

RIVISTA
DI LETTERATURA
TEATRALE

3 · 2010



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMX

Direttori / *Editors*

PASQUALE SABBATINO · PIERMARIO VESCOVO

Comitato editoriale / *Editorial Board*

CARMELO ALBERTI (*Venezia*) · ROSSEND ARQUÈS (*Barcellona*)

PATRICIA BIANCHI (*Napoli*) · GIANNI CICALI (*Washington*)

NICOLA DE BLASI (*Napoli*) · RICCARDO DRUSI (*Venezia*)

KONRAD EISENBICHLER (*Toronto*) · ANDREA FABIANO (*Parigi*)

TONI IERMANO (*Cassino*) · STEFANO MANFERLOTTI (*Napoli*)

NERIDA NEWBIGIN (*Sydney*) · ANTONELLA OTTAI (*Roma*)

MARZIA PIERI (*Siena*) · PAOLA QUARENGHI (*Roma*)

GIUSEPPINA SCOGNAMIGLIO (*Napoli*) · FRANCO VAZZOLER (*Genova*)

ELISSA WEAVER (*Chicago*) · SUSANNE WINTER (*Salisburgo*)

*

Si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione e alla Casa editrice, alle norme specificate nel volume FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa · Roma, Serra, 2009² (ordini a: fse@libraweb.net).

Il capitolo *Norme redazionali*, estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile Online alla pagina «Pubblicare con noi» di www.libraweb.net

*

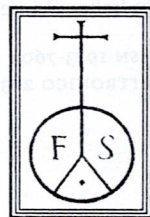
«Rivista di letteratura teatrale» is a Peer-Reviewed Journal

RIVISTA DI LETTERATURA TEATRALE

3 · 2010

arcellona)
ington)
enezia)
o (Parigi)
(Napoli)
(Roma)
oma)
LER (Genova)
isburgo)

alla Redazione e alla Casa
tipografiche & redazionali,
Online alla pagina



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMX

Publicata con il contributo del Master di II livello in
Letteratura, Scrittura e Critica Teatrale - Università degli Studi di Napoli «Federico II».

Redazione, amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE®
Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net
www.libraweb.net

Abbonamenti · Subscriptions

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription rates are available
at Publisher's website www.libraweb.net.*

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 12 del 18/4/2008
Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

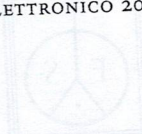
Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per
estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica,
il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione
scritta della FABRIZIO SERRA EDITORE®, Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2010 by FABRIZIO SERRA EDITORE®, Pisa · Roma.

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 1973-7602
ISSN ELETTRONICO 2035-3553



FABRIZIO SERRA EDITORE
PISA · ROMA
MMX

INEDITO DI ENZO STRIANO

A cura di Apollonia Striano

SULLA polemica (innescata dal libro di Guy Scarpetta) che *da qualche settimana* va¹ agitando intorno a Brecht, alcune annotazioni.

Punto primo: ci sarebbe – non solo retoricamente – da stupirsi che non sia nata, a sinistra, (altrove, intelligenza e buon senso avevano già illuminato ad abundantiam: cfr. *ad esempio*² le lucide osservazioni su Brecht di Nicola Chiaromonte giustamente ricordate da Salinari sull'«Espresso») almeno quindici o dieci anni fa, quando, bene o male, *dettero*³ “onesti” sforzi per esorcizzare le inconfessabili e variegate pulsioni che si nascondono sotto il termine di comodo “stalinismo” in verità sarebbe dovuta venir fuori “allora” se...

Se gli sforzi suddetti fossero stati veramente “onesti”, il che, salvo le dovute eccezioni, non fu.

Punto secondo: perché, allora, *si presenta* adesso? Che nasconde? Riflusso, lotte intestine, uccisione-del-Padre-Brecht-a-sua-volta (falso) uccisore-di-Padri, come vuole Ruggero Guarini, o sacrosanta saturazione provocata dallo strelherismo e dal foismo, per giunta di terza o quarta mano, della maggior parte degli innumerevoli teatri di qualcosa che dopolavoreggiano per la Penisola?

Senza alcun dubbio; ma, forse, andrebbe occhieggiata in qualche caso una motivazione *molto* “underground” *ma* non spregevole.

Il mondo politico, economico, sociale, artistico di Weimar non aveva, davanti a sé, che un avvenire totalitario, come purtroppo capita sempre alle età eccessivamente intelligenti e ipercritiche, perciò libere sino all'innocenza.

