

LA RESISTIBILE ASCESA DI ARTURO UI

di Bertolt Brecht
regia Claudio Longhi

Programma di sala a cura di
Luca Micheletti, Giacomo Pedini e Sandro Piccioni

Foto di Marcello Norberth

prima edizione: marzo 2011

© Edizioni Ponte Sisto 2011
Via di Monserrato 109 – 00186 Roma
tel. 066832623 – fax 0668801707
www.pontesisto.it – info@pontesisto.it

L'editore si dichiara disponibile a regolare in ogni momento le eventuali pendenze relative ai diritti di cui non è stato possibile raggiungere i detentori.

Bertolt Brecht

La resistibile ascesa
di Arturo Ui

regia
Claudio Longhi

PONTE
SISTO




EMILIA ROMAGNA TEATRO FONDAZIONE
TEATRO STABILE PUBBLICO REGIONALE

Consiglio di amministrazione

presidente

Maria Merelli

Tindara Addabbo

Erio Carnevali

Anna Majani

Giuseppe Mondardini

Giovanna Piccioni

Arturo Zani

Revisori dei conti

presidente

Raimondo Del Tufo

Carlo Alberto Bulgarelli

Giorgio Rusticali

Direttore

Pietro Valenti

Emilia Romagna Teatro Fondazione

Via Ganaceto 129

41121 Modena

www.emiliaromagnateatro.com



Consiglio di amministrazione

presidente

Franco Scaglia

Massimo Pedroni

Debora Pietrobono

Franco Ricordi

Pamela Villoresi

Revisori dei conti

presidente

Giuseppe Signoriello

Giuseppe Ferrazza

Achille Pacifici

Direttore

Gabriele Lavia

Teatro di Roma

Via de' Barbieri, 21

00186 Roma

www.teatrodiroma.net

... Ho sempre guardato a Brecht, e Brecht diceva:
prima bisogna essere cittadini poi attori.
Se l'attore non ha coscienza politica
del suo tempo, il suo lavoro non vale nulla.
Bisogna sapere di "polis".
Allora tutti i cittadini capirebbero
che la politica è una cosa altissima.

Marisa Fabbri

*Edoardo Sanguineti aveva accettato di approntare una nuova versione italiana
del testo di Brecht. Non ce n'è stato il tempo.
Questo spettacolo è per lui.*

La philosophie dans le théâtre

per Benno Besson

l'intenzione era un'altra, caro Benno: era un *Paradoxe*, naturalmente ("sur le metteur en scène", naturalmente), che non ci ho il mio tempo per scrivertelo, adesso: (l'epigrafe, però, era il famoso "si le petit sauvage" del *Neveu*, trattandosi, in partenza, di un Edipo):

volevo ritornare sopra l'être sensible e il sentir (sopra l'affaire d'âme e l'affaire de jugement): ho tentato un abbozzo, tempo fa, di un paradosso dell'autore (scrivere in prima persona, vivere in terza, alla Brecht, essere *un autre*): si può arrivare, sopra questa strada, alla nostra questione, credo, vera (quelle est la planète où l'on parle ainsi?): a un système de déclamation: (e a un sistema di vita, infine, forse): e siamo, spero, gli esseri meno sensibili del mondo: (senza gusto per la virtù, senza desiderio di riuscire utili nella società, di servire il paese o la famiglia: senza motifs honnêtes, di nessun genere): (senza esprit droit, senza coeur chaud, senza anima): non voglio abbandonarmi à la merci de mon diaphragme: (j'ai fait un aveu qui n'est pas trop ordinaire): e il nodo, guarda, è l'exagération:

per questo, appunto, esagero, scrivendoti:
(il 21 luglio 1827, un sabato, Goethe disse a Eckermann che il terrore è la sostanza di ogni poesia: e il 26 luglio 1826, un mercoledì, aveva anche detto che la teatralità è il simbolico):

per liquidare emozioni in sensate sensazioni, per spremere la coscienza dai pori della pelle, schiacciandola come una pustola (e provocare la paura, stimolando vere bocche a eiaculare pensieri in un liquame di parole, e le parole a farsi carne): (penso a una farsa tragica orgasmatica, a un tragico striptease dell'ideologico: penso, vedi, all'osceno della scena): (grande boudoir di ogni filosofia):

ogni teatro è un teatro anatomico:

Edoardo Sanguineti

La resistibile ascesa di Arturo Ui

di Bertolt Brecht

musiche originali Hans-Dieter Hosalla

traduzione Mario Carpitella

con

Umberto Orsini *Arturo Ui, capogangster*
Un attore

e con

(in ordine alfabetico)

Nicola Bortolotti *Clark, truster*
Fish, imputato per l'incendio ai Magazzini

Simone Francia *Dogsborough junior*
Bowl, marinaio della ditta di Sheet
Inna, un giovane della cerchia di Roma
Quello di Cicero

Olimpia Greco *Una fisarmonicista*
Un servo

Lino Guanciale *Prologo*
Ernesto Roma, luogotenente di Ui
Avvocato accusatore

Diana Manea *Una donna*
Dockdaisy
Betty Dullfeet

Luca Micheletti *Giuseppe Givola, fiorista, gangster*
Un saxofonista

Michele Nani *Dogsborough*
Un giudice

Ivan Olivieri *Ted Ragg, reporter*
O' Casey, inquirente nell'inchiesta sul prestito civico
Avvocato difensore
Quello di Chicago

Giorgio Sangati *Sheet, truster armatore*
Emanuele Giri

Antonio Tintis *Flake, truster*
Hook, grossista di ortaggi
Ignazio Dullfeet

regia Claudio Longhi
Dramaturg Luca Micheletti
scene Antal Csaba
costumi Gianluca Sbicca
luci Paolo Pollo Rodighiero
altre musiche Fryderyk Chopin, Hanns Eisler,
Friedrich Hollaender, Rudolf Nelson,
John Ph. Sousa, Mischa Spoliansky,
Johann Strauss figlio, Kurt Weill
fisarmonica e arrangiamenti Olimpia Greco

direttore tecnico Robert John Resteghini
assistenti alla regia Giacomo Pedini, Lorenzo Galletti (in stage)
ufficio stampa Antonia Ammirati, Silvia Pacciarini
direttore di scena Mario Falchi
capo macchinista Siro Chiucchiu
capo elettricista Vincenzo Lazzaro
fonico Tiziano Terzoni
attrezzista Silvia Martin
sarte Giada Fornaciari, Elisabetta Rizzo
amministratrice Daniela Cappellini

scena costruita nel laboratorio Fémipari zrt *costumi sartoria* the One
divise Devalle Roberto *parrucche* Audello *attrezzeria* Rancati *calzature* C.T.C.
foto di scena Marcello Norberth

Teatro Argentina 29 marzo – 29 aprile 2011
PRIMA ASSOLUTA

si ringraziano
Sara Colciago, Claudia Di Luzio, Giacomo Paoletti, Alessandro Papetti, Francesca Protti, Stefano Quaglia,
Federica Sandrini, Alessandro Vincenzi e gli studenti del Corso di laurea magistrale in Teatro e Arti visive
dell'Università IUAV di Venezia (A.A. 2010-2011).

I diritti di rappresentazione del testo sono di proprietà di Suhrkamp Verlag GMBH & CO. KG,
Pappelallee 78-79, 10437 Berlino.



La tragedia, molto più spesso della commedia, prende alla leggera le sofferenze dell'umanità.

La resistibile ascesa di Arturo Ui è un tentativo di spiegare al mondo capitalistico, che ha nell'America il suo simbolo, l'ascesa – forse resistibile – di Adolf Hitler, trasponendo la vicenda in circostanze a quel mondo familiari: quando sentirete parlare di Chicago, perciò, è Berlino che dovrete immaginare, e così via.

Non sfugge al passato chi dimentica il passato.

Avvenimenti storici di riferimento e scene corrispondenti

CHE COSA AVVIENE SULLA SCENA

CHE COSA AVVENNE NELLA STORIA

Prologo

Gli attori della compagnia presentano i fatti principali e i personaggi protagonisti de *La resistibile ascesa di Arturo Ui*.

1941

Bertolt Brecht è in esilio in Finlandia. Da lì decide di spiegare al mondo capitalistico le fasi dell'ascesa al potere di Adolf Hitler, attraverso una commedia d'ambientazione americana.

Scena 1

Dopo anni di guadagni facili, il trust dei cavolfiori di Chicago è in crisi. I soci Clark, Flake e Givola pensano a come ottenere un prestito per risollevarsi. La soluzione sta nel corrompere il "buon" taverniere Dogsborough, autorevole esponente della comunità cittadina, che per ora si rifiuta però di sostenerli.

Scena 2

Flake costringe l'armatore Sheet, anch'egli membro del "cartello" dei cavolfiori, a cedere al trust la sua ditta nautica per farne merce di scambio (una tangente) con Dogsborough.

1929 - '30

La crisi economica mondiale (crollo di Wall Street) colpisce la Germania in modo particolarmente grave. Gli *Junker* prussiani, proprietari terrieri, cercano di ottenere prestiti statali per risollevarsi, ma inizialmente non ci riescono. Per questo tentano di corrompere il Presidente del Reich, Paul von Hindenburg.

Scena 3

Nel retrobottega della taverna di Dogsborough, i soci del trust convincono il bravo ristoratore ad accettare quasi in regalo le azioni della ditta di Sheet. Il taverniere, con suo figlio, entra così nel trust sotto copertura.

Per interessare il Presidente ai loro guai, i proprietari terrieri fanno dono a Hindenburg di una tenuta (Neudeck), affinché egli diventi di fatto uno di loro. Per salvare le apparenze, la tenuta donata viene intestata al figlio del Presidente, Oskar.

Scena 4

Il gangster Arturo Ui è in difficoltà. A nulla valgono gli incitamenti dell'amico e luogotenente Ernesto Roma. Ui si tormenta perché non riesce a trovare appoggi nelle «zone alte», presupposto di ogni efficace tentativo di presa di potere. Preda di un forte smarrimento, Ui viene sbeffeggiato dal reporter Ted Ragg. Ma con l'arrivo di Emanuele Giri (scagnozzo di Ui), accompagnato dal marinaio Bowl (ex dipendente di Sheet), il corso degli eventi muta. Bowl rivela che Dogsborough ha chiesto e ottenuto un prestito civico in favore del trust dei cavolfiori, trust di cui lui stesso, ormai, fa parte.

Autunno 1932

Il partito e l'esercito privato di Adolf Hitler sono sull'orlo della bancarotta. Hitler, spalleggiato dall'amico Ernst Röhm, vorrebbe arrivare al potere attraverso Hindenburg, che però non gli dà ascolto. Una certa stampa non lesina critiche all'entourage hitleriano. Nel frattempo comincia a circolare la voce che Hindenburg abbia qualcosa a che fare con gli «Aiuti all'Est», elargiti in favore degli *Junker*. Il Presidente rischia di essere travolto da uno scandalo per conflitto d'interessi.

Scena 5 **Gennaio 1933**

Dogsborough vede irrompere Arturo Ui ed Ernesto Roma nella villa che gli è stata donata. Se Dogsborough non aiuterà l'ascesa al potere di Ui e dei suoi sodali, i gangster riveleranno particolari compromettenti della sua collusione col trust. È fregato.

Il Presidente Hindenburg ha ottenuto le sovvenzioni statali destinate agli *Junker*, e le ha sfruttate per la sua nuova proprietà. Hitler lo minaccia: farà scoppiare uno scandalo. In cambio del silenzio e della protezione, Hitler reclama il posto di Cancelliere del Reich, ma Hindenburg pare non cedere.

Scena 6

Sotto la guida di O'Casey, in Municipio, prende avvio un'inchiesta sul prestito civico voluto da Dogsborough in favore del trust. Arturo Ui giunge in difesa del taverniere e uccide Bowl, il testimone chiave dell'indagine. Il trust tituba: Clark e Flake temono lo strapotere e le violenze di Ui; Givola diventa invece un gangster.

