

B. Brecht

Mi siedo sul paracarro.
Il guidatore cambia la ruota.
Non mi piace di dove vengo.
Non mi piace dove vado.
Perché guardo il cambio della ruota
Con impazienza?

(1953)









«Ho sempre amato molto il teatro, eppure non ci vado quasi più. È un voltafaccia che insospettisce anche me. Cos'è accaduto? Quando è accaduto? Sono cambiato io o è cambiato il teatro? Non lo amo più o lo amo troppo? Quand'ero adolescente, a partire dai 14 anni, ho frequentato i teatri del Cartel. Andavo regolarmente ai Mathurins e all'Atelier a vedere gli spettacoli di Pitoëff e di Dullin (più raramente quelli di Jouvet e Baty); mi piaceva il repertorio di Pitoëff e adoravo Dullin come attore, perché non *entrava* nella parte: era la parte che raggiungeva il respiro di Dullin, sempre se stesso qualsiasi cosa recitasse [...] Questa illuminazione è stata un incendio: davanti ai miei occhi non è rimasta traccia del teatro francese; tra il Berliner Ensemble e gli altri teatri ho percepito una differenza non di grado ma di natura e, quasi, di storia. Da ciò deriva il carattere radicale che quest'esperienza ha avuto per me. Brecht mi ha fatto passare la voglia di ogni teatro imperfetto; e proprio a partire da quel momento, credo, non sono più andato a teatro» (Roland Barthes, 1965).

Eugenio Barba

BRECHT AL DI LÀ DEL MARE.
INTRODUZIONE AD ADERBAL FREIRE FILHO

1950: scosse sismiche. In Europa gli spettacoli del Berliner Ensemble rivelano una nuova visione scenica, Jean Vilar dà vita al suo Teatro Popolare, il Piccolo di Strehler sostiene che il teatro è un servizio pubblico. Alla fine del decennio, Brook, Grotowski e il Living Theatre inizieranno il terremoto.

All'inizio della stessa decade, al di là del mare, un bambino vede uno spettacolo di dilettanti. Siamo a Fortaleza, nel torpore tropicale di una città tra spiagge e palmeti, addossata al *sertão*, la zona arida e desolata del Brasile settentrionale. In una piazza all'aperto, gli spettatori si ammassano portandosi le sedie da casa. Un attore coperto di sangue rotola lungo una traballante scala di legno e spira ai piedi di un bambino di otto anni. È il primo ricordo teatrale di Aderbal Freire Filho. Il suo imprinting teatrale è un uomo dissanguato. È un episodio che ispirerà il finale di quasi tutte le sue creazioni di regista e drammaturgo.

A tredici anni, il teatro studentesco della Facoltà Cattolica di Filosofia gli propone la parte di un bambino. È il morso dello scorpione. Nella biblioteca del padre, noto avvocato locale, scopre e divora testi di Ugo Betti, Alejandro Casona, Jean-Paul Sartre. Si butta a capofitto nei circoli semi-professionali e nel teatro radiofonico locale.

1960: Aderbal, a diciotto anni, lascia la sua città. Dopo 3.000 km arriva a Rio agitata dai primi sintomi di rinnovamento culturale da parte di gruppi impegnati socialmente. Non riesce a fare teatro e si mantiene come venditore di mobili d'ufficio. Alla fine ripiega sulla casa paterna a Fortaleza.

1964: un golpe militare dà origine a una dittatura che si estenderà per vent'anni. È la prima di molte altre in Paraguay, Argentina, Uruguay, Cile. Si radicalizzano i gruppi teatrali sulla scia del Teatro Arena di Augusto Boal e del Teatro Opinião. Il Teatro Oficina di José Celso Martinez Corrêa, dopo una fase brechtiana, propugna

una rivoluzione artistico-teatrale con testi di Oswald de Andrade, autore del *Manifesto Antropofágico* e tra i realizzatori della Settimana di Arte Moderna del 1922, atto fondatore della cultura brasiliana del ventesimo secolo. Nel 1968 l'argentino Víctor García mette in scena *Il cimitero delle automobili* di Arrabal, che ispirerà l'ambiente teatrale brasiliano con le sue audacie sceniche e tematiche. Ma il regime militare si inasprisce, gli artisti sono ridotti al silenzio, perseguitati e costretti all'esilio. Nel 1970, invitati da amici, Julian Beck e Judith Malina sbarcano in Brasile con quindici attori del Living Theatre. Vengono arrestati e poi liberati ed espulsi dal paese grazie alla pressione dell'opinione pubblica mondiale.