Questo futuro avrebbe potuto avere, indifferentemente, segno hitleriano o segno spartaco-stalinista (con tutto il rispetto per Rosa Luxemburg e Carlo Liebknecht che, del resto, opportunamente morirono); nella realtà effettuale il segno fu di svastica, nella realtà concettuale e artistica il segno fu di Brecht, o dello zdanovismo o ancora, ideologicamente parlando, di una concezione totalitaria e sopraffattrice della vita e dell'arte e che, del resto, ebbe pure i suoi Dachau intellettuali, seppur abbondantemente postumi.

Ora nessuno si azzardi a smentire l'affermazione che i tempi in cui viviamo in Italia sono weimariani sotto tutti gli aspetti: personalmente cerco di goderne, anche se malinconicamente penso a come andranno a finire. E siamo in tanti ad avere certe sensazioni.

¹ Il testo qui riprodotto è esemplato direttamente sulle sei cartelle dattiloscritte originali, su cui vi sono varianti (instaurazioni, sostituzioni, espunzioni) autografe dell'autore, inserite a penna o a macchina, subito di seguito a cancellazione o richiamo. Tutte le correzioni sono state accolte nella trascrizione. Sono stati operati alcuni minimi interventi per un necessario adeguamento alle norme correnti: disciplina degli accenti acuti e gravi secondo l'uso moderno; correzione degli evidenti refusi di battitura; correzione di alcuni nomi. Le parti espunte sono state recuperate in nota, così come sono state segnalate le instaurazioni. Questi gli interventi autografi sostitutivi: *sta*>*da qualche settimana va*; *salta fuori*>*si presenta*; *assai*>*molto*; *e*>*ma*; *è*>*viene*; *immediatamente*>*ipso facto*; *insopportabile*>*indigesto*; *dato*>*fornito*; *altra*>*diversa*; *di*>*da*; *immondizia*>*paccottiglia*; *si ripen-*
ta>*si ricordi*.

² Intervento instaurativo.

³ Intervento instaurativo.

In tale dimensione¹ Brecht viene intuito come minaccioso segnacolo della fine di un mondo tutto sommato migliore d'altri che sarebbero potuti essere: scagliargli contumelie, dissaccarlo, rappresenta per lo meno un esorcismo.

Punto terzo: fuori dal generico, esiste davvero il mostro zdanoviano² nell'opera di Brecht?

Nel teatro di Brecht c'è e non c'è, perché Bertolt fu, nonostante tutto, immenso esperto di "media" – come tutti i weimariani – e sagacissimo assemblatore di mezzi da spettacolo; nella testa e nel cuore di Brecht invece c'è, domiciliato stabilmente, anche se per stanarlo occorre perdere un po' di tempo e di fatica.

Quali furono gli intendimenti artistici e culturali di Brecht?

Come osservò l'americano Hays, Brecht cercò di «far coesistere letteratura e politica su un maturo piano estetico», il che equivale o a cercare oziosamente la quadratura del cerchio o, per dirla in soldoni, a fare propaganda bella e buona, il che è appunto quello che Brecht fece, in piena consapevolezza.

Quando egli sostiene che esistono cinque difficoltà per dire la verità, si pone *ipso facto* in quella posizione di "testimone dell'universale", di moralista e sacerdote (o "vate", che è ancor più esatto) la quale presuppone immediatamente l'esistenza di una sola verità rivelata, carismatica, escatologica.

È perfettamente conseguente a questo atteggiamento il quinto punto del corollario³ dal quale partono l'uomo e lo scrittore Brecht, cioè la considerazione che occorre, per propalare la verità (solitaria) fra le persone cui essa può interessare, una elevata dose di scaltrezza.

È, come ognuno vede, l'atteggiamento tipico del pedagogo d'elevato livello che ha di fronte a sé un popolo da subornare con artifici di varia natura; anche il meno smaliato dei pensatori di piccolo cabotaggio non avrà difficoltà a scoprire, in tale posizione, l'atteggiamento sufficiente e superomistico (non nietzschiano, per carità!) che è alla radice di tutte le predicazioni escatologiche, quella marxenglesiana compresa.

Brecht sa tutto, conosce la verità (la quale consiste, come egli afferma nel più noto tra i suoi scritti teorici, «nel vitto e nell'alloggio dei lavoratori, nelle macchine e nel foraggio a buon prezzo»), mentre neppure quelli tra gli scrittori borghesi «che non temono i potenti e la povertà» riescono ad afferrarla, in quanto «per loro il mondo è troppo complicato: non conoscono i fatti, non vedono i rapporti»...

Beato lui, Brecht, e beati tutti i marxisti volgari, per i quali il mondo è, invece, semplicissimo: di qua i padroni, di là gli sfruttati, ed ecco la Spiegazione delle spiegazioni.

Come si fa a conoscere la Verità?