Quando il Cancelliere del Reich, generale Schleicher, minaccia Hindenburg di fare rivelazioni sui prestiti degli «Aiuti all'Est» e sulle sue evasioni fiscali, il Presidente, per tutelarsi, affida il potere a Hitler. Lo scandalo viene insabbiato. Molti *Junker*, per interesse o fanatismo, diventano nazisti. Tanta parte della borghesia, più o meno a malincuore, è forzata ad accettare il nuovo corso degli eventi.

Scena 7

Sotto l'occhio critico di Giuseppe Givola, suo nuovo braccio destro, Arturo Ui si rivolge a un attore di "vecchia scuola", Mahonney, per apprendere i rudimenti della recitazione, e imparare così a gestire il rapporto con il popolo.

Si dice che Hitler – in linea coi dettami di Joseph Goebbels, ministro della Propaganda – abbia preso lezioni di declamazione da un attore di provincia, certo Basil. Altre fonti documentarie ravvisano in Paul Devrient il maestro di recitazione del Führer.

Scena 8 **Febbraio 1933**

Investito del potere da Dogsborough,
Ui entra nel commercio dei cavoli
e tiene un discorso ai commercianti
di verdura legati al trust. Uno di
essi, Hook, si mostra polemico.
Immediatamente Roma e Giri
vanno a dare fuoco al magazzino
di Hook. Givola, per distrarre i
presenti, induce la prostituta
Dockdaisy a fingersi la vedova di
Bowl e a tessere le lodi di Ui.
Quindi, sempre per guadagnare
tempo, Givola canta una celebre
canzone sull'equivoca possibilità di
riscatto dei più poveri.

Il palazzo del Reichstag, sede
del Parlamento tedesco,
è divorato dalle fiamme. Hitler
accusa i suoi oppositori di averlo
incendiato e induce Hindenburg
ad abolire la quasi totalità
dei diritti costituzionali.

Scena 9

Nel corso di un processo farsa,
il tribunale di Chicago
condanna a morte un
disoccupato, certo Fish, per
l'incendio del magazzino di
Hook, ignorando di fatto le
evidenti responsabilità di Ui e
dei suoi scherani, Giri in testa.

Nel grande processo per
l'incendio del Reichstag, il
tribunale di Lipsia condanna
a morte un disoccupato, Marinus
van der Lubbe, accusato anche
d'essere un fanatico comunista.
I veri incendiari, con Göring
in testa, restano impuniti.

Scena 10

Mentre Dogsborough sta
morendo rinchiuso nella sua
villa, Givola redige un
testamento falso da sostituire a
quello vero: il vecchio taverniere
vorrebbe infatti lavarsi la
coscienza e confessare le
proprie e altrui malefatte.
Il testamento causa lo scontro

L'imminenza della morte
di Hindenburg scatena
rivalità e lotte accanite
in campo nazista.
Circoli influenti reclamano
l'allontanamento di Ernst Röhm,
capo delle SA
(le «Squadre d'Assalto»),

tra Giri, Roma e Givola, che si accusano reciprocamente di complottare contro Ui. Roma sembra avere la meglio, ma tutto cambia con l'intervento di Mrs Dullfeet, la moglie di un industriale influente della vicina città di Cicero, presentata a Ui dal truster Clark. Per entrare in affari col "cartello" dei cavolfiori di Chicago, Cicero pretende l'eliminazione di Roma. Ui, allora, sceglie di sbarazzarsi del suo amico e luogotenente. Si comincia a progettare l'occupazione di Cicero.

Scena 11

Come nella «Strage di San Valentino» (quando Al Capone si liberò della banda a lui rivale), così Arturo Ui fa un blitz nel covo in cui Roma lo aspetta con il suo amichetto Inna. Per mano di Givola, Roma cade giustiziato.

Scena 12

Nella fioreria di Givola, negozio che lo scagnozzo di Ui (come il celebre gangster di Chicago Dion O'Banion) tiene a copertura delle sue attività illecite, giungono Mr e Mrs Dullfeet. I coniugi, truster eminenti della vicina città di Cicero, vengono spinti ad assecondare le mire espansionistiche di Ui. Mr Dullfeet pagherà con la vita la propria indecisione.

per le sue mai sopite posizioni antiborghesi.

Si inizia a progettare l'occupazione dell'Austria.

Giugno 1934

La «notte dei lunghi coltelli». Hitler diffonde la falsa notizia di un colpo di stato da parte delle SA. Röhm viene ucciso e, insieme a lui, un folto gruppo di oppositori politici.

Hitler fa pressioni sul Cancelliere dell'Austria Engelbert Dollfuss per aprire la strada all'annessione. Dollfuss, nonostante le sue simpatie fasciste, resiste e viene ucciso.

Scena 13

Durante il funerale di Dullfeet, Ui ne corteggia la vedova, spingendola ad assecondare i suoi progetti d'egemonia su Cicero. Nel cimitero il fantasma di Roma visita Ui e lo accusa di averlo ingiustamente tradito, profetizzandogli un futuro di sciagure. Il gangster non se ne lascia spaventare.

Scena 14

Gli abitanti di Cicero e Chicago vivono ormai in un clima di terrore. Arturo Ui fa il suo ingresso a Cicero, appoggiato dalla vedova Dullfeet e scortato dai fidati Givola e Giri. Il gangster, con la minaccia e l'intimidazione, offre ai commercianti della città l'ingresso nel trust di cavolfiori di cui ha ormai il monopolio, ottenendo un'acclamazione plebiscitaria.

Qui ha termine il testo di Brecht.

Epilogo

Con le parole di Brecht gli attori della compagnia mettono in guardia dal pericolo di avallare, in maniera più o meno diretta, l'ascesa di tutti gli arturo ui del mondo...

1934-'38

Anche dopo l'assassinio di Dollfuss i nazisti continuano instancabilmente a cercare di accattivarsi le simpatie dell'Austria.

Marzo 1938

Hitler entra in Austria e ne proclama l'annessione al Reich: l'*Anschluss*. Le elezioni indette sotto il terrore dei nazisti danno a Hitler il 98% dei voti.

Maggio 1945

La Germania firma la resa incondizionata. È la fine della Seconda Guerra Mondiale in Europa. Hitler si era ucciso il 30 aprile...



ORA CHE LA CLASSE RURALE GERMANICA SI È UNITA IN BLOCCO, FACILITERÀ ENORMEMENTE IN AVVENIRE L'AZIONE DEL GOVERNO. CREDO CHE NEL GOVERNO NON VI SIA UN SOL UOMO CHE NON SIA ANIMATO DAL DESIDERIO SINCERO DI PARTECIPARE A QUEST'INTIMA COLLABORAZIONE. NOI VEDIAMO NELLA SOLUZIONE DI QUESTO PROBLEMA LA SALVEZZA DEL POPOLO NON SOLO PER GLI ANNI 1933 E 1934, MA PER L'AVVENIRE.*

*. A. Hitler, *La nuova Germania vuol Pace e Lavoro*, Berlin, Liebheit & Thiesen, s.d. <1933?>.

Gli ultimi giorni di Weimar (e lo spettro di Al Capone)

di Giacomo Pedini

Correva l'anno 1933, per la precisione era il 21 di marzo, quando, presso la cittadina di Potsdam, non troppo lontano dalla frenetica capitale Berlino, nella Garnisonkirche, ovvero nella chiesa della Guarnigione, veniva inaugurata in pompa magna la nuova provvisoria sede del parlamento tedesco, il Reichstag. L'omonimo e magnifico edificio berlinese era infatti andato distrutto tra le fiamme il mese precedente. In quel primo giorno di primavera del '33 erano quindi convenuti a Potsdam quasi tutti i parlamentari, appena eletti durante le recenti consultazioni nazionali del 5 marzo. I membri del NSDAP, il Partito Nazionalsocialista dei Lavoratori Tedeschi, affollavano la platea, visto che con i loro alleati, nell'ultima tornata elettorale, avevano conquistato la maggioranza assoluta dei seggi. Assenti erano i comunisti e si potevano scorgere pochissimi esponenti delle opposizioni. A salutare l'occasione nella maniera più retoricamente solenne giunsero gli auspici e gli incoraggiamenti del venerando Presidente della Repubblica di Weimar, il generale Paul von Hindenburg, eroe della prima Guerra Mondiale e memoria vivente del lontano 1871, l'anno della riunificazione tedesca:

Nelle elezioni del 5 marzo, il nostro popolo, con netta maggioranza, si è posto dietro al Governo chiamato dalla mia fiducia, dandogli così la base costituzionale perché possa svolgere la sua attività. Difficili e complessi sono i compiti che incombono a Lei, signor Cancelliere, ed a loro, signori Ministri. Tanto nel campo della politica interna che in quella estera, tanto nella sfera

della nostra economia nazionale che in quella internazionale, vi sono ardue questioni da risolvere e importanti decisioni da prendere¹.

E per l'appunto «importanti decisioni» erano già state assunte dal primo ministro in carica, il Cancelliere Adolf Hitler, assieme ai suoi “luogotenenti”: Ernst Röhm, il ministro Hermann Göring e Joseph Goebbels.

Ad esempio, quando il 27 febbraio il Reichstag era bruciato violentemente nella notte di Berlino, un'importante decisione era stata presa: incriminare con prove fumose un giovane olandese anarchico di nome Marinus van der Lubbe – e con lui mettere indebitamente sotto accusa l'intero KPD, il Partito Comunista, per arrestarne di lì a breve i funzionari, come disposto prontamente dal ministro Göring.

Oppure: il 4 febbraio, tramite un'ordinanza, il governo di Hitler si arrogava senza troppe cerimonie il diritto di sospendere straordinariamente le libertà civili e di associazione, ufficialmente – *naturaliter* – per meglio ottemperare al dovere di difendere il popolo tedesco.

E inoltre: il 30 gennaio era stata assunta la più “importante decisione” – dietro i “buoni” consigli di eminenti rappresentanti dell'industria e degli *Junker*, ovvero i proprietari terrieri. L'eroe della Germania imperiale, l'amato latifondista della Prussia orientale, il presidente Paul von Hindenburg nominava una volta per tutte Cancelliere della Repubblica di Weimar Adolf Hitler.

Folli decisioni erano state assunte in quei primi mesi del '33, in giorni in cui le SA comandate da Ernst Röhm imperversavano per le strade arrestando, pestando o uccidendo avversari politici e i membri di tutti i partiti d'opposizione. Insomma lo Stato tedesco, quella repubblica sorta a Weimar tra mille difficoltà e violenze all'indomani della disfatta militare nella prima Guerra Mondiale, precipitava inesorabilmente verso il baratro, con l'inatteso e tragico ausilio della sua stessa legge.

Ma il disastro era stato puntualmente preparato nei tre anni a precedere: un turbine di eventi, generati dal crollo dell'economia

1. P. von Hindenburg, *Discorso del Presidente von Hindenburg in occasione della riapertura del Reichstag, il 21 marzo 1933*, in A. Hitler, *La nuova Germania vuol Pace e Lavoro*, Berlin, Liebhheit & Thiesen, s.d. <1933?>, p. 8.

nazionale seguita alla crisi americana del '29, aveva sconquassato il fragile assetto dello stato tedesco. C'era una disoccupazione dilagante, c'erano i fallimenti prima delle industrie e poi delle banche, c'era il crollo della produzione agricola con la prospettiva sempre più inquietante di un popolo ridotto alla fame. *Junker*, finanziari e industriali sedevano a capo di una piramide sociale vicina al collasso; in loro cresceva seriamente il timore di finire "martiri" della foga nelle proteste di massa. La macchina economica si era – come talvolta capita di ascoltare – inceppata, ma i suoi manovratori, osteggiando un parlamento guidato perlopiù dai socialdemocratici e dai moderati, non erano disposti a necessarie soluzioni di compromesso. Di fronte a un mercato interno azzerato, di fronte a un reddito nazionale quasi dimezzato e soprattutto di fronte all'incapacità di banche e imprese di rimettere in circolo le merci, i governi filo-conservatori di natura presidenziale succedutisi a partire dal marzo del 1930 – sostenuti di fatto fuori dal Reichstag, ovvero dai vertici del capitale e dell'esercito – finirono per fallire tutti nel tentativo di ridare fiato all'economia tedesca. Al contrario, per via dei continui contrasti tra buona parte del parlamento e il Cancellierato, l'intera Germania soffriva sempre più l'abbandono a se stessa.

