

Claudio Meldolesi

DAL NŌ TANIKŌ A IL CONSENZIENTE  
E IL DISSENZIENTE.  
CHIARIMENTI DELLA DRAMATURGIE  
D'AUTORE, ANCHE SUI CONFINI  
DELL'OPERA DA TRE SOLDI E DI GODOT

«Un Ragazzo\* che vive con la Madre gravemente malata riceve una visita del suo Maestro, un monaco. Questi gli comunica che sarà a lungo lontano per guidare un corteo di confratelli in un'ardua impresa di devozione, sui monti. Il ragazzo lo supplica di portarlo con sé: vuole partecipare anche lui all'impresa perché gli Spiriti del bene guariscano la madre; il maestro esita, consulta la madre stessa, ma cede infine. La testardaggine del ragazzo ha prevalso».

I monaci sono in marcia insieme al ragazzo che è ora nominato «il bambino», ma quando diviene inconciliabile la missione con un immediato ritorno, quest'ultimo è colpito da una malattia grave, di lento decorso. Non c'è quindi alternativa per lui, secondo la Regola antica – ricordano i monaci. Deve essere sottoposto alla «prova della valle», dove va lanciato e abbandonato al destino che gli riservano gli dei, nonostante la tenera età. Pur tormentato, il maestro è perciò costretto a disporre l'esecuzione della «prova», e la sua pena non è alleviata nemmeno dal fatto che il bambino è *consenziente*, pronto a morire. La vista del lancio terribile nel fondovalle estende però lo sgomento ai monaci prima inflessibili: allora, dal gruppo si leva un'implorazione così potente da raggiungere lo spirito del Fondatore della Confraternita; e questi rovescia il verdetto inviando un demone nel precipizio da cui il bambino non è più uscito. Infatti, poco dopo, la vittima riappare illesa nelle sue braccia.

Così si svolge la vicenda di *Tanikō*. *La prova della valle*, il testo attribuito a un genere di Zeami, Zenchiku, cui Brecht stesso disse di essersi rifatto per la stesura de *Il Consenziente e Il Dis-*

\* Con la iniziale maiuscola i personaggi sono richiamati all'inizio, per presentarli, e, più tardi, quali soggetti rilevanti. Per *dramaturg* e *dramaturgie* si è conservata la grafia tedesca dei termini, senza segnalarli come stranieri, in quanto invalsi nell'uso del linguaggio teatrale.

senziente. Essa è stata qui esposta in apertura, sulla base di una sintesi accreditata<sup>1</sup>, per adeguare l'informazione del lettore all'analisi – che ci disponiamo a tentare – di questa rinarrazione: un dramma didattico anomalo. Ché *Il Consenziente* riproduce, laicizzandone l'identità, i personaggi e l'azione di *Tanikō*, le cui battute solo nella seconda parte risultano sostanzialmente rinnovate; di un rifacimento fedele prima che di un dramma didattico si tratta dunque, cosa del resto evidenziata dal sottotitolo «dramma per le scuole», mentre la forma didattica brechtiana non contemplava destinazioni pubbliche, tanto più se delimitate.

D'altro canto, proprio questa natura di figlio irregolare fa sì che *Il Consenziente*, con la sua natura ulteriore, s'imponga come testo alla rovescia, fisso nei richiami correlativi alla fonte e mobile nei significati.

Così si formò, essendo messo in movimento prima dal sunto che di *Tanikō* Waley propone nella sua antologia del repertorio Nō; animato poi, in sede di stesura, dal piacere che Brecht provò interagendo col suo dettato, da rinarratore-poeta; precisato quindi come dramma bifronte. E a guidare la mano di questo Brecht, intento a rimodellare le ragioni della Madre, del Ragazzo, del Maestro e dei Pellegrini giapponesi, senza cancellarne la voce, fu evidentemente la nuova drammaturgia del secolo. Egli stabilì una nuova forma di rinarrazione, quando ebbe modo di lavorare sul testo originale di *Tanikō* in traduzione dall'inglese, grazie alla sua collaboratrice elettiva, la Hauptmann<sup>2</sup>. Non poteva infatti giungere a una trasposizione *tout court* di taglio didattico da una fonte assoluta, come quella, né si prestavano questi personaggi di limitato spessore a proseguire la linea di Edoardo secondo, Galy Gay e Mackie Messer.

La via del *Consenziente* e *Il Dissenziente* si configurò, quindi, nella forma di una meditazione diversa da svolgere in compagnia della sua fonte: delle sue persone e del suo tormento di inusuale violenza. Non è un apprezzamento per eccesso, ché questa originale fedeltà non è stata rilevata dalla critica solo per rispetto della differente autocoscienza di Brecht: che, da dramaturg, si sentì spaesato dopo il '30, credendo il suo rifiuto del nazismo più forte negli altri suoi drammi, d'arte o di propaganda. Del resto, già rispetto alla teoria del dramma didattico, come esercizio di «grande pedagogia», era un po' fuori linea *ab imis* quell'interrogazione di un testo feudale, il cui finale doppio ancor più dovette farlo sospettare di destrismo, dall'avanguardia come dagli stalinisti.

1. *Uno studio tragico di «abbassamento» alla grandezza che chiama in causa L'Opera da tre soldi con Il Mercante di Venezia*

Per ritocchi Brecht materializzò la storia di Zenchiku: a) la ricerca di medici capaci di salvare la madre dalla pestilenza qui induce il figlio ad unirsi alla spedizione, di per sé mossa dall'interesse collettivo: egli è così già isolato prima che inizi l'impresa; b) tre studenti sostituiscono i pellegrini, quali testimoni del suo dramma; c) mentre il coro, con i suoi più frequenti commenti etici, libera di fatto i personaggi dagli obblighi della tradizione; d) il ragazzo, incontrato il suo momento della verità, non può che accettare la morte nel *Consenziente*, svuotatosi il cielo di *Tanikō*. Così, pur continuando a svolgere la sua poesia, Brecht sottrae l'antico dramma all'esercizio della fede riformulandolo nell'ordine del mito, di un altro mito d'ingegneria simile.