Brecht lo spiega: bisogna conoscere il materialismo dialettico, l'economia e la storia. Dal che si evince, fra l'altro, che Shakespeare non conosceva verità alcuna e che, quindi, avrebbe fatto meglio a starsene zitto.

Ammettiamo, allora, di essere riusciti a giungere in possesso di questa straordinaria verità, magari dopo aver coscienziosamente studiato gli articoli economici di Luciano Barca. Cosa ne faremo?

«La verità – insegna Brecht – deve essere detta per trarne determinate conclusioni circa il proprio comportamento».

¹ Intervento instaurativo.

² È stato espunto (e perciò fascistico).

³ È stato espunto zdanoviano.

Come volevasi dimostrare: ecco, dunque, la spiegazione dell'aspetto più insopportabile del teatro di Brecht: quello gnomico, didascalico.

«Tutto dipende – insiste Brecht – dal fatto che si insegni un modo nuovo di ragionare».

Niente da fare: gratta il comunista, o anche il cattolico militante, e viene fuori sconsolatamente il pedagogo instancabile, il maestro universale, il duce (anche quello, guarda un po', era maestro!) delle coscienze, l'artefice di un futuro che tu, volente o nolente, dovrai accettare, perché tu non sai che è bello e buono, ma lui sì.

Spostiamoci ora nello specifico e ci accorgeremo che tutto quanto abbiamo detto si cala, coerentissimamente, nell'*indigesto* (quasi tutto) teatro brechtiano.

Come deve essere il teatro della Verità e del grande pedagogo?

Evidentemente un "teatro narrativo", in cui «lo spettatore faccia da osservatore», col quale «allo spettatore si strappino decisioni, si procurino nozioni»; in altri termini deve essere esattamente il contrario di quanto è stato sempre e dovrà essere il teatro, che è – come ogni altra autentica espressione artistica – un mezzo per coinvolgere attivamente (non passivamente, da "ascoltatore" di un indottrinatore culturale o politico) l'individuo, un mezzo che susciti sentimenti, dia sensazioni, provochi emozioni e suggestioni, affinché poi il fruitore "decida da solo", non in base alle "nozioni" ed alle "spiegazioni" che gli sono state fornite.

È evidente che un teatro come quello concepito da Brecht non possa fare a meno di ricorrere ai più volgari e smaccati mezzi di seduzione scenica (e poi si parla male della sceneggiata napoletana!), come chiunque abbia per esempio assistito a rappresentazioni di *La madre* può testimoniare.

Pelagia Vlassova è subito in scena intenta a preparare una povera minestra per il figlio che va al lavoro; la minestra è senza grasso perché la paga è stata ridotta di un copeko, mentre il giovanotto avrebbe bisogno di cibo sostanzioso, visto, fra l'altro, che egli legge pure, al contrario del padre.

Immediatamente il coro operaio canta: «Spazzola la tua gonna / Spazzola un'altra volta! / Non è più un cencio... / La minestra è come acqua. / Così non si va avanti / Ma come possiamo uscirne?»

Non occorre scomodare Umberto Eco per rilevare che qui abbiamo un'interrogazione retorica, vale a dire una domanda che reca in sé già suggerita la risposta; queste piccole ipocrisie¹ sono, del resto, tipiche dei pedagoghi universali i quali, non si dimentichi, già conoscono l'unica Verità.

Il procedimento dell'interrogazione retorica si ripete all'infinito nei coretti del dramma, così come le tipizzazioni esecrande si susseguono a getto continuo (v. il poliziotto che irrompe gridando: – Alto là. Chi si muove è morto!, o il sadico Commissario che si diverte a strappare alla povera Pelagia le tendine linde ed a spaccare il vasetto con lo strutto).

A questo proposito non sia inutile un'osservazione: Brecht ha teorizzato la funzione dei cori, nel suo teatro, sostenendo che essi servono a far sì che «lo spettatore non si sprofondi» e servono anche per «combattere le sue (dello spettatore) libere associazioni di idee»; devono, infine, «mostrarli il modo giusto di comportarsi» e incitarlo «a farsi un'opinione».

¹ È stato espunto *retoriche*.

La funzione indottrinatrice è perciò totale, il malcapitato spettatore non viene lasciato neppure alle sue libere associazioni di idee, deve farsi un'opinione (che è, ovviamente, quella del drammaturgo).

È, come ognuno vede, la logica di tutti i regimi totalitari e noi non possiamo fare a meno di ricordare l'osservazione del critico teatrale del «Brooklyn Daily Eagle», il quale scrisse, il 20 novembre del 1935, dopo aver assistito alla rappresentazione de *La madre*: «Bisognerebbe classificare questo lavoro fra i divertimenti per bambini, giacché è un semplice giardino d'infanzia per nozioni elementari di comunismo».