Ecco comparire Adolf Hitler, il quale, assieme al suo *entourage*, offriva ai capitalisti un ultimo appiglio cui affidarsi per ricostituire quell'ordine e quella stabilità materiale in grado di conservare e far prosperare la gerarchia sociale consueta: il futuro Führer appariva perciò come il difensore giunto a riconsegnare nelle mani dei latifondisti e degli industriali le chiavi esclusive delle loro imprese, garantendo allo stesso tempo il controllo sul proletariato tedesco, placato dalla sicurezza del lavoro e dalla possibilità di godere al minimo del consumo assiduo dei prodotti nazionali. E già nell'ottobre del 1931, quando il NSDAP si qualificava al Reichstag quale secondo partito coi suoi 107 membri, Adolf Hitler si recava nella cittadina di Harzburg a incontrare ufficialmente Alfred Hugenberg, presidente delle acciaierie Krupp e dirigente delle pubblicazioni Scherl – il più grande agglomerato editoriale tedesco. Lì, ad attendere il capo dei nazisti, c'erano anche un rappresentante dei proprietari terrieri, uno dell'Unione mineraria dell'Essen, alcuni per i cantieri navali, altri per l'industria del ferro e del tessile. Mancava giusto il magnate Fritz von



Thyssen: era in America, però si preoccupava di far recapitare ai convenuti le sue sincere scuse².

In quegli anni in cui dunque la Germania marciava a passo serrato, con l'approvazione e la decisiva spinta di buona parte della sua classe dirigente, verso la dittatura di Hitler – in grado perfino, e proprio per accattivarsi i suoi abbienti sostenitori, di arrivare a trucidare la notte del 30 giugno 1934 una frangia dei suoi stessi uomini, ovvero le SA e il loro capo Ernst Röhm –, dall'altra parte dell'Atlantico, nella modernissima Chicago, dopo una lotta lunga e logorante, veniva definitivamente stroncata la parabola criminale dell'italo-newyorkese Alphonse Capone.

2. Cfr. C. Bettelheim, *L'economia della Germania nazista*, Milano, Mazzotta, 1973, p. 33.



Correva l'anno 1931, per essere precisi era il 24 di ottobre, quando il giudice Wilkerson, scanditi i capi di accusa, condannava Capone a undici anni di carcere. Terminava così la vita di un impero che aveva pianificato quasi tutta l'economia della città di Chicago, a partire dal commercio illegale degli alcolici fino al controllo delle assunzioni operaie. La vicenda criminale di Capone in Illinois prendeva le mosse da lontano, in particolare dal 1919, curiosamente l'anno della nascita della Repubblica di Weimar e della ratificazione del Volstead Act, il famoso emendamento alla Costituzione americana che dette avvio al proibizionismo. In quel denso '19 il ragazzo di Brooklyn fuggiva infatti da New York perché sospettato di duplice omicidio, e andava a riparare sulle sponde del lago Michigan.

Là a Chicago divenne in breve il braccio destro del gangster John Torrio, che controllava gran parte del gioco d'azzardo e della prostituzione, ma che si accingeva ad espandersi nel nuovo mercato nero dell'alcol. Così, quando nel 1923 Hitler falliva un colpo di stato in Baviera, Capone muoveva i primi passi nella gestione autonoma di uno dei territori di Torrio in Illinois: la città di Cicero. Fu allora a Cicero che il giovane gangster fece il suo apprendistato, controllando in prima persona il commercio di alcolici e il gioco, grazie naturalmente alla tacita approvazione della locale amministrazione comunale guidata dal sindaco Joseph Klenha. L'intesa tra il primo cittadino e Capone doveva essere ben stretta, se nel 1924 in concomitanza di elezioni dall'esito incerto gli uomini del gangster si spesero tanto a pestare a sangue gli avversari politici di Klenha – fossero essi dei candidati o dei semplici simpatizzanti – quanto a supervisionare con estrema attenzione le consultazioni, pattugliando i seggi armati di tutto punto. Avvenne alle spalle del rapporto privilegiato con parte della politica e per via dell'uso mirato della violenza che Capone riuscì in breve tempo a edificare il proprio immenso trust, una volta prese in mano le attività di Torrio a Chicago nel 1925. Nella scalata al potere del feroce criminale un ruolo fondamentale venne per l'appunto rivestito dal sindaco repubblicano William Hale Thompson jr., che Capone in prima persona appoggiò sin dalle elezioni per il municipio di Chicago nel 1927, vinte contro l'onesto e intransigente primo cittadino in carica, William Dever. Il legame di ferro tra Capone e Thompson permise al gangster di agire indisturbato nello sgominare tutta la sua concorrenza, adoperando senza freni i mezzi del pestaggio e dell'omicidio e terrorizzando tutta la città. Questo modo spietato e cruento di intendere il libero commercio superò ogni limite con l'efferata e impunita strage di San Valentino. Il 14 febbraio 1929 Alphonse Capone, benché ufficialmente a svernare in Florida nella sua casa di residenza, davanti a un garage di Chicago crivellò o fece crivellare a colpi di mitra sette uomini, rei di essere membri del clan degli irlandesi. Però, con il crollo della borsa nell'ottobre di quello stesso '29, la sua immagine pubblica ebbe la paradossale occasione di ribaltarsi, di passare dalla figura del pericoloso fuorilegge a quella improbabile del benefattore. In una Chicago ridotta alla fame, in cui le industrie erano schiacciate dalla mancanza di capitale, Al Capone, in forza della stabilità garantitagli da quel monopolio che aveva fondato nel sangue, fu il solo

capace di venire in soccorso dei disoccupati. Aprì una mensa per indigenti, e per i poveri si spese ad organizzare ricchi pranzi in vista delle festività, prima il giorno del Thanksgiving, quindi a Natale³. Per tanto agli occhi della pubblica opinione – fedele agli echi della stampa – il terribile assassino finì per indossare i panni del buon cittadino, del munifico filantropo, giunto in soccorso della città in rovina. Nei mesi dell'inverno del '30, sembrava che Capone non avesse ormai più seri ostacoli: i suoi concorrenti o si erano ritirati o erano morti, il sindaco di Chicago restava il suo fedele referente politico, la popolazione cittadina lo difendeva perché dipendente quasi del tutto dalla sua ricchezza, dal suo commercio e dalla sua elemosina. Insomma l'ascesa di Al Capone sembrava davvero irresistibile.

Ma non tutta la classe dirigente americana era disposta ad appoggiarlo. Direttamente da Washington, per volontà dell'Internal Revenue Service, ovvero l'ufficio delle imposte, Frank Wilson venne spedito a Chicago al fine di incastrare il gangster. Ed effettivamente le indagini di Wilson scovarono il punto debole del sanguinario Capone, accusabile, perlomeno ufficialmente, di non aver versato le tasse sui proventi delle sue attività criminali, come preteso da sentenza della Corte Suprema del 1927. Fu in questo modo, attraverso la maglie della procedura amministrativa, che un dominio assoluto del crimine veniva abbattuto, un regno che per alcuni anni aveva spadroneggiato su Chicago in quasi ogni ambito e anfratto, un impero che aveva sparso sangue ovunque fosse arrivato.

Tuttavia il mito oscuro di Capone resisteva e già iniziava a propagarsi in virtù della macchina regina dell'immaginario collettivo moderno, al tempo recentemente impreziosita dalla tecnica del sonoro. Infatti nel 1932, a un anno dal suo arresto, usciva il film *Scarface* per la regia Howard Hawks, pellicola destinata a inaugurare perciò il fortunatissimo filone del *gangster-movie*.

Se dunque lo spettro ambiguamente affascinante di Capone continuava ad aleggiare per l'Occidente capitalistico nel buio delle sale cinematografiche, al contempo il fantasma del nazismo, che aveva vissuto nascosto sin dai primi giorni di Weimar, si materializzava ora nella non contenuta ascesa di Adolf Hitler. E con la caduta della tanto vituperata Repubblica nata dalle ceneri dell'Impero tedesco, pure certi potenti

3. Cfr. J. Kobler, *Al Capone*, Milano, Mondadori, 1972, p. 396.

sostenitori del Führer della prima ora, come ad esempio Alfred Hugenberg, poterono rapidamente comprendere la mostruosa pazzia commessa nell'aver regalato a Adolf Hitler un incontrollabile potere fondato *in primis* sul delitto.

Prontuario bibliografico da remoti tempi di crisi

C. Bettelheim, *L'economia della Germania nazista*, Milano, Mazzotta, 1973.

M. Broszat, *Da Weimar a Hitler*, Roma, Laterza, 1986.

H. Magnus Enzensberger, *Politica e gangsterismo. Quattro saggi su criminalità comune e strutture di potere: dalla Chicago degli anni '20 alla Roma degli anni '50*, Roma, Savelli, 1979.

A. Hitler, *La nuova Germania vuol Pace e Lavoro*, Berlin, Liebheit & Thiesen, s.d. <1933?>.

I. Kershaw, *Che cos'è il nazismo? Problemi interpretativi e prospettive di ricerca*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

I. Kershaw, *Hitler*, Milano, Bompiani, 2 voll., 1999-2001.

J. Kobler, *Al Capone*, Milano, Mondadori, 1972.

K. Kraus, *La terza notte di Valpurga*, Roma, Lucarini, 1990.

K. Mann, *Mephisto. Romanzo di una carriera*, Milano, Feltrinelli, 2006.

A. Tooze, *Il prezzo dello sterminio. Ascesa e caduta dell'economia nazista*, Milano, Garzanti, 2008.

E. Traverso, *La violenza nazista: una genealogia*, Bologna, Il Mulino, 2002.

“*Uis Fibel*”: abbecedario uiano

o

Spoglie drammaturgiche

di Luca Micheletti

L'abécédaire est bien, entre les mains d'un enfant, ce dispositif paradoxal – à la fois jeu ouvert et parcours obligé – où le *geste d'apprendre* se trouve sollicité, rendu opératoire. L'adulte, lui, semble avoir désappris ce geste d'apprendre. La *Kriegsfibel*, abécédaire à l'usage des adultes, met donc en œuvre un paradoxe supplémentaire qui nous destine à «ne pas désapprendre à apprendre», malgré tout.

Georges Didi-Huberman, “Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1”

Wahrscheinlich bist du ja das sarkastische Kind aus den düsteren deutschen Märchen.

Industrie hat es aus dem Unterholz in die großen, unübersichtlichen Städte gelockt, und da steht es nun und hält mit weit aufgerissenen Augen nach letzten Lichtungen

Ausschau. Es kam her, um das Fürchten zu lernen, nun muß es sehen, daß der Schrecken seine heilsame Wirkung verloren hat und nur mehr kalte, ununterbrochene Betriebsamkeit ist. [...] Was es dort umzingelt hält, hat mit dem Ende der Märchen zu tun, mit dem Beginn einer Flut quälender Kurzgeschichten von trügerischer Moral.

Das sarkastische Kind weiß längst, wie die meisten von ihnen ausgehen, und kann doch das Staunen nicht lassen.*

Durs Grünbein

*. «È molto probabile che tu sia quel bambino sarcastico che s'incontra nelle tetre fiabe tedesche. L'industria l'ha attirato fuori dal suo sottobosco nelle città sterminate e ora eccolo là che, gli occhi spalancati, cerca di scorgere qualche ultima radura. Venne qui per imparare a temere, e ora deve constatare che lo spavento ha perso il suo effetto benefico e non è più che un ininterrotto gelido traffico. [...] E qui, ciò che tiene il bambino assediato ha a che fare con la fine della fiaba, con l'inizio di una serie di brevi storie tormentose dalla morale ingannevole. Il bambino sarcastico sa da un pezzo come vanno perlopiù a finire; ciononostante non può smettere di stupirsi.» (tr. it. A.M. Carpi: D. Grünbein, *A metà partita*, Torino, Einaudi, 1999, p. 3).

