

Tendenza Bertolt

Francesco Muzzioli

(...) marxiste (mais tendance Bertolt).
Gérard Genette

Brecht nella teoria, la teoria di Brecht. Mi occuperò di questo chiasma con un saggio diviso in due parti ben distinte e tuttavia complementari. Nella prima parte, Rinascite brechtiane, farò un giro d'orizzonte sulle riprese di Brecht nel dibattito della teoria letteraria recente. Dopo anni in cui sembrava eclissato e gettato via col l'“acqua del bagno” del sistema comunista, il nome di Brecht è tornato in primo piano. Vedremo come e perché, cercando di disegnare una mappa area per area (entro i confini – per forza di cose – del mondo occidentale), indicizzata secondo i nomi dei teorici più importanti. La seconda parte, invece, tornerà alla fonte e sarà dedicata a un tentativo di ricostruzione della teoria brechtiana basato sulla rilettura degli scritti letterari e artistici, sotto il titolo La semiotica materialistica di Brecht. La coda dell'occhio di entrambe le prospettive sarà rivolta a un'ipotetica scrittura alternativa, ancora problematicamente attuale. Le due parti erano state pensate in modo da poter apparire separate, tuttavia il caso ha voluto che potessero vedere la luce insieme, cosicché ha prevalso l'unità della “tendenza” comune ad entrambe.

PRIMA PARTE

Rinascite brechtiane

§1. Bürger

Un sollecito recupero della figura di Brecht è quello compiuto, alla metà degli anni Settanta, da Peter Bürger nell'ambito del quadro rinnovato della *Teoria dell'avanguardia*. Una mossa che smarca dalle consuete acquisizioni: infatti, Brecht all'epoca veniva recepito, semmai, sul fronte opposto all'avanguardia, quello dell'arte impegnata, in base a una differenza invero meccanica tra ribellismo interno alla borghesia e schieramento in favore del proletariato. Certo, Brecht non poteva essere del tutto inserito nell'avanguardia, soprattutto dal punto di vista dell'orientamento comunicativo; mentre l'avanguardia sfida il destinatario e lo mette di fronte, nei casi estremi, al marasma dell'incomprensibilità, Brecht manifesta palesi intenzioni didattiche. Secondo Bürger, la differenza consiste nel fatto che le avanguardie hanno puntato a disgregare l'istituzione arte-letteratura, mentre Brecht ne ha progettato un cambiamento di funzione, un *uso* (torneremo su questo termine perché adombra un attacco al “disinteresse” estetico) diverso, teso cioè a «modificare, piuttosto che distruggere».¹

Per capire bene la rivalutazione brechtiana di Bürger bisogna però partire dalla sua ridefinizione complessiva dell'avanguardia. Essa, infatti, viene strappata al *cliché* della “corsa al nuovo”, per cui ogni ondata cercherebbe sorpassi sempre ulteriori per sfociare alla fine nella impossibilità di innovare. La parte più interessante dell'interpretazione di Bürger è dove lega l'avanguardia alla produzione di un'opera non-organica, costituita di parti eteroclite secondo il principio del “montaggio” e basata sulla rottura e sul contrasto interni. Tale ipotesi intravede l'insorgere di un nuovo gusto

alternativo e radicalmente moderno che rovescia sistematicamente i presupposti classici del bello: disarmonia vs. armonia, sproporzione vs. proporzione, contraddizione vs. sintesi, ecc. Uscendo da qualsiasi ideale di unità (che in fondo ancora il romanticismo aveva cercato di conservare), l'avanguardia richiede anche un cambio di atteggiamento ermeneutico. Il rapporto tra le parti non è più garantito dal carattere unitario dell'insieme: nell'opera non-organica, «le parti si “emancipano” dall'ordine superiore del tutto, in cui finora erano inserite come necessari elementi costitutivi».² Prosegue Bürger:

Tutto ciò ha naturalmente importanti conseguenze per quanto riguarda la ricezione. Il ricettore di un'opera avanguardistica scopre che il suo procedimento di appropriazione delle oggettivazioni intellettuali, sviluppato per le opere d'arte organiche, è inadeguato al presente oggetto. Né l'opera avanguardistica crea un'impressione totale, che liberi un'interpretazione di senso, né si può chiarire l'impressione che eventualmente si crea facendo ricorso alle singole parti, dal momento che queste non sono più subordinate all'intento dell'opera. Tale rifiuto di fornire un senso viene vissuto dal ricettore come uno shock. È questo il proposito dell'artista d'avanguardia, che spera che il ricettore sia spinto da questa sottrazione di significato a mettere in discussione la propria vita pratica e a convincersi della necessità di un suo cambiamento. Lo shock viene pensato come uno stimolo a mutare atteggiamento, è lo strumento per spezzare l'immanenza estetica e promuovere un mutamento nella prassi vivente del ricettore.³

E ancora egli specifica la conseguenza della caduta dell'immedesimazione; l'opera non-organica trasmette la presenza di una soggettività, e anche forte, ma tale soggettività non si colloca più nell'espressione di una interiorità, bensì si lascia percepire solo nel progetto che innerva il testo:

Nel processo di ricezione l'opera avanguardistica provoca dunque una rottura, che corrisponde al carattere lacunoso della forma (la sua non-organicità). Tra l'esperienza dell'inadeguatezza dei modi di ricezione sviluppatasi con l'opera d'arte organica, esperienza messa in evidenza dallo shock, e lo sforzo di comprensione dei principi costruttivistici vi è una frattura: la rinuncia all'interpretazione di senso. Uno dei cambiamenti decisivi nello sviluppo dell'arte introdotto dai movimenti storici d'avanguardia consiste in questo nuovo tipo di ricezione che l'opera d'arte avanguardistica produce. L'attenzione del ricettore non si rivolge più a un senso dell'opera comprensibile grazie ai suoi elementi, bensì al principio costruttivistico.⁴

È in questo quadro estremamente interessante che può essere inserito anche il lavoro di Brecht. Non è quindi semplicemente in base all'atmosfera dell'epoca e alla influenza dell'espressionismo che Brecht si rivela avanguardista, bensì – strutturalmente – in quanto autore di opere non-organiche. Ma ciò comporta, nello stesso tempo, la revisione del modo consueto di intendere l'arte impegnata. «Brecht è avanguardista nella misura in cui il tipo d'opera d'arte avanguardistica, affrancando le parti dalla loro subordinazione al tutto, rende possibile un nuovo tipo di arte politica».⁵ L'impegno cambia faccia in quanto, invece di conquistare il centro di una struttura unitaria (finendo così nel contenutismo, nella retorica trionfalistica, nell'esposizione moralistica e via dicendo) entra far parte di una compagine aperta, plurale e dialettizzata («Nella misura in cui nell'opera avanguardistica i singoli elementi hanno un'ampia autonomia, anche il motivo politico può avere un effetto immediato: il fruitore può metterlo a confronto con

la propria esperienza di vita»⁶). Brecht appare a Bürger come il maggior maestro di questo «nuovo tipo di arte impegnata»; egli è «lo scrittore materialista più importante del nostro tempo», sebbene sia stato scarsamente compreso sia da Lukács (l'impegno nei contenuti al centro di una struttura tradizionale) che da Adorno (esclusione dell'impegno e arte d'avanguardia avvolta nelle sue contraddizioni). È invece attraverso la lettura di Benjamin⁷ che Brecht riprende quota e si libera degli schematismi legati alla sua stessa parabola biografica.

§2. Curi, Sanguineti

Anche in Italia, la ripresa di Brecht avviene nel segno dell'avanguardia, precisamente nell'area della neoavanguardia, con Edoardo Sanguineti e Fausto Curi, però non nella fase «vulcanica», ma in quella successiva. Che avvenga nell'ala sinistra del quel movimento parrebbe scontato; che avvenga quando l'attività ufficiale del Gruppo '63 è ormai finita è anch'esso logico, in quanto Brecht era stato un oggetto conteso con altre correnti della sinistra di quel periodo (c'era un Brecht di Fortini, ad esempio): ma è sintomatico che il suo nome riprenda a fare quando non si tratta più di affermare l'avanguardia, ma di difenderla e resistere al successivo riflusso.

Anche se Brecht era sicuramente presente nella poetica novissima non solo attraverso Sanguineti ma anche attraverso Pagliarani, era però inizialmente tenuto in subordine rispetto all'influenza di Benjamin. Comincia ad emergere, nei testi sanguinetiani, un po' per via dell'ambientazione tedesca, nei *Reisebilder* e in *Postkarten*, per essere inserito, nel 1976 nella poetica del «piccolo fatto vero», come nome tutelare accanto a Marx e Gramsci, con tanto di «effetto V».⁸ In quello stesso anno, Sanguineti pubblica su «L'Unità» un articolo, intitolato *Il paradosso dell'autore*, dove afferma l'importanza di Brecht non soltanto per il teatro, ma «per tutto l'orizzonte della parola e della comunicazione» e proprio nel momento in cui sembra si stia eclissando dai riflettori della cultura e forse si appresta a scontare «un periodo in qualche modo purgatoriale».⁹ Come dire: proprio quando non è più strumentalizzato o ingabbiato nella cultura ufficiale sia pure di sinistra, Brecht può tornare ad essere esemplare.¹⁰ Ed eccola dunque la «lezione» di Brecht:

la lezione che Brecht trasmette ai nostri anni Settanta, al nostro presente e al nostro futuro: il modo specifico in cui egli ha rimesso in movimento, a tanti livelli, i nessi di ideologia e linguaggio, il suo modo insomma di applicare alla letteratura il materialismo dialettico. Nessuno come lui ha saputo insegnarci, a livello teorico, e con esempi concreti, che il marxismo, in arte, è un metodo critico, che respinge consolazioni e celebrazioni. La crudeltà morale di Brecht è la sua eredità più preziosa, in un tempo in cui non ci è concesso ancora di vedere realizzato il sogno di una cosa (...).¹¹

In particolare, in quel periodo confuso e anche drammatico che è stata la fase finale degli anni Settanta, Sanguineti molto lucidamente desumeva da Brecht da un lato un modello critico, quello del critico «non-culinario» che esplora il panorama teatrale come rappresentante di chi non c'è, «come l'inviato speciale dei socialmente esclusi»;¹² dall'altro lato riprendeva la tecnica di straniamento, allargata però al massimo, come rottura di qualsiasi «cerchio magico». In epoca di società-spettacolo, Sanguineti sa bene che l'«aura» dichiarata estinta da Benjamin si riforma attorno alla tecnologica e attorno alle figure divistiche e carismatiche; ma, proprio sullo sfondo dell'egemonia della

fiction fondata sul principio di immedesimazione del lettore, veniva profilandosi una attualizzazione alternativa di Brecht: «Lo straniamento brechtiano, tra le tante cose che ha significato, conteneva anche la promessa, mi pare, della fine dell'idolatria spettacolare, in scena e fuori scena: non mi immedesimo, *ergo* non sono, quell'idolo, quella figura, quel personaggio. *Ergo*, non imito». ¹³ Di qui il riferimento a Brecht sarà costante, fino ai recenti e consuntivi ragionamenti del commento al *manifesto comunista marx-engelsiano* o del fondamentale manualetto *Come si diventa materialisti storici?*¹⁴

Ma sarà interessante verificare come, sul piano critico, dal conato suo Fausto Curi abbia utilizzato e incluso Brecht nelle sue complessive ricostruzioni della letteratura moderna e dell'avanguardia, durante gli anni Novanta e oltre. Nel quadro della strategia del risveglio derivata da Benjamin (*Struttura del risveglio*, 1991), Curi conclude con un capitolo finale intitolato esplicitamente *Che fare dopo Brecht?* Brecht viene posto, così, come prefiguratore della terza soglia, quella in cui il sogno e il mito vengono portati a lucida consapevolezza – e l'interrogativo “che fare?” indica per giunta che risulta problematico superarlo. Sarebbe una sorta di punto-di-non-ritorno, in virtù del fatto che risulta incompatibile con il sistema dell'arte borghese: «La funzione di distanziamento, in Brecht, ha provocato la dissociazione dell'identità della letteratura giacché ha determinato il distacco della scrittura dalla seduzione e ha conseguentemente prodotto *non un'altra letteratura ma un'altra cosa dalla letteratura quale la si conosceva*». ¹⁵ Perciò, la cultura dominante ha dovuto travisarlo e normalizzarlo, magari con omaggi al genio e ai suoi capolavori, per inglobarlo come una delle varietà possibili sul mercato dell'arte. Il nodo principale, che fa evaporare le nebbie dell'arte intesa come fascinazione abbagliante, risposta emotiva e alternativa spirituale alle brutture del mondo, sta nella concezione – elaborata anche da Benjamin – dell'“autore produttore” e della scrittura come lavoro («Parlare della poesia implica uno straniamento preliminare, che non lasci dubbi sul fatto che scrivere versi è un costruire e un produrre»¹⁶), quindi praticamente modificabile e verificabile. Si tratta di un'apertura fondamentale, tuttavia, rispondendo positivamente all'interrogativo del titolo, passibile di sviluppo: il passo in più viene, secondo Curi, compiuto da Sanguineti nel prosieguo del Novecento. Mentre i limiti storici di Brecht¹⁷ trattengono lo straniamento all'interno della tecnica di recitazione che rende i “fatti” eccezionali, nella scrittura di Sanguineti lo straniamento arriva a esercitarsi sulle parole, «in una situazione in cui le parole sono al tempo stesso soggetto e oggetto dello straniamento». ¹⁸ Ma non si tratta, in realtà, né di superare Brecht, né di esaltarlo; qualsiasi tipo di feticizzazione contribuirebbe a smussare la sua ostica «inusufruibilità» da parte della cultura borghese: «come egli stesso probabilmente avrebbe desiderato, Brecht è uno scrittore *da usare*». ¹⁹