Appare conseguente, quindi, il suo approdo nel '29-30 a questo disegno drammatico: che lo rivela all'inizio fedele come i giardinieri, anch'essi rispettosi del tronco quando operano i loro innesti sui rami. Rinnovando, Brecht non fu meno organico, pur ascoltando il parere del pubblico bambino, turbato dal finale del *Consenziente*. Arrivò così al *Dissenziente* coniugando questo riscontro sociale con la sua volontà di cercare dentro *Tanikō* il *prius* del secondo finale, da raddomante; era dalla sua il diritto della poesia di dire senza scegliere<sup>3</sup>. Nacquero nello stesso anno, così, *I Giganti della Montagna* pirandelliani, con la loro conclusione sospesa: l'arco, più che l'esito delle vicende drammatiche deve interagire con la vita, almeno dal punto di vista degli autori. E con un arco misterioso qui Brecht si trovò a fare i conti, che lo condussero alla drammaturgia d'autore: meta opposta a quella dell'apologo ottimista *Il Dio del fuoco* – che diversificò poi in Oriente la storia di *Tanikō* – nonostante l'*happy end* del *Dissenziente*. L'ottimismo era allora estraneo alla sensibilità brechtiana della crisi: non si dimentichi che l'avvento nazista fu favorito dal trauma economico del '29.

*Il Dio del fuoco* è animato dallo stesso «nodo» drammatico di *Tanikō*, la sfida di un giovane alla volontà divina per amore della madre malata. Egli cerca perciò di penetrare nel Giardino delle pesche fatate, dalle virtù guaritrici, come il giovane di *Tanikō* si avventura sui monti. E passa la parentela dei due testi anche per le «funzioni» (Propp) del racconto fiabesco nonché per vari dettagli «di magia». Era stata dunque una diversa arte della «ripetizione» a farli divaricare. Ma di quanto! Lo stesso approdo del *Dissenziente*, la svolta del giovane che nel secondo semitesto brechtiano arriva a rifiutarsi alla morte, è infatti concorde solo nel

meccanismo, in termini di funzione, con l'impresa del giovane cinese che, per salvare la madre con le pesche guaritrici, debella i guardiani del giardino alle dipendenze del Dio del fuoco.

C'è poi un altro elemento da considerare. Il fascino esercitato da Goethe, come poeta e favolista, nella formazione di Brecht trovò nell'incontro con *Tanikō* stimoli ulteriori (vedi nota 3) onde riformularsi nel senso della dramaturgie; e non solo per la concordanza fissata dallo statuto del dramaturg – in quanto rigeneratore – con l'arte del «ripetitore di fiabe». In sintonia con la lingua francese che nomina la prova teatrale «la répétition», data la prerogativa della ripetizione di variare il suo soggetto, Goethe e Brecht ne valorizzarono anche l'attitudine a esistere oltre la meta, quel suo policentrismo naturalmente incline a esiti di poesia. Così l'Oriente, la ripetizione favolistica e teatrale, l'ascendente goethiano nonché l'urgenza politica e la vitalità ubiqua dell'antica poesia indussero Brecht a fare del *Consenziente* un crocevia essenziale, di cui la variante «ingenua» del *Dissenziante* accentuò l'apertura. E risolvendosi l'arcaismo della vicenda in nuova duplicità, si spiazò l'involuzione imposta alla dramaturgie dal positivismo, anche se questo rimase egemone in materia e ha poi passato il suo scettro al burocratismo.

Non può essere solo tecnica o mediatrice la sua posta in giuoco: non a caso, Brecht la rigenerò inferiore, ma analoga all'arte della Weigel: che descrisse, appunto, capace di costruire la sua grandezza abbassandosi al teatro agit prop.

Anche l'*Opera da tre soldi* nacque abbassando l'*Opera dello straccione* di Gay, finché la sua materia non si negò: così andò oltre la dramaturgie conservando però un suo segno. Personalmente vi ho sentito pulsare *Il Mercante di Venezia* shakespeariano: non ha Peachum l'indole di Shylock condividendone anche la preoccupazione paterna per la figlia? E non risultano somiglianti per opposizione il mercante Antonio e il ladro Mackie Messer, alla luce dell'invettiva antibancaria di Brecht? Questi poi sono fisicamente portentosi e capaci ambedue d'indurre al travestimento e al tradimento per amore. E le loro storie s'incrociano con uomini di legge, più o meno corrotti, restandovi dominatrice l'ossessione della carne: qui esibita, lì pretesa per diritto. Con e oltre la cattiveria di Gay nacque l'*Opera* di Brecht, crescendo poi altrove: si direbbe in compagnia di questa bizzarra poesia shakespeariana.

Ciò fa riflettere sul *Coriolano*, anche su quello del solo Shakespeare, ma restiamo a Zenchiku.

Immaginiamo il testo giapponese nelle sue mani. Anche se solo indirettamente ebbe a che fare con la psicoanalisi, Brecht

poté cogliere una sindrome edipica nelle scelte del ragazzo consenziente: per seguire la madre morente egli ha preteso il rischio del monte, per poi acconsentire alla prova della valle. La stessa fama di eccezionale, scabrosa crudeltà che accompagnava *Tanikō* poté contribuire alla scelta di fedeltà del dramaturg Brecht: la evidenziano, nel rispetto della struttura, i suoi interventi di intensificazione dei fatti cui le dilatazioni del coro conferiscono, nelle *climax*, il senso di un umano mistero: come nel futuro *Mahābhārata* di Brook e Carrière, con il suo scavo fra preistorico e postmoderno. Forse, in termini di dramaturgie, si potrebbe anche assumere il mistero di *Tanikō* come un episodio del *Mahābhārata*, a partire dall'interrogazione euristica delle radici sanguinose dell'umanità che rende i due testi consonanti: non è vero che in vista di un'alternativa apertura mentale e artistica Brecht aveva rotto con lo «stregone» Reinhardt, che lo addestrava alla dramaturgie positivista?