A Allegoria



[*Preambolo.*] Allegoria per dire altro; per *dire*, con le parole di altri. Se ogni rappresentazione è allegorica, come sembra a Fredric Jameson¹, non ha senso alcuna caccia alla chiave nascosta: che importa svelare che qui Hitler si chiama Ui, che l'ex imbianchino vale l'operaio del Bronx, il ricattatore mafioso vale il gangster, etc.? basterebbe concentrare l'attenzione sul referente: il referente è il successo dei nazisti, è il consenso che ottennero, sono le violenze che perpetrarono. Il referente è Hitler, un protagonista "dinamico": in perpetuo moto pendolare dalla linea della storia a quella della rappresentazione, tra la strage e il discorso, la politica e la stampa che informa *i* fatti. Il referente è la storia, *sembra*. Domande di un lettore sempre e comunque operaio: perché dunque parlare di Ui, di Bronx, di gangster? A che pro modificare la già complessa e sibillina equazione rappresentativa (che colloca il suo significato profondo x tra gli avvenimenti reali e quelli ad essi ispirati e messi in scena, secondo il modello: storia $\leq x \leq$ rappresentazione) attraverso un coefficiente di assestamento α di natura allegorica (storia $\leq x \leq (\alpha)$ rappresentazione)? In altri termini, c'è davvero bisogno del nascondiglio reazionario d'un tropo medievale per trasferire dalla cronaca al palcoscenico i fatti cui s'intende riferirsi? Se tutto quello che avviene sulla scena è allegoria issofatto, perché spostare il punto di vista, innescare un processo di mascheramento elevato alla potenza ennesima, realizzare un'espressione più difficile?

È davvero necessario, tutto questo, per dare ali all'antica chimera didattica, o per "godersi" lo spettacolo infame dei crimini che ci attorniano, meglio leggibili se tramutati in un cartoon per adulti, i quali ultimi, possessori della chiave di decrittazione (glielo dice Brecht, glielo diciamo noi: Ui vale Hitler), possano estasiarsi per il proprio acume demistificatorio?

1. Cfr. F. Jameson, *Brecht e il metodo*, Napoli, Cronopio, 2008, pp. 162-163.

Avvalendosi dell'allegoria, Brecht trasferisce il discorso storico su di un livello retorico: lo problematizza in termini linguistici. Ora, alcune scienze, operano su dati stabiliti in partenza, i quali possono essere vagliati, considerati, guardati, da vari punti di vista. L'oggetto della scienza detta linguistica, però, s'è detto un giorno De Saussure, lungi dall'esser dato a priori, lungi dal precedere il punto di vista, si direbbe *creato* dal punto di vista medesimo.

Val forse la pena di riassumere: a) l'allegoria abita ogni rappresentazione, in quanto quest'ultima è sempre un allontanamento, una versione traslata di un referente "reale" la cui individuazione richiede un processo critico razionale; b) Brecht estrinseca l'allegoria dalla sua sede naturale, facendone un coefficiente che modifica vistosamente la rappresentazione che già la conteneva (Hitler, sulla scena, smette di chiamarsi Hitler: si chiama Ui, non è austriaco ma del Bronx, etc.); c) col realizzare il punto b, Brecht pone l'accento sulla mutazione cui va incontro la storia, se fatta oggetto di rappresentazione: fa di essa un oggetto linguistico, quindi un oggetto non più dato per scontato e a priori, ma un oggetto creato dallo stesso sguardo critico chiamato ad analizzarlo.

Vale a dire: a Brecht (almeno: nell'*Ui*) non interessa raccontare il nazismo; a Brecht interessa piuttosto metterne a nudo la ragione d'esistenza, dire perché esiste e che cosa lo fa esistere. La risposta è nel *punto di vista* che sceglie, sorretto dal processo allegorico. Brecht dice di avere scritto l'*Ui* per spiegare il nazismo all'America capitalista, trasferisce pertanto i fatti tedeschi negli Stati Uniti, cambia il *punto di vista*: ma non sono gli Stati Uniti il suo interlocutore reale. Dice di spiegare il nazismo all'America, tramutando in categorie e nomi americani categorie e nomi nazisti, non già perché l'America ne abbia bisogno per spiegarsi il nazismo, bensì perché risulti chiaro che essa, in quanto simbolo del capitalismo degenerato, ne costituisce il presupposto.

Come ogni equazione, anche quella Germania = USA può essere letta in entrambi i versi. Brecht finge, ma sta fingendo di fingere. Al lettore curioso si deve rispondere, una volta ancora, che il capitalismo è crimine o, se si preferisce, che il crimine è il capitalismo.

B Berlino



Una Berlino che non è Berlino, dunque, o lo è, ma, “travestita”. Una Berlino osservata da lontano, da due prospettive almeno: quella dell’esule, che la traveste di ricordi, che la obbliga a calzare una speciale *akustische Maske* per raccontarsi alterata, carnevalesca, feroce; e quella del poeta, dell’ideologo, che la traveste da Chicago – metropoli kafkiana dagli inarrivabili confini e dalle abissali miserie (dello spirito) –, ma anche da colonia penale, destinata a lavori (ortofrutticoli) forzati. Berlino non esiste. Non è mai il Reichstag che brucia, e non è mai la Große Halle di Speer: è la «canzone che ripete molte volte la parola *Heim*», è la gamba stecchita di Goebbels, è la birra di cui è sbronzo l’attore da quattro soldi che il capogangster assolda perché gli insegni i rudimenti del parlare in pubblico, è l’orgoglio gay di Ernst Röhm che intona *Das lila Lied...* I microfoni senza la piazza, il teatro senza le quinte, le parole di una lirica celebre, dolci: «An jenem Tag im blauen Mond September...», mentre un criminale con la faccia di Charlot stupra ciò che ne denuncia l’identità, ciò che ne svela lo schifo, che ne riconosce, morendo, la traccia, la tacca, il nome tremendo, barbarico, ottuso: «’s ist Ui! ’s ist Ui! ’s ist...».

C Cavolfiori



I “verdoni”, frutti della terra, senhal del profitto friabile e marcescente, piatto prediletto (con le ortiche) del Führer vegetarianissimo... Invadono il palcoscenico come mine antiuomo, vengono calpestati, lanciati, fatti a pezzi, scolpiti, sniffati, indossati; non vengono mangiati,

come le vacche sacre. Sono l'arma, la bomba, il boomerang; sono l'odore dei soldi, l'incenso del capitale, il confortante olezzo del latifondo; sono le spugne del sangue sparso, i tumori di chi se li può comprare, i cervelli asportati dai crani aperti dalla scure del macellaio di Heartfield, e poi dipinti da Grosz.



[Sulla precarietà degli equilibri satirici.] Mentre Brecht è in California e punta a Hollywood, Donald Duck è protagonista di un cartoon Disney da Oscar, *Der Fuehrer's Face*, diretto da Jack Kinney, anno 1943. Il titolo è lo stesso della canzone di Oliver Wallace che viene cantata da una banda scalcagnata, con la svastica al braccio, nel prologo, marciando al ritmo di molti «Heil!» («When der Fuehrer says / “We ist der master race” / We *heil!* *heil!* right in der Fuehrer's face / Not to love der Fuehrer is a great disgrace / So we *heil!* *heil!* right in der Fuehrer's face!»). Ad ogni saluto risponde un Paperino ancora addormentato e poi svegliato di soprassalto da un cucù con la faccia di Hitler e da una baionetta che lo sbatte giù dal letto. Dopo il buongiorno alle foto appese al muro (di Hitler, Hirohito e Mussolini), si veste da soldato nazista, fa colazione di nascosto, concedendosi una sciacquatura di caffè e solo l'aroma di *bacon & eggs* (la pagnotta la taglia con la sega e la trangugia a fatica, costretto a leggere *Mein Kampf*); dopodiché è scortato alla fabbrica delle bombe. Qui deve confezionarne, non smettendo mai di fare il saluto nazista ad ogni effigie del Führer che incontra: una per bomba. Tormentato dalla catena di montaggio e dalle trombe della propaganda, Donald Duck ha un crollo nervoso con crisi allucinatoria in cui sono le munizioni a prendere vita e lui stesso si trasforma in una sirena della fabbrica: i proiettili esplodono, dissolvenza. I brandelli del Paperino saltato per aria (che hanno la forma di mille minuscoli Paperini) cadono sul culo del Paperino addormentato: scopriamo che egli è ancora nel suo letto e indossa un pigiama a stelle e strisce. Era tutto un terribile sogno?

Bizzarro finale per una pellicola di propaganda pro USA: accanto al quadretto «HOME SWEET HOME», un'ombra enorme col braccio teso in un ennesimo saluto nazista spaventa il protagonista che teme di non aver sognato e sta per rispondere con uno «Heil Hit...»; ma si volta, e riconosce che l'ombra inquietante era quella della Statua della Libertà, che corre ad abbracciare (cfr. lettera «E»).

E Esilio



Hannah Arendt, nel suo saggio tagliente volto a verificare i limiti morali ed etico-politici del poeta Brecht – e delle libertà, in generale, che vanno assegnate o perdonate al Poeta (maiuscolo) – in margine alla definizione terribile e semplice che egli aveva dato dei «profughi» («messaggeri della sventura»), ha chiosato che essi, per il vero e per Brecht, non si limitavano a portare «da uno stato e da un continente all'altro solo la loro sventura, ma anche la grande disgrazia che aveva colpito il mondo intero»². Assecondando il monito ch'egli stesso aveva dettato secondo il quale l'arte, in epoca di soprusi di regime tanto più, *deve* scegliere, Brecht estende di fatto il raggio di propagazione della propria sventura, trasferendo il dibattito storico su di un terreno *geo*-storico, parlando al mondo *del* mondo, non del *suo* mondo. Senza indagare la biografia del poeta – ch'egli, come nota Arendt, è tanto restio a svelare –, ricordando anche solo di sfuggita la sua condizione di esule – e di esule anche *americano* – si riconosce bene che l'allegoria statunitense è una strategia non già di generalizzazione qualunquistica, ma, diversamente, di ponderata estensione del discorso, che mira alla messa in guardia dalla *propagazione* della sventura, demistificandone, con Marx, l'eziologia. (Circa l'elezione dell'America a polo dialettico decisivo per la legittimazione di questa estensione, cfr. lettera «A»).

2. H. Arendt, *Bertolt Brecht: il poeta e il politico*, in *Ead., Il futuro alle spalle*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 105-154: 124.

Negli stessi mesi in cui lima i versi dell'*Ui*, Brecht prende appunti per quei *Dialoghi di profughi* che, come l'*Ui*, non compirà né pubblicherà mai. Attraverso di essi – quasi con le stesse parole utilizzate nel copione coevo – il senso dell'allargamento di prospettiva è spiegato da una problematizzazione satirica del concetto di libertà: «Proprio dagli americani si fa un gran parlare di libertà. Come ho già detto, gatta ci cova. Se uno parla di libertà di camminare vuol dire che gli fanno male le scarpe. [...] Io mi entusiasmai dell'America, quando sentii queste cose, e volevo diventare americano o almeno andarci, in questa gran libertà. Corsi da Ponzio a Pilato. Ponzio non aveva tempo, Pilato era occupato. [...] Poi dovetti assicurare sotto giuramento di non avere alcuna idea politica. [...] Non sono sicuro che il mio amore della libertà fosse sufficiente per quel paese»³ (cfr. lettere «I», «P»).

Quanto poi l'«amore della libertà», in Brecht, venga messo in relazione con la «violazione di limiti» morali (Arendt), consentita al poeta in quanto poeta (e dunque, ontologicamente, ideologo controverso ed «esule»), non fa che affermare con tanta più urgenza che laddove «si fa un gran parlare di libertà», in termini etici e politici, «gatta ci cova».