È interessante anche considerare un intervento successivo di Curi, incluso nel panorama da *La poesia italiana d'avanguardia* (2001): qui, nel constatare che la situazione culturale continua a non essere “propizia” a Brecht, Curi lo inserisce nel quadro della modernità europea più avanzata e delinea la sua influenza disegnando una «funzione Brecht» che diventa valida anche oltre il settore disciplinare della drammaturgia e del teatro. Una volta di più, Curi allarga la nozione di straniamento e la applica all'intero comparto letterario, con modalità che vale la pena di seguire con una certa larghezza:

Tentiamo un esperimento. Al posto dell'attore brechtiano immaginiamo uno scrittore. Non uno scrittore qualunque, ma quello che intende giovare di ciò che di più fertile sul piano della consapevolezza critica e dell'elaborazione tecnica è venuta costruendo la

modernità. Egli crea in primo luogo una distanza fra se stesso e il linguaggio, che non concepisce e non tratta come un'emanazione della propria soggettività ma come un possibile strumento, un mezzo strutturale. D'altronde il linguaggio è *altro dal soggetto*, prima ancora che per volontà dello scrittore perché esso non gli appartiene, perché egli non ne dispone e se lo trova davanti come un insieme di materiali, di pensieri già pensati, di parole già dette. Del linguaggio lo scrittore avverte per prima cosa l'alterità, il suo non essere una funzione dell'io, il suo offrirsi al soggetto come una molteplicità di oggetti e una pluralità di punti di vista con le quali occorre misurarsi e delle quali non si può non tener conto. Ne segue inevitabilmente un'abolizione o quanto meno una riduzione dell'io, e dunque, in poesia, la distruzione del genere lirico strettamente inteso e la costituzione di un genere plurimo, impuro e mescolato. Ne segue, ancora, un testo che non esprime ma «mostra» o «cita», e un senso che occorre costruire dal momento che non è consentito crearlo. Al centro dell'atto di scrivere si colloca lo stesso atto di scrivere, il testo letterario si trasforma in un'interrogazione sul testo stesso e in una ostensione dei suoi meccanismi. Nulla è naturale, tutto si svolge fra necessità e possibilità. Lo «straniamento» del soggetto e del linguaggio è insieme patito e usato, «mostrare» vuol dire, nel caso, abolire l'illusione della naturalezza e dell'immediatezza (fatte salve, s'intende, le risorse dell'inconscio), esibire il procedimento, l'artificio grazie al quale il testo si costituisce nell'atto in cui si costituisce; «citare», a sua volta, vuol dire sia adoperare un linguaggio già dato, sia servirsi delle parole impersonalmente, come di segni atti a elaborare una trama verbale che non trasmette un contenuto soggettivo ma propone all'attenzione in primo luogo la propria forma, poi un ordito semantico in cui l'esterno si mescola con l'interno, l'oggettività con la soggettività, profanandola, alterandola, e solo in questo modo rendendo possibile una comunicazione.²⁰

Così, ancora nella specola dell'avanguardia, lo straniamento è riconfigurato con forte implicazione metaletteraria come presa di distanza assolutamente inversa a quella, ammiccante e compromissoria, del postmoderno.

§3. *Eagleton*

Nell'area inglese sono rilevanti le note brechtiane di Terry Eagleton che raggiungono l'apice all'inizio degli anni Ottanta. Già nel decennio precedente Eagleton si interessa di Brecht nel quadro di una presentazione della critica marxista che, sull'onda delle proteste sessantottesche, aveva assunto coloriture eterodosse. Sicché Brecht si prestava bene, in una zona culturale dove mancava il peso della dottrina ufficiale, come campione di una politicITÀ più agile e disinibita, all'ombra di Benjamin²¹ e in contrasto con Lukács.²²

All'inizio degli anni Ottanta, proprio sulla soglia di quella virata storica che sarà caratterizzata dal liberismo, dalla globalizzazione e dalla cultura postmoderna, quando ancora era possibile usare in senso forte l'aggettivo "rivoluzionario", Eagleton punta parecchie *fiches* sulla "tendenza Bertolt" tanto da dichiarare che «Brecht is a name which condenses many of the motifs of my later work».²³ Le ragioni di questa elezione sono soprattutto due: la prima il carattere pragmatico del materialismo di Brecht, nel bene e nel male lontano da qualsiasi metafisica; la seconda l'umorismo, che Eagleton apprezza sempre molto e pratica a sua volta, rifacendosi alle proprie origini irlandesi. Vi è anche una terza ragione: sono gli anni in cui si affaccia il pensiero della decostruzione e Brecht si presenta, nella sua dialettica aperta e nella sua stima della "contraddizione", come un possibile proto-decostruzionista di sinistra. È vero che la rilettura brechtiana rimane sempre all'interno della prospettiva di Benjamin: è infatti nel volume dedicato a

Walter Benjamin, or towards a Revolutionary Criticism (1981) che Brecht trova posto e – anche se ancora il declino dell’URSS non è giunto alle estreme conseguenze – appare ormai vincitore del dibattito con Lukács.²⁴ Trova posto e un posto significativo: sta infatti accanto a Bachtin nel capitolo 5, intitolato *Carnival and Comedy: Bakhtin and Brecht*; sta a rappresentare, precisamente, il lato mancante a Benjamin, opposto in prevalenza dal “carattere malinconico”. Spiritosamente Eagleton compone i teorici del marxismo in una combinatoria di tipo parastrutturalista dove risultano Lukács l’“idealista realista”, Bloch e Adorno gli “idealisti modernisti”, Benjamin un “modernista tra idealismo e materialismo” e Brecht un “materialista modernista”. Ma la disposizione a ventaglio cambia se si considera la discriminante dell’umorismo: allora tutti i teorici marxisti sono molto seri, tranne uno: «only Brecht is comic».²⁵ E il “critico come clown”, l’umorismo arma degli oppressi sono punti qualificanti della teoria letteraria eagletoniana. Con la precisazione, qui, che Brecht sottrae lo *humour* allo sfogo reattivo nel riso (cui lo riconduce in definitiva anche Bachtin) e lo trasferisce nel “pensiero”, ossia lo traduce in effetti di consapevolezza critico-riflessiva, senza per altro fargli perdere di “piacere” («since thinking itself is pleasurable»²⁶). Il procedimento straniante non è più semplicemente percettivo, come ancora nei formalisti, un modo per guardare le cose con occhi nuovi, ma nello stesso tempo è un modo per guardare la scena senza esserne ipnotizzati, cioè attraverso una autocritica della rappresentazione stessa:

Brechtian theatre, however, has it both ways: its self-deconstructions force us to think, while simultaneously achieving a different kind of comic liberation. For the comic effect (...) is with Brecht a question of structural asymmetry within the performance itself, between its achieved positions and the visible labour which went into their production. This, indeed, is the very inner structure of the estrangement effect, which at once represents and dislocates, offers a position and suggests its self-critique.²⁷

Eagleton coglie in Brecht alcune importanti indicazioni “dialettiche”: l’attenzione al *rovescio* dei problemi, che conduce verso la reversibilità generale di ogni categoria («Its comedy lies in its insight that any place is reversible, any signified may become a signifier, any discourse may be without warning rapped over the knuckles by some meta-discourse which may then suffer such rapping in its turn»²⁸); l’affidamento al divenire nel suo carattere innovativo e aperto che misura una distanza dallo stesso Benjamin, nelle cui *Tesi* la storia assume la figura tragica della tempesta e della catastrofe («Particular mutations may be tragic or comic, but mutability itself, at least for Brecht, is somehow comic in principle»²⁹), arrivando a delineare una vocazione del marxismo per la visione ironica della storia:

For Marxism, history moves under the very sign of irony: there is something darkly comic about the fact that the bourgeoisie are their own grave-diggers, just as there is an incongruous humour about the fact that the wretched of the earth should come to power. The only reason for being a Marxist is to get to the point where you can stop being one.³⁰

Contraddizioni e autocontraddizioni che conducono molto vicino ai paradossi della decostruzione, per quanto Brecht appaia inevitabilmente “pre-derridiano”. Egli resta un “political modernist”, quindi mai postmoderno – come del resto Eagleton stesso³¹ – soprattutto in virtù di una “razionalità” non ingenua né istituzionale, quanto

piuttosto «indissociable from scepticism, experiment, refusal and subversion».³² In un saggio di quegli stessi anni, datato 1982, Eagleton intitolava *Brecht and rhetoric* e poneva al centro del suo recupero il problema della rappresentazione: il “realismo” brechtiano non può essere mimesi né riflesso passivo, perché si sviluppa dalla scoperta che la società non è un dato ma un prodotto, costituito da un insieme di pratiche, di comunicazioni verbali e non verbali (gestuali) che possono essere riconosciute in termini di *retoriche*, ovvero azioni intenzionate e strategiche. Il testo allora si presenta come la decostruzione dei presunti valori spirituali e culturali nel livello basso degli scopi politici: «Brechtian theatre deconstructs social processes into rhetoric, which is to say reveals the mass social *practices*».³³ Qui, a partire dalla riflessione su Brecht, Eagleton elabora una originale teoria dell’infanzia:³⁴ il bambino, nell’aprossimarsi al linguaggio con l’apprendimento imitativo, lo considera esattamente nei suoi effetti pragmatici; il marxista dovrà ripercorre la strada a ritroso. I bambini sono “allegoristi” in quanto vanno alla ricerca di significati che gli risultano oscuri, mentre gli adulti sono “simbolistici” perché non sanno più dissociare il senso dall’azione. Di fronte a un mondo che sfugge loro, i bambini si inoltrano in tutta una serie di spericolate teorie, sono quindi i migliori teorici. Il «revolutionary questioner» deve ricominciare, come un bambino, a chiedere il “perché” di tutto.

§4. Rodríguez

Una vibrante e incisiva ripresa di Brecht è quella, in ambito spagnolo, di Juan Carlos Rodríguez. Si tratta di un marxista di ascendenza soprattutto althusseriana, che ha sviluppato le proprie posizioni per forza di cose dopo la fine del franchismo. Base del lavoro teorico e critico di Rodríguez è la “matrice ideologica”, una sorta di formula che sta nello stesso tempo nell’oggettività economico-sociale e nella soggettività mentale, nel sistema produttivo e nella autocoscienza dell’“io sono”, funzionando da perno attorno a cui ruotano i settori delle diverse pratiche. Nell’epoca capitalistico-borghese, la matrice ideologica afferma il “soggetto libero”, anche se poi si tratta di capire “libero di cosa?” (c’è chi è libero solo di vendersi). Date queste premesse, la letteratura si configura insieme come il terreno privilegiato di emersione e produzione dell’“io sono”, ma anche come un terreno di scontro.

Ma veniamo a Brecht. Nel 1998, in occasione del centenario della nascita dell’autore, Rodríguez cura un libro collettivo di contributi critici, che comprende anche, con vari altri, i pezzi “storici” di Althusser, Barthes, Mayer, Chiarini, ecc.), sotto il titolo complessivo *Brecht, siglo XX*. La sua lunga introduzione diventerà poi, in traduzione italiana, un volume autonomo, *Brecht e il potere della letteratura*.³⁵ Va detto subito che l’omaggio anniversario, come pure l’affermazione che ormai Brecht è un pilastro del Novecento, contengono i segnali di una riproposta molto intensa, che non ha nulla della archiviazione o museificazione di un classico. Ugualmente la struttura dello scritto di Rodríguez che segue nelle diverse fasi la vita e l’opera dell’autore, non lesinando neppure gli aneddoti, è tuttavia sempre pronta a sottolineare i motivi di riflessione e di sorpresa, i sintomi e i problemi teorici, le questioni di allora coimplicate nelle questioni di oggi. Della “tendenza Bertolt” emergono alcuni punti nodali e soprattutto Rodríguez insiste a farci capire che il suo «plumpe Denken» (pensiero grezzo, grossolano, terra terra) è tutt’altro che semplice, possiede invece una sofisticata articolazione dialettica che, al di là dell’opposizione sinistra/destra, si dirama in una serie di scissioni, così come lo stesso straniamento

raggiunge almeno tre livelli, tra l'attore e il personaggio, tra la rappresentazione e il pubblico e all'interno del pubblico stesso.³⁶ Il merito di Brecht sarebbe proprio quello di aver portato l'analisi marxista fino in fondo, fino alle pieghe della vita quotidiana, fin dentro a quel "processo di individuazione" che, come abbiamo visto, è per Rodríguez il centro della matrice ideologica. L'"io sono", l'identità, individualità o come vogliamo chiamarla, viene prodotta dalla società e dalla storia. Ciò comporta che la rappresentazione teatrale contenga una interrogazione:

un processo basato sempre fondamentalmente su un'interrogazione su se stesso. (...) Però questo processo di interrogazione, di una opacità assoluta, fa pensare sempre di più che i personaggi si stiano facendo delle domande su quel "se stesso" del quale abbiamo parlato: il che in realtà implica non solo l'individuazione dei personaggi, ma anche un invito, una chiara sfida ad interrogarci sulla nostra propria individuazione.³⁷

Un processo che, da quel titolo veramente esplicito in tal senso che è *Un uomo è un uomo*, arriverà fino alle grandi opere della maturità, ai grandi personaggi come Galileo e la *Courage*.