Di dramaturgie d'artista si trattò comunque nel suo caso: ben pochi intellettuali avrebbero scommesso, allora, sulla possibilità di costringere quel testo feudale a parlare oltre; ma fra essi Benjamin, di certo; non mi meraviglierei se futuri studi scoprissero una sua influenza sulla rigenerazione brechtiana della dramaturgie.

D'altro canto, diffuso era l'amore per l'arte giapponese, ma poco acquisita la scoperta della sua attitudine a imprigionare nella forma l'infinito.

## 2. In margine a un *Tanikō* visto a Tokyo: la dramaturgie come fonte di un nuovo dramma storico

Nel 1993 ho avuto la fortuna, recandomi a Tokyo, di assistere a una rappresentazione di *Tanikō* presso il Teatro Nō nazionale lì attivo. Ho verificato di persona, così, la globalità di questi imprestiti brechtiani, che dalle parole si estesero ai costumi, agli spazi, alle pose di scena. Proseguendo il nitore di quelle azioni Brecht, evidentemente, concepì il suo testo come una matrice bianca in attesa della Parola; sicché dal coro, prima che dai personaggi, questa sembrava prendere forma come in un rito: solo col tempo ci si accorgeva della organicità dei soggetti in azione, e permanendo l'impressione che dall'ambiente nascesse la storia ovvero che le azioni vivessero oltre la linea del visibile. Di qui venivano a crearsi effetti di straniamento selvaggio, istruttivi sulla dialettica del vero teatrale, che meglio si manifesta da lontano.

Così il ragazzo bambino poté continuare a vivere sulla scena

mentale di Brecht, materializzandosi nel e oltre *Il Consenziente e Il Dissenziente*: nel sacrificio dei figli che Madre Courage procura per lo stesso senso della necessità dichiarato qui dal Maestro, come poi da Coriolano nella rinarrazione omonima. A questa altezza transitiva rinacque la dramaturgie nel Novecento, essendo paragonabile solo per qualche tecnica – come vedevamo – all'esercizio medio che oggi se ne fa e perciò riluttando a una sistematizzazione. In luogo della quale l'ultimo Brecht diede vita al suo informale Collettivo di dramaturgie; e i collettivi laboratoriali, come questo, sono stati sempre ideati e riformulati dalla cultura della regia per spiazzare gli automatismi conservativi della mente sulla scena.

Anche queste riflessioni avvalorano l'ipotesi che *Il Consenziente e Il Dissenziente* fu la prima prova di Brecht come dramaturg, comunque, data la sperimentazione artigiana con cui vi sono equilibrati vari motivi di per sé stranieri. Ma c'è di più: la struttura bifronte conferisce infatti alle sue riformulazioni «dall'interno» un singolare sfondo problematico, in gara con gli assunti di «Grande pedagogia». Un'invenzione oltre i generi qui di fatto rovescia il maestoso contesto religioso di Zenchiku agendo sul suo opposto: le sue carnali, minute venature.

Gli impulsi stessi di autonomizzazione del *Consenziente e Il Dissenziente* sono restati in ascolto dei richiami di *Tanikō*: fin dal titolo che dichiara, con la maiuscola del secondo articolo, il nesso costitutivo dei due semitesti, come fossero gemelli di opposto carattere in sintonia col gemellare *exit* giapponese; mentre la potenza suscitata dal loro contrasto non rimosso istituisce un ponte teatrale verso gli enigmi sociali prossimo alla trasmutabilità pirandelliana: perciò nel dettato *Il Consenziente e Il Dissenziente* la citata, irregolare maiuscola del secondo articolo chiede che si rifletta sulla categoria simmeliana di «trasmutabilità», propria a identità opposte viventi fra «il sì e il no». Può non morire così il Ragazzo brechtiano, come la Ilse sembra graziata dal finale tronco dei *Giganti della Montagna*: quasi il loro destino fosse passato per lo stesso monte su cui Gruša si scoprirà madre più che carnale nel *Cerchio di gesso* brechtiano.

La contemporaneità del nostro dramma con *I Giganti* si approfondisce, poi, se si considera la gravidanza simbolica del monte-luogo-della-condanna in rapporto all'archetipo della montagna dantesca fatale alla nave di Ulisse. E se questa visione può sembrare sproporzionata per le modeste spalle di *Tanikō*, essa ben introduce alla riformulazione che Brecht fece dei suoi soggetti: per cui tragicamente si ridussero nel *Consenziente* i testimoni e questi tornando giovani dispersero l'aura rituale di *Tanikō*, men-

tre il coro ricanalizzava la vicenda lungo nuove meditazioni, senza rotture del tono narrativo giapponese.

Il fascino del *Consenziente*, infatti, si manifesta dalle prime linee di trasposizione, che Brecht si diede d'impulso giungendo alla soluzione direttamente; laddove poi gli risultò faticosissimo, durante l'esilio americano, spiazzare gli automatismi annidati nella favola dell'*Anima buona del Sezuan*, testo che trovò poi la sua forma su un territorio prossimo a quello didattico: facendo pensare al nostro per l'invenzione di Shui Ta, l'alter ego che l'*Anima buona* si affianca, da consenziente, per difendersi dalle distorsioni sociali della «bontà».