F Fioreria (*Faust*)

In una fioreria fantasma, lugubre e concentrazionearia, che mima il giardino dei magici e tragici inganni del *Faust I* di Goethe, Brecht racconta l'assassinio del cancelliere austriaco Dollfuss e le mire di Hitler su Vienna, fino all'*Anschluss* che chiude il copione. Faust è Ui, Mefistofele è il braccio destro Givola, Gretchen è Mrs Dullfeet e la patetica Marta, presa in mezzo, è Mr Dullfeet, oppositore della mafia di Chicago ma debole e disposto a patteggiare una neutralità indegna per ottenere in cambio benefici. Al ritmo del più noto valzer Straussiano, la parodia goethiana di Brecht è reinventata nella forma d'un deforme "*Totentanz*": le docce dell'impianto

3. B. Brecht, *Dialoghi di profughi*, Torino, Einaudi, 1962, p. 88.

d'irrigazione rimandano agli analoghi congegni di morte trisamenti celebri, per giustiziare il cancelliere scomodo si usa il pesticida Zyklon B. Un falso (a Dollfuss spararono ed egli cadde, ai piedi d'una statua della Vergine), un anacronismo (le pratiche di sterminio comprenderanno il gas solo dalla fine del 1941 e Brecht ferma il suo racconto al 1938), una manipolazione (per Brecht, Dullfeet muore fuori scena): la trasfigurazione astorica d'un'asfissia che, da metaforica, si farà materiale.

G Gerarchi/gangster



[«Come pesci congelati...».] Intorno a Hitler/Ui, scorta malefica e grottesca, stanno i gerarchi, tramutati in gangster dal grilletto facile. Brecht sceglie il grasso (Göring = Giri), il magro (Goebbels = Givola) e il pervertito (Röhm = Roma) e ne fa una trinità volgare, pietosa, ma anche furbescamente comica. Giri è il «Superclown», il pallone gonfiato, il ciccione imbottito. L'attore che lo interpreta non è un vero colosso, ma un gracile arlecchino, miniatura di vichingo, che si riempie i pantaloni con dei cavoli marci e così si traveste dal se stesso storico: ingigantendo, atteggiando i propri tratti in una smorfia cordialmente spaventosa, e strillando una risata vigliacca, afona, efferata.

Givola è un anfibio che va incontro a metamorfosi e diviene un pesce vero e proprio, nel grande mare di squali (o di lucci che si mangiano tra loro, come si canta nella *Beggar's Opera* di Gay), della criminalità organizzata. In lui si riassume e si realizza la perversione dell'intelligenza, quella con la bocca unta e le gambe corte, come le bugie: senza nulla di romantico o maledetto, è chiaro, niente a che fare con spiritualismi di alcuna sorta. La perversione dell'intelligenza è l'asservimento di essa alle logiche dominanti (e dominatrici), per ottenerne un beneficio personale, in *surplus*. Givola è l'incarnazione (in due dimensioni) di quel che Brecht chiama «Tui» (cfr. lettera «U»): in lui trova un baricentro drammaturgico

la questione della connivenza e convivenza del capitalismo “culturale” con il crimine, del «truster» (e Givola non tratta direttamente di cavolfiori ma di fiori, più profumati oggetti, puri e privati di volgari prefissi) e del «gangster» (e Givola usa la propria attività commerciale per coprire i traffici illeciti della malavita cui appartiene: come avveniva a Chicago, per davvero, in quegli stessi anni, a Dion O'Banion, grande rivale del mitico Al Capone e titolare di una lussureggiante fioreria).

Roma, poi, è la cattiva coscienza: ambiguo e poco lucido, non è solo la checca collerica inventata per sbeffeggiare il dubbio machismo del Führer, ma anche – Brecht non lo dimentica – l'anima più autenticamente popolare del nazionalsocialismo, elementare ma non goffa, criminale ma idealista. L'idea di fare di Roma ucciso da Ui il fantasma di Banquo che tormenta Macbeth (cfr. lettera «M») doveva arrovellare Brecht sino alla fine: più che d'apologetica röhiana, il drammaturgo poteva temere d'esser tacciato di fanatismo. Il pervertimento del sentimento del popolo – Brecht è sempre in dubbio se riconoscerlo o meno – conduce all'ignominia tanto quanto l'ignoranza di esso. Roma resta un punto irrisolto dell'*Ui* (cfr. lettera «I»), una prova, un abbozzo riassuntivo del rivoluzionario frustrato e dell'ottusità biecamente ideologizzata: etichette dalle quali Brecht sapeva di dover stare alla larga.



H Hosalla & C.

[*Il “rubato”.*] Hans-Dieter Hosalla, chiamato a scrivere, dopo la morte dell'autore, le musiche per il copione forse più controverso di Brecht (cfr. lettera «I»), sceglie di trarre ispirazione dalla libera gestione della proprietà d'autore, che già il drammaturgo professava, e ricostruisce delle musiche mai udite né approvate da Brecht. E non si limita soltanto a scrivere le musiche, ma se ne inventa i testi; o, meglio, li “ruba”. Come in un'esecuzione solistica non a tempo di metronomo, così, nel suo assolo

compositivo postumo e spurio, Hosalla s'affranca dal "tempo", non solo e non tanto da quello musicale: piuttosto, metaforicamente, da quello storico. Innanzi tutto, comincia con il "rubare" un canto tradizionale, che attacca «Am Waldessaume steht die Hütte» (ne riscrive e a tutta posta storpia il carillon in tre quarti tramutandolo in un ironico beethoveniano tempo pari); e, poi, presiede all'elezione di *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* – la parabola di Brecht ideata negli anni che l'Ui descrive *en travesti*, e che ha per sottotitolo il motto ancora buono «Ricco e ricco van d'accordo» – a luogo privilegiato per il recupero del materiale testuale di quelle canzoni che Brecht "non fece in tempo" ad inserire nell'Ui. Hosalla "ruba", dunque, le parole di *Das was-man-hat-hat-man-Lied* e di *Das Lied von der Tünche*, confezionando un liquido, aperto, controverso *Musikmaterial*: elimina le musiche originali che erano di Eisler, se ne inventa di nuove – sghembe, percussive, inquiete "*Marches du Diable*" d'uno Stravinskij brado, barbaro –, legittima la manomissione, la ricerca, il riutilizzo dei *Songs* antinazisti della vasta produzione brechtiana di canzoni per la scena. Tra esse, non dovevano sfuggire i rifacimenti dello stesso Brecht della celeberrima *Moritat* della *Dreigroschenoper* che racconta, sul filo del motivetto weilliano, l'incendio al Reichstag del 1933 o la *Ballade von angenehmen Leben* ripensata dal drammaturgo in funzione anti-hitleriana nei primi anni quaranta (gli stessi dell'Ui). Una musica proibita, "pirata", tutta firmata Brecht, ma tutta ripensata da Hosalla, che chiama gli arrangiatori, i *Dramaturgen* coevi e futuri a ridisegnare la struttura d'un testo poroso e liquido sul modello evoluto di quel nuovo genere che, inaugurato nella fine d'agosto del 1928 dalla premiatissima ditta Brecht&Weill era, come lo descrisse Canetti, in alternativa alla zuccherina viennese, la feroce «operetta berlinese»⁴. Essa trovava nella "*wilde Bühne*" cabarettistica la sua più prossima ispirazione, ma aveva premesse storiche meno estemporanee e costituì la risultante d'una serie di forze la cui scaturigine era custodita dal più tedesco dei sacerdoti: Wagner nientemeno (cfr. lettere «K», «S»). L'idea di "rubato" mutuata da Hosalla consente di fare dell'Ui un'operina colta e parodistica, che s'esprime in un insolito *argot* musicale, imbastendo daccapo la sintassi narrativa della pièce incompiuta e tramutando i controversi «cartelli» didattici in un montaggio d'altrettanti "originali" *Songs*.

4. Cfr. E. Canetti, *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921 - 1931)*, Milano, Adelphi, 2002, p. 311.



I Incompiuto

La prima stesura dell'*Ui* del marzo 1941 non piacque a Margarete Steffin, in Finlandia con Brecht, là in esilio. L'idea di scrivere una satira anti-hitleriana era vecchia di sette anni e, dopo vari abbozzi, aveva preso forma in un copione in versi, steso in venti giorni, dal titolo *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. Il primo tentativo di compiacere l'amica (e fare contestualmente un buon servizio al dramma) è dell'inizio di aprile: il *blank verse* è ostico e Brecht cerca di *limare* per un altro mese, durante il quale il titolo muta, si trasforma in un appunto, un'etichetta posticcia, di lavoro: *Arturo Ui (Dramatisches Gedicht) von K. Keuner*. Pochi mesi dopo (la Steffin muore a Mosca, in giugno), Brecht è in America: passa al cuore la propria ossessione cronotopica, va ad abitare la propria allegoria, penetra nel castello escheriano dei ribaltamenti ideologici... Vuole rappresentare l'*Ui* e, benché sia ancora un'opera "aperta" – non chiusa: non conclusa –, ne fa approntare una versione in americano in cui l'antico titolo perde l'aggettivo: *The Rise of Arturo Ui*. Il progetto di messinscena, però, naufraga: Piscator non lo asseconda, Berthold Viertel nemmeno. *Ui* finisce nel cassetto per dodici anni, durante i quali la parabola discendente del "gangster" un tempo in ascesa si compie: Brecht, dal 1953 alla morte (1956), rimette mano alla sua storia di vent'anni prima, smontando e rimontandone i frammenti, provandosi a risolverne le contraddizioni e le limitazioni drammaturgiche e storiche, catalizzate dal taglio satirico-ideologico che scelse e dagli esiti ormai noti a tutti di avvenimenti che la prima stesura aveva invece contemporanei o quasi. Ultima volontà dell'autore è quella di ricalcare il titolo definitivo sulla traduzione americana d'una dozzina d'anni prima: *Der Aufstieg des Arturo Ui* (cfr. lettera «R»). Ma Brecht muore senza avere deciso il destino del suo scartafaccio, che non pubblica né rappresenta mai, nato come un *instant book* che non vede la luce per tre lustri e che passa dalle mani dell'autore a quelle dei "sopravvissuti" come un *objet retrouvé*, imprevedibile, insidioso, incompiuto.

J

Jenny dei pirati



“La povera ragazzina, ogni giorno, asciuga i bicchieri e serve gli stranieri di passaggio nel misero albergo dove lavora: essi la ripagano con una monetina lanciata a terra. La povera ragazzina aspetta che una nave con otto vele e cinquanta cannoni attracchi nel porto della sua città. Allora tutti si chiederanno che stia succedendo. La povera ragazzina sorriderà e tutti si chiederanno perché stia sorridendo. Ci sarà una sommossa, i cannoni della nave inizieranno a sparare sulla città fino a raderla al suolo, ma non abatteranno il misero albergo della fanciulla, che continuerà a ridere. Poi, delle squadre di uomini armati si impadroniranno della città, appiccando incendi, violentando le donne... faranno prigionieri gli oppositori e li porteranno al cospetto della povera ragazzina che ne ordinerà l’eliminazione e poi ripartirà sulla nave pirata, abbandonando la città in mano ai nuovi orchi, verso altri progetti di conquista”.

La fiaba dell’occupazione nazista l’aveva cantata, prima che tutto avvenisse, Polly Peachum, in una stalla addobbata a salone di ricevimento, per rallegrare le proprie nozze con il gangster Mackie Messer, in quell’*Opera da tre soldi* che Brecht raccontò sapientemente per *épater les bourgeois* d’una Berlino che – anno 1928 – si riconoscesse nella caricatura d’un capitano d’industria aduso a forzare «col piede di porco alla mano, le casse di nichel delle bottegucce»⁵: un ladro. Quella che per la bella ereditiera della ditta Peachum & Co. era la romanza operettistica della propria emancipazione – e, magari, persino un canto rivoluzionario – in bocca ad un livido gerarca da cartolina, che ne storpiò il tedesco nel microfono infame della propaganda, diviene la colonna sonora d’un attentato, la trasfigurazione musicale del “golpe” del secolo.

5. Cfr. B. Brecht, *L’opera da tre soldi*, in *Id.*, *I capolavori*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1998, vol. I, pp. 3-103: 87.