Per altro, nel libro di Rodríguez, il percorso critico-biografico è intervallato da due importanti capitoli teorici. Uno è quello che tocca i rapporti e i colloqui con Benjamin, intesi come una caparbia discussione sul marxismo al di fuori di qualsiasi dogmatica preconcepita, soprattutto circa i rapporti con il positivismo e l'idea di un doppio binario tra logica borghese (valida nella scienza) e prassi proletaria. Brecht e Benjamin, sia pure in modi diversi, si sforzano di pensare la stretta connessione di teoria e prassi – e in ciò già si distanziano dalla più recente decostruzione. Il marxismo deve essere una "rivoluzione copernicana" (per questo Brecht punterà su Galileo), non una "croqueta" impanata dentro qualche altro modo di pensiero, ma «un modo diverso di vivere e di pensare "tutto"»,³⁸ di provocare un cambiamento di terreno decisivo – a partire dalla "rivoluzione copernicana" di Marx che consiste, secondo Rodríguez, nell'inserire nel discorso economico al posto della nozione di "lavoro" quella di forza-lavoro, che considerata attentamente significa la "vita stessa"; uno sfruttamento che comprende perciò l'intera formazione del soggetto e del suo stesso inconscio.

Un altro capitolo teorico è quello dedicato a uno scritto brechtiano apparentemente extravagante, i *Flüchtlingsgespräche (Dialoghi di profughi)*. È certo un testo graffiante per lo humour («un senso di umorismo perverso, l'ironia portata all'estremo, la gelida oggettivazione dell'angoscia»,³⁹ specifica Rodríguez), ma diventa anche il miglior osservatorio per capire la dialettica brechtiana e per mettere i puntini sulle "i" delle differenze con la dialettica classica hegeliana. La dialettica di Hegel è una dialettica "o-o", nella quale gli opposti risultano speculari e reversibili in vista di una finale ricomposizione, invece Brecht mette in campo una dialettica "non-ma", in cui si tratta di compiere uno scarto rispetto al gioco degli opposti coincidenti. L'esempio è quello sociale: il rapporto tra sfruttatori e sfruttati non ha la reciproca; mentre gli sfruttatori hanno bisogno degli sfruttati, gli sfruttati non hanno bisogno degli sfruttatori. La dialettica richiesta dalle "contraddizioni reali" mostra l'impossibile unità dei contrari e deve puntare sullo squilibrio, ben diversamente dal valore dell'equilibrio proprio della dialettica (e dell'estetica) hegeliana. Al posto della negazione della negazione, portatrice di sintesi, Brecht porrebbe la "negazione del dato" o, come Rodríguez precisa, la negazione di ciò che è negato dal sistema o è affermato dal sistema.⁴⁰ Le conseguenze di

questa dialettica in termini di scrittura distinguono Brecht nettamente da qualsiasi impegno patetico o trionfalista. In sostanza,

Ripeto, il capitalismo non presuppone la negazione del suo proletariato o dei suoi lavoratori (se non, forse, attraverso un assoluto disprezzo intellettuale), anzi ne implica necessariamente l'affermazione, la creazione, perché senza di loro non può esistere. Il capitalismo non può negare i lavoratori, perché vive del loro sfruttamento ed ha bisogno di produrli. Di qui l'assurdità di parlare di alienazione dei lavoratori, quando si parla dello "straniamento" brechtiano. Brecht non sostiene di eliminare l'alienazione dei lavoratori per trasformarli in esseri umani. Brecht vuole soltanto che riconoscano la loro condizione di esseri creati dal capitalismo. Dire il contrario è grottesco.⁴¹

La ripresa di Brecht è dunque legata a un "potere della letteratura" (così il titolo del saggio) che coincide, tra l'altro, con «l'audacia di volerci divertire con l'intelligenza critica»;⁴² un intento che ormai sembra perduto nel "divertimentificio" odierno, facente perno sulla stupidità. Come sembra perduto, negli esiti della guerra dei *media*, lo stesso "potere della letteratura". E però Rodríguez ci ricorda che «Brecht è più attuale che mai», e tanto più in un'epoca dove l'inconscio ideologico è divenuto di «importanza cruciale».⁴³

§5. Jameson

Anche Jameson pubblica la sua monografia brechtiana in coincidenza con il centenario, tuttavia un intervento da parte sua non era per nulla scontato. Se, da un lato, il critico americano è tra i campioni di un marxismo privo di pesantezze dogmatiche (e di osservanze di partito), che gode tutta la libertà del postmarxismo nel potersi annettere e inglobare strutturalismo, psicoanalisi, decostruzione, postcolonialismo e quant'altro; tuttavia, proprio per questo, aveva sempre trattato Brecht con molta misura, parecchie menzioni ma quasi tutte fuggevolmente *en passant*. Quando con maggior spazio, era stato nella ricostruzione del dibattito con Lukács, per dare, sì, a Brecht la palma di quello più ascrivibile al presente, ma per concludere, alle somme, che tutto il dibattito degli anni Trenta era ormai inevitabilmente spiazzato dall'avvento della società dei consumi, cui si attaglierebbe meglio, semmai, la posizione di Adorno.⁴⁴ È vero che, in quello che resta, a mio parere il suo massimo contributo alla teoria della letteratura, cioè *L'inconscio politico* (1981), Jameson faceva perno su di una messa a punto della nozione di ideologia («la produzione di una forma estetica o narrativa dev'essere vista come un atto in sé ideologico, la cui funzione è di inventare "soluzioni" immaginarie o formali a una contraddizioni sociali insolubili»⁴⁵), che si dimostra piuttosto brechtiana nel riferimento alla contraddizione. Senonché, poi, dalla metà degli anni Ottanta, la svolta postmoderna⁴⁶ portava Jameson piuttosto lontano perché, se pure vi conservava i presupposti dell'analisi marxista (senza rigettarla, come tanti, quale ingombrante "Grande Narrazione"), la sua interpretazione economico-culturale delineava una mappa priva di alternative, proprio in virtù dell'affermarsi di una fase di modernizzazione ormai globale e senza avversari (senza *enclaves* e però anche senza opposizioni critiche). Perciò, all'apparizione del volume brechtiano del 1998, *Brecht and Method*, poteva sorgere spontanea la domanda: siamo di fronte a una lettura postmoderna di Brecht, che, per quanto problematica, non è però del tutto implausibile⁴⁷? Oppure si tratta dell'inizio di una autocritica del Jameson postmoderno e di un ritorno verso le

precedenti posizioni? Ad una lettura attenta entrambe le ipotesi si rivelano sbagliate; tanto più che l'autore non afferma né l'una né, tanto meno, l'altra, ma sembra invece inoltrarsi in una rilettura impregiudicata senza c. v. d. già previsti in partenza, aprendosi a eventuali risultati inattesi. Certo, il riferimento del titolo al "metodo" non è senza conseguenze preliminari: primo, ci dice infatti, subito, che Brecht non verrà semplicemente storicizzato (il che vorrebbe dire "mummificato", sia pure con tutti gli onori del caso), ma fornirà un "metodo" da discutere nella prospettiva attuale; secondo, ci pone nella disposizione "metodologica" che è propria soprattutto della modernità (avendo il postmoderno favorito una ricezione libera, "a piacere"). Che Brecht appartenga al modernismo viene ribadito in più punti; anzi la sua «non è semplicemente una forma di modernismo tra le altre, ma piuttosto la forma forte, l'unica forma legittima dell'innovazione modernista in quanto tale»⁴⁸ e quella dotata di maggiore «originalità strategica». Per prima cosa Brecht deve essere riconosciuto nel novero dei "modernisti" cosa non scontata in quanto, nell'area anglosassone, il modernismo ha avuto connotazioni di aristocraticismo formale e privilegiamento estetico ben diverse, rispetto alle quali il nostro poteva essere designato piuttosto come "realista impegnato". Brecht, perciò, serve a Jameson per disegnare l'"altro lato del modernismo" non avverso alla cultura popolare di massa (il «cattivo nuovo») e non propenso ad avvitarci in incommunicabili suggestioni.

I suoi caratteri sono soprattutto: la frammentarietà; il minimalismo (il teatro povero, l'essenzialità orientale); il *gestus*, fino all'uso del proverbio e della la sentenza (e qui Jameson recupera un altro Brecht ingiustamente ritenuto secondario, quello del *Me-ti. Il libro delle svolte*, con tutto il problema dell'etica materialista). Naturalmente lo straniamento: «mostrare che ciò che noi consideriamo naturale e quindi "normale" e "immutabile", è in realtà storico, ha avuto origine da una complessa storia umana e, di conseguenza, racchiude in sé la possibilità di essere spazzato via dalla stessa azione storica»;⁴⁹ per quanto l'autore dichiara che «l'effetto-V (...) non è l'unica caratteristica del modernismo di Brecht e neppure quella centrale»⁵⁰, tanto che viene in qualche modo ricompresa nella nozione di allegoria. Dell'allegoria, oltre a una applicazione dei "quattro sensi" medievali che risulta un po' generica, Jameson dà una interessante specificazione come interferenza del significato e "ferita" del testo:

L'allegoria consiste nel sottrarre a una data rappresentazione l'autosufficienza del significato. Questa eliminazione può essere contrassegnata da una radicale insufficienza della rappresentazione stessa: lacune, simboli enigmatici, e così via; ma più spesso, e soprattutto in tempi moderni, l'allegoria assume la forma di un piccolo cuneo o di un'apertura posti accanto alla rappresentazione, che può continuare a significare se stessa e a sembrare coerente (...) una distanza allegorica, davvero minima, si apre all'interno dell'opera: una breccia attraverso la quale significati di tutti i tipi possono infiltrarsi uno dopo l'altro. L'allegoria è così una ferita rovesciata, una ferita nel testo; essa può essere tamponata o tenuta sotto controllo (in particolar modo grazie a un'estetica attentamente realistica), ma mai del tutto eliminata come possibilità.⁵¹

O, ancora, viene utile la nozione di sublime, che Jameson aveva già trasposta dalle estetiche settecentesche (Burke, Kant) al "sublime isterico" postmoderno.⁵² Nel caso di Brecht sembra aprirsi una diversa possibilità (una terza via?), individuata nella «discontinuità di genere»,⁵³ nello scarto del testo da un regime ad un altro, un senso di

incontrollabilità provocata quindi in funzione di un disorientamento in un certo senso non subito passivamente.

E così arriviamo al cuore della questione che si poneva fin dall'inizio: come va Brecht con il postmoderno? È inevitabilmente datato rispetto alla nostra epoca oppure è ancora attuale? Jameson potrebbe anche limitarsi a riconoscergli "i semi del tempo", quel quanto di utopia che (secondo l'eredità blochiana del critico americano) possiede ogni ideologia. Il Brecht precorritore del postmoderno sarebbe allora quello della riscrittura e della citazione, e però certamente non con l'"abolizione della distanza critica", la *resistenza* brechtiana al postmoderno essendo palese nel suo rifiuto del "gastronimismo". Allora, non resta che salutarlo nella lontananza di un'epoca trascorsa? Jameson sembra farlo a proposito della "duplicità" e della contraddizione che sarebbero ormai soppiantate dalle teorie della "molteplicità" di stampo deleuziano; leggiamo che «La questione della contraddizione in quanto tale diventa allora la differenza centrale tra Brecht (e la sua epoca) e il nostro *Zeitgeist*»: ⁵⁴ tuttavia non perde occasione per articolare in modi interessanti la contraddizione brechtiana. E le ha "reso onore" ancora di recente, nella sua *summa* sulla dialettica:

this is, indeed, the emphasis on contradiction as such, and we may honor Brecht for his insistence on this requirement, and for his lesson, in a great variety of contexts and forms, that dialectical thinking begins with the contradiction, that it means finding the inevitable contradiction at the heart of things and seeing and reconstructing them in terms of contradictions, or (if you prefer) that the various forms of non-dialectical thinking can always be identified as so many strategies for containing, repressing, or naturalizing contradictions as such. ⁵⁵

Dato che l'intento del libro era a sua volta la brechtiana interrogazione sull'*utilità* di Brecht, e quindi sull'*utilità* del metodo di Brecht «per noi oggi», ciò significa *rifunzionalizzarlo* in una situazione mutata, e perciò tornare ad applicare, sperimentalmente, i suoi criteri-guida. E poiché alla fine Jameson concorda che al centro del pensiero brechtiano sta la nozione allargata di "produttività" allora «Brecht promette di investire l'effetto-V della capacità di svelare la produttività umana latente persino in questo secondo tipo di tecnologia, quella della cibernetica e dell'informazione; al fine di rivelarla, a sua volta, come una forma di produzione che è allo stesso tempo una forma di attività», anche a costo che ciò sembri una «appropriazione del postmoderno (...) da parte delle vecchie ideologie» del modernismo. ⁵⁶ In realtà la cosa è più spinosa, perché la produttività va *sic et simpliciter* a confliggere con il postmoderno, là dove si è declinato come lo specchio del consumo. Comunque, basti qui rilevare come la rilettura brechtiana porti Jameson a riaprire criticamente la «lotta» tra moderno e postmoderno, dimostrando che non può essere risolta semplicemente in sede cronologica. Il contenzioso è aperto: Brecht è il nome adatto a un periodo interlocutorio di riflessione ponderosa, che l'autore ha svolta in *The modernist papers* (2007) e poi nel mastodontico *Valences of dialectic* (2009), sulla pertinenza dell'istanza critica in un periodo di terribili interferenze temporali (il massimo di sofisticazione tecnologica insieme al massimo di pensiero mitico) e incombenti catastrofi.

