tecnica dello straniamento, che non prevedono immedesimazione; dall'altro, perché il tema stesso della commedia, la meccanizzazione, richiede un'ambientazione che richiami più al «mestiere» che all'estetica. Due anni dopo, nel 1928, *Un uomo è un uomo* viene rimesso in scena, questa volta a Berlino alla Volksbühne con regia di Erich Engel.

Di questa edizione il critico teatrale Herbert Hering nota come in Brecht aumenti l'opposizione ad una mentalità sentimentale individualista.

Passano altri tre anni e nel 1931 è Brecht che dirige la commedia a Berlino, allo Staatstheater. Si tratta dell'edizione che rompe con la tradizione, prima di tutto perché da commedia diventa una parabola.

3.2 La tecnica dello straniamento in *Un uomo è un uomo*

La riflessione di Brecht intorno allo straniamento comincia poco prima della stesura di *Un uomo è un uomo*, quando riflette sul teatro e in particolare sul pubblico che va a teatro.

Il teatro suo contemporaneo è vuoto e necessita di un mutamento radicale, per questo Brecht sosteneva che «non dobbiamo trascurare di procurarci del materiale umano fresco, e per conseguire l'effetto teatrale dovremo, eventualmente, trasformare il teatro stesso al punto che l'odierno nome di “teatro” non gli si confaccia nemmeno più»⁶³.

62 Giesing, Girhausen, Walter, *La tecnica come feticcio* cit., p. 248 in Perrelli, *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, cap. 6.4 *Epicità e dialettica* (ed. pdf)

63 B. Brecht, *Scritti teatrali*, vol I. Teoria e tecnica dello spettacolo, p. 55

Anche il pubblico deve trasformarsi, autonomamente e in maniera radicale, rivedendo i propri interessi.⁶⁴ Non si tratta di estetica, di affinare o meno il gusto: si tratta di quella che viene chiamata, nella teoria marxista-leninista, presa di coscienza.

Perché il teatro cambi il pubblico deve viverlo in modo diverso: Brecht teorizza che lo spettacolo debba suscitare stupore. Perché ciò avvenga il drammaturgo, il regista e l'attore dovranno stupirsi per primi.

Se un avvenimento è sorprendente è perché è inspiegabile, ma in quanto inspiegabile deve stimolare ad essere indagato nelle sue cause. Una tale indagine va svolta prendendo in considerazione l'intero quadro, allontanandosi dal fatto specifico.

Brecht comincia in questo modo a ragionare intorno all'idea di distanza, proprio negli anni in cui sta componendo *Un uomo è un uomo*, tra il 1924 e il 1926.⁶⁵

Il senso di distanza riguarda in particolar modo il rapporto fra lo spettacolo e il pubblico da una parte, e fra l'attore e il personaggio dall'altra. Inoltre, non va interpretato sul piano della tecnica teatrale quanto su quello gnoseologico: la conoscenza esige distanza e distacco.⁶⁶

In quegli anni, scrive nei suoi taccuini che «umorismo è senso delle distanze».⁶⁷

Ecco che la «commedia gaia» di Galy Gay di Kilkoa nasce come prima sperimentazione sulla tecnica dello straniamento, proprio mentre Brecht finisce di scrivere i suoi drammi didattici.

L'umorismo è certamente un elemento cardine perché si verifichi lo straniamento in quest'opera, ma un altro aspetto da non sottovalutare è la struttura: le scene sono autonome tra di loro e vengono giustapposte, spezzando il fluire della storia. La narrazione allo stesso tempo si sviluppa in modo organico, portando la commedia a una conclusione. I singoli episodi separati mostrano allo spettatore ogni piccolo momento che ha contribuito al finale, portando chi guarda l'opera a chiedersi: «come sarebbe andata se non fosse successo quello? Come sarebbe finita se avesse agito in quest'altro modo?».

In questo modo il teatro epico prende forma, il pubblico ha preso coscienza.