K Kabarett

[*Zum Beispiel.*] Alla Größenwahn berlinese di Rosa Valetti – che sette anni dopo sarà la prima Mrs Peachum nell’*Opera da tre soldi* di Brecht –, nel 1921, stigmatizzando i nostalgici sentimenti dell’“uomo weimariano”, la celeberrima *Sängerin* cantava un inno festoso e fieleoso, il cui ritornello diceva «Wir wollen alle wieder Kinder sein»: «Ancor fanciulli tutti vogliam tornar». Ridicolo rifugio nel tempo che fu, la *Belle époque* era guardata come un’era prossima ma ormai impredicabile: gli “Europei della decadenza”, ritratti in notturni festini pietosi al bordello di Grosz, erano messi alla berlina dagli spavaldi assertori d’una *neue Sachlichkeit*, ormai da mettersi tra virgolette come l’etichetta distintiva d’una schiera di superbi canzonatori e satirici ritrattisti. Sulla scena storica di dieci anni dopo, nei primi anni trenta, le buffe pose reazionarie di chi rimpiangeva il passato, sbeffeggiate dalla Valetti, avrebbero perso del buffo e avrebbero acquistato del macabro: ormai si poteva ben rimpiangere Weimar, *persino Weimar!*, mentre veniva ratificato il crimine di stato e il terrore s’aggiustava il ciuffo. E così sia: appiccicato in testa allo spettacolo rivoltante della gran parata nazionalsocialista che apre il militante copione di Brecht, il cancan di Hollaender – cantato dagli attori “brechtiani” che, travestiti da Junker prussiani, a braccetto coi nazisti, si presentano al pubblico in un prologo posticcio e kitsch – non fantastica più della perduta *Belle époque*, ma d’una era prossima, crudele ma non quanto quella presente, in cui la corruzione c’era ma per lo meno non era ancora statalizzata, e la spigolosa Nuova Oggettività (ormai mitologica, maiuscola) era meno cruenta dell’uncinata pubblicistica di regime. *Post factum*, come nel più ortodosso teatro epico, è fatta oggetto di straniato, satirico, immorale rimpianto, l’epoca che precedette l’*Anschluss*: proprio quell’epoca di traffici efferati e scelleratezze che lo spettacolo s’accinge a raccontare, chiudendo il sipario sull’ascesa trionfante del “*Great Dictator*” al suo ingresso nell’Austria connivente *obtorto collo* – o, come vuole l’allegoria, nella città di Cicero, assoggettata all’indegno pizzo del capogangster Ui.

L Lavoro



Sul trust ormai “multinazionale” dei cavolfiori, nel finale del nostro Ui, cala la scritta ignobile del maggiore Höß («Arbeit macht frei»), la cui cruenta menzogna è nota. Anche questa, però, bisognava riscriverla, secondo il metodo allegorico impiegato da Brecht (cfr. lettera «A»); e dunque, grazie all’ambiguità offerta dal verbo scelto per una traduzione italiana ormai canonica, l’insegna al neon multicolore recita «Il lavoro rende cavoli». Il lavoro «rende», non riflessivamente, ma transitivamente; e, inoltre: «cavoli» (sdrucchiola per sdrucchiola...). Il lavoro frutta, il lavoro *fa* i cavoli. E come essi sono metafora dei marci “verdoni” di Zio Paperone (cfr. lettera «C»), così la sentenza di morte è giusto illumini l’ingresso al *Konzentrationslager* capitalista cui chiama il dito uncinato d’un altro zio: Sam.

M Mahonney



[“*Roman einer Karriere*”.] «Perdono all’attore tutti gli errori dell’uomo, non perdono all’uomo alcun errore dell’attore»: è il motto gnomico del *Wilhelm Meister* di Goethe che Klaus Mann, figlio di Thomas, pone in epigrafe del suo *Mephisto*, «romanzo di una carriera»: quella di Gustaf Gründgens, attore, protetto di Göring, “giullare del re”, grande Demonio nel *Faust* goethiano sulle scene amburghesi, prima, e berlinesi, poi, negli anni trenta e dopo. Il teatro resta la più grande metafora di cui la storia si serva per magnificare i propri trionfi o le proprie miserie. Così come un prologo in teatro apre il *Faust*, allo stesso modo, un

prologo in teatro apre *Mephisto*: al Teatro dell'Opera di Berlino, addobbato come una sala da ballo tra le più sfarzose di sempre, si festeggia il quarantesimo compleanno di Göring e un giovane diplomatico scandinavo, mentre la musica e il luccichio lo stordiscono, chiosa sommessamente: «Qui le risate risuonano beffarde e disperate, sfacciate, provocatorie e, allo stesso tempo, prive di speranza, orribilmente tristi. Non ride così chi si trova a proprio agio. Non ridono così uomini e donne che conducono una vita retta e ragionevole...»⁶. Il suo «qui» vale naturalmente “a Berlino”, ma anche “in questo teatro”, “in teatro”. In teatro nessuno è a proprio agio, esso presta volti e ne cancella altri, in esso si realizza e si alimenta la miserabile *Aufhebung* tra volontà e rappresentazione: l'attore piange, sulle ginocchia di mamma – è nel finale del romanzo di Mann –, le sciagurate lacrime di chi vuol essere usato e non usare, essere agito e non agire.

Al centro dell'*Ui* è la scena in cui il dittatore in erba chiede aiuto a un commediante, anzi, ad un “tragico” fuori moda, Mahonney, perché gli passi qualche trucchetto utile per la cura della sua immagine pubblica e, specialmente, per farsi insegnare l'arte dell'affabulazione. In maniera un po' posticcia, Brecht vuol richiamarsi qui all'episodio reale secondo cui Hitler prese davvero lezioni di *public speaking* da un Basil di Monaco; ma non è il riferimento anedddotico a meritare la sottolineatura di Brecht. Piuttosto, il fatto che l'aneddoto si presti ad ospitare una dissimulata, «straniata» dichiarazione di poetica deve aver fatto scegliere al drammaturgo di evidenziarne la rilevanza, col porlo *en abîme* all'esatto centro dello stemma dell'*Ui*. La figura dell'attorucolo beone di “vecchia scuola”, di facile e insidiosa sottovalutazione bozzettistica, riassume in sé tre questioni capitali della poetica brechtiana dell'*Ui* e non solo dell'*Ui*: a) problematizza la questione del verso attraverso la straniante rinuncia ad esso (la scena di Mahonney è l'unica in prosa di tutto il copione); b) chiarisce l'orizzonte satirico scelto per la demistificazione in chiave economica dell'ascesa nazista, attraverso l'esplicitazione dei modelli elisabettiani di cui l'*Ui* è parodia; c) pone in termini radicali la questione della derivazione dalla “vecchia scuola” teatrale della “nuova scuola” dello straniamento (rimando la problematizzazione dell'assunto che il *V-Effekt* Brecht lo rintracci nella “gabbana di Molière”, nella stilizzazione farsesca di cui si serve come alternativa critica al teatro «naturale»; ma cfr. comunque anche la lettera «V»).

6. K. Mann, *Mephisto. Romanzo di una carriera*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 8.

C'è spazio solo per un breve chiarimento, in rapporto a quanto enunciato: col fare di Mahonney un ossessionato da Shakespeare (egli è vittima delle forme – un malato di *blank verse* che, unico fra tutti, parla in prosa! – e dei temi: pretende a Marco Antonio come proprio alter ego fuori proporzione), Brecht ha modo di criticare all'interno dello sviluppo narrativo della pièce le “istruzioni per l'uso” della medesima: gli attori (appunto) che la metteranno in scena, dovranno confrontarsi infatti con il *große Stil*, di cui l'uso del verso restituisce il sapore, e con gli stereotipi interpretativi retaggio delle “moderne” pratiche di rappresentazione della drammaturgia classica. Approssimando, sintetizzo: l'*Ui*, in quanto e come ogni dramma storico (dialettico) moderno, va preso, rispetto alle forme, come un *Riccardo III démodé*, da mettersi in scena con consapevolezza critica e sfoggio di artificiosi (diciamo pure tromboneschi) virtuosismi. Un paradigma fedele ma non affatto scontato del controverso concetto di «straniamento», dalla prospettiva dell'attore. Postrema postilla: quanto detto dovrebbe chiarire le ragioni più fonde che hanno portato alla scelta di far recitare ad Umberto Orsini sia il ruolo di *Ui* sia quello di Mahonney, in una sequenza “allo specchio” in cui l'utilizzo di mezzucci illusionistici da trasformismo di bassa lega realizza – potere della scena – una metafora sostanziale sulla funzione del teatro, dentro (e fuori?) Brecht.

N Nazismo



[«*Kindern und Königen*».] Dedicati «a bambini e re», un Walter Benjamin ventenne appena, insieme a Christoph Friedrich Heinle, nei primi anni dieci, scriveva versi veggenti: «Toren töten die Titanen... / Toren tören die Titanen / Täppisch tätowierte Ahnen / Ziehn mit fliegenden Fahnen / In Karawanen. // Schlaflied / Schwarz wie ein Birkenstamm bist weißes Schaf du...»⁷. Una giganomachia di folli, in

7. «Pazzi uccidono i titani... / Pazzi uccidono i titani / goffi avi tatuati / avanzano a bandiere spiegate / in carovane. // Ninnananna / Nera come un tronco di pero, bianca pecorella sei tu...» (tr. it. R. Tiedemann: W. Benjamin, *Spiriti della foresta primordiale*, in *Id.*, *Sonetti e poesie sparse*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 185-187: 185).

una ninnananna nera, scritta ad hoc per spaventare «bianche pecorelle» – e intanto «goffi avi tatuati / avanzano a bandiere spiegate»⁸. La chiave di volta per comprendere gli *Urwaldgeister* di Benjamin è il sonno (della ragione, naturalmente), il sonno che genera il sogno che genera i mostri che vengono da lontano, gli spiriti della primitiva foresta, i cui vessilli violenti garriscono, indelebili, nella memoria collettiva. Passeranno vent'anni e una guerra prima dell'«ascesa» di Adolf Hitler, ma i tempi della poesia non sono quelli della storia e, soprattutto, l'«ascesa» non è un atto aoristico, ma un processo che s'origina prima ancora che esista colui che lo compirà. Il sonno era profondo. Grazie all'antica sentenza barocca secondo la quale «la vita è sogno» (un *vanitas vanitatum* trasformato, sulla scorta del fortunato paradigma calderóniano passato a Freud, in parabola sulla schizofrenia, sulla scissione dell'io), abbiamo lasciato che si fraintendesse il monito biblico che indicava la polvere e abbiamo preferito concentrarci, con il più vile Shakespeare, sulla vita e sui sogni: ma il culto della prima è pauroso quanto le creazioni dei secondi. È paurosa la trincea che entrambi essi creano tra la realtà delle condizioni materiali d'esistenza e la “super-realtà” della loro rappresentazione ideale, platonica e psicoanalitica, predicata per difendere fortini reazionari ed “edipici”, come dicevano Deleuze e Guattari, quand'erano di moda.

(Forse non è vero che ogni vitalismo è destinato a generare nazismi: forse non è vero che sono i nazismi a costituire la premessa di ogni vitalismo. Mi viene in mente ad esempio il culto «sciamanico» e «cordiale» di quel filosofo della lingua appassionato d'antropologia che fu Elias Canetti, che tentò di affermare la vita oltre la sopravvivenza e la rassegnazione ai morti. Ma forse è vero anche che lo poté fare poiché aveva studiato il nesso dialettico tra il potere e la massa, tra il predominio, la supremazia, e le condizioni materiali dello sfruttamento, della sconfitta...).

Antinazismo è materialismo storico. I «bambini» e i «re» non sono protagonisti di alcuna favola hegeliana; sono attori della storia. Brecht scrive nel 1941 e si ferma al 1938: non può o non vuole ragionare che di cause, di premesse. E conclude che il vitalismo, la religione della terra e della razza, i “sogni”, che avevano come *conseguenza* il nazismo, avevano avuto come *causa* i meccanismi perversi del capitale impazzito.