§6. Badiou

In Francia, dove forse ha subito l'eclisse più dura di tutte, Brecht è tornato in dibattito soprattutto attraverso le pagine di teoria letteraria del filosofo Alain Badiou. Di provenienza althusseriana anch'egli, Badiou è tra i pensatori attuali – un altro molto noto è lo sloveno Žižek – che cercano di superare l'*impasse* postmoderna senza ricadere in un umanesimo "identitario" e quindi si provano a rimettere in campo anche in sede letteraria una ipotesi "affermativa", ripercorrendo alcuni nodi della modernità radicale. La parola d'ordine dell'*inestetica* la dice lunga sulla volontà di non cadere né nella piacevolezza consumista, ma neppure nel rimpianto del grande capolavoro (alla Bloom). Senonché, all'inizio degli anni Novanta, quando nel saggio *Arte e filosofia* Badiou si propone di andare oltre la tricotomia tra arte didattica (che vede la verità esterna all'arte), arte romantica (che vede la verità solo nell'arte) e arte classica (che assegna all'arte una verità *sui generis*), allora trova che Brecht sia ancora interno al progetto didattico (ancora platonico-staliniano, per dir così), sebbene la sua «grandezza» sia consistita nel portare *dentro* la pratica artistica le riserve stesse sull'arte. Non allocato nella linea di punta (che Badiou identifica in Mallarmé e Beckett), tuttavia Brecht pur sempre «rappresenta un'invenzione artistica tra le più forti nel quadro di una subordinazione riflessiva dell'arte».⁵⁷

Al momento del passaggio di Millennio, nel suo bilancio novecentesco de *Il secolo*, teso a un ripensamento problematico alieno da seppellimenti troppo affrettati, Badiou ripresenta Brecht come «personaggio emblematico».⁵⁸ Ciò significa, naturalmente, che è stato un sintomo del Novecento nel tentativo testardo di collegarsi alla volontà collettiva di un partito, con tutte le rigidità della "linea di condotta" e dell'imperativo del "noi";⁵⁹ ma ciò non toglie, malgrado tutte le debolezze della biografia, che contenga motivi prefiguranti e costituisca un esempio di critica dell'ideologia. Non è un caso, dice Badiou, che l'attività di Brecht si sia concentrata sul teatro «perché il teatro è per eccellenza l'arte della maschera e della finzione» ed è quindi la postazione migliore per «smascherare il reale».⁶⁰ Ed è la migliore postazione per separare ciò che l'ideologia unifica surrettiziamente:

L'ideologia è una figura discorsiva attraverso la quale si effettua la rappresentazione dei rapporti sociali, un montaggio immaginario che tuttavia ripresenta un reale. C'è, dunque, nell'ideologia, qualcosa di quasi teatrale. L'ideologia mette in scena delle figure della rappresentazione dove la violenza primordiale dei rapporti sociali (lo sfruttamento, l'oppressione, il cinismo antiegalitario) viene mascherata. Come lo straniamento brechtiano in teatro, l'ideologia organizza una coscienza separata del reale che peraltro essa esprime. Per Brecht, il teatro è la didattica di questa separazione: egli ci mostra come la violenza del reale non sia efficiente che nello scarto tra l'effetto reale e la sua rappresentazione dominante.⁶¹

Proprio al teatro Badiou aveva dedicato un importante scritto propositivo, *Tesi sul teatro*, datato 1995, che terminava con un attraversamento decisivo della falsa dialettica tra alta cultura e cultura di massa:

Il pubblico non va a teatro per coltivarsi. Il pubblico non è né un cavolo, né un cocchetto. Il teatro è un'azione ristretta, ed ogni misurazione con L'Audimat gli sarà fatale. Il pubblico viene a teatro per essere *colpito*, colpito dalle idee-teatro. E non ne esce più colto, ma stordito, stanco (pensare stanca) e assorto. Non ha infatti ricevuto un appagamento, nemmeno nei momenti di più grande ilarità. Quel che ha ricevuto sono delle idee di cui prima non sospettava nemmeno l'esistenza.⁶²

Il pubblico “colpito” sembrerebbe agli antipodi dal pubblico “rilassato” di Brecht; e però assai brechtiano è l’obiettivo della presa di coscienza e la richiesta di un lavoro psichico, intellettuale ed emotivo insieme.

Concludendo questo giro d’orizzonte nel panorama teorico europeo e occidentale, si nota che le molteplici e diverse “rinascite” di Brecht sono collegate in una costellazione, costituita da vari punti “forti” che vanno dal ripensamento dell’avanguardia a una dialettica senza facili conciliazioni, dal rifiuto della seduzione estetica al valore politico-culturale dello straniamento e dell’ironia. Dal punto di vista cronologico, i riferimenti a Brecht sembrano addensarsi verso il nostro presente, quindi con un incremento di *attualità*. Ciò spinge tanto più a rileggere le sue pagine teorico-critiche sulla letteratura e sull’arte alla ricerca di stimoli per la ripresa di una discussione tesa alla radice dei problemi.

SECONDA PARTE

La semiotica materialistica di Brecht

Dopo aver visto come si articolano e si ramificano le diverse e insistenti *rinascite brechtiane*, proverò a impostare una rilettura del Brecht teorico, anzi a sintetizzarne una teoria a partire dagli spunti sparsi negli *Scritti sulla letteratura e sull’arte*.⁶³ Dopo avere ripassato il materiale, ho deciso di organizzare l’argomento secondo una struttura triadica in quanto la materialità dell’arte-letteratura risulta, nell’ottica brechtiana, ripartita su tre livelli progressivi: il primo livello riguarda la letteratura come produzione in senso più strettamente economico e pragmatico; il secondo livello riguarda la letteratura come produzione di segni e modelli, macchina retorica che collega l’uso di forme specifiche all’indirizzo degli interessi; il terzo livello riguarda la letteratura come produzione sociale e politica in generale. Per ognuno di questi livelli di produzione, Brecht elabora una opzione alternativa o di controtendenza. In tutto ciò cercherò di far entrare il meno possibile la nozione di “straniamento” che è quella più nota e scontata riguardo al nostro autore. Procederò quindi grado per grado.

§1. *Produzione 1*

La prima scoperta è che anche l’arte fa parte della produzione e quindi non può essere contrapposta al “mercato” come qualcosa di sostanzialmente diverso. È uno svelamento decisivo, che viene esemplificato da Brecht sul piano pratico, attraverso la causa intentata contro la casa cinematografica che aveva arbitrariamente trasposta l’*Opera da tre soldi*.⁶⁴ Più che di rivalersi con la società produttrice, l’intento è quello di compiere un vero e proprio “esperimento sociologico”, in modo tale da fare emergere la contraddizione di fondo tra le esigenze e le logiche commerciali da un lato e dall’altro il mito dell’autore come fonte espressiva dell’arte. Nell’industria cinematografica la mediazione tra i due versanti non si può sempre mantenere, per cui balza in evidenza la superiorità del principio mercantile, cui anche la giurisprudenza è costretta ad inchinarsi. In questo modo la produzione mostra il suo vero volto e non può più giocare sulla schizofrenia ideologica costitutiva tra idealismo e pragmatismo:

La schizofrenia ideologica del piccolo borghese (...). Su ogni faccenda egli ha come minimo due opinioni: l’una tratta dalla grande idealità borghese, che farà prevalere l’individuo, la giustizia, la libertà ecc. contro la realtà; l’altra, tratta dalla realtà stessa, che

prevale in tutte le sue tendenze contro l'idealità e la piega, l'asservisce *ma la lascia in vita*.⁶⁵

Resta in vita perfettamente soprattutto nella sfera dell'arte, nella pretesa dell'arte come cosa immateriale e disinteressata, che circola a tutt'andare nei gangli del senso comune, nello scandalo apparente per l'oltraggio fatto all'autore-creatore. Che nella macchina del film venga stritolato l'«elemento umano», colpisce al cuore la visuale artistica corrente. Infatti l'arte si propone come Valore con la maiuscola (e perciò non semplicemente monetizzabile) a partire da una supposta "costante antropologica", un bisogno naturale ed eterno:

La sua utilità viene considerata molto grande, tuttavia si preferisce astenersi dal parlarne, dato che uno dei suoi massimi titoli di nobiltà consisterebbe in una certa inutilità; la sua utilità a sua volta consisterebbe nel fatto che in esso [nel fenomeno artistico] è presente qualcosa che si sottrae a una utilizzazione volgare e deve venir amato disinteressatamente. La capacità di amare qualcosa disinteressatamente è considerata il fiore dello spirito umano. L'attività artistica viene ricondotta all'impulso di esprimersi innato nell'uomo. Questo è un bisogno originario, si dice. L'uomo si esprimerebbe, così come il pesce nuota.⁶⁶

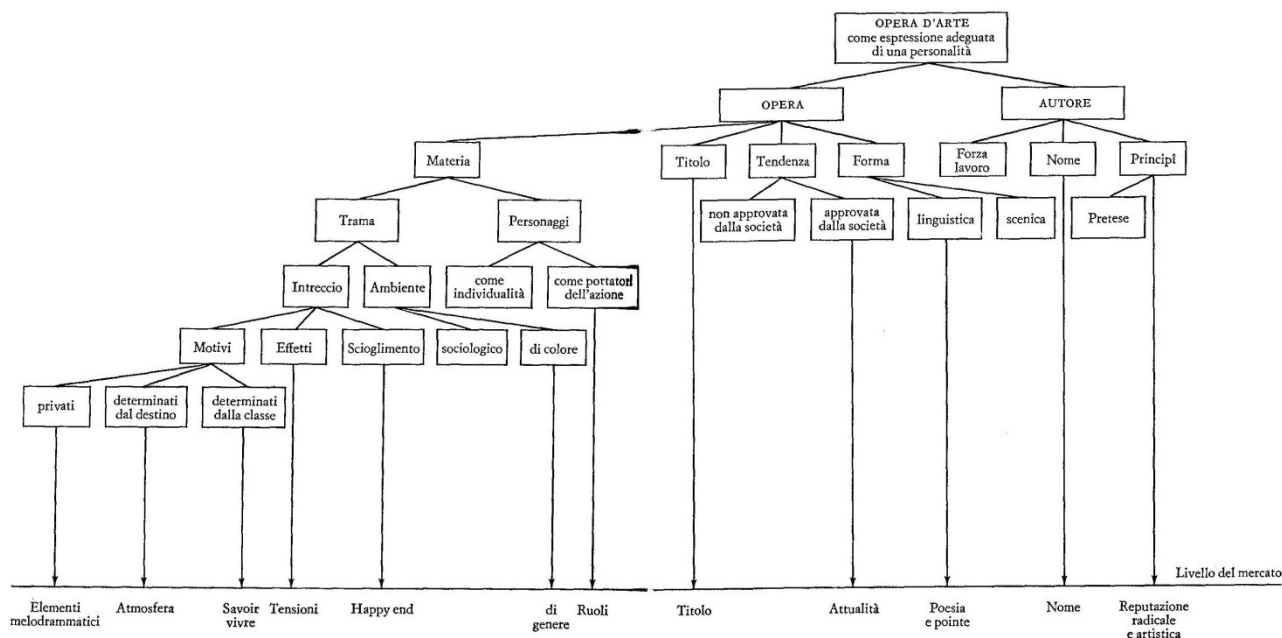
La diversità, la non-disponibilità dell'arte (l'apparentemente inutile, il disinteresse, il fiore – forse all'occhiello? – in una parola l'«improduttivo»), si qualificano nel brano come caratteri *nobiliari* («vornehmsten Prädikate»), una eredità aristocratica che la borghesia non è riuscita ad eliminare o a cui comunque non sa rinunciare. Questa concezione tradizionale si fonda sul costituirsi di una autenticità interiore e quindi ha i suoi due lati nella esperienza vissuta («Erlebnis»: l'autore come testimone di qualcosa che gli è davvero accaduto) e nel ripiegamento su se stessi e inclinazione a meditare («Hang zum Sinnieren»: chiusura all'esterno equivalente a sublimazione), che assicurano un valore umano *a prescindere* da ogni successiva comunicazione o pubblicazione. Già qui, comunque, ironicamente Brecht dice dell'artista: «Quale sia il compito dell'arte, lui probabilmente non lo sa. Probabilmente pensa che sia: produrre sentimenti universali, mettere insieme impressioni o "tante altre cose del genere"»⁶⁷, chiarendo quindi che quello che si presenta con l'aria della spontaneità singolare è invece qualcosa di costruito, prodotto *ad hoc*, messo insieme, sia pure senza troppa competenza tecnica. Ha a che fare, insomma, con la elaborazione del soggetto.