64 B. Brecht, *Scritti teatrali, vol I. Teoria e tecnica dello spettacolo*, p. 114

65 Molinari, Bertolt Brecht. *Il teatro del XX secolo*, p. 67

66 Ivi, p. 68

67 B. Brecht, *Scritti teatrali, vol I. Teoria e tecnica dello spettacolo*, p. 25

3.3 L'edizione di *Un uomo è un uomo* del 1931

L'edizione del 1931 diretta dallo stesso Brecht è degna di nota e merita un approfondimento a parte perché l'autore sembra cambiare leggermente idea riguardo il suo lavoro precedente o, meglio, il suo punto di vista viene maggiormente precisato: modifica il finale della commedia per darle un significato differente, implementando la parte strettamente scenografica e registica della commedia, attuando con più decisione la tecnica dello straniamento.

3.3.1 L'eliminazione della decima e undicesima scena

La modifica dell'edizione del 1931 ha molto a che fare con la domanda che mi sono posta in questo lavoro di tesi: se come individui singoli sia giusto scegliere di rinunciare alla propria individualità per adattarsi ai valori sociali, di per sé sovraindividuali, ma soprattutto se sia possibile compiere davvero questa scelta scevri da condizionamenti esterni.

L'opera non può dare una risposta, come è emerso anche dai due precedenti capitoli, e forse Brecht stesso non aveva una posizione definita su questo, oppure il suo scopo era proprio che una sentenza non fosse definibile.

Ciò che appare certo è che le due scene conclusive rendono in qualche modo più chiari alcuni punti, in particolare per quanto riguarda la dialettica Galy Gay-Fairchild: è nelle parti eliminate che si verificano le metamorfosi finali, quelle che portano Gay a prendere il posto di Fairchild e il Sergente ad essere relegato al ruolo di soldato semplice. Non solo, le scene X e XI rischiano anche di mostrare al pubblico una conclusione che permette di esprimere giudizi morali: Gay è una malvagia macchina da guerra in maniera lampante, Jip torna dalla sua truppa come un figliol prodigo che si è reso conto dei propri errori, Fairchild evirandosi genera compassione.

Inoltre, nel 1925 il riassetto psicologico di Gay in ottica collettiva era visto dall'autore come un dato di fatto che andava accettato, né negativo né positivo, e che anzi, dando seguito alle teorie marxiste poteva essere in qualche modo auspicabile.

Nel 1931 però in Germania si è affermato il nazismo, Hitler è al potere, e Gay revisiona l'opera anche per sottolineare la pericolosità di perdere la propria individualità per far parte di una massa.⁶⁸

⁶⁸ K. Elswit, *The Some of the Parts: Prosthesis and Function in Bertolt Brecht*, Oskar Schlemmer, and Kurt Jooss, p. 396

Vi sono due tipi di integrazioni alla sfera collettiva: quella comunista, che però implicava una presa di coscienza di massa, e quella fascista livellante. A quel punto, quella fascista ha prevalso, e Brecht lo vuole evidenziare.

Tagliando le ultime due scene Galy Gay accetta il suo destino quasi passivamente e potrebbe sembrare una vittima, ma il regista toglie al personaggio ogni accezione positiva e proletaria. Lo rappresenta come un piccolo borghese soddisfatto, la moglie come una servetta ben curata.⁶⁹

In questo modo riesce ad evitare di generare nel pubblico quella simpatia che il personaggio dello scaricatore di porto aveva suscitato a volte nel pubblico nelle messe in scena precedenti.

3.3.2 Gli aspetti registici che innovano l'edizione del 1931

«Quando a Berlino si rappresentò *Un uomo è un uomo*, commedia gaia del tipo della parabola, ci si servì di mezzi inusitati. Grazie a trampoli e grucce e fil di ferro, i soldati e il sergente apparivano come mostri straordinariamente grandi e straordinariamente larghi. Portavano maschere parziali e mani gigantesche. Anche lo scaricatore Galy Gay alla fine si trasformava in uno di questi mostri».⁷⁰

Per l'edizione del 1931 Brecht ha scritto qualche pagina di note alla regia che ci mostrano la sua definizione del teatro epico: egli, infatti, aveva già dato una sua formulazione teorica, ma per quanto riguarda le soluzioni sceniche e scenografiche questa è la prima volta che vengono realizzate.