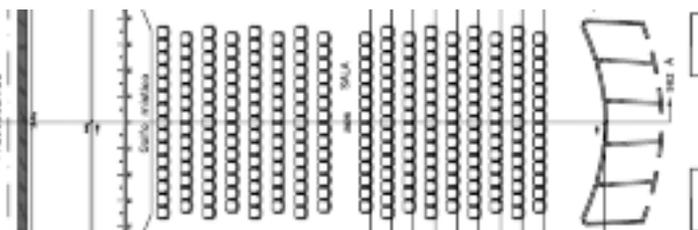
8. Cfr. *Id.*, *Urwaldgeister*, in *Id.*, *Sonetti e poesie sparse*, cit., pp. 184-187: 184-185.

O Ora



Se non ora, ...

P Prendere posizione



[*Per un abbozzo di proposta critica.*] «Là où le *parti* impose la condition prééminente d'une *partie* au détriment des autres, la *position* suppose une coprésence efficace et conflictuelle, une dialectique des *multiplicités* entre elles»⁹. L'analisi del *Kriegsfibel* di Brecht recentemente tentata da Didi-Huberman all'insegna d'una valorizzazione della «connaissance nouvelle» di cui si fa «produttore» l'autore stesso attraverso il rifiuto della «presa di partito» (dell'apriorismo antirelativista) e l'induzione, per contro, della «presa di posizione» – assicurata dalla tecnica del montaggio e della ri-contestualizzazione d'immagini e testi – giunge a riconoscere nell'abecedario “alternativo”, antimilitarista e antifascista del poeta il breviario d'un inedito «immaginare politico». Tutto «prende posizione» grazie alla combinazione a scarto di parole e figure («de chaque image vis-à-vis des autres, de toutes les images vis-à-vis de l'histoire»¹⁰), ritagliate e reincollate insieme in un dossier “neutrale”, fatto di materiali storici e poetici che non si nega al giudizio, anzi, lo consente.

9. G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, 1, Paris, Minuit, 2009, pp. 121-122.

10. Ivi, p. 119.

Sebbene, riportando un passo dell'*Engagement* di Adorno, nel volume di Didi-Huberman l'*Ui* venga ricordato come modello della semplificazione e della falsificazione ideologica che Brecht avrebbe praticate in alcuni casi fino al «disonore della forma estetica», non andrebbe dimenticato che si tratta non già d'un'opera letteraria e basta, ma d'un'opera letteraria destinata alla messinscena: si tratta di un copione teatrale. Ora, il pur limitato (e limitante) paradigma ideologico che il testo asseconda, alla prova del palcoscenico, è chiamato a «guadagnare le sue immagini», a costituirsi in montaggio, a «prendere una posizione» *fisicamente*, nello spazio e nel tempo. È la natura stessa del fatto teatrale a generare una «conoscenza nuova», un montaggio e una ri-contestualizzazione. E il paradigma della *Fibel*, l'abecedario, – in cui immagini e storia, come vuole Didi-Huberman, si confrontano *vis-à-vis*, offrendosi al giudizio di chi, avvertito, sappia servirsene – può forse tornar utile, in questo senso, come alternativa o come chiave esplicativa del processo allegorico che presiede ad ogni rappresentazione in generale, e a quella dell'*Ui*, che è due volte allegorica, specialmente (cfr. lettera «A»).



Q
... *quando?*

Quando ha luogo l'*Ui*? L'epoca che racconta è chiara, ma quando può aver luogo lo *spettacolo*? Quale ne è l'*ambientazione*? Per noi, ha luogo quando deve aver luogo, quando la necessità prende il posto della possibilità (cfr. lettere «O», «R»).



R «Resistibile»

L'aggettivo che Brecht sceglie fin dalla prima stesura per qualificare l'ascesa di Ui, «aufhaltsam», cade a partire dalla prima revisione e, poi, nella traduzione americana che nello stesso 1941 appronta Hoffmann Reynold Hays per un'edizione teatrale statunitense che non vedrà la luce. L'aggettivo ritorna nel 1953, allorché Brecht riprende a lavorare al copione, ma è nuovamente caduto quando Brecht muore senza aver compiuto definitivamente l'opera. Al debutto teatrale postumo della pièce (Stoccarda, Württembergischen Staatstheater, regia Peter Palitzsch, novembre 1958), l'«Aufstieg» è aggettivato. Da allora in poi – a partire dalla prima berlinese al Theater am Schiffbauerdamm del Berliner Ensemble (regia ancora di Palitzsch, insieme a Manfred Wekwerth, Shall protagonista, marzo 1959), fino alla messinscena di Heiner Müller, sempre col BE, del 1995 (Martin Wuttke come Ui) – il titolo codificato è *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*.

Verrebbe da chiedersi quale variante sia più ottimista, quella con o senza aggettivo: quella polemica o quella storica, quella critica o quella oggettiva, la militante o la descrittiva. Ma, forse, è questione oziosa: ciò che, nel 1941, “avrebbe potuto essere” già non era stato. Più interessante riflettere, forse, sul fatto che, dopo la guerra e dopo tutto, la pièce non ragioni d'epiloghi (né il titolo muta in «Aufstieg und Fall...»: «Ascesa e caduta...»), bensì, ancora, di premesse. «Resistibile» o meno che sia stata l'ascesa di Hitler, non è più questo il punto. Il punto è che ascese consimili si danno, a tutt'oggi è fin troppo chiaro. Criminale sarebbe credere il pericolo debellato e restare a guardare, seduti, la madre dei mostri “sempre incinta”. Ammonisce, celeberrimo, l'explicit: «Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch!»: «il grembo da cui nacque [strisciando...] è ancor fecondo».

Il punto non è la “resistibilità”, bensì la *resistenza*. E non la sua possibilità: la sua *necessità*.



[*La retrospettiva di Weill.*] Quasi un decennio dopo il debutto berlinese dell'*Opera da tre soldi*, “caso” mai risolto della cronaca teatrale del tempo (che ne registra il successo attardandosi però sull'intrinseca ambiguità, politica ed estetica, dell'operazione) e che – per questioni formali, oltreché concettuali – Elias Canetti, spettatore d'eccezione alla prima berlinese del 1928, definirà «il comun denominatore di un'epoca»¹¹, Kurt Weill, il cui nome rimarrà legato indissociabilmente alla sua collaborazione con Brecht, rifletterà sul senso di un teatro musicale nella contemporaneità, rintracciando la sua ragion d'essere nella linea che, partendo dal teatro greco antico giunge fino alle coeve contaminazioni tra performance «d'attore» e performance musicale, nel segno di una compartimentazione delle arti di matrice mejercholdiana: «The music theatre is as old as the theatre itself. Those cultures from which our theatre has descended (the Greek theatre, the Japanese theatre, the medieval mysteries) attempted and accomplished, each in its own way, the union of word, tone and movement from which sprang the later opera form. [...] The influence of the Verdi revival on post-war composers was accompanied by a realization that opera must again find a union with the theatre, and return to a simplified, clear and direct musical language. Already, during the war, Busoni had written an opera (*Arlecchino*) which used an actress in the principal role. In Stravinsky's *L'histoire du soldat* a speaker carried the action; the Dreigroschenoper was written for an actress who could sing. The great dramatists of the day began to interest themselves in opera. Jean Cocteau, André Gide, Paul Claudel, Georg Kaiser, Bert Brecht wrote librettos»¹².

11. Cfr. E. Canetti, *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)*, Milano, Adelphi, 2002, p. 313.

12. K. Weill, *The Future of Opera in America*, in «Modern Music», vol. 14, n. 4 (maggio-giugno 1937), pp. 183-188: 183, 185-186.

L'operina di Busoni cui Weill fa riferimento nel 1937, *Arlecchino o le finestre*, scritta nel 1916, è di fatto una satira in forma di opera buffa in cui il protagonista passa dalla recitazione al canto senza soluzione di continuità: forse non un capitolo fondamentale per il teatro coevo, ma senz'altro un raccordo emblematico delle tendenze sincretiste che attraversavano la scena musicale contemporanea. Nel corso del "ventennio lungo" tra le due guerre, infatti, morto Wagner da più di un trentennio e Verdi, cui Weill si richiama, da un quindicennio, era chiaro che fosse in atto una revisione dei principi che presiedevano alla pratica del teatro musicale e, nonostante controverse prese di posizione ostili al sincretismo delle arti – come quella, per altro "dilettantesca", dello stesso Canetti che, nonostante ammettesse la portata dirompente dell'opera di Weill, sosteneva che il dramma musicale fosse «il più sporco e assurdo *Kitsch* che sia mai stato inventato» poiché «mentre la musica diventa tutto, il dramma perde ogni importanza»¹³ – l'indagine dell'universo teatrale nel segno di esplorazioni trasversali tra composizione, coreografia, scenografia, recitar cantando e prosa, aveva tentato esperimenti capitali. Gli anni cui si richiama Weill mentre Brecht pensa all'*U* ne sono densi al punto che solo uno scorcio aoristico, parziale, quasi "a memoria", qui, può tentare di ricordarne alcuni snodi (quanti altri dimenticandone!): Max Reinhardt debutta con il suo esperimento wagneriano/sofocleo alla Großen Schauspielhaus di Berlino (*Edipo re*, 1919); lo stesso Reinhardt nel 1911 aveva collaborato con Busoni all'allestimento della fiaba musicale *Turandot* da Gozzi e nel medesimo torno di tempo Ida Rubinstein era stata protagonista del progetto *Martyre de Saint Sébastien* (1910-11), di D'Annunzio e Debussy, che si proponeva anch'esso la promiscuità tra le arti sorelle teatro, musica e danza. Nel 1918 sboccia il fiore anomalo dell'*Histoire du soldat*, risultato dell'innesto spregiudicato di cellule ancora embrionali di *Sprechgesang* «busoniano» (e ovviamente schönberghiano) tra musica da camera e brevi scene di teatro di prosa intervallate dalle parabasi di un narratore «pirandelliano», come lo definirà approssimando, a posteriori, lo stesso autore, Stravinskij. Di lì a tre anni uscirà *L'opera d'arte vivente* (1921) di Appia, ideale compimento della riflessione del regista sulla

13. E. Canetti, *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1972*, Milano, Adelphi, 2006, pp. 23-24.

Messinscena del dramma wagneriano iniziata già nel 1895. In Italia sono in atto da tempo i tentativi delle sintesi futuriste in generale, e marinettiane in particolare. A partire dal 1923 avranno inizio gli esperimenti sincretisti di Luigi Ruffolo (come *Rumorharmonium*), con le musiche di Alfredo Casella, Franco Casavola, Francesco Balilla Pratella e Silvio Mix (che sarà coautore della pantomima *Cocktail* di Marinetti, 1927). E dall'anno precedente i fratelli Bragaglia avevano inaugurato il Teatro degli Indipendenti che ospiterà, tra l'altro, *Balli meccanici* di Pannaggi e Paladini. Nel 1928, *L'opera da tre soldi*, «scritta per attori capaci di cantare», fu l'atto fondativo per un nuovo genere di teatro, di contro all'operetta viennese: «l'operetta berlinese»¹⁴, che ridisegnava i contorni del teatro musicale, aprendogli in maniera “rivoluzionaria” i battenti del teatro di prosa propriamente detto, codificando la presenza dei *Songs* nel teatro brechtiano, che andranno a costituirne una delle più schiette matrici ideologico-formali, con e senza Weill.



Il mondo capitalistico è un cartello di verdurai. Vestiti col frac, *mise* passepartout dell'alta borghesia e sempre identica a se stessa al di qua e al di là dell'Oceano, calzano guantoni e stivali da scaricatori e trasferiscono il gruzzolo di banca in banca, da una cassetta (di sicurezza, di ortaggi...) all'altra: lavorano, i padroni, per togliere lavoro agli operai, ché non credano alla “favola” di Hegel né si accorgano delle “menzogne” di Marx. «Gli unici a rimanere marxisti sono stati i capitalisti» (Sanguineti).