Vero è che gli Americani sono quasi sempre eccessivamente ottimisti ed anche un po' semplicioni.

Veniamo, infine, al *Verfremdungseffekt*, cioè il tanto conclamato «effetto di straniamento», in cui molti fanatici brechtiani, in testa Strehler, pongono l'eccezionalità del contributo *fornito* da Brecht alla civiltà contemporanea.

Come lo stesso Brecht ha detto, l'effetto di straniamento è «una tecnica che serve a dare ai rapporti umani rappresentati l'impronta di cosa sorprendente, che esige spiegazioni, non evidenti, non semplicemente "naturali"... Questo effetto ha per scopo di permettere allo spettatore una critica efficace dal punto di vista sociale».

In altri termini occorre spezzare ogni tanto l'azione, per spiegare allo spettatore – se per caso non se ne fosse accorto – che l'avvenimento, la battuta, il personaggio, il gesto vanno sempre chiariti con la lotta di classe, in un martellamento incessante.

Non altra funzione hanno i coretti, i cartelli, le proiezioni, i simboli grafici, le canzonette, il discorso diretto, che pure Brecht ha mutuato dal teatro di Weimar, dove avevano ben *diversa* e più acconcia funzione.

Non è difficile capire che, fra l'altro, è la «cattiva coscienza» o se si vuole, la consapevolezza della fragilità (e talvolta inconsistenza) artistica da parte del drammaturgo a spingere a queste «chiarificazioni» didascaliche; del resto lo stesso Brecht ha ostentatamente sostenuto che nel teatro epico si possono usare attitudini artistiche e comunque sempre per raggiungere gli scopi prefissi: era un modo teorico per uscir dalla «contradiction che nol consente».

L'impudicizia nata successivamente dal trionfo dello stalinismo, quindi dalla propria indiretta conquista d'una posizione egemone, spinse tuttavia Brecht a dichiarare che il suo teatro epico era «altamente artistico», anzi il più artistico di tutti, perché in esso figuravano «fantasia, umorismo, compassione» ma, soprattutto, perché era «divertente e istruttivo».

È impudicizia pari soltanto a quella di Gor'kij, quando scriveva che «il decennio 1907-1917 era stato il più indecente per l'arte russa a causa della cosiddetta libertà di espressione, tipica del mondo occidentale», o a quella di Lukács, quando sostenne che «l'epoca del realismo socialista rappresenta un'epoca nuova in seno allo sviluppo dell'arte e della letteratura, un'epoca che, qualitativamente, è situata a un livello più alto di tutte quelle precedenti».

Che nel teatro di Brecht vi siano fantasie, umorismo, compassione è discutibilissimo: la fantasia vi compare solo di rado, e quando la posizione vatesca non riesce ad annullare del tutto le esperienze weimariane (parliamo di *quelle mutuate*¹ da un Toller, da un Unruh, ad esempio); l'umorismo è sempre e solo a satira primitiva ed elefantasca; di compassione non ce n'è per nessuno, come, del resto, è tipico dei moralisti.

¹ Intervento instaurativo.

Quanto poi al concetto che è artistico ciò che è «istruttivo e divertente», lascio la conclusione a chi legge.

Allora tutta *paccottiglia*, l'opera di Brecht?

Intanto, e già l'hanno fatto Chiaromonte, Saltini, Guarini ed altri, occorre distinguere – come sempre, purtroppo – tra il capostipite e il suo “ismo” ... Petrarca era una cosa, il petrarchismo un'altra.

Poi è da sottolineare che Brecht ha dato (sebbene non fosse solo, c'erano Piscator, Weil e, prima di lui, ci avevano provato, oltre ai “weimariani”, Mejerchol'd e Majakowskij, fra gli altri) un notevole contributo all'utilizzazione¹ di tutta una serie di mezzi espressivi di cui il teatro moderno non può fare, epistemologicamente, a meno; ha saputo dar vita ad un teatro-giornale o al teatro-slogan (si pensi alla fortuna di certe battute apodittiche, ad es. «Infelice è la terra dove occorrono eroi») che se da una parte era omologo all'oratoria hitleriana, mussoliniana, staliniana (si ricordi il famoso “Giuramento”) era pure segno dei tempi e ricerca di un modo d'esprimersi non più paludato, ma diretto, efficace.²

*Non è vero, infine, che B. è servito, a suo tempo, per catalizzare certi riprovevoli e insopprimibili impulsi romantico-populistici che anche il migliore di noi si porta dentro?*³

¹ È stato espunto *sia pure per i perversi fini che si proponeva.*

² È stato espunto, *che avrebbe comunque meritato miglior sorte.*

³ Intervento instaurativo.