In questo nuovo approccio alla regia vuole creare contraddizioni e paralleli, rendendo la scenografia tutt'altro che naturalistica, anzi: in più parti l'oggettistica e gli accessori sul palco servono a rendere ancora più esplicito quanto sta accadendo. Per esempio, «durante la metamorfosi di Galy Gay, nello sfondo stavano due cartelli - grandi telai di ferro ricoperti di tela - che mostravano le immagini di Galy Gay prima e dopo la metamorfosi. Dopo la fucilazione, quando Galy Gay si risveglia, egli si trova disteso davanti al secondo cartello. Proiezioni indicavano i singoli numeri della metamorfosi. La scena era costruita in modo tale che, togliendo poche parti della scenografia, cambiava completamente d'aspetto».⁷¹

Di fatto, anticipa una sua personale concezione del realismo, anche adoperando altri elementi scenografici, come il baracchino di tela che rappresenta il tempio, oppure il Vagone Bevande della vedova Begbick che altro non è che un insieme di oggetti che ricordano una locanda messi insieme, con la particolarità però di essere oggetti veri.

⁶⁹ Molinari, Bertolt Brecht. Il teatro del XX secolo, p. 56-57

⁷⁰ B. Brecht, Note a «Un uomo è un uomo», paragrafo 1. Della regia, p. 107

⁷¹ Ibidem

Non sono ammessi nel teatro epico i tradizionali oggetti di scena, costruiti per l'occasione e spesso finti, non utilizzabili. Brecht voleva che tutto ciò che stava sul palco fosse vero, anche precedentemente usato. La finzione scenica non doveva esistere nemmeno per la scenografia.

La scenografia, come evidenziato nella citazione in apertura, non era l'unico aspetto ampiamente modificato dalla regia di Brecht. Anche i costumi non vengono pensati per rassomigliare la realtà, ma hanno il compito di stupire e dunque di straniare.

I soldati devono essere imponenti, alti, non umani: agli attori vengono aggiunte parti del corpo esagerate, protesi sulle braccia e sulle mani, trampoli ai piedi, vengono ingranditi nasi e orecchie. Così facendo la figura del militare viene rappresentata come apparentemente minacciosa, ma in realtà il limite con il grottesco e il ridicolo è labile.

Sicuramente, Brecht sfrutta al massimo quell'idea di uomo-macchina di cui tutta l'opera è metafora.

Per la messa in scena del 1931 Brecht ha affidato a Peter Lorre l'interpretazione di Galy Gay.

Uno degli aspetti fondamentali dello straniamento e del teatro epico riguarda la recitazione, come un attore interpreta il personaggio. Lo spettatore non deve immedesimarsi nella narrazione o nelle vicende vissute dai protagonisti, ma deve rimanere abbastanza distaccato da essere in grado di giudicare criticamente le scelte da loro compiute e da porsi delle domande a riguardo.

Per evitare il coinvolgimento emotivo del pubblico, dunque, anche gli attori dovevano distaccarsi completamente da quanto il teatro tradizionale insegnava, in particolare il metodo Stanislavskij: non dovevano vivere le emozioni di chi interpretavano, ma simularle in un modo che pare quasi meccanico.