Nella lontana provincia settentrionale, Aderbal è contagiato dalla febbre di scontento che pervade la sua università. Nel 1966 si laurea in Giurisprudenza. Si sposa, ha un figlio, diventa un inetto avvocato nello studio del padre, sfoga la sua passione nel teatro semi-professionale e radiofonico della città.

1970: il teatro a volte sovverte, se non altro la vita di chi lo fa. O aiuta a evadere. Aderbal abbandona lavoro e famiglia e fugge alla chetichella, deciso a un'altra vita. Il suo rito di passaggio dura tre giorni su un autobus che lo porta in una Rio all'auge della repressione, della censura e della contestazione. È un'epoca di *letture incendiarie*. Brecht impazza con i suoi scritti teorici, diari, drammi e innumerevoli saggi sulla sua vita e opera. Stanislavskij è materialmente presente con l'attore russo Eugênio Kusnet che lavora nel Teatro Oficina, è maestro di attori e ha pubblicato *Iniciação ao Método*. Il regista italiano Ruggero Jacobbi, attivo a São Paulo, fa sentire la sua influenza con *A expressão dramática*, mentre nel 1973 *Per un teatro povero* rende il nome di Grotowski e le sue tecniche un essenziale punto di riferimento. Ogni attore con un minimo di rispetto circola con *Il teatro e il suo doppio* di Artaud nell'edizione portoghese sotto il braccio. *Lo spazio vuoto* di Peter Brook contribuisce a spargere scintille. Anche libri brasiliani avvampano la fantasia e l'irruenza: *200 exercícios e jogos* di Augusto Boal, *Diálogo do encenador* del regista di Recife Hermilo Borba Filho, i saggi del teatrante e critico Fernando Peixoto o dello storico Jan Michalski.

In questa atmosfera di repressione ed effervescenza, Aderbal fa le sue prime esperienze d'attore nel *Diario di un pazzo* di Gogol', in un autobus che durante lo spettacolo si spostava in diversi quartieri di Rio. Quindi recita ne *La madre* di Witkacy, messo in scena dal regista francese Claude Régy.

1973: prime regie e riconoscimento immediato grazie a un reper-

torio di autori brasiliani interpretati da esordienti insieme ad attori conosciuti. Considerato un *enfant prodige*, è in realtà un falso giovane, preso per tale perché senza passato nella città dove iniziava. Era autodidatta, lettore vorace, temerario, sostanzialmente timido.

È la stagione dei gruppi. Anche Aderbal ne forma uno e decide di preparare quattro diversi spettacoli da presentare uno per ogni giorno della settimana. Vuole esorcizzare la sorte dei gruppi: scomparire dopo il primo spettacolo. Vi riesce, il suo gruppo morirà dopo il quinto.

In questi primi spettacoli affiorano e si sedimentano alcune delle sue ossessioni:

una fede cieca nella teatralità;

il piacere di esplorare la natura dell'illusione teatrale, una realtà seria e ludica da edificare e smantellare allo stesso tempo;

una pratica che deve affiorare dall'attore e dai simboli dei quali questi si avvale;

la consapevolezza di un paradosso: il teatro del Novecento, ridimensionato dall'avvento del cinema, ha ampliato e approfondito le sue possibilità.

1977: nuovo tentativo di formare un gruppo confrontandolo a una prova radicale. Mette in scena *La morte di Danton* di Büchner nei cantieri sotterranei della metropolitana in costruzione. Dopo quindici anni, la dittatura militare si approssima alla sua ultima fase. Lo spettacolo rimonta all'origine del potere borghese e fonde l'impegno politico alle aspirazioni di una rivoluzione scenica artisticamente raffinata. Per una ventina d'anni Aderbal seguirà a creare spettacoli in spazi che hanno un valore per l'immaginario di una città. Emblematico è il suo dramma *O tiro que mudou a história* ambientato nel palazzo presidenziale del Catete in cui il presidente brasiliano Getúlio Vargas si suicidò con un colpo di pistola alla tempia nell'agosto del 1954. Lo spettacolo percorreva con gli spettatori i saloni, i corridoi, le scalinate, i locali intimi, raccontando l'ultima notte del presidente che ha marcato indelebilmente la storia del Brasile. Numerosi sono gli spettacoli di Aderbal fuori dai teatri, quasi tutti con temi brasiliani: romanzi di Machado de Assis, poemi di Carlos Drummond de Andrade e teatralizzazioni di episodi storici, come la rivolta di Tiradentes contro il dominio portoghese nel diciottesimo secolo.