La città degli incontri irrealizzati nella vita, che era per lui il teatro, si rimaniestò, quindi, nel lavoro al Berliner bisognoso di rifondazioni della linea critica in senso poetico ovvero di investigazioni sceniche capaci di discernere nel vissuto i residui oggettivamente rimasti in vita. Ed è probabile che Brecht allora, in silenzio, riscoprì vivo *Il Consenziente e Il Dissenziente*, quale bifronte fondatore della sua dramaturgie: già l'aveva citato nel *Diario*<sup>4</sup> con i suoi capolavori nel dicembre 1947. Nessun altro suo testo si presta a fungere così da embrione di ricollegamento fra le scritture dei drammi, le scene del Berliner e *Le Elegie di Buckow*<sup>5</sup>. E il policentrismo creativo di Brecht era predisposto a sostanziali mutamenti di dominante espressiva – come ho cercato di dimostrare con Laura Olivi, nel nostro libro brechtiano. Ma forse solo oggi, da testimoni storici dopo il crollo del Muro di Berlino, possiamo apprezzare la problematica, singolare continuità che conobbe *Il Consenziente e Il Dissenziente*, allora. Come arte della rinarrazione in lotta con il divenire fenomenico del tempo, modesta nella coazione a ripetere quanto audace nell'interagire in nome delle esperienze umane, questa dramaturgie segnò così un nuovo avvento.

Di fatto, lo spazio efficiente della grande dramaturgie romantica non sembra aver trovato in Brecht un denegatore, bensì l'artefice di un rovesciamento, sensibile, insieme, alla poesia e alla socialità. Così nacque la dramaturgie brechtiana in forma di rinnovato dramma storico: assumendo, di fatto, nei testi di riferimento la dimensione storica. *Faust*, *Coriolano*, *Antigone* e *Don Giovanni* entrarono da capolavori ancora prossimi in questo giuoco, insieme a drammi temporalmente più vicini, ma distanti per mentalità, quali i già citati *Il Precettore*, *Galletto Rosso* e lo stesso contemporaneo *Katzgraben*.

Ciò che *Il Consenziente e Il Dissenziente* adombrava è così venuto in piena luce al tempo del Berliner avendo il suo retroterra poetico, coniugatore appunto del dramma con la distanza

storica, nelle *Elegie di Buckow*. Ma già dietro la prima dramaturgie di Brecht s'intuiva il poeta delle «devozioni domestiche»: nel cui *Libro* avremmo ben potuto leggere questa storia del Ragazzo e della Madre ammalata. Come dramma storico già era nato infatti *Il Consenziente*, seguendo la devozione del figlio oltre le mura domestiche, fino alla rivelazione del maestro come figura del suo dilemma, in quanto la bontà in lui si è fatta anche adulta, più che nell'Anima buona, assimilando il ruolo dell'inflessibile Guida di *Tanikō*. Evidentemente Brecht ebbe bisogno di questa patologia da dramma storico come ponte fra il Nō e l'esito didattico cui mirava. Il coro stesso lo fa pensare, dove supera la sua identità sottomessa alla Legge per far sapere della delicatezza con cui il Ragazzo è sacrificato dai suoi compagni e far sentire il feudale Asceta mitico nell'invisibile. Subito dopo *Il Consenziente e Il Dissenziente*, Brecht, da storico, affrontò così la sua composizione più ricca di traslati visivi, anche in senso ejzenštejniano, *La Madre* dal romanzo omonimo di Gor'kij. La quale però qui c'interessa, *in primis*, perché fra i suoi eroi consenzienti Brecht assunse a suo specchio un inetto alla vita rivoluzionaria: il quasi «dissenziente» Maestro.

Quindi la militanza dell'esilio l'avrebbe costretto nelle vesti, troppo larghe per lui, del «democratico»; ma ancora, da artista, privilegiò la dialettica consentire-dissentire fino alla *Courage* e al Galilei, fantasmi anch'essi animati dal disequilibrio fra l'oltre della poesia socialmente incarnata e il limite dell'umano. E quindi non fu estrinseca la contemporaneità del suo ritorno come dramaturg nel vivo delle programmazioni del Berliner con l'altro ritorno che la biografia brechtiana segnala negli anni '50: alla poesia da canzoniere. *Le Elegie di Buckow* hanno indubbiamente in comune con la dramaturgie l'impegno a oggettivare il vissuto: solo alle relazioni fra sguardo e cosa, per Brecht, poteva guardare nel dopo-dopoguerra il poeta, essendo sospettabile il resto dell'esperienza umana per gli invisibili contagi della vecchia peste nazista e della nuova guerra, nota come «fredda».

### 3. Una didattica «ingenua»

Nel vivo della guerra politica destinata alla vittoria del nazismo, infine, Brecht trovò la via di superamento della vecchia, inerte dramaturgie, cui era stato introdotto qualche anno prima da Reinhardt. Questi, da allora, gli rimase nella mente come uno stregone anacronistico, ormai abbandonato dai suoi poteri; ma l'esperienza doveva averlo colpito, se trovò la sua alternativa sen-

za averla programmata, da fiabesco eroe cercatore: identità in cui da tempo si era riconosciuto, ma che solo negli anni '50 gli sembrò dichiarabile per la sorprendente concordanza che stabiliva con gli attori. Dato l'interesse comune ad attingere ingenuamente dalla realtà, anche re-citando quella primitiva attitudine genetica naturalizzava l'impulso della poesia a dire oltre. Sicché si è portati a pensare più interrata – e quindi capace di manifestarsi ancora indirettamente – che interrotta questa vena brechtiana durante l'esilio, a distanza dagli attori.

Del piccolo testo del *Consenziente e Il Dissenziente* appaiono infatti anticipatrici alcune innovazioni, a cominciare da quella di dare la parola al gruppo in stato di pericolo, in contrasto con la convenzione tradizionale giapponese, che preferisce il silenzio quando si rivela l'inadeguatezza umana: in modo da non distrarre il pubblico dalla verità. Non a caso, il *Tanikō* di Tokyo, dopo aver condotto i pellegrini in piena montagna, di colpo si faceva soltanto visivo mostrandoli in vita impercettibilmente, per l'ombra in movimento delle loro sagome bianche sulla neve. Quali uomini ridotti a figure del desiderio di vivere, essi procedevano resistendo alla stanchezza, mentre i loro stessi canti sembravano sovrastarli come se venissero dalla luna. Perciò – viene da pensare – Brecht poi sentì sempre confinanti i terreni della dramaturgie e del teatro orientale, un po', da inventore di monumenti e di miniature.