«Si era elaborato un gesto fondamentale ben determinato che, per essere percepito, non poteva fare a meno del gesto delle singole battute, ma di questo senso si valeva solo quale mezzo al fine. Il contenuto delle diverse parti era fatto di contraddizioni e l'attore doveva tentare di impedire che, immedesimandosi con le singole battute, lo spettatore s'intricasse a sua volta in contraddizioni; al contrario, doveva mantenerlo fuori da esse. [...] Le battute non venivano dunque servite alla sensibilità dello spettatore, ma allontanate da lui»⁷²

72 B. Brecht, Scritti teatrali, vol. III. Note ai drammi e alle regie, p. 29

Uno degli esempi più interessanti dello straniamento si ritrova nel *whiteface*: quando il personaggio di Gay, da trama, spaventato Lorre, invece di far influenzare la propria recitazione da una paura sentita dentro di sé, si cospargeva il viso di cipria bianca durante lo spettacolo. L'atto di cospargersi di cipria poteva essere mostrato al pubblico per esplicitare che in quella situazione lo scaricatore di porto era impaurito, ma l'emozione non doveva essere sentita. Andava solo capita.⁷³

73 J. Schechter, *Brecht's clowns: Man is Man and after*

Conclusioni

In questo lavoro di tesi ho analizzato l'opera *Un uomo è un uomo* di Bertolt Brecht, scritta tra il 1924 e il 1925 e messa in scena per la prima volta nel 1926.

La commedia si sviluppa con la trasformazione dello scaricatore di porto Galy Gay nel soldato Jeraiah Jip e affronta il tema della perdita di individualità e della mercificazione dell'uomo nel periodo storico contemporaneo all'autore.

Principalmente, mi sono chiesta se si possa sostenere che il personaggio di Galy Gay abbia libero arbitrio, dal momento che sembra essere egli stesso a decretare la sua fine come conseguenza delle scelte che compie nel corso della narrazione; al medesimo tempo Gay è inserito in un contesto in cui il limite tra decisione individuale e condizionata dalla massa appare labile.

Per dare una risposta a questo quesito sono partita da un'analisi di tipo testuale: ho riportato e commentato le parti della storia in cui lo scaricatore di porto prende le decisioni che lo portano alla sua trasformazione definitiva in Jeraiah Jip e le scene in cui si verificano le metamorfosi dei personaggi, con particolare attenzione anche a singole battute indicatrici.

In supporto all'analisi testuale ho confrontato vari saggi e paper accademici che riporto in bibliografia.

Da questi primi studi emerge che il protagonista non appare quasi mai obbligato ad accettare o negare un'offerta, tranne quando si trova in pericolo di vita, anzi dimostra spesso un atteggiamento calcolatore. Dunque, sul piano individuale Gay appare libero. Egli però vive in un contesto di massa e, in particolare, entra a far parte dell'esercito. Per approfondire questo aspetto mi sono basata sul paper di Kate Elswit *The Some of the Parts: Prosthesis and Function in Bertolt Brecht, Oskar Schlemmer, and Kurt Jooss* e sulle riflessioni di Molinari nel saggio *Bertolt Brecht. Il teatro del XX secolo*: ne emerge che il personaggio entra per scelta a far parte di un ente sovraindividuale che, in quanto tale, gli richiede di adeguarsi ai propri valori, che egli però già condivide.

Gay si adegua ad uno stato di fatto che lo circonda, ma lo fa ben volentieri.

Nell'accettarlo e per ottenere che il suo entrare nel contesto di massa avvenga nel modo per lui più proficuo, è pronto a rinunciare al proprio nome e alla propria identità.

Nell'atto di rinuncia della propria individualità il protagonista diventa merce di scambio e avviene la metamorfosi in Jeraiah Jip.

Non si trasforma però in maniera inconsapevole: Gay si definisce «doppio» perché riconosce la parte di sé a cui ha rinunciato e si sente lacerato.

La critica su cui ho basato questo progetto di tesi però sostiene che, pur avendo perso parti di sé trasformandosi in altro, il protagonista di *Un uomo è un uomo* non è una vittima perché la metamorfosi può essere potenziante e non debilitante.

Dopo l'analisi testuale e l'analisi critica del testo mi sono soffermata sulla realizzazione concreta, a teatro, della commedia, in particolare sulla messa in scena che ha visto Brecht regista nel 1931.