In questo periodo emerge un'altra tendenza, con le stesse ossessioni di cui sopra. Aderbal pretende portare alle ultime conseguenze una combinazione di epico e drammatico attraverso la messa in sce-

na di romanzi. La definisce «romanzo-in-scena». Non si tratta di riduzioni teatrali, ma di «adattamenti assoluti» dato che la specifica natura della scena crea un'inevitabile vita drammaturgica, sovvertendo, così, l'originale.

1990: ritorna la necessità del gruppo, questa volta come laboratorio-enclave. Aderbal crea con attori giovanissimi il Centro de Demolição e Construção do Espetáculo la cui intensa attività dura dieci anni. Ancora oggi le «rovine» del Centro costituiscono le premesse del suo ambiente creativo.

Gli artisti teatrali brasiliani, tesi verso l'Europa e gli Stati Uniti hanno, di regola, ignorato i colleghi del proprio continente. Non si sono interessati alle conseguenze dei *libri incendiari* di Brecht o Grotowski negli altri paesi latino-americani che pur dettero eccezionali e originali risultati: la *creación colectiva* di Enrique Buenaventura e Santiago García in Colombia, l'avventura peruviana del Cuatrotablas di Mario Delgado sulla scia di Grotowski o del gruppo Yuyachkani con la sua rielaborazione della teatralità andina, la fioritura teatrale cilena prima e dopo Allende. In questo senso Aderbal è un'eccezione. Fin dal 1984 stabilì forti legami con l'Uruguay collaborando con il Teatro El Galpón, il leggendario gruppo di Atahualpa del Cioppo, e con la Comédia Nacional de Montevideo montando Bulgakov, Euripide, Gor'kij, Valle-Inclán e il *Mephisto* di Mann-Mnouchkine.

Drammaturgo, regista, attore teatrale e di cinema, critico, docente universitario, personalità acclamata del mondo teatrale brasiliano: la sua evasione gli è andata bene. Oggi, sorseggiando un buon Tannat uruguayano, si interroga: forse sarei dovuto rimanere a casa ed essere pescatore sulle spiagge di Fortaleza.

Aderbal Freire Filho

METAMORFOSE, MORTMESAFO¹
COMMENTI IRRIVERENTI E RIVERENTI

Negli ultimi anni di vita, Bertolt Brecht scrisse accanto a una finestra che si affacciava sul piccolo cimitero dove, di lì a poco, sarebbe stato sepolto. Era un'ampia stanza, quella dove scriveva, con ben otto tavoli sparsi qua e là. Ne noto due. Quello accanto alla finestra sul cimitero, su cui Brecht teneva la sua macchina Royal DeLuxe, e l'altro, alto, accostato al muro, su cui gli piaceva fare le correzioni stando in piedi. Sugli altri sei doveva depositare carte, testi incompiuti, materiali da consultare. Insomma, invento tanto per completare lo scenario.

A Brecht non piaceva restare a lungo seduto, lavorava camminando, cambiando tavolo, su uno di essi teneva una Lettera 22, la macchina da scrivere che chiunque abbia più di cinquant'anni ha posseduto. Ma il tavolo principale, se così lo posso chiamare, era quello vicino alla finestra che dava sulla sua tomba. Beh, per essere più preciso, sulla sua futura tomba, poiché, nonostante l'interesse di Brecht per la letteratura fantastica, da buon lettore di Poe qual era, non voglio che vediate qui una trama tenebrosa, e ancora meno una storia cupa. Quando Brecht gettava un'occhiata fuori dalla finestra, non vedeva ancora la lapide con il suo nome – la sua ultima dimora, come si suole dire. Scorgeva, invece, la tomba di Hegel, che era lì già da un bel po', e che presto sarebbe diventato suo vicino di condominio. Parlo del Dorotheen-Städtischen Friedhof, il minuscolo cimitero dove riposano le loro ossa, di entrambi in procinto di diventare polvere.

¹ Sono due versi di una poesia di Paulo Leminski, brasiliano con nonni polacchi e madre di colore – si definiva il polacco mulatto (ancora non ho desistito / di diventare il padre / dei fratelli Karamazov) –, poeta morto alcolizzato nel 1989, appena quarantenne. *Safar* significa fuggire, *Mortemesafo* = «Fuggo dalla morte». Il poema consiste in anagrammi della parola *metamorfose* (*materesmofo* = «annienterò la muffa» etc) che conclude la lunga catena di immagini contenute in quelle poche lettere.