Attraverso le vane vociferazioni dei fautori della purezza dell'arte che si infrangono sulle leggi di ferro della libertà degli affari, Brecht dimostra che la protesta umanistica contro la mercificazione, vista quale corruzione di qualcosa di naturalmente buono, finisce per non avere alcun effetto. Alle somme «il tribunale deve rendere possibile la produzione» e quindi si dimostra che anche «il meccanismo della giustizia lavora come parte del generale meccanismo produttivo».⁶⁸ In questo, con assai poca nostalgia, tramonta «quell'esemplare del genere piccolo borghese cui si deve la stessa costruzione ideologica che va sotto il nome di "uomo"».⁶⁹ La produzione è dappertutto. Certo, possono rimanere delle zone meno toccate dal processo, tuttavia

solo chi chiuda gli occhi davanti all'immane potere di quel processo rivoluzionario che trascina tutte le cose di questo mondo, senza eccezioni e senza rinvii, nella circolazione delle merci, può supporre che le opere d'arte di qualunque genere possano sottrarsi ad

essa. Infatti il senso più profondo di questo processo consiste nel non permettere che alcuna cosa sia priva di rapporti con le altre e nel connetterle invece tutte insieme, così come consegna tutti gli uomini (sotto forma di merce) nelle mani di tutti gli uomini; questo è appunto nient'altro che il processo della comunicazione.⁷⁰

Soggetto umano e forma di merce, produzione e comunicazione sono strettamente intrecciati. E così pure per quanto riguarda gli aspetti letterari. Brecht inserisce nel suo "esperimento" un completo e dettagliato schema dove dirama l'articolazione dell'opera d'arte, suddivisa tra autore e opera e tra forma e materia, quest'ultima a sua volta in trama e personaggi, poi ancora articolando fino ad arrivare al livello "basso" sottostante, in cui ciascun elemento trova esplicitazione sul piano del "mercato". L'autore rappresenta una «reputazione», gli aspetti formali si traducono in «elementi melodrammatici», «atmosfera», «savoir vivre», «tensioni», «happy end», insomma si traducono negli effetti previsti nel pubblico. Lo schema intero è questo⁷¹:



Ironicamente disilluso il poeta brechtiano chiede «wer bezahlt es?», chi paga?⁷² Le leggi del mercato non gli piacciono, ma ritiene improbabile renderle migliori, semmai si tratta di cambiare l'intero sistema cui corrispondono come un guanto. La lamentazione spiritualistica non modifica la situazione e risulta l'altra faccia della brutalità del computo, finendo per essere complice delle brutture che pretenderebbe di contrastare.

§2. Alternativa 1

Brecht arriva a dire che la mercificazione «rappresenta un processo progressista», che è superabile solo «mediante un ulteriore progresso»⁷³ – il che è perfettamente

marxiano e però, appunto, non significa un adeguamento passivo alle conseguenze di una logica esclusivamente economicista. In quella stessa pagina, Brecht commenta positivamente che «il tipo capitalistico di produzione manda in pezzi l'ideologia borghese». L'alternativa sul primo livello è, allora, semplicemente l'accorgimento e l'ammissione di questa contraddizione interna e basica, che comporta l'abbandono di tutte le illusioni dei "lavoratori della mente" sulla libertà e autonomia delle loro *creazioni*, nonché l'accantonamento di tutto l'apparato artistico condito di irradiazione estetico, potenza espressiva dell'anima, ispirazioni sovrumane e afflatti mistici vari. Il solo riconoscimento di quello che ho rinominato livello di *Produzione I* costituisce un salto in una nuova considerazione dell'arte come lavoro e come pratica.

Che questo comporti una "crisi dell'arte" è evidente: «Ai nostri tempi – scrive Brecht alla fine degli anni Trenta – alcuni poeti lirici hanno disimparato il canto dopo aver letto *Il capitale*»;⁷⁴ tuttavia, la teoria non ha fatto altro che mettere davanti agli occhi la logica dominante: «I nostri poeti lirici hanno perduto la voce non tanto al cospetto del libro *Il capitale* quanto piuttosto al cospetto del capitale stesso. E la crisi dimostra non quanto l'arte sia indipendente dalla realtà bensì quanto dipenda da essa».⁷⁵ Il salto costituito dal livello di *produzione I*, anche quando non determina l'ammutolire dello scrittore, certo gli pone un grosso problema: perché, mentre seguendo i principi ereditati è sufficiente essere "spontanei" (tanto, si fa così perché tutti fanno così e si è sempre fatto così), la notizia che qualsiasi spontaneità e senso comune sono "costruiti" e "prodotti", fa sì che quanto andava da sé debba essere interrogato e che le cose scontate debbano essere sospese criticamente. Per lo scrittore «da ora in poi ciò che era naturale diventa per lui innaturale. Quando si accende d'ira, deve verificare che l'ira in quel caso non sia fuor di posto, deve guardare con diffidenza alla propria compassione, alle proprie idee di giustizia, di libertà, di solidarietà, deve guardare con sospetto tutti i moti della sua anima».⁷⁶ Mentre prima si trattava di dare la stura al sentimento, considerando una garanzia proprio la mancanza di controllo e la "piena" di quello, adesso si fa strada il sospetto che «i sentimenti possono essere sbagliati quanto i pensieri».⁷⁷

Il vagolamento nelle altezze sublimi corredato di strombettanti superlativi deve essere sostituito, secondo Brecht, da una considerazione pratico-utilitaristica, molto «plumpe» (cioè terra terra, anche se poi si rivelerà dotata di alcune decisive astuzie dialettiche). Prima ancora che una poetica letteraria, il realismo è per Brecht un atteggiamento, l'atteggiamento "realistico" che prende atto della situazione. Un atteggiamento "cinico", senza dubbio, ma che non significa affatto adeguamento alla situazione, ossia alla logica di mercato. Per quanto Brecht apprezzi il romanzo poliziesco e vi dedichi alcune interessanti riflessioni, il suo sarà sempre un "atteggiamento d'opposizione". Non già propenso ad adattarsi alla prassi in corso, ma il primo passo verso un'alternativa è il riconoscimento consapevole della prassi. L'alternativa si apre su entrambi i lati, sia quello degli "integrati" che quello degli "apocalittici", o in altre parole (se non si vogliono i termini usati a suo tempo da Eco) né un felice consumismo, né un arroccamento tradizionalista. Su entrambi i lati, si danno per scontate le strutture, non ci si interroga su ciò che si sta facendo. È proprio questo, invece, che si deve essere in grado di fare; e ciò si condensa in una parola: la tecnica. Occorre partire dal fatto che l'arte è un lavoro, sia pure «un lavoro molto abile e ben riuscito».⁷⁸ Ma proprio questa riunificazione tra "creatori" e "lavoratori", dopo millenni di separazione tra *poiein* e *prattein*, risulta fonte di grandi resistenze – per forza, è in ballo il prestigio, la differenza di classe! Parlare di tecnica non piace, perché è come far vedere i segreti della magia; Brecht lo sottolinea più volte: «Di fronte alla

tecnica gli intellettuali sono malsicuri»; «nutrono un'eccessiva avversione per la parola "tecnica", come se più o meno si intendesse con essa qualcosa di "meccanico"; «Musicisti e pittori discutono volentieri le loro tecniche (...). A questo riguardo gli scrittori sono molto più impacciati e misteriosi; (...) continuano a non gradire di discutere la propria tecnica». ⁷⁹ È in ballo la distinzione del genio dai comuni mortali e, nello stesso tempo, la possibilità di verifica dell'opera da parte dei fruitori. Di qui nascono le difficoltà nel rapporto con la tecnica, quell'alone "misterioso" che la circonda:

Non che gli scrittori nella loro arte non impieghino anch'essi coscientemente una tecnica; si tratta però di una tecnica singolarmente staccata dalle altre tecniche, una tecnica che non ha alcun rapporto con esse, di carattere totalmente privato; si presume che sia, o è veramente, intrasferibile, è stile personale, cosicché chi riprenda da un altro scrittore un nuovo tipo di rappresentazione viene subito tacciato di mancanza di originalità. Parlare della costruzione di un romanzo o di un dramma in modo tecnico, come se si trattasse della costruzione di un ponte, è considerato di conseguenza altrettanto assurdo quanto parlare della costruzione di un cavallo (cosa che del resto in determinate circostanze la scienza sarebbe pronta a fare). Insomma c'è qualcosa di misterioso nei rapporti fra i letterati e la tecnica. ⁸⁰

Anche nel dibattito marxista sul realismo, Brecht non appare propenso a liquidare in un sol colpo il formalismo, sebbene veda nella "verità concreta" un'arma essenziale nelle mani degli sfruttati per contrastare gli occultamenti, le cancellazioni e le parzialità dell'ideologia borghese. Brecht in Danimarca non sembra abbia avuto modo di incontrare Hjelmslev, ancora poco noto, e quindi non ha ragionato in termini di "forma del contenuto" e di "contenuto della forma", eppure è arrivato a schierarsi contro il contenutismo volgare e a dichiarare: «In arte la forma riveste grande importanza. Essa non è tutto, eppure rappresenta tanto che il trascurarla può bastare ad annientare un'opera». ⁸¹ Per non perdersi nell'imperscrutabilità solenne oppure nel *diktat* indiscutibile, occorre parlare «da tecnici» e leggere «da costruttori». ⁸² Sì, perché il riferimento alla tecnica diminuisce il divario tra l'autore e il lettore (che deve guardare a "come è fatto" il testo) e quindi anche tra il lettore e il critico. In ciò non ci rimette il "godimento", sostiene Brecht, ma anzi aumenta – ovviamente premiando una maggiore "fatica" – entrando nei dettagli della fabbricazione:

Se si vuole arrivare a gustare l'arte, non è mai sufficiente proporsi soltanto di consumare comodamente e a buon mercato il risultato di una produzione artistica; occorre partecipare a questa produzione, essere noi stessi, entro certi limiti, capaci di produrre, fare un certo spreco di fantasia, assommare o contrapporre la propria esperienza a quella dell'artista e così via. Anche colui che si limita a mangiare compie un lavoro: taglia in pezzetti la carne, porta i bocconi alla bocca, mastica. Il godimento artistico non si può avere a un prezzo minore. ⁸³

Il richiamo al "lavoro" del mangiare, apparentemente naturale, toglie al gusto il suo compiacimento superficiale e lo connota con una sostanza "energetica".

§3. Produzione 2

Oltre al livello più strettamente economico (il valore di mercato) vi è anche un'altra modalità produttiva del testo letterario: attraverso l'organizzazione delle sue parole, infatti, e attraverso le relative istituzioni e le apposite normative, il testo induce (potremmo dire "esporta") determinati modelli di pensiero e di comportamento, collabora a quella che potremmo chiamare la "produzione del soggetto", senza la quale non esisterebbe il sistema di investimenti finanziari e psichici del livello 1. Questo secondo livello riguarda dunque i segni, l'assetto e l'effetto semiotico. E sebbene Brecht non usi mai la parola, è però evidente che ragiona secondo una idea ampia di semiotica: la stessa scelta per il teatro, dimostra che è interessato a una comunicazione integrale, non solo verbale ma comprensiva materialisticamente del corpo e del gesto. Non si tratta, per lui, di decifrare il testo a partire dal codice, bensì di valutare la tendenza strategica dei segni in un conflitto di codici.