Quell'arte di proseguimento sollecitava soprattutto, però, il Brecht poeta, come ci ricorda il fatto stesso che, con coerenza ellittica, *Il Dissenziente* si conclude senza che il maestro rifletta autocriticamente sulla condanna che aveva deciso per il ragazzo. Cosa singolare in un dramma di orientamento politico; ma quel Brecht arrivava ad agire anche dall'interno dei testi: di *Tanikō* come della poesia drammatica di Shakespeare (*Coriolano*) e di Sofocle (*Antigone*), rifacendosi mitico lo spessore dell'ingenuità messa in azione<sup>6</sup>.

### 4. Fra Goethe e Mejerchol'd...

Come la regia storica, la dramaturgie ebbe bisogno di riformularsi negli anni '50, specie dove il fascismo ne aveva cancellato l'identità. Anche per questo non precettistica, sia in senso teorico che tecnico, Brecht la rigenerò dimostrandola preziosa per il suo stesso lavoro registico, per la sua ragione antiburocratica. La stessa natura bifronte del *Consenziente e Il Dissenziente* era stata precorritrice in tal senso, come poi lo scritto d'esilio per la fon-

dazione della Società Diderot, quale archivio di soluzioni drammaturgiche a disposizione di autori associati; la nuova, dunque, si distinse dalla vecchia dramaturgie perché problematicamente innescata alla fonte.

Tanto è vero che Brecht volle affrontare questo viaggio in compagnia di un musicista antropologo, quale era Weill. Anche i silenzi di *Tanikō* andavano penetrati, se davvero si cercava un risveglio in quel presente già inquinato dal passatismo. Perciò egli fece protagonista della trasposizione il coro, che conferì alla storia giapponese natura altra, si direbbe di sogno. L'esperienza dell'epicità non è sufficiente a spiegare questo scarto, forse stimolato anche dalla vita-sogno di Calderon o dal prototipo di Zeami *Ikeniye*, presente nell'antologia *Nō* di Waley; ma nemmeno a teatro il sogno ha confini: siamo introdotti dal *Consenziente* e *Il Dissenziente* in una dimensione del nostro secolo che potrebbe portarci a dire del neo-calderonismo di Pasolini come del nipponismo di Pound e degli stessi *Nō* di Yeats; mentre la possibilità d'intuire per via poetica l'avvento del nazismo oggi risulta il vero, terribile interrogativo di questo dramma didattico, esile ma non del tutto contenuto nella sua compagine verbale.

Questa sfida alla forma drammatica aiuta a trovare un contesto più misurato per la nostra operina: scritta per cenni come le creazioni sceniche dei registi, i veri parenti del dramaturg. A Mejerchol'd certo sarebbe piaciuta la sua acrobatica bipartizione: e l'anno prima del *Consenziente*, Mejerchol'd aveva conquistato Brecht con la sua messinscena di *Ruggisci Cina!* di Tret'jakov, sovvertitrice e intensa, allo stesso tempo, per la capacità che mostrava di conferire al suo Oriente un'aggiornata sensibilità favolistica, meno esplicita eppure paradigmatica come quella di *Un uomo è un uomo*. La sua meta di artista globale aveva cominciato a focalizzarsi così sulla prospettiva di una dramaturgia sensibile alla cultura della messinscena d'arte.

Nei limiti dello studio drammaturgico, la forma bifronte rivela perciò nel nostro testo una natura felicemente in cerca di significazioni ulteriori, strategica. E se, fra i drammi didattici, maggiore fu poi la poesia della *Linea di condotta*, come favola terribile dell'emergenza politica finale, questi due risultati si disposero dialetticamente come prove estreme di un'arte residuale in senso classico.

Dopo non restò che l'esserci, rimanifestando *Galilei* la carnalità sublimata dai rivoluzionari della *Linea di condotta*, e la regia un ritorno al luogo magico degli indizi: alla cui esperienza Brecht fu appunto predisposto dalla cultura del dramma didattico.

La dramaturgie pesò per questo nella coscienza di Brecht ben

oltre la misura dell'esercizio concreto che egli ne fece, quale luogo di investigazione. A monte va cercato Brecht, tanto che il suo *Coriolano* si direbbe paradossalmente nato prima del suo teatro, magari nel vivo del primo radicalismo di Copeau al Vieux Colombier, in equilibrio con l'angoscia religiosa del suo Dostoëvski. Quel *prius* anomalo Brecht perciò volle verificarlo solo in prova al Berliner. Dall'intimo, per la sua prossimità alla poesia, doveva sgorgare la dramaturgie per Brecht: così fu anche per quello Shakespeare, che Brecht riconcepì per poi usarlo da medium dei suoi dialoghi d'artista.

Lo conferma il fatto che all'origine delle varie, parziali riscritture che ne fece restava un ricordo degli anni '20: allora quella riscrittura aveva preso a fermentare, animata dallo stupore in lui destato dal *Coriolano* di Shakespeare allestito da Engel, che poi gliene svelò i segreti divenendo nella sua memoria l'altro da Reinhardt. Perciò Shakespeare rimase in lui come un intimo riferimento, che trovò riscontro all'altro capo della sua vita: quando, al Berliner, riservò le sue cure di dramaturg agli altri autori più grandi, a Kleist, Goethe, Molière, o ai più capaci di testimoniare, a Lenz e Hauptmann, come se Shakespeare agisse in loro. Va distinta questa vena brechtiana da quella degli «abbozzi», nati spesso da curiosità di lettura, e dei rifacimenti di salvataggio, con cui egli adeguò alla programmazione del Berliner i più vari testi d'occasione o di mero interesse tecnico.