Insomma, se sto descrivendo questa sala con la finestra e il tavolo accanto, è per richiamare l'attenzione su come questa vicinanza annunciasse la morte di Brecht. Bertolt Brecht aveva scelto una casa, un appartamento, al numero 125 di Chausseestrasse, probabilmente perché non lontana dal suo posto di lavoro, il Berliner Ensemble, a pochi isolati da lì, cinque o sei, la giusta distanza per una breve passeggiata durante la quale riordinare le idee avviandosi alle prove. Non credo che avesse fatto apposta a cercare una casa confinante con un cimitero, non era questo il viaggio che voleva abbreviare, dopotutto, per arrivarci, avrebbe sempre avuto a disposizione la barca del barbuto Caronte. No, non si preoccupava delle distanze. È stato il caso a mettergli il cimitero sottomano, ovvero: davanti ai suoi occhi. Ma, dopo aver sistemato i mobili, i libri, le maschere e tutte le altre suppellettili, come centro del suo equilibrio ha scelto proprio l'angolo di casa con la finestra sul cimitero: la visione della morte. Il poeta dell'uomo nuovo e della nuova società di solito non viene analizzato attraverso le lenti della metafisica, e neanch'io voglio farlo qui.

Insomma, Brecht passa gli ultimi due o tre anni di vita accanto alla sua tomba, e il senso occulto di questa scelta (o di quella del destino) è un enigma che non potremo mai decifrare del tutto, attorno al quale ci aggiriamo pieni di ipotesi, supposizioni, scoperte. Permettetemi una soluzione.

Quel che faccio mentre cammino in questa sala – esaminando un tavolo dopo l'altro, sfogliando le carte che vi si trovano sopra, esaminando piste, sorprendendo il Brecht poco più che cinquantenne, attivo, all'improvviso stanco, che si siede e prende un tè – è approfittare dello scenario e della rappresentazione che mi sto costruendo, e ampliare il tema della morte al di là di questa contiguità, riflettendo su un tipo di eternità che – guarda un po'! – forse qui può rivelarsi.

Mentre scrivo questa Introduzione per la riedizione brasiliana dei suoi studi, tanti anni dopo la prima edizione, sarebbe naturale domandarsi: Brecht è morto? Dopotutto, se Nietzsche uccise Dio, non mancherà certo chi abbia voglia di ricambiare facendo fuori un tedesco. Ciò che voglio dimostrare, prendendo come spunto un aneddoto più che una filosofia, è che Brecht si trasferì nella casa confinante con il cimitero per dar inizio, ancora in questo mondo, alla sua eternità personale. L'aneddoto si riferisce, in realtà, al testo di Borges su Macedonio Fernández che (come Brecht) è pronto a morire pur di continuare l'animata conversazione in corso e non ascoltare più l'insopportabile *Cumparsita* che risuona nel vicinato, convinto

che la morte non cambierà nulla. Immagino pure che Brecht, ancora vivo, sia andato ad abitare in prossimità della sua tomba per rendere più evidente il banale episodio della morte fisica.

Da quando sorprese Alfred Klaar, che nel 1919 vide in *Baal* non un dramma ma un «caos con delle possibilità» (secondo il risvolto di copertina della prima edizione), dopo la maturità, le teorie, le critiche, il successo, dopo gli esili, dopo la Danimarca, la Svezia, la Finlandia, dopo l'esperienza dell'impero americano, dopo il ritorno più o meno glorioso in una Berlino divisa e non meno importante, dopo le molte amanti – Bertolt Brecht, pensando di trovare uno spazio accogliente vicino al posto di lavoro, cercava in realtà, non sapremo mai con quale grado di coscienza, un luogo per scendere dal tram e continuare la strada a piedi. In eterno, però. Il confronto del suo furore creativo con la visione biblica della polvere preparava, in un certo senso, il superamento della morte attraverso il dialogo che i suoi scritti e il suo esempio avrebbero potuto mantenere con le generazioni future.