Ora, l'influsso, l'impronta mentale dei segni – questo Brecht lo capisce molto bene – si trova nella prassi dell'immedesimazione. Naturalmente, nella attività di drammaturgo e regista, per prima cosa l'immedesimazione si riscontra nella "drammaturgia aristotelica", nella tecnica dell'attore che "si cala" nel personaggio e che diventa il personaggio stesso. Ma è subito chiaro che questa sorta di "metamorfosi" è funzionale ad un analogo travaso dello spettatore nel personaggio. «L'immedesimazione – dirà Brecht a proposito del teatro – è un pilastro fondamentale dell'estetica dominante. (...) L'attore imita l'eroe (Edipo o Prometeo) e lo fa con tanta forza di suggestione e di trasfigurazione da costringere lo spettatore ad imitarlo e a far sua la vicenda dell'eroe».⁸⁴ L'immedesimazione funziona come canale: per un verso il destinatario entra nel testo, agendovi mediante il personaggio e guadagnando convenienti discarichi; ma in questo modo il testo entra nel destinatario, lasciandovi consistenti impronte. Per tale "interattività" si sollecita la passività del ricevente. Chiaro che questo processo non è soltanto artistico: già Brecht lo collegava all'emergere dell'individuo (borghese), per noi può valere come modello (addestramento) del meccanismo del consumo (che abbisogna di imitazione e fantasticherie: reimmaginare la merce come nostra). Per restare al nostro autore, egli aveva ben presente, nell'immedesimazione, un limite e una valvola di sfogo:

Quanto più chiaramente si comprende che il destino dell'uomo è l'uomo, e quanto più chiaramente ci si rende conto che la lotta di classe domina il nesso causale, tanto più la vecchia tecnica dell'immedesimazione risulta radicalmente inadeguata. Essa si rivela sempre più come una tecnica storicamente condizionata, e non importa che vada gridando che senza di essa l'arte e l'esperienza artistica sono addirittura inconcepibili. (...) Il problema non è più soltanto quello di fornire nel romanzo un numero sufficiente di motivi reali per i moti dell'animo umano; a noi sembra che il mondo venga riprodotto in maniera inadeguata già quando esso ci appare riprodotto solo nello specchio dei sentimenti e delle riflessioni degli eroi. Non è più possibile utilizzare tutte le complesse motivazioni sociali come semplice occasione di vicende spirituali. Con il che non si intende affatto svalutare la rappresentazione dei processi spirituali e in genere la rappresentazione degli individui, e naturalmente le emozioni spirituali dei lettori non vengono compromesse. Ancora una volta le cose stanno in questi termini: la vecchia tecnica è entrata in crisi proprio perché non consentiva di rappresentare in maniera soddisfacente gli individui nell'ambito della lotta di classe, perché le emozioni spirituali non collocano il lettore all'interno della lotta di classe, ma lo allontanano invece da essa.⁸⁵

Dove non si tratta solo del fatto che, individualizzando la vicenda e riducendola a fatto personale, il romanzo non raggiunge l'orizzonte conoscitivo delle *classi* (e quindi dei rapporti di produzione), ma anche del fatto che riflettendosi “nello specchio dei sentimenti” il testo letterario promuove uno sfogo affettivo ed emotivo che, con autocompiacimento, consuma in sé le energie, invece di suscitarle in vista di scopi collettivi. Ma c'è di più: poiché la legge del consumo impone di raggiungere il pubblico più vasto possibile, e poiché allora occorrono personaggi in cui tutti possano immedesimarsi, la conseguenza è una sempre maggiore semplificazione e schematicità del personaggio:

Dato che sono pronti [gli scrittori] a qualsiasi cosa pur di costringere il lettore a immedesimarsi nei loro personaggi (sono infatti convinti che tutto il valore artistico delle loro opere dipenda dall'esito di tale operazione), ogni volta che debbono descrivere un personaggio lo restringono in modo tale che ad «ogni» lettore debba riuscire possibile immedesimarsi in esso. Gli esseri umani che essi descrivono si assomigliano tutti (...).⁸⁶

Questo lavoro rivolto alla suggestione, i “campi ipnotici”, l’“aura magica”, accomuna, per altro, prosa e poesia; in poesia si tratterà piuttosto di una suavità con base ritmica («I ritmi molto regolari producevano su di me un effetto spiacevole, mi servivano da ninna nanna, mi facevano addormentare... uno cade in una specie di trance»⁸⁷): ma in un modo o nell'altro, la letteratura partecipa – o rischia di partecipare, a meno che non cerchi l'alternativa – alla complessiva mistificazione che appare come un muro nebuloso, «un miracolo della tecnica fumogena» (*Vernebelungstechnik*), dice Brecht. Va notato che, secondo Brecht, questa funzione annebbiante e sviante potrebbero assumerla anche alcune posizioni ultimo grido, come l'arte astratta o il formalismo autosufficiente. L'arte astratta, rinunciando a dire la sua sulle cose, rischia di lasciare il destinatario libero di vedere quello che vuole, di evocare la cosa più vicina al suo senso comune: «Supponiamo che voi dipingiate qualcosa di indistinto, qualcosa di rosso: vedendo questo rosso indistinto gli uni piangeranno pensando a una rosa, gli altri piangeranno pensando a un bambino tutto coperto di sangue e dilaniato da una bomba di aeroplano»;⁸⁸ ma ciascuno rimarrà con il suo rimando intuitivo immediato. Dal canto suo, la forma come gioco fine a se stesso finisce per essere una trovata concorrenziale, sì, ma priva di spessore, uno strumento che domina colui che vorrebbe servirsene, e che al di là dell'intenzione autoriale trasmette propri contenuti.

Il problema risiede nell'uso dei “mezzi”. Se il testo è costruito, ciò è grazie a determinati “mezzi di rappresentazione” (*Darstellungsmittel*) che al livello di *Produzione 2* sono quindi l'equivalente dei mezzi di produzione al livello di *Produzione 1*. Brecht ha sempre presente questo problema, quando discute del realismo e dei ritrovati della modernità, come pure quando considera l'eredità del passato, il «patrimonio ereditario», che appare trasformato un po' irriverentemente in una specie di ripostiglio, in cui si può “rovistare” e prendere quello che si vuole (usa il verbo *kramen*, frugare⁸⁹). Si parla di “mezzi”: i “mezzi di rappresentazione” sono appunto i mediatori tra la materia e il risultato-effetto – come sempre attorno al mezzo-mediatore infuria la lotta, il mezzo-mediatore è la posta in palio del conflitto, quello che può essere indirizzato in un modo o in un altro. Infatti, questi mezzi espressivi brechtiani non sono procedimenti neutri: possiedono potenzialità che tuttavia dipendono dall'uso che se ne fa, secondo quale *tendenza*. Se leggiamo attentamente Brecht, vediamo che i “mezzi” possono essere separati dall'insieme e non a caso vengono visti come “elementi”

(*technische Elemente*), e tuttavia non possono essere valutati altro che riguardo all'insieme in cui vengono ri-funzionalizzati. (Insomma, ancora una volta il problema rivoluzionario è come appropriarsi dei mezzi di produzione).

Sebbene anche per Brecht le elaborazioni tecniche degli scrittori novecenteschi assumano senso e valore a fronte dei cambiamenti del mondo, la differenza con la considerazione tecnica del Futurismo è grande: non si tratta, infatti, di aggiornare la letteratura al passo con i tempi e neppure di sorprendere la concorrenza, ma di valutare l'incidenza dei procedimenti. Essi non sono apprezzati come mere innovazioni (qualcosa di mai visto prima), né servono a salire un gradino nel corso della evoluzione letteraria. «Non si deve giudicare la letteratura partendo dalla letteratura, ma partendo dal mondo»,⁹⁰ e si è quindi liberi di violare tutte le normative settoriali, mentre si è obbligati a trasferirsi ad una prospettiva ulteriore, complessivamente sociale. Un terzo livello, come vedremo: ma prima l'alternativa sul secondo.

§4. *Alternativa 2*

In che modo si può elaborare un testo diverso da quello che prevede il sistema dell'immedesimazione? Oppure: quali sono i mezzi ritenuti più idonei alla costruzione di un'alternativa? Il progetto di Brecht appare pur sempre improntato al realismo, all'imperativo di "dire la verità" contro gli infingimenti ideologici, per cui i mezzi andranno decisi volta per volta secondo le necessità strategiche (dirà: «deduciamo la nostra estetica, come pure la nostra moralità, dai bisogni della nostra lotta»⁹¹). Non ci sono e non ci devono essere modelli extrastorici. Nello stesso tempo, però, è chiaro che l'*impegno* non può ridursi a una semplice mimesi dell'esistente; il conflitto costringe a strategie complesse, l'aggiramento dell'immedesimazione mette a rischio molti presupposti artistico-letterari. Non ci si può esimere dall'*esperimento* (questo termine Brecht lo accoppia a "realismo"), cioè dal cercare e dal provare la soluzione giusta, se non ce n'è una data in partenza. Il dogma di Lukács, che il realismo socialista debba rifarsi alla stagione del grande romanzo borghese, non può funzionare, perché si risolverebbe in un ritorno al passato, vorrebbe dire costringere «i nuovi contenuti nelle forme vecchie», e quindi finirebbe per essere un formalismo né più né meno di quello che si vorrebbe combattere.

Occorre invece tenere ben presenti le «forme nuove», ossia i procedimenti del moderno contemporaneo: in particolare, Brecht segnala più volte le modalità del montaggio e del monologo interiore (e fa spesso i nomi di Joyce, Döblin e Dos Passos), forme di visione da fuori, oggettivazione del comportamento, frammentazione e ricomposizione, che colgono al meglio la struttura percettiva della vita sociale novecentesca. In un mondo in cui «la persona è entrata in una crisi permanente», è perfettamente inutile rattoppare l'unità del personaggio, foss'anche un eroe proletario. Il compito del realismo non deve essere edulcorante, ma deve partire dalle contraddizioni presenti nella vita sociale stessa («non ritenevo mio compito neutralizzare, mediante la forma, tutte quelle disarmonie e interferenze che avvertivo con tanta intensità»⁹²).

Ecco allora che il realismo potrà servirsi di forme di distorsione e di rappresentazione "indiretta". Innanzitutto attraverso l'ironia e lo humour (che sono gli essenziali portati, secondo Brecht, di una corretta visione dialettica), anche se ciò significherà intendere il contrario di ciò che si dice; sul modello della *Modesta proposta* di Swift:

In un libello Jonathan Swift propose, per portare il benessere nel paese, di mettere in salamoia i bambini dei poveri e venderli come carne. Fece dei calcoli esatti che dimostravano quanto si possa risparmiare purché si lasci da parte ogni scrupolo.

Swift faceva il finto tonto. Difendeva con molto zelo e precisione una certa mentalità che detestava e lo faceva a proposito di una questione in cui l'infamia di quella mentalità doveva risultare chiara a chiunque.⁹³

Swift e Voltaire erano realisti, così come Cervantes, anche se «i cavalieri non hanno mai combattuto contro i mulini a vento». ⁹⁴ Nell'ultimo caso sono la "fantasia" e l'"inventiva" a costruire una raffigurazione indiretta della realtà. Perfino il fantastico, quindi, può essere chiamato in servizio e finalizzato alla tendenza alternativa, per quanto possa apparire un via di fuga. A proposito di Kafka, Brecht si rende conto della oscurità del testo, per nulla familiare e popolare, e tuttavia arriva a difenderlo da una possibile esclusione:

Spesso gli scrittori ci rendono un servizio anche con opere cupe, oscure e difficilmente accessibili, opere che per essere lette richiedono abilità e competenza, quasi si trattasse di messaggi illegali scritti oscuramente per paura della polizia. E può essere utile anche leggere opere piene di errori, se esse contengono anche qualcos'altro.⁹⁵

Mi è già capitato di notare, ma lo ripeto volentieri, che in una nota dove enumera vari procedimenti, Brecht prende Kafka come rappresentante dello straniamento.⁹⁶ E lo straniamento (*Verfremdungseffekt*, abbreviato in *V-effekt*) è il procedimento brechtiano per eccellenza; sorge all'interno della messa in scena, come tecnica attoriale, ma uno strumento decisivo nel trasformare il rapporto con il pubblico. Nella sua riflessione sul teatro, Brecht lo definisce così:

Che cos'è lo straniamento?

Straniare una vicenda o il carattere di un personaggio significa in primo luogo togliere semplicemente al personaggio o alla vicenda qualsiasi elemento sottinteso, noto, lampante e farne oggetto di stupore e di curiosità. (...) Straniare significa dunque storicizzare, significa rappresentare fatti e personaggi come storici e perciò stesso effimeri. Ciò può avvenire, naturalmente, anche nel caso di personaggi contemporanei, anche i loro atteggiamenti si possono rappresentare come contingenti, storici, transitori.