Da artigiano poeta egli agì la dramaturgie: senza perdere il senso di responsabilità del ripetitore arcaico, che così bene Carrière ha figurato di recente nel narratore del *Mahābhārata*, e senza dimenticarsi portatore di bellezza, come Goethe, e di avvenimento, come Mejerchol'd.

5. ... ma presentando il Timone secondo Beckett e forse interagendo con *Ejzenštejn*

*Tanikō* rinacque così nel primo Novecento, disadattato come i primogeniti esuberanti che non si rassegnano a restare soli: e il successo imprevisto ottenuto fa pensare che, se l'avvento nazista non fosse stato tanto traumatico, si sarebbe articolata fin da allora la dramaturgie brechtiana maggiore. Certo è che il crollo della democrazia in Germania indusse Brecht a «dividersi», più ancora del proverbiale Menandro: producendo arte, da un lato, e propaganda intensiva, dall'altro, ovvero esiti esattamente opposti a quelli bilanciati dei dramaturg artisti. Non si produsse una soluzione di continuità nel suo teatro, in esilio, solo per le eccedenze

di questa bipartizione cui naturalmente contribuirono le sue attitudini di dramaturg. Pur con esiti di forte discontinuità, giunsero talvolta a equilibrarsi perciò le storie da gazzetta cui applicò le sue doti di agitatore, i casi personali della vita di emigrazione che lo indussero al travestimento – lo stesso *Cerchio di gesso del Caucaso* rievoca, così, il suo rapporto sentimentale con Ruth Berlau, madre di un suo figlio morto prematuramente – e alcuni buoni drammi d'occasione, come *I Fucili di Madre Carrar*, scritto a sostegno della democrazia spagnola durante il colpo di stato franchista.

Quando poi, al tempo del Berliner, si dedicò organicamente alla dramaturgie, come rovescio delle «opere modello», quella varietà prese a qualificarsi per differenze processuali: così Brecht poté sia ristrutturare il *Faust* rispettandolo alla lettera, sia rigenerare diversi drammi di propaganda nonché agire fra questi poli da poeta storico; e aveva un piano per limitare le messinscena «socialiste» cui era stato tenuto: progettava di rigenerarle con il radicamento (fra i giovani della DDR) di un nuovo teatro agit-prop, alimentato drammaturgicamente anche per riscritture.

Tutto e il suo contrario si potrebbe ora supporre al riguardo di questo e altri finali progetti di Brecht, dal tono testamentario, ma indubbia ne traspare, fra l'altro, un'urgenza antiburocratica: volta a sperimentare la dramaturgie sui confini o in corrispondenza con le sue poesie non «politiche», inclini a lodare l'umiltà ribelle non solo operaia. Così al *Cerchio*, alla sua storia di una serva e di un vagabondo costretti a decidere il destino di un bambino abbandonato, dedicò il maggiore dei suoi impegni al Berliner: che incrociò sulle scene parigine il primo successo del *Godot* di Beckett. E riflettendo a questo ideale incontro mi è sembrato di cogliere una pur contraddittoria affinità, che avrebbe potuto concludersi in un reciproco riconoscimento, se non in un abbraccio; raramente i passaggi d'epoca a teatro sono avvenuti su un terreno comune, come in questo caso; e qui non c'è solo la concordanza di due storie di barboni. Si rifletta: il primo autore guida, in questo caso, era di appena otto anni più vecchio del nuovo; cosa – mi pare – rimarcata dalla storicizzazione visiva che Brook al secondo ha riservato da regista; e si sono visti in Italia anche incroci dei loro testi sulle scene del Nuovo teatro: ma se anche questa coincidenza è entrata nella coscienza artistica, un'altra, non ancora dibattuta, continua a fare problema.

Essa concerne la vastità delle relazioni cui usa attingere il dramaturg, quale creatore che deve saper guardare anche al prima dell'azione. Non a caso *Il Consenziente e Il Dissenziente*, come testo doppio guidato da un Ragazzo, estese il campo del

teatrabile proprio mentre Benjamin definiva analogamente nuove risorse rappresentative in *Sulla facoltà mimetica* e nel suo famoso (poi) *Manifesto*; ed era il tempo in cui questi leggeva alla radio le sue storie di *Burattini*, *streghe e briganti*. Ecco una concordanza forte che fa anzitutto riflettere sulla profondità dei motivi che indurranno Brecht, quale ultimo regista storico, a formare gli attori da artisti dell'in-genuità. Di recente la stessa psicoanalisi si è orientata a posticipare nell'adolescenza l'età di costituzione dei maggiori squilibri psichici per l'adulto. E tanta letteratura del secolo ha spiazzato lo stereotipo della sofferente inadeguatezza del ragazzo al mondo «fatto» proseguendo la dramaturgia di Brecht e di Beckett.

Non mi sembra che si sia riflettuto abbastanza sullo slittamento che il tema dell'adolescenza ha conosciuto con questi maestri, a metà secolo: divenendone portatori privilegiati i marginali capaci di far mondo per iperboli, più pregnanti delle ragionevoli sussunzioni correnti. Da questo punto di vista i protagonisti plebei del *Cerchio di gesso* brechtiano possono addirittura dirsi predecessori dell'umanità barbona che rivelò il genio beckettiano. Ma si rifletta anche alla matrice di *Aspettando Godot*. Non si prolunga qui l'abbandono del mondo narrato da Shakespeare in *Timone di Atene*? Un po' alla Brecht, Beckett rivelò in quel deserto da eremiti un luogo per eccellenza dell'umanità novecentesca; perciò i due barboni che vi abitano portano il nome di due protagonisti estremi d'inizio secolo: Vladimire, come Lenin, e Estragone, come un proverbiale cuoco del tempo. E se tali richiami beckettiani sono evidentemente allusivi e quelli prima intuiti nel *Cerchio di gesso* risultano metaforici, si tratta comunque di diversità concentriche. Stiamo scoprendo prossimi quei maestri; di fatto, Brecht epicizzò in più testi un prima dell'immobilità esistenziale che Beckett ha rivelato.