Adesso, completata l'opera – nonostante i lavori incompiuti come *Turandot, ovvero Il Congresso degli Imbiancatori*, incompiuto soltanto perché lui non lo mise in scena –, Bertolt Brecht usciva dalla categoria degli uomini ed entrava in quella dei miti. E lasciava un'eredità che sarebbe stata letta, catalogata, edita, riedita, studiata, rovistata e, finalmente: confusa, incompresa, svenduta; per essere poi, pian piano, misurata e soppesata, ragionevolmente compresa, creando la struttura sulla quale gettare le fondamenta di una tappa essenziale dell'eternità del teatro.

In quale momento di questo processo si colloca la riedizione dei testi teorici brechtiani in questo paese di matti, di scarsa tradizione teatrale e in una lingua rara? Non lo so con esattezza, suppongo che sia in un momento ancora iniziale nel processo della sua profonda comprensione. Prevalgono ancora gli equivoci, addirittura le stupidaggini, come la sua opposizione a Stanislavskij come metodo d'interpretazione nelle scuole di teatro. Per tutti questi motivi, l'importanza di questa riedizione è notevole.

Brecht è più vivo che mai, e quando scrivo questo luogo comune faccio un'associazione impetuosa con un altro antiborghese, Léon Bloy, che viene di corsa dalla pista opposta (finisco per provocare un incidente). Léon Bloy, per chi non lo sapesse, scrisse la sua esegesi dei luoghi comuni attaccando «il piccolo numero di formule» alle quali si riduce il discorso del borghese con un solo obiettivo: «riuscì-

re a rendere muto il borghese, che sogno!»). Non scappo da questo luogo comune, ma cerco di giustificarlo: niente è più importante per la perfetta comprensione del teatro del Novecento quanto l'opera di Brecht, i suoi spettacoli e la sua opera teorica.

La generazione di Brecht è quella degli ultimi artisti di teatro tenuti in considerazione. Meglio ancora: degli ultimi artisti di teatro in un tempo in cui il teatro era ancora tenuto in considerazione. Anche adesso ce ne sono alcuni, e sono loro che fanno sì che il teatro, almeno il proprio, sia tirato fuori dalla fossa e preso relativamente sul serio. Gli artisti contemporanei al Brecht dei primi anni creavano e pensavano ancora a un teatro assoluto, a un'arte che era lì per occupare il suo spazio originale. Di che spazio si trattava? Sempre lo stesso da quando era stato ordinato l'intero campo delle arti: lì l'architettura, qui la musica, poi la pittura, la poesia ecc. Ma nel Novecento, attorno al 1930 (il cinema parlato è del 1929, Brecht aveva trentuno anni), il teatro comincia a essere sfrattato. Per rappresentare un dramma, non esisteva più soltanto lo spettacolo dal vivo. Sto parlando dell'arrivo dell'era delle macchine a teatro, il che non accadde in modo naturale. Anzi, successe un prodigio, un cambio di concezione, poiché ciò che doveva essere il teatro industriale diventò un'arte diversa, il cinema. Da qui, la caduta: ciò che prima era un'arte assoluta, il teatro, l'unica atto alla rappresentazione del dramma, l'unica adatta a portare l'antiepico fino alla sua consumazione, smise di esserlo. Ed ecco che sorse un'arte nuova per rispondere allo stesso bisogno: il cinema diventò il nuovo campo del dramma.

Il teatro, per fortuna, quando perde spazio e importanza, non perde le sue risorse espressive, non gli rubano la sua poetica. Di forma sorprendente, di fronte alle nuove circostanze, la poetica della scena s'arricchisce di nuove possibilità. Nasce un paradosso: il teatro, ridotto a un frammento, si dilata. Ovvero, quando non è più la torta, ma solo una fetta di essa, il teatro passa a essere più grande di prima. Come? Proprio perché aumentano le sue possibilità. Ed è lì che irrompe Brecht. Lui non ha vissuto pienamente il tempo di questa necessità, quella di salvare il teatro affinché non soccombesse. Ma, cazzo, per qualcosa lui doveva pur essere un genio, mica si è geni per niente. Anche se molti artisti non attribuiscono le sue scoperte sceniche a Brecht, anche se questo movimento d'apertura poetica del palcoscenico è in gran parte inconsapevole delle sue origini brechtiane, ve lo garantisco io: è con Brecht che il palcoscenico si è aperto, spalancato, fertilizzato, preparato per l'esplosione della nuo-

va poesia scenica, per essere nuovo, ampio, vivo, ricco di possibilità – infinito, insomma.