Che cosa se ne guadagna? Se ne guadagna che lo spettatore non vede più, sulle scene, personaggi immutabili, non influenzabili, in totale balia del proprio destino, (...). Se ne guadagna che lo spettatore, a teatro, assume un nuovo atteggiamento di fronte alle immagini del mondo umano sulla scena, l'atteggiamento che, come uomo di questo secolo, già assume di fronte alla natura. (...) Il teatro non tenterà più di ubriacarlo colmandolo di illusioni, di fargli dimenticare il mondo, di conciliarlo col proprio destino ma, d'ora innanzi, gli porrà davanti il mondo perché egli vi metta mano.⁹⁷

Nato sulla scena, lo straniamento diventerà una chiave di volta per la letteratura, e non solo. Vorrei invitare qui alla lettura di un brano poco noto, un commento al quadro *La caduta di Icaro* di Bruegel, dove Brecht lo ritrova in pittura: vi sottolinea l'incidenza della catastrofe sull'idillio (Icaro cade in una scena di tranquilla esistenza), ma anche l'indifferenza verso l'evento leggendario degli uomini intenti al loro lavoro. Un reciproco conflitto che si rispecchia anche nell'ambientazione divisa tra contemporaneità e antichità.⁹⁸

E uno stretto parente dello straniamento sarà l'allegoria, che Brecht poteva aver riavvicinata attraverso l'amicizia di Walter Benjamin. In particolare si segnala l'intervento su Shelley, proprio questo autore che potrebbe apparire come super-romantico attestato sulla *difesa della poesia* in quanto atteggiamento superiore e mistico (il poeta come "arpa eolia" che canta a sua insaputa); bene, Brecht ne recupera il versante politico-civile. Però si dà il caso che la protesta di Shelley ne *La mascherata dell'anarchia*, scritta a ridosso del massacro di Manchester (le cariche di cavalleria sul comizio pacifico che chiedeva la riforma elettorale provocarono 11 morti e centinaia di feriti) si servisse di allegorie: una vera e propria sfilata dove accanto ai nomi dei responsabili compaiono le figure dell'Assassinio, dell'Inganno, dell'Ipocrisia, ecc. La "polarizzazione" allegorica e lo schieramento classico dei vizi contro le virtù⁹⁹ offrono una maggiore incisività alla polemica, costituiscono un effetto di smascheramento. «E questo stile "simbolistico" – commenta Brecht – non ha impedito affatto a Shelley di diventare molto concreto».¹⁰⁰ Per quanto Brecht non dimostri qui di percepire molto la differenza tra "simbolico" e "allegorico" (sicuramente la percepisce meno di Benjamin in quegli stessi anni), tuttavia il suo intervento datato 1938 contiene spunti di estremo interesse come quando rimerita Shelley di "rendere possibile l'astrazione" meglio di Balzac¹⁰¹ – il che non è affatto in contraddizione con la concretezza sottolineata poco prima, ma rappresenta la consapevolezza acquisita attraverso Marx che nel capitalismo l'astrazione è diventata «per la prima volta praticamente vera»¹⁰² e quindi è diventata oggetto del conflitto, trovando nell'allegoria una possibile rielaborazione critica. Comunque, a parte le annotazioni che andrebbero adeguatamente sviluppate, in quella sede a Brecht interessava spezzare una lancia a favore del pluralismo, in modo che la poetica "di sinistra" non finisse inchiavardata in una scelta doppiamente rischiosa perché dogmaticamente unica e imposta dall'alto. E quindi concludeva:

Quando si fissano dei modelli formali, non c'è niente di peggio che fissarne *troppo pochi*. È pericoloso collegare il grande concetto di «realismo» a un paio di nomi, per quanto famosi, e mettere assieme un paio di forme, per quanto utili esse possano essere, desumendo da esse l'unico metodo creativo all'infuori del quale non c'è salvezza. A proposito delle forme letterarie bisogna interrogare la realtà, non l'estetica, neanche quella realistica. La verità può venir taciuta in molti modi e in molti modi può essere detta. Noi deduciamo la nostra estetica, come pure la nostra moralità, dai bisogni della nostra lotta.¹⁰³

E resta anche intesa la collaborazione tra rappresentazione e riflessione, l'intervento dell'autoconsapevolezza (meta-artistico), che arricchisce invece di bloccare. Poiché, sostiene Brecht «*La propaganda perché la gente ragioni, in qualsiasi campo la si faccia, è sempre utile alla causa degli oppressi*».¹⁰⁴

§5. Produzione 3

L'ultimo livello, il più generale su cui si può pensare di incidere con un intervento "immaginario" è la produzione dei soggetti nella società, la riproduzione dei rapporti sociali (Rossi-Landi direbbe la "riproduzione sociale"). Ma in che senso parlare di intervento? Il semplice rilevamento conoscitivo, quella che il postmoderno avrebbe chiamato la "mappatura", non solo non è sufficiente, ma non è nemmeno possibile. Infatti l'insieme sociale non sta insieme, è solcato inevitabilmente dalla disuguaglianza

che si manifesta in tutta una serie di contraddizioni strutturali. Per Brecht non è tanto l'indignazione morale per l'ingiustizia, quanto il fatto pratico del cattivo funzionamento: osservando la ciclicità delle crisi si «arriva allora al punto in cui l'unico ostacolo per il progresso del capitalismo è il capitalismo stesso». ¹⁰⁵ Sicché, malgrado tutti i suoi richiami alla *ratio* calcolante, il capitalismo «è contrario alla ragione»; ¹⁰⁶ mentre, d'altra parte, malgrado le apparenze di estremismo, sappiamo che per Brecht il comunismo è il giusto mezzo. ¹⁰⁷ Per quanto, all'altezza dei suoi “tempi bui” il discorso rischi di andare a parare in quello che potremmo chiamare un “essenzialismo del popolo”, la fede in un carattere positivo della classe proletaria, l'obbligo eroico verso la “linea di condotta” del partito (e però sempre molto problematica in Brecht), nella sostanza la lotta di classe è vista come un bilico incerto, una *contraddizione* che attraversa tutti i nodi della rete. Il termine *contraddizione* è frequentissimo e significativo l'imperativo a «sopportare la contraddizione della realtà, indagare le difficoltà nella loro terribile totalità, affrontarle davanti agli occhi di tutti». ¹⁰⁸ Nelle sagge massime pseudocinesi del *Me-ti*, troviamo quella, decisamente dialettica, di «andare a scovare la contraddizione in fenomeni che sembrano unitari». ¹⁰⁹

Nel confronto col “modo di produzione” sta la responsabilità *politica* degli intellettuali e degli scrittori, a prescindere dalla parte in cui risultano schierati (o in cui – mediante una attenta lettura critica – comprendiamo che sono di fatto schierati). Scrive Brecht che

Così sarebbe possibile trattare e analizzare gli scrittori come funzionari da un punto di vista sociale, in quanto difendono o influenzano determinati strati della popolazione, si assumono la responsabilità di certi fatti che mutano o consolidano la situazione sociale esistente, o in quanto ad essi si può addossare tale responsabilità (...). ¹¹⁰

Da questo punto di vista, invece di chiedere se la «poesia trasmetta per contagio la sua atmosfera emotiva» o interrogarsi sul suo valore estetico, è corretto pretendere un valore dimostrativo: «che cosa prova?». ¹¹¹ Questo valore dimostrativo, tuttavia, non può risiedere in una esplicita dichiarazione o perorazione, deve essere intrinseco alla stessa operatività specifica, come visto in *Produzione 2*. In un veloce appunto, Brecht sostiene che i pittori comunisti è meglio esibiscano come tessera di partito i loro stessi quadri. ¹¹² Semmai, la politicità dovrebbe risiedere in un risvolto critico interno alla pratica stessa; ma non si tratterebbe più della professione della critica letteraria, sibbene di criticità, dell'atteggiamento che osserva con attenzione i risvolti delle cose, indispensabile a chi contesta l'assetto esistente.

Che la critica non sia una specialità e neppure un agire accademico grigio e noioso lo attesta il frammento formidabile sul piacere o godimento (*Genuss*) della critica:

È completamente sbagliato considerare la *critica* come qualcosa di morto, di improduttivo, per così dire di barroso. È il signor Hitler che desidera diffondere una tale concezione della critica. In realtà l'atteggiamento critico è l'unico produttivo e degno di un essere umano. Esso significa collaborazione, progresso, vita. Senza un atteggiamento critico il vero godimento artistico è impossibile.

(...) La critica non distrugge affatto il godimento, a meno che non si riduca a un malevolo cavillare. Senza capacità di godimento critico la classe proletaria non potrà in nessun caso entrare in possesso della cultura borghese. ¹¹³

Sarà una critica pratica, insita nell'operare stesso, come ora vedremo al livello di *Alternativa 3*.

§6. *Alternativa 3*

Per Brecht non è richiesto il rispecchiamento, ma l'intervento. Il testo letterario-artistico è sottoposto a un principio di utilità. Come visto poc'anzi, questa utilità-produttività è di genere "critico". L'assioma di partenza è l'utilità del dubbio. L'utilità del dubbio, però, non significa soltanto che il dubbio sia utile (non sia una perdita di tempo, insomma) ma anche che la negatività del dubbio vale finché è utile, cioè in base a una valutazione strategica. Tutta la distanza tra Brecht e il decostruzionismo dei nostri giorni sta nella poesia *Lob des Zweifels* (Lode del dubbio) dove si riconosce che può portare al cambiamento solo una operazione di "messa in mora dello stabilito", con cui quello che sembrava incontestabile viene posto in discussione. E però il dubbio può essere usato anche per affossare l'azione, «schivare la decisione» e affondare nella «disperazione» (in questi casi «La loro attività consiste nell'oscillare / Il loro motto preferito è: l'istruttoria continua»¹¹⁴). In sostanza: se non si tratta solo di «sopportare la contraddizione», ma anche – come continua il brano già citato all'inizio del paragrafo – di «suscitare la contraddizione» ossia di complicare il semplice e rendere strano il normale (che è per l'appunto lo straniamento), l'attività del *contraddire* implica però anche il "dire contro", lo schierarsi. Si gioca la scommessa, ancora oggi attuale, di mobilitare i dubitanti nel rovesciare l'incertezza in forza e in combattività (Brecht insisterà a parlare di "verità combattiva" e di "realismo combattivo"). L'alternativa si svolge sotto il segno di una polemicità antagonista, che tuttavia non può essere determinata altro che caso per caso; lo abbiamo visto, l'estetica non riposa in modelli eterni, ma li lascia trovare a partire «dai bisogni della nostra lotta».

Il che vorrà dire, in caso, mettere in crisi l'estetica stessa, perché la critica alla situazione non può essere fatta senza autocritica degli strumenti stessi usualmente adoperati per descriverla (e occultarla). Ma, nello stesso tempo, sarebbe poco utile una autonegazione fine a se stessa; e qui stanno le perplessità brechtiane rispetto all'avanguardia: per quanto egli ribadisca che «qualunque liberazione merita sempre di venir presa sul serio»,¹¹⁵ tuttavia è possibile che i procedimenti in sé liberi (per esempio, dico io, le "parole in libertà") non riproducano altro che «i sintomi che stanno alla superficie e non le complesse cause sociali che stanno nel profondo».¹¹⁶ Non è sufficiente una mera esibizione della novità: «le vere novità attaccano la base», afferma Brecht negli *Scritti teatrali*.¹¹⁷

A qualcuno questo nesso tra specificità e società potrà apparire ormai invecchiato e inservibile. Oggi la stessa questione politica sembra scavalcata da altre discriminazioni come genere, razza, scelta sessuale, differenze identitarie al dunque, che non trovano posto nella teoria brechtiana. Il suo stesso motto sul "cattivo nuovo" meglio che il "buon antico"¹¹⁸ dovrebbe essere attentamente rivisto oggi che il "cattivo nuovo" è diventato decisamente dominante ed ubiquo. Nello stesso tempo l'interesse per le modalità indirette e per tutti i procedimenti elencati a livello di *Alternativa 2* appare caduto, sono ritenuti inutili complicazioni ed ostacoli alla comunicazione, elitarismi non popolari (le nicchie si restringono, ormai alle dimensioni del singolo autore "sperimentale"). Chi sente più il fascino del difficile, che Brecht avvertiva nel *Me-ti* («Ciò che è difficile da capire esercita un certo fascino»¹¹⁹)? Possiamo ancora aver

fiducia che, a furia di insistere, qualcuno a cui a tutta prima il difficile non piace potrà in seguito «prenderci gusto»? Brecht lo credeva, secondo la sua metafora “gustativa”:

Se partiamo dalla fisiologia e consideriamo il gusto da un punto di vista fisico, certo è difficile discuterne. Assaporiamo un boccone, storciamo la faccia e diciamo: troppo agro. Allo stesso modo possiamo ripeterci un verso di una poesia e provare un senso di disgusto, come di fronte a qualcosa di scipito, insipido, sgradevole o addirittura nauseabondo. Vero è però che persino nel caso del gusto fisiologico si può arrivare a «prenderci gusto». E ciò può avvenire o mediante una sorta di processo di apprendimento o semplicemente perché le circostanze sono mutate. Il gusto, anche quello fisiologico, può evolversi.¹²⁰

Il punto sta proprio in questo cambiamento, che poi non è altro che il “risveglio” benjaminiano, noi potremmo chiamarlo un “disinvestimento-reinvestimento”. Ma questo punto è critico, le difficoltà sono diventate ben più di quelle cinque un tempo indicate da Brecht.¹²¹ E però esistono ancora, se non gli oppressi, certo gli svantaggiati e spesso di molto. E c’è un ritorno al realismo. Che almeno, come auspicava Brecht (ed era la sua “soluzione di compromesso”), il realismo si dicesse «in molti modi» e avesse a ingaggiarsi, a fini di ginnastica mentale, a provocare l’indignazione non solo con la descrizione diretta, ma «raccontando favole e parabole, ricorrendo all’arguzia o alle esagerazioni».¹²²



¹ P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 101. La prima edizione tedesca è del 1974.

² Ivi, p. 89.

³ Ivi, p. 90.

⁴ Ivi, p. 91.

⁵ Ivi, p. 104.

⁶ Ivi, p. 103.

⁷ Il rapporto Benjamin-Brecht è stato ricostruito di recente da E. Wizisla (*Benjamin und Brecht*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004). Sempre in area tedesca, un altro confronto interessante e originale, quello con Gramsci, era stato proposto da W. F. Haug (*Philosophieren mit Brecht und Gramsci*, Berlin-Hamburg, Argument, 1996).

⁸ Si tratta, per la precisione, di *Postkarten 49*; ora in E. Sanguineti, *Mikrokosmos*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 80.

⁹ E. Sanguineti, *Giornalino secondo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 110-11.