Ma già in sintonia inconsapevole con *La Metamorfosi* kafkiana Brecht aveva ideato la macchina da guerra umana Galy Gay; e la stessa *Linea generale* di Ejzenštejn poté sdoppiarsi (perché no?) nella fantasia ulteriore della *Linea di condotta*, grazie a un mediatore come Dudow – il giovane regista cinematografico bulgaro, già suo collaboratore, destinato a filmare la sorprendente sceneggiatura brechtiana (in collaborazione) di *Kuble Wampe*.

Davvero Brecht poté rifarsi a quell'Ejzenštejn nel caos del 1930. Oltre la somiglianza del titolo, lo fanno pensare per nessi di opposizione l'ambientazione cittadina del dramma didattico, in ragione della natura «universale» attribuita allora alla prassi operaia, e il senso assoluto della narrazione che indusse Ejzenštejn a idearvi il montaggio «leggendario».

L'affinità che prima emergeva dal confronto del *Cerchio con Godot* va quindi raffreddata alla luce di questa ragione, incomprendibile per Beckett più ancora di quella, normalmente chiamata in causa per distinguerlo, della politica. Brecht, infatti, anche nel pieno dell'ultimo disincanto restò l'autore che aveva inaugurato con *Il volo oceanico* di Lindberg le sue interrogazioni didattiche, un lodatore del progresso che atterriva Beckett. Ma nutrì anche intelligenze altre dalla sua, fino a Dürrenmatt e Besson, Fassbinder e Müller; e a farci sentire vicini Brecht e Beckett è la politica odierna, ormai indifferente alle loro polemiche di verità.

#### 6. Ancora sulla «fragile» dramaturgie brechtiana

Così Brecht non sentì bisogno di teorizzare a parte la sua dramaturgie, considerandola naturale attività di riscrittura a contatto con la scena, in senso interno e rigoroso. E così fu severo con l'antologia Nō di Waley, con la sua pretesa di tenere distinti i testi irregolari, li riassunti per potervi espungere i casi estremi. E tuttavia sorprende l'acredine con cui liquidò nel suo *Diario di lavoro* il professore nordamericano, quando negli Stati Uniti lo scoprì estraneo alla sua battaglia: negli anni '20 Waley non lo aveva solo accompagnato nella creazione del *Consenziente*: anche l'«idea» di *Un uomo è un uomo* gli aveva suggerito tramite *Ikenye*, a mio parere, e lo stesso celebre schema brechtiano «forma drammatica-forma epica». Non a caso, fra cento sparse sue suggestioni, se ne trovano alcune che sappiamo destinate a diventare centrali nella teoria epica: già lì, ad esempio, i Nō sono definiti drammi di casi essenziali, prossimi agli elisabettiani più forti, come *La Duchessa di Amalfi* di Webster.

Ho insistito sul caso Waley, minore in fondo nel quadro delle ingratitudini brechtiane, perché significativo della radicalità con cui lo scrittore di drammi tenne in vita la cultura della dramaturgie, anche quando non la esercitava in forma esplicita. Evidentemente considerava gli studiosi tenuti a donare il loro sapere agli artisti, e basta; a meno che non fossero anch'essi un po' poeti: ché la dramaturgie fu anche un luogo della sua diversa considerazione per gli intellettuali del teatro anomali, in quanto dotati di una dissimmetria utile per la creazione scenica. E carente doveva sembrargli Waley su questo terreno, come su quello della poesia.

Si ricordi, all'inverso, la fedeltà sorprendente del suo *Faust*: capace di toccare nel profondo ma silenziosamente – come solo i

poeti sanno fare – l'identità dei personaggi goethiani; sicché protagonista ne diventava la miseria tedesca di Mefistofele, facendo poi fermentare in Eisler una sarcastica rinarrazione per musica.

La natura fragile della dramaturgie può comportare, oltre le consuete calligrafiche banalizzazioni, esiti sostanziali come questo, notevole non solo nei confini della cultura teatrale per il contributo che diede alla problematizzazione dell'uscita del nazismo: il compito che il Berliner aveva assunto già con *Il Precettore* di Lenz ricorrendo a ironiche rinarrazioni, anche visive, nonché alle ombre tragiche di *Woyzeck* e dell'evirato *Hinkemann* di Toller.

Per biologiche promiscuità la dramaturgie brechtiana agì ponendosi in cerca di una rinascita per ogni *pièce* prescelta, quale sua ulteriore determinazione: apparentemente intellettuale, critica; in realtà prossima al lavoro dei poeti, ma in senso fragile, ancora, data l'incidenza che vi avevano la sensibilità comune, la capacità di lavorare per soluzioni intermedie e l'invadenza delle imprese propagandistiche. Ma i fili della dramaturgie sono elettivamente disposti all'uso della memoria, quella che indusse l'ultimo Brecht, ad esempio, a riprendere la logica bipartita del nostro dramma didattico in una messinscena per accoppiamenti da Hauptmann, *Pelliccia di castoreo* e *Galletto rosso*.

Così la variabile dramaturgie al Berliner restò in salute, benché fragile, anche quando la sua forma originaria, l'epica, sembrò da temperare. Ed erano essenziali per Brecht queste verifiche, data la vocazione del suo teatro a coniugarsi con gli spaesamenti della vita sociale e data l'epoca delle «svolte» in cui si trovò a vivere. Decisiva divenne così per lui l'interrogazione dell'elemento fuori posto negli stati di coscienza (di cui Roth parlò in *Destra e sinistra*). Per questo l'ultimo Brecht cercò e creò più con la regia e la dramaturgie che con la scrittura di nuovi drammi, attribuendo alle arti capaci di sbilanciamento materiale una maggiore familiarità con l'incertezza del futuro.