Qui è bene aprire una parentesi e riscrivere almeno un capitolo della storia del teatro. Borges (ancora una volta), da qualche parte, in un suo testo, non mi ricordo più dove – e se non l'ha scritto lui divento io borgesiano, citando un Borges che non esiste -, parla del momento in cui il primo lettore legge sottovoce (credo sia un testo su *Quixote*, forse non è neanche di Borges, ma di un altro argentino, magari Mujica Lainez). Fino ad allora il lettore leggeva per essere ascoltato, non per ingoiare ciò che leggeva. Vedo sempre questo momento come l'istante in cui il lettore – qualunque lettore – cessa di essere un attore. Quelli che cominciano a leggere sottovoce diventano lettori, gli altri restano attori. Il teatro, all'epoca dei lettori-attori, invadeva altri territori, invadeva la narrativa, invadeva l'epica. E, naturalmente, regnava assoluto nel dramma.

Ma andiamo con ordine. Prima la stampa, cioè i lettori, che leggono sottovoce; poi il cinema; e in seguito questo derivato minore, il teleteatro (oppure telecinema, cinema elettronico o teatro elettronico); quindi la disseminazione casalinga del cinema, l'*home theater*, la «cineteca». Risultato: il teatro, ormai, non c'è più. Il teatro, tra la stampa e il cinema, agonizza per quattrocento anni, sempre morendo e rivivendo grazie al talento e alla genialità dei drammaturghi e degli attori, per ciò che era scritto sotto forma di dramma e che così era rappresentato, oppure per ciò che era improvvisato dagli attori. Non a caso, nell'ultima fase di questa agonia, gli artisti più importanti non sono né quelli che scrivono né quelli che rappresentano, ma quelli che riorganizzano la poetica, quelli che aumentano le possibilità del palcoscenico, i cosiddetti «registi teatrali», reincarnazioni di Sofocle e Shakespeare, di Čechov e Ibsen, di Goldoni e Molière, che offrono ai testi originali, «scritti» in altri tempi e in altre circostanze, un palcoscenico rinnovato che possa allo stesso tempo contenerli ed essere identificato dagli spettatori di nuove epoche, spettatori che non sono più i Greci con le loro credenze, tanto per intenderci.

Dopo una così lunga agonia, cosa resta oggi a questa ex-arte? Rinascere, brechtianizzarsi, anche quando apparentemente non ha niente a che vedere con Brecht. Per un altro cammino: al teatro resta il presente. La letteratura è il campo del passato («*Per molto tempo, mi sono coricato presto la sera*», così inizia Proust...), il cinema è il campo del futuro (Humphrey Bogart, già morto, ancora oggi ci incanta in *Casablanca*), al teatro resta, in tutti i sensi, il presente. E Brecht è la nostra guida verso il presente. Leggi tutto ciò che sta

scritto in questi studi, e non è un problema se non lo capirai di botto. Pian piano, camminando verso il presente, ascolterai la voce di Brecht e allora sarà giunto il momento di conversare con lui, di rileggere, di aggiungere la tua scoperta, e lui saprà ascoltarti e rispondere.

La mia generazione ha letto questo libro, ora riedito, con devozione cristiana, nonostante il nostro ateismo comunista. Alcuni, com'è successo a me, non hanno neanche aspettato l'arrivo del libro qui in Brasile. Abbiamo letto tutto senza il gerundio, nell'edizione portoghese. Molti sono venuti a conoscenza di questi testi attraverso altre selezioni realizzate a partire dall'edizione in sette volumi dei *Schriften zum Theater* (come quella francese di «L'Arche» e quella inglese di John Willett), specialmente la selezione fatta in Brasile che le prendeva tutte come punto di partenza. Era quella di Luis Carlos Maciel, autore anche di un'eccellente presentazione edita da *Civilização Brasileira*, con il titolo *Teatro Dialético*. Beh, non posso parlare per gli altri che in quel periodo hanno letto il libro, ma io non capii granché. A causa delle tante versioni del famoso «straniamento» o «presa di distanza», per tutto ciò che è stato classificato come brechtiano a partire da questo termine e dai suoi innumerevoli equivoci, ho il sospetto che ciò che è successo a me si sia verificato anche per tanta altra brava gente. Però, a mio giudizio, l'interpretazione peggiore di Brecht non è stata la nostra, brasiliana e giovanile. L'interpretazione peggiore è stata quella che ha voluto rinchiuderlo in un'armatura, tentando di paralizzarne il pensiero errante. Questo mi porta a dire, in ultima analisi, che il peggior fraintendimento di Brecht fu quello del Berliner Ensemble. Gli stessi artisti tedeschi, insieme al pubblico tedesco, solo di recente hanno cominciato a vedere il Berliner, ancora una volta, come un luogo di teatro vivo. Nella loro memoria il Berliner è presente come museo, com'era prima di rinnovarsi con altri maestri che dialogarono con Brecht o che continuano a dialogare con lui rimettendo in marcia il suo pensiero. Gente che da poco ha cambiato l'atteggiamento della compagnia e che ora ripudia l'abitudine di mummificare il corpo teorico di Brecht.