Le sue scelte registiche e la decisione di eliminare le scene X e XI dall'ultimo copione contribuiscono alla conclusione cui sono giunta: la domanda che ha dato avvio a questo lavoro di tesi, se Galy Gay abbia libero arbitrio oppure no, è una domanda a cui non è possibile dare una risposta.

L'influenza della società di massa nel sistema economico capitalista, del mondo militare post-bellico e dell'epoca dell'estrema meccanicizzazione vanno tenute in considerazione in maniera importante nel giudicare l'assenza o presenza di libero arbitrio nel personaggio di cui Brecht narra le avventure; ma sancire definitivamente se queste ultime possano definirne l'assenza o presenza in Gay - ovvero nell'uomo - è qualcosa che né la critica consultata né io siamo in grado di fare. Questo interrogativo va ad inglobare altri campi di studio, primi fra tutti la sociologia e la filosofia ed è estremamente attuale, una volta staccatosi dal riferimento testuale: per questo mi auguro che lo studio in merito continui.

In ogni caso, l'autore stesso non aveva resa chiara la propria posizione a riguardo, almeno per quanto concerne strettamente *Un uomo è un uomo*: ciò che ha fatto, però, è scrivere un'opera apparentemente semplice che più viene scandagliata più fa nascere nel lettore domande.

Ritengo che questa sia una delle ragioni fondamentali per cui, anche cent'anni dopo, continuiamo a leggere e studiare Bertolt Brecht: scrive e mette in scena opere che volutamente lasciano più interrogativi che risposte, forse tutto ciò che serve davvero per creare la consapevolezza che cercava.

Bibliografia

- Brecht B., *Un uomo è un uomo (Mann ist mann)*, Berlino 1926, Giulio Einaudi editore, quarta edizione (1974)
- Brecht B., *Scritti teatrali vol. I. Teoria e tecnica dello spettacolo (Schriften zum Theater)*, Frankfurt am Main 1963 e 1964, Giulio Einaudi editore, ed. 1975
- Brecht B., *Scritti teatrali, vol. III. Note ai drammi e alle regie (Schriften zum Theater)*, Frankfurt am Main 1963 e 1964, Giulio Einaudi editore, ed. 1975
- Cardullo B., *Brecht's a Man's a Man*, pubblicato online nel 2015, *The Explicator*, 43:2, 37-38. DOI: 10.1080/00144940.1985.11483868
- De Angelis E., *Arte e ideologia grande borghese. Mann Musil Kafka Brecht*, Torino 1971, Giulio Einaudi editore
- Elswit K., *The Some of the Parts: Prosthesis and Function in Bertolt Brecht, Oskar Schlemmer, and Kurt Joos*, Toronto 2008, University of Toronto Press, *Modern drama*, Vol.51 (3), p.389-410
URL:https://idiscover.lib.cam.ac.uk/prim-explore/fulldisplay?docid=TN_cdi_proquest_journals_198907408&context=PC&vid=44CAM_PROD
- Molinari C., *Bertolt Brecht. Il teatro del XX secolo*, Bari 1996, Gius. Laterza & Figli
- Perrelli F., *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, Bari 2016, Gius. Laterza & Figli
- Schechter J., *Brecht's clowns: Man is Man and after in The Cambridge Companion to Brecht, Second Edition*, p. 90-100, Cambridge 2006, Cambridge University Press
URL:https://www.proquest.com/books/brechts-clowns-man-is-after/docview/2138000811/se-2?accountid=13050
- Schmieden S., *perhaps/I am the Both which has just come about: (Non-) Identity as critique in Brecht's Man equals Man*, part of *Forum modernes Theater*, 2018, Vol.29 (1-2), p.28
URL:https://idiscover.lib.cam.ac.uk/prim-explore/fulldisplay?docid=TN_cdi_proquest_journals_2635232352&context=PC&vid=44CAM_PROD