\* \* \*

Sbilanciandosi in compagnia di Strindberg il giovane Brecht aveva scritto un dramma profetico, quale *Nella giungla delle città*, mentre a vent'anni prima del *Dissenziente* risale la *Danza di morte* che Strindberg aveva concepito per verificare nella sua prospettiva storica, polemicamente, l'emancipazionistica vicenda di Nora, nell'ibseniana *Casa di bambola*. E poiché nel primo Novecento fra percezione della realtà e ambizione mitopoietica il passo era particolarmente breve, viene da pensare che per impul-



si più personali che di movimento la dramaturgie novecentesca s'impennò in Europa, e fuori dal campo stesso delle avanguardie: come esperienza dell'arte tra realtà e mito sbilanciati.

Così Brecht badò al potenziamento delle sue pratiche nel Collettivo di dramaturgie cui diede vita al Berliner Ensemble: essendovi cooptati specialisti di varia originalità. Era interessato alla possibilità che rinascesse il senso collaborativo nel suo teatro anche in assenza degli attori: mirando a esiti di dramaturgia in sé, generati dal critico e dal regista, dallo scrittore e dal promotore, in modo che l'arte dell'attore non fosse più distratta da impegni esterni; ma messa in condizione di arricchirsi a modo suo. Come non pensare, allora, a un ultimo trapianto del dramma didattico, della sua pedagogia autoriferita in vista di più forti effetti sociali?

Anche la dramaturgie, per Brecht, avrebbe dovuto contribuire al teatro delle «nuove usanze».

#### ANNOTAZIONI

Ho adottato questa dizione, benché di note si tratti, per sottolineare che la selezione dei richiami qui aderisce alla natura personale dell'analisi.

<sup>1</sup> A. Godel e K. Kano (a cura di), *Zeami et autres, La laude des mortifications*, Paris, Gallimard, 1994. Cfr. la silloge che di questo Nō fece Arthur Waley in *The Nō-Plays of Japan*, New York, Knopf, 1922, alla voce.

<sup>2</sup> K. Völker, *Vita di Bertolt Brecht* [1976], Torino, Einaudi, 1978, p. 154.

<sup>3</sup> Da questo punto di vista, ciò che non dice Cases nella sua bella introduzione ai *Drammi didattici* (Torino, Einaudi, 1980) possiamo trovarlo persino nel *Principio speranza* di E. Bloch (1959), Milano, Garzanti, 1994, dove alle pp. 479-80 del primo volume si ricordano la ricorrenza dei doppi finali, alternativi in Goethe, e il loro ricorso nel BB maggiore, con il *Galilei*.

<sup>4</sup> B. Brecht, *Diario di lavoro* (1973), Torino, Einaudi, 1976, v. II, p. 78.

<sup>5</sup> Questo avvicinamento risulta fondante in *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble* di Laura Olivi e di chi scrive, Bologna, Il Mulino, 1989.

<sup>6</sup> Vedi il diario di Bunge della regia del *Cerchio di gesso*, *ibidem*, pp. 267-316.

<sup>7</sup> Fondamentale per la documentazione di questi spettacoli resta *Theaterarbeit. Fare teatro di Bertolt Brecht. Sei allestimenti del Berliner Ensemble*, a cura di B. Brecht e H. Weigel (1961), Milano, Il Saggiatore, 1969.

#### DRAMMATURGIA E SPAZIO SCENICO NEI KARAMAZOV DI JACQUES COPEAU

##### Premessa

Può accadere che un'esperienza incida così profondamente nella vita di un individuo da segnare inesorabilmente il destino, e che solo una pacificata visione retrospettiva ne sappia poi cogliere tutto il valore. Quando Copeau intraprese, nel 1908, l'opera di adattamento dei *Fratelli Karamazov*, dall'omonimo romanzo di Dostoevskij, non era certo uno sprovveduto: aveva ventinove anni, un'intensa attività di critico teatrale alle spalle, e molte velleità letterarie. Risaliva al 1897 il suo primo dramma intitolato *Le Brouillard du Matin*, commedia in tre atti rimasta inedita ma che fu rappresentata al Nouveau Théâtre e poi al Théâtre Réjane. Alcuni anni dopo Copeau cominciò a elaborare un nuovo testo drammatico, *La Soif*<sup>1</sup>, mai concluso, di cui, molto più tardi, riprenderà le linee essenziali per la realizzazione della *Maison Natale*<sup>2</sup>. A questa fase giovanile appartiene anche l'abbozzo di un'opera intitolata *Les Tentations*, titolo poi modificato in *Les Tentatives* infine in *Les Tentatives passionnées*: niente fu pubblicato con nessuno di questi titoli. Tra il 1905 e il 1906 Copeau si dedicò a un altro lavoro drammatico: *Le Calvaire*. Quest'opera fu terminata rapidamente ma la sua lettura in pubblico procurò

<sup>1</sup> Il manoscritto di questo dramma giovanile non è stato ritrovato. Si trattava probabilmente di un semplice abbozzo, non molto diverso dal dramma in un solo atto, *La Sève*, inedito e mai rappresentato. Nel 1900 Copeau aveva affidato *La Sève* alla lettura del critico danese Georg Morris Brandes (1842-1927) che aveva giudicato l'opera troppo fiacca, con dialoghi più da poeta che da drammaturgo. Di questo dramma sono conservati due manoscritti autografi nel Fonds Copeau, Bibliothèque Nationale, Département des Arts du Spectacle.

<sup>2</sup> Fu solo nel 1923 che Copeau terminò, nella sua versione definitiva, *La Maison Natale*. Il 25 settembre 1923 venne data una prima lettura del dramma, le prove iniziarono a partire dal 25 novembre.