I pensieri camminano, volano, non possono restare fermi. Ciò che hanno fatto con i testi di Brecht fu imprigionarli in un'armatura, aspettandosi che vivessero sempre al suo interno. Ma, ciò che in un determinato momento è stato liberatorio, non può essere sempre seguito alla lettera.

Per non uscire dal nostro campo, darò un altro esempio di un illuminato del teatro. Un giorno, Artaud, sentendosi ingabbiato, urlò

contro un teatro che moriva soffocato dalla letteratura. Annunciò un teatro che non era letteratura, che era puro istinto, che contagiava come la peste. Il suo pensiero è valido ancora oggi, purché se ne estragga ciò che è dinamico, vivo, errante. Perché, in questo mondo che ruota, chi non si sforzerà per intenderlo rischia di diventare sciocco o vecchio. Sciocco, se rifiuta la letteratura che può essere all'origine del teatro migliore, un teatro che scopre la sua forza indipendente dalla sua fonte, sia questa un'immagine, una prescrizione medica, una buona storia, oppure, perché no, della buona letteratura. Vecchio, se promuove un festival di strilli, in uno schiamazzo venduto come teatro, esibizione datata di una cattiva digestione.

Prima di seguire la vita del pensiero di Artaud nel mondo che ruota – gli illuminati producono idee eterne – non posso fare a meno di accostare Artaud (chi l'avrebbe mai detto) a Brecht. Lo faccio passando per Walter Benjamin, quando sottolinea la riflessione di Brecht sulla scena borghese del vecchio e caduco palcoscenico: «Quando credono di dominare un apparecchio che in realtà li domina, loro (i creatori teatrali) difendono ciò su cui non hanno più nessun controllo, che non è più, come credono, un mezzo per loro, ma un mezzo contro di loro». Quando si scaglia contro un teatro letterario, Artaud grida contro la stessa scena caduca denunciata da Brecht. Insomma, per lontani che possano sembrare a un primo sguardo, siamo davanti a dei cugini-fratelli.

Allora cosa vuol dire, oggi, stare attenti al pensiero di Artaud contro la letteratura? Ancora una volta: si tratta di inseguire il presente, o, meglio, l'azione, che è l'altro nome del presente. Vuol dire trasformare la parola in azione, affermare che al principio era l'azione, e non il verbo. Quando Adrian Lester recita il famoso monologo di Amleto, nel montaggio di Peter Brook, e muta in presente, in azione, le parole del principe, fa teatro puro, e tutta la «letteratura» scompare dal palco. Dall'altro lato, il cattivo teatro riproduce la scena caduca, che «si volta contro chi crede di dominarla»: non solo declama i versi di Shakespeare, sbattendoceli davanti prima ancora di metterci di fronte a un uomo in vita e al suo dilemma, piazzando il verbo al principio (e anche alla fine, è chiaro, poiché *ciò che nasce storto muore storto*, secondo Léon Bloy), ma in più, come nei testi di cattiva letteratura o di nessuna letteratura, si arrovella per estrarne un remoto lirismo, prendendo un semplice «hai visto mio figlio passare da qui?», una domanda diretta e concreta, e contraffaccendola in letteratura, in «verso». E qui voglio anche avvicinare i «separati» (almeno secondo le scuole di teatro) Brecht e Stanislavskij: entrambi,

con ardore, volevano la verità, mai la «poetizzazione» dei cattivi attori (o dei cattivi registi dei buoni attori). Ebbene, se io sono qui nelle vesti di colui che unisce, avvicinando Brecht prima ad Artaud e poi a Stanislavskij, vi prego soltanto di non chiedermi l'impossibile, cioè di ricongiungere i fondatori del Teatro d'Arte di Mosca, Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, nemici irriducibili secondo la versione di Michail Bulgakov nel suo delizioso e incompiuto *Romanzo teatrale*.