¹⁰ Poco più avanti, Sanguineti parlerà della «centralità di Brecht» (*Scribilli*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 188); e scriverà: «È tempo che Brecht torni finalmente a dividere il pubblico» (*Ghirigori*, Genova, Marietti, 1988, p. 55).

¹¹ E. Sanguineti, *Giornalino secondo*, cit., pp. 112-113. Non molto dopo, Sanguineti avvertiva, comunque, che estrarre un insegnamento da Brecht ha bisogno di molte cautele (cfr. *Scribilli*, cit., p. 181).

¹² Ivi, p. 53.

¹³ Ivi, pp. 66-67.

¹⁴ Lecce, Manni, 2006.

¹⁵ F. Curi, *Struttura del risveglio*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 214.

¹⁶ Ivi, p. 221.

¹⁷ Di tali limiti discorre lo stesso Sanguineti in un colloquio con Vazzoler: Brecht sarebbe stato, paradossalmente, troppo poco brechtiano. «Se Brecht fosse stato davvero capace di resistenza di fronte al pubblico sbagliato, ad un certo punto Brecht sarebbe saltato. Il messaggio ideologico avrebbe dovuto respingere quel pubblico che invece lo ha osannato e addomesticato (...) il Brecht “all’italiana”,

consenziente Brecht per esplicite dichiarazioni e riflessioni, non era tale da dividere il pubblico, secondo la formula brechtiana» (in F. Vazzoler, *Il chierico e la scena*, Genova, il melangolo, 2009, p. 201).

¹⁸ F. Curi, *Struttura del risveglio*, cit., p. 220.

¹⁹ Ivi, p. 222. In questo senso leggerei anche il consiglio di Sanguineti riguardo ai *Dialoghi di profughi*: «è un bellissimo esercizio di igiene mentale leggerseli una volta l'anno, al minimo. Sono incline a trattarli, diciamo così, come una specie di ricostituente ideologico, molto materialistico e molto dialettico. Sono, per la ragione, un po' quello che era l'olio di fegato di merluzzo, ai miei tempi» (*Scribilli*, cit., p. 182).

²⁰ F. Curi, *La poesia italiana d'avanguardia*, Napoli, Liguori, 2011, pp. 62-63.

²¹ Nel capitolo *The autor as producer* del volumetto *Marxism and Literary Criticism* (Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1976).

²² Di contro al lukácsiano «nostalgic organicism» Brecht rappresenta «an allegiance to open, multiple forms which bear in their torsions the very imprint of the contradictions they lay bare». Sottolineando la valenza *politica* di quel dibattito letterario: «The destruction of corporate and organicist ideologies in the political sphere has always been a central task for revolutionaries; the destruction of such ideologies in the aesthetic region is essential not only for a scientific knowledge of the literary past, but for laying the foundation on which the materialistic aesthetic and artistic practices of the future can be built» (*Criticism and Ideology*, London-New York, Verso, 1976, p. 161).

²³ Lo dice nelle pagine introduttive della raccolta di saggi *Against the Grain*, London, Verso, 1986, p. 7.

²⁴ «Brecht currently seems to have won the day» (T. Eagleton, *Walter Benjamin, or towards a Revolutionary Criticism*, London, Verso, 1981, p. 89).

²⁵ Ivi, p. 159.

²⁶ Ivi, p. 157.

²⁷ Ivi, p. 158.

²⁸ Ivi, p. 160.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, p. 161.

³¹ Basti leggersi *Le illusioni del postmodernismo*, Roma, Editori Riuniti, 1998, scritto con buon anticipo sulle attuali dichiarazioni di “fine del postmoderno”.

³² T. Eagleton, *Walter Benjamin*, cit., p. 86.

³³ T. Eagleton, *Against the Grain*, cit., p. 168.

³⁴ Cfr. *ivi*, pp. 170-171.

³⁵ L'introduzione a AA. VV., *Brecht, siglo XX*, Granada, de Guante blanco/Comares, 1998; diventa J. C. Rodríguez, *Brecht e il potere della letteratura*, Roma, Lithos, 2002.

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 156. Rodríguez distingue anche, opportunamente, lo straniamento brechtiano da quello formalista (kantiano): «Com'è logico, nel neo-kantismo dei formalisti, il soggetto è preliminare allo straniamento. In Brecht invece il soggetto – se esiste – è incluso nello straniamento, non è “preliminare” a niente, ma è iscritto nel processo di distanziamento, perché è pieno di sottintesi» (*ivi*, p. 159).

³⁷ Ivi, p. 147.

³⁸ Ivi, p. 99.

³⁹ Ivi, p. 115.

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 132.

⁴¹ Ivi, p. 129.

⁴² Ivi, p. 18.

⁴³ Ivi, p. 143.

⁴⁴ Cfr. il saggio *Reflections on the Brecht-Lukács debate*, del 1977, in F. Jameson, *The Ideologies of Theory*, vol. 2, Minneapolis, University of Minnesota Press.

⁴⁵ F. Jameson, *L'inconscio politico*, Milano, Garzanti, 1990, p. 86. L'edizione originale è del 1981.

⁴⁶ F. Jameson, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007. L'edizione originale è del 1991.

⁴⁷ Era già stata proposta da Linda Hutcheon in entrambi i suoi libri, *A Poetics of Postmodernism* (New York-London, Routledge, 1988) e *The Politics of Postmodernism* (New York-London, Routledge, 1989), nei quali rilegge Brecht in termini di parodia e riscrittura.

⁴⁸ F. Jameson, *Brecht e il metodo*, Napoli, Cronopio, 2008, p. 168.

⁴⁹ Ivi, p. 223.

⁵⁰ Ivi, p. 57.

- ⁵¹ Ivi, p. 162. La ripresa attualizzata dei “quattro sensi” tradizionali è ivi, p. 169.
- ⁵² Cfr. F. Jameson, *Postmodernismo*, cit., p. 50.
- ⁵³ Cfr. F. Jameson, *Brecht e il metodo*, cit., pp. 190-192.
- ⁵⁴ Ivi, p. 107.
- ⁵⁵ F. Jameson, *Valences of Dialectic*, London, Verso, 2009, p. 281.
- ⁵⁶ F. Jameson, *Brecht e il metodo*, cit., p. 229.
- ⁵⁷ A. Badiou, *Inestetica*, Milano, Mimesis, 2007, p. 28.
- ⁵⁸ A. Badiou, *Il secolo*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 53.
- ⁵⁹ Nel capitolo *Crudeltà* Badiou apre un interessante confronto tra il “noi” di Brecht e il “noi” di Pessoa (ivi, pp. 127-145). Da notare che anche Žižek si è soffermato più volte sulla brechtiana *Linea di condotta*, per sottolineare il caso della “scelta obbligata” (cfr., tra le varie occorrenze, S. Žižek, *L'isterico sublime*, Milano, Mimesis, 2003, p. 144).
- ⁶⁰ A. Badiou, *Il secolo*, cit., p. 61.
- ⁶¹ Ivi, pp. 63-64.
- ⁶² A. Badiou, *Inestetica*, cit., pp. 99-100.
- ⁶³ B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973. Sarà tenuta presente, in particolare per gli scritti non compresi nella versione italiana, l'edizione originale, in tre volumi, B. Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*, Berlin, Suhrkamp, 1967.
- ⁶⁴ Le risultanze e le riflessioni sulla causa, nonché il contorno del dibattito sono riportati ampiamente in una sezione dei sopra citati *Scritti sulla letteratura e sull'arte* (pp. 53-111).
- ⁶⁵ Ivi, pp. 88-89.
- ⁶⁶ Ivi, pp. 104-105.
- ⁶⁷ Ivi, p. 71.
- ⁶⁸ Ivi, p. 101.
- ⁶⁹ Ivi, p. 106.
- ⁷⁰ Ivi, p. 76.
- ⁷¹ Si trova ivi, pp. 94-95.
- ⁷² È la *Canzone dei poeti lirici*, data 1930 (B. Brecht, *Poesie*, vol. I, Torino, Einaudi, 1999, pp. 640-641. Ancora cruda sarà la situazione nell'impatto con l'industria culturale nell'esilio californiano; vedi le *Elegie di Hollywood*: «Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen / Fahre ich zum Markt, wo Lügen gekauft werden. / Hoffnungsvoll / Reihe ich mich in unter die Verkäufer» («Ogni mattino, per guadagnarci il pane / vo al mercato dove si comprano menzogne. / Pieno di speranza / mi metto in fila fra i venditori»; ivi, vol. II, pp. 386-387).
- ⁷³ B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 106.
- ⁷⁴ Ivi, p. 222.
- ⁷⁵ *Ibidem*.
- ⁷⁶ Ivi, p. 223.
- ⁷⁷ Ivi, p. 253. Di fronte al grande uso che si fa a tutt'oggi ad ogni pie' sospinto della parola “emozione”, valga questa annotazione brechtiana: «Per le emozioni il modo migliore di presentarsi nel campo dell'arte è il modo in cui si presentano negli altri campi della vita. Non si vive per provare emozioni bensì si vive e si provano emozioni» (ivi, p. 153).
- ⁷⁸ Ivi, p. 163.
- ⁷⁹ Ivi, rispettivamente pp. 82, 185 e 219.
- ⁸⁰ Ivi, p. 220.
- ⁸¹ Ivi, p. 322.
- ⁸² Ivi, rispettivamente p. 227 e 192.
- ⁸³ Ivi, p. 163.
- ⁸⁴ B. Brecht, *Scritti teatrali*, vol. I, Torino, Einaudi, 1975, p. 164.
- ⁸⁵ B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 241.
- ⁸⁶ Ivi, p. 225.
- ⁸⁷ Ivi, p. 266.
- ⁸⁸ Ivi, p. 156.
- ⁸⁹ Ivi, p. 209; cfr. B. Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*, vol. 2, p. 159.
- ⁹⁰ B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 279.
- ⁹¹ Ivi, p. 219.
- ⁹² Ivi, p. 260.

⁹³ Ivi, pp. 127-128.

⁹⁴ Ivi, p. 236.

⁹⁵ Ivi, p. 289.

⁹⁶ La nota indica: «Monologo interiore (Joyce), salti di stile (Joyce), dissociazione degli elementi (Döblin, Dos Passos), stile associativo (Joyce, Döblin), montaggio di dati attuali (Dos Passos), straniamento (Kafka)» (ivi, p. 228).

⁹⁷ B. Brecht, *Scritti teatrali*, vol. I, cit., pp. 166-167.

⁹⁸ Il brano su Bruegel, non compreso nell'edizione italiana, si trova in B. Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*, vol. II, cit., pp. 86-90.

⁹⁹ Sarà lo stesso Brecht a portare a termine questa tradizione nel suo *Appell der Laster und Tugenden* (Appello dei vizi e delle virtù), dove gli opposti moali si dimostrano alleati, o meglio "servi dell'oppressione" (cfr. B. Brecht, *Poesie*, vol. II, Torino, Einaudi, 2005, pp. 356-359).

¹⁰⁰ B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 216.

¹⁰¹ Cfr. ivi, p. 218.

¹⁰² K. Marx, *Per la critica dell'economia politica*, Roma, Editori Riuniti, 1974, p. 193.

¹⁰³ B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 218.

¹⁰⁴ Ivi, p. 128. In corsivo nel testo.

¹⁰⁵ Ivi, p. 107. Similmente già Marx: «È quindi chiaro che quanto più alto è lo sviluppo del capitale, tanto più esso appare come ostacolo alla produzione» (*Lineamenti fondamentali di critica dell'economia politica*, vol. I, Torino, Einaudi, 1977, p. 384).

¹⁰⁶ B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 301.

¹⁰⁷ Cfr. la poesia *Der Kommunismus ist das Mittlere*, in B. Brecht, *Poesie*, vol. I, cit., pp. 1132-1135.

¹⁰⁸ B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 238.

¹⁰⁹ B. Brecht, *Me-ti, il libro delle svolte*, Torino, Einaudi, 1970, p. 99.

¹¹⁰ B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 147.

¹¹¹ Ivi, p. 249.

¹¹² Cfr. B. Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*, vol. II, cit., p. 72.

¹¹³ B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 255.

¹¹⁴ «Ihre Tätigkeit besteht in Schwanken / Ihr Lieblingswort ist : nicht spruchreif» (B. Brecht, *Poesie*, vol. II, cit., pp. 948-949).

¹¹⁵ B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 182.

¹¹⁶ Ivi, p. 181.

¹¹⁷ B. Brecht, *Scritti teatrali*, vol. III, cit., p. 61.

¹¹⁸ Cfr. B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 177.

¹¹⁹ B. Brecht, *Me-ti, il libro delle svolte*, cit., p. 55.

¹²⁰ B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 250.

¹²¹ Alludo alle *Cinque difficoltà per chi scrive la verità*, ivi, pp. 118-131.

¹²² Ivi, p. 201. Brecht vi enumera «Fabeln» (favole, ma anche l'invenzione del fantastico) «Gleichnissen» (metafore, parabole, in generale un secondo senso che copre sia l'allegoria che il simbolo) e «Witzen» (giochi di parole, ma anche ironia, umorismo), «mit Über- und Untertreibung» (sia l'esagerazione che, all'altro estremo, la diminuzione: entrambe modalità della deformazione ironica e dello straniamento); cfr. B. Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*, vol. II, cit., p. 146.