14. Cfr. *Id.*, *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)*, cit., p. 311.

U

«Ui»



«Ui», nell'ultimo distico del testo tedesco, è fatto rimare con «Pfui»: vale una sputacchiata, un «puah» sostantivato. «Ui», per Brecht, è certo anche un «Tui» senza la testa (la categoria, com'è noto, la inventa l'autore stesso: i *Tui* sono gli intellettuali della peggio specie, fanatici e opportunisti, risentiti e perniciosi, asserviti e corrotti...): Ui sarebbe così il prodotto della deboscia ideologica di Weimar che, come suggerisce Jameson, ha generato i Goebbels che hanno affiancato e sorretto Hitler. *Pfui, Tui...* E poi, volendo, c'è il ricordo del super-sì d'uno storpiato Superuomo nietzscheano: un sì malato, retorico, paurosamente "vitale": uno *oui*, per i francesi, un sì, appunto, uno *yes*, una sorta di scissione capovolta e bisillaba del dittongo *Ja*, che in realtà dovrebbe generare un "aj" (o uno *Heil!*); e dunque un *I*, "io" in inglese (meglio: in americano), un *Ich* scimmiesco e volgare, come s'addice al «più lurido di tutti i pronomi» – Gadda torna alla mente: «I pronomi! Sono i pidocchi del pensiero. Quando il pensiero ha i pidocchi, si gratta come tutti quelli che hanno i pidocchi... e nelle unghie, allora... ci ritrova i pronomi: i pronomi di persona...»¹⁵ ... E, per noi italiani, l'Ui vale un «Lui», grottescamente maiuscolo e innominabile come nel film in cui Totò è scambiato per il medico del Duce, e non se ne accorge che alla fine, poiché nessuno ne pronuncia il nome e tutti v'alludono ossequiosi e "Tui": «lui», «Lui», «LUI»...

Ui è una maschera la cui caratteristica più terribile è la moltiplicabilità: l'epilogo ne avverte (cfr. lettera «R»).

15. C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Milano, Garzanti, 1997, pp. 73-74.



V V-Effekt

[*Critica e demistificazione.*] Il «Teatro naturale di Oklahoma» – per Karl Roßmann, «der Verschollene», «il disperso» protagonista dell'*Amerika* di Kafka – è il luogo d'una mitica fondazione identitaria, d'una pacificazione con la propria storia personale e con i protagonisti di essa, dispersi (come lui stesso) e ivi ritrovati. Per meglio dire, avrebbe dovuto esserlo nelle intenzioni dell'autore (stando a quando riferisce Max Brod), che non compì il romanzo, ma voleva chiuderlo con un lieto fine di conciliazione, agito nel «teatro senza limiti», nella «grande impresa» che è un po' il «gran teatro del mondo», che l'arbitrio filologico di Brod titola appunto «Das Naturtheater». Sul manifesto che offre lavoro presso questa grande istituzione, Roßmann legge: «Chi non crede a noi, peggio per lui!»¹⁶. È questo il sistema su cui si regge un grande teatro «naturale»: l'offerta d'un'illusione alla quale tutti sono chiamati, ma solo alcuni eletti ammessi. Una religione, in cui, se credi, ti salvi («*happy end!*»), altrimenti, «peggio per te». Di contro al pacificante fideismo illusionista del gran teatro classico, «naturale», metafora della vita, è stranoto che Brecht opponga una stilizzata e assai difficile prassi «straniata».

Sul *V-Effekt*, rinunciando a dilungarmi qui, mi limito a postillare qualcosa di papale, surrettiziamente, ma spesso non rilevato con sufficiente chiarezza, mi pare. Per quel che riguarda il lavoro dell'attore, lo «straniamento» non fu invenzione di Brecht; esso è qualcosa di antico, di secolare. Vuole dire stilizzazione (quella di chi stenta a parlare in un'altra lingua), estraneità (quella di chi si trova in un paese straniero), stentatezza (quella di chi, tenendo al significato, per arrivare a trasmetterlo a chi l'ascolta, deve ragionare sulle forme). La condizione politica dell'esiliato e quella poetica dell'attore straniato si sovrappongono (cfr. lettera «E»). E la chiave di lettura che Brecht

16. F. Kafka, *Amerika (Il disperso)*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 259.

propone per verificare i confini ideologici di entrambe, è quella del grottesco, del sintentico, del cenno spersonalizzato e comico dell'attore di farse: i suoi «profughi», “Stanlio e Ollio”... La critica del capitalismo criminale è anche la critica del teatro «naturale», dell'ingingimento illusionista, dell'allettamento chimerico che nasconde la speculazione e fraintende lo spirito dei tempi (cfr. lettera «Z»). E viceversa.

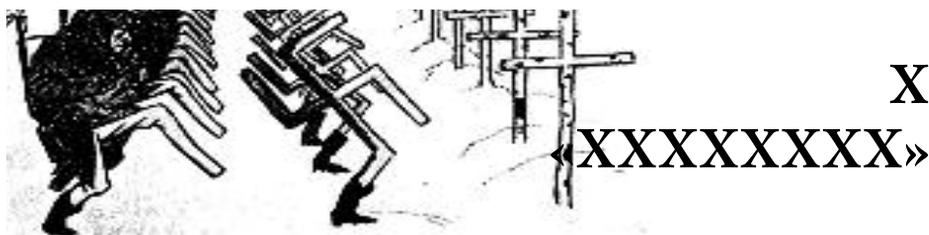
A Roßmann il dubbio che qualcuno ci speculi, per il vero, viene. All'amica Fanny, in veste d'angioletto, nella grande parata “paradisiaca” che accoglie i nuovi arrivati presso il Teatro di Oklahoma, egli chiede cosa consenta ad esso di gestire capitali tanto cospicui da poter assumere chiunque e sempre. Ma l'angioletto risponde come lo spettatore (e l'attore) borghese, che tutela sé e il sistema, credendo così di guadagnarci: «A noi cosa ce ne importa? [...] Tu però, Karl, adesso vai, altrimenti puoi perdere qualche buona occasione, e anch'io devo rimettermi a suonare»¹⁷.



[Coro didattico.] “Dunque, dunque, dunque, è giunta l'ora per un ripassino. La crisi del '29... Cosa la determinò? Beh, ci furono i prestiti americani al resto del mondo, durante e dopo la Grande Guerra; il capitalismo e il libero commercio, la so-vra-pro-du-zio-ne! «Come! I'll show you things you cannot get elsewhere!» Addio, capacità d'assorbimento del mercato!... Se le merci restano invendute – l'abbiamo sentito – marciscono: come i cavoli!... «Come! Make with the offers and you'll get your share!» Un sistema dei crediti selvaggio e scontrollato, e poi il boom, gli acquisti a rate, l'automobile, fecero il resto! «I'll trade you for your candy... Some georgeous merchandise... My camera. It's a dandy: Six by nine – just your size!» Il sistema bancario

17. Ivi, p. 265.

collassò: gli imprenditori non erano più in grado di restituire i prestiti ricevuti... Il giovedì nero di Wall Street fu il 24 di ottobre. «*Black Market... Coooco clocks and treasures... Thousand little pleasures!*». Crollava la borsa di New York. Il martedì successivo le perdite cancellarono i rialzi conseguiti nei dodici mesi precedenti. «*Don't be bashful... Step up, boys!*». La crisi fu mondiale e la Germania fu il paese più colpito: sei milioni di proletari a spasso! Il resto è noto, la solita storia... protezionismo, svalutazione monetaria, autarchia, autarchia, autarchia... Che vuol dire: “ognun per sé, e Dio non c’è”. «*I'm selling out – take all I've got! Ambitions! Convictions! The works! Why not?...*».



[*Sul comico.*] La targa dell’automobile di Emanuele Gira, alias satirico di Hermann Göring (cfr. lettera «G»), primo responsabile diretto dell’incendio del Reichstag del 27 febbraio 1933, per Brecht è una serie di otto «X». Attendeva di ritrovare la vera targa di una delle automobili di Göring? o forse attendeva di scoprire quale fosse la *consecutio* alfanumerica delle targhe a Chicago? Forse intendeva segnalare che al *Dramaturg* era lasciata libertà di scelta sull’eventuale riempimento della stringa di incognite o, forse, voleva proprio dire che la macchina di Gira aveva per targa «XXXXXXXXXX». Se fosse vera quest’ultima ipotesi e se il tentativo di darsene ragione che vado ad esporre non peccasse di eccessivo psicologismo nei confronti di un carattere e di una sequenza (quella del Processo per l’incendio) gaiamente bidimensionali, si potrebbe approdare a dire che su ognuna delle cifre di riconoscimento della targa originale, Gira potrebbe aver voluto tracciare una croce, al fine di far perdere le proprie tracce, dando così origine alla bizzarra teoria di «X»: la sigla d’iterate, ennesime, eliminazioni... Una *boutade* nasconde un atto sanguinario: così in tutto l’*Ui*.

Y Yankee



[«Wann / Wurde Amerika entdeckt?».] Per ottenere la cittadinanza statunitense, l'oste italiano della poesia del Brecht "americano" *Der demokratische Richter*, di fronte al tribunale di Los Angeles, afferma se stesso, attraverso una semplice, cifrata adesione al materialismo storico, che fa appello all'oggettività d'una data non scelta a caso: «1492». È tutto ciò che ripete e che sa dire di fronte alla commissione giudicatrice: «1492». Lo ripete, perché, dice Brecht, seppur con imbarazzo, ignora la nuova lingua. Valutata la buona volontà dell'europeo lavoratore che si spacca la schiena, il giudice decide infine di porgli la domanda giusta per l'unica risposta che l'oste possa dare liberamente. «Quando / fu scoperta l'America?». «1492». Ed egli diviene yankee.

L'America, è vero, è nell'*Ui* il simbolo del capitalismo. Non c'è né dev'esserci traccia di antiamericanismo nella lettura che se ne dà. Pure, nell'intricata e contraddittoria relazione di Brecht con gli Stati Uniti (specchio, in scheggia, dell'intricata e contraddittoria relazione dell'Europa con il Nuovo Continente...), anche nella stagione della conciliazione, permane il timore dell'annullamento, dell'assimilazione, dell'impossibilità di demistificazione di quella «struttura» che gli USA non solo rappresentano, ma consentono. Di fronte al «giudice democratico», Brecht lancia sospettoso l'ennesimo altolà, rinnovando il proprio sarcasmo verso coloro che «combattono come animali selvaggi per la loro libertà, perché ognuno possa fare ciò che vuole: e i milionari ne sono felicissimi»¹⁸.

18. B. Brecht, *Dialoghi di profughi*, cit., p. 87.



A Wagner, «arido ipocrita» che interrompe ignaro e curioso le visioni di Faust, questi annunciò una celeberrima morale demistificatoria che, fedeli in questo a Brecht, ripetiamo, per chiudere, affinché giovi a coloro che vorranno *resistere* di fronte a chi mente su quanto di meschino e scellerato è avvenuto ed avviene intorno a noi. La responsabilità è degli uomini, non dei tempi: «Mein Freund, die Zeiten der Vergangenheit / Sind uns ein Buch mit sieben Siegeln; / Was ihr den Geist der Zeiten heißt, / Das ist im Grund der Herren eigener Geist, / In dem die Zeiten sich bespiegeln. / Da ist's denn wahrlich oft ein Jammer! / Man läuft euch bei dem ersten Blick davon. / Ein Kehrlichtfaß und eine Rumpelkammer, / Und höchstens eine Haupt- und Staatsaktion / Mit trefflichen pragmatischen Maximen, / Wie sie den Puppen wohl im Munde ziemen!»¹⁹.

19. «Amico mio, i tempi passati sono per noi un libro sigillato con sette sigilli. Quello che voi chiamate spirito dei tempi, altro in fondo non è che lo spirito di quei signori, nello spirito dei quali si rispecchiano i tempi. Sovente, una cosa veramente miseranda! Solo a vederla c'è da scappar lontano. Un immondezzaio ed un ripostiglio pieni di vecchia roba e, al massimo, un drammaccio d'argomento storico e politico, con eccellenti sentenze morali che stanno bene in bocca ai burattini.» (tr. it. G.V. Amoretti: J.W. Goethe, *Faust* [parte prima], in *Id., Faust e Urfaust*, 2 voll., Milano, Feltrinelli, 1976, vol. I, pp. 3-239: 30-31).

**La <resistibile> ascesa di Arturo Ui:
una favola allegorica per mettere dialetticamente in guardia
contro i pericoli del *capitalismo impazzito***

di Claudio Longhi