Infine, non si tratta di classificare Brecht come una delle tante scelte per il teatro. Non è che ci siano vari teatri – e ce ne sono, di questo o di quel gruppo, di questo o di quel maestro, mi ricordo di Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba, Tadeuzs Kantor, José Celso Martinez Corrêa – e che il teatro brechtiano sia uno di questi. Ciò che voglio difendere qui è la presenza di Brecht in tutti i teatri. Non esiste un teatro vivo fuori da Brecht. Poiché non esiste un teatro vivo che non conosca una relazione di complicità per la conquista dell'illusione, ed è stato Brecht il primo a codificare questa relazione, quando mise in questione, a modo suo, la natura dell'illusione a teatro.

Anche per costruire la più verista delle scene, il teatro deve convivere spudoratamente con la sua grande menzogna, e non più di forma mascherata, in un rapporto profano, e non sacro. La scena verista, per lo meno, cerca di riscuotere la tacita complicità degli spettatori per ridar loro ciò che può restare del piacere borghese della *grande époque*. Faccio tutte le concessioni al piacere borghese, a ciò che, in Brasile, è stato chiamato *teatrão*. Ma anche per recuperare questo piacere, in modo vivo e intrigante, ci vuole una certa complicità, che non è più la convenzione del teatro pre-brechtiano. Parlo del caso limite, per affermare che Brecht è assolutamente necessario a tutti i teatri. Andando verso la più rischiosa sperimentazione, questa necessità diventa ogni volta più evidente. Il palco che tutto può e non ha limiti espressivi ha bisogno di essere, in primo luogo, il palco dell'attore. Cioè, deve fidarsi pienamente dell'attore per esplorare le sue infinite possibilità. Subito dopo, deve riconoscere Brecht, perché insieme a lui l'attore ha creato un nuovo atteggiamento che fa di lui, attore, la marionetta e il marionettista. Questo è il salto mortale che il teatro deve a Brecht.

Una volta, scambiando due parole con Patrice Pavis (camminavamo da un salone all'altro in una vecchia villa di Bologna, e lo stretto corridoio, insieme al mio francese precario e alla mia timidezza non permettevano niente più che due parole), abbiamo parlato, o meglio, lui ha parlato, del divenire del teatro, così come lo intendeva:

la combinazione dell'epico e del drammatico, secondo la classificazione di Brecht. Aggiungo che questa potenziale combinazione è nata insieme alla formulazione di Brecht, così come la tragicommedia è nata con la nascita della tragedia e della commedia. Quando non c'è questa combinazione, non si produce più teatro vivo. Molti, e io mi includo tra questi, non fanno altro che perseguire il giusto equilibrio di questa combinazione.

Ed è da qui, da questi testi finalmente riediti, che iniziano i grandi dialoghi con Brecht. È da qui che entri in una stanza con otto tavoli, ti siedi accanto a uno di essi, sfogli delle carte, e Brecht – da qualsiasi posto, dal tavolo della Royal DeLuxe o da quello della Lettera 22, in piedi dinanzi al tavolo più alto, rivedendo uno scritto di ieri sera, o dall'altro lato della finestra che si affaccia sul... – e Brecht comincia a rispondere, a porre domande, a conversare con te. Leggi questo libro e inizia la conversazione.

Di fianco alla sala dagli otto tavoli, al numero 125 di Chaussee-strasse, c'è una cameretta con un letto, due scaffali, un tappeto. Lì Brecht morì, trovò l'eterno riposo, finì, tirò le cuoia, scese dal tram. In uno degli scaffali riposano, ancora oggi, le *Metamorfosi* di Ovidio, in una vecchia edizione rilegata, in quattro volumi (o saranno cinque?). Lì ci sono alcune parole che potrebbero aver cullato gli ultimi momenti di Brecht: «*E al suo comando si estesero campi, s'incisero valli / fronde coprirono i boschi, sorsero montagne rocciose*».

Rio de Janeiro, 10 Febbraio 2005²

Giorno del 107° compleanno di Eugen Berthold Friedrich Brecht; il giovane Brecht è forte e sano e vive attualmente in Brasile, in Italia, in Russia, in Uruguay e anche in Germania, è chiaro, in Francia, a Tunisi ecc., e pure negli Stati Uniti.

(Traduzione di Patricia Furtado de Mendonça)

² *Introduzione* di Aderbal Freire Filho a *Estudos sobre teatro* di Bertolt Brecht, Rio de Janeiro, Editora Nova Frontiera, 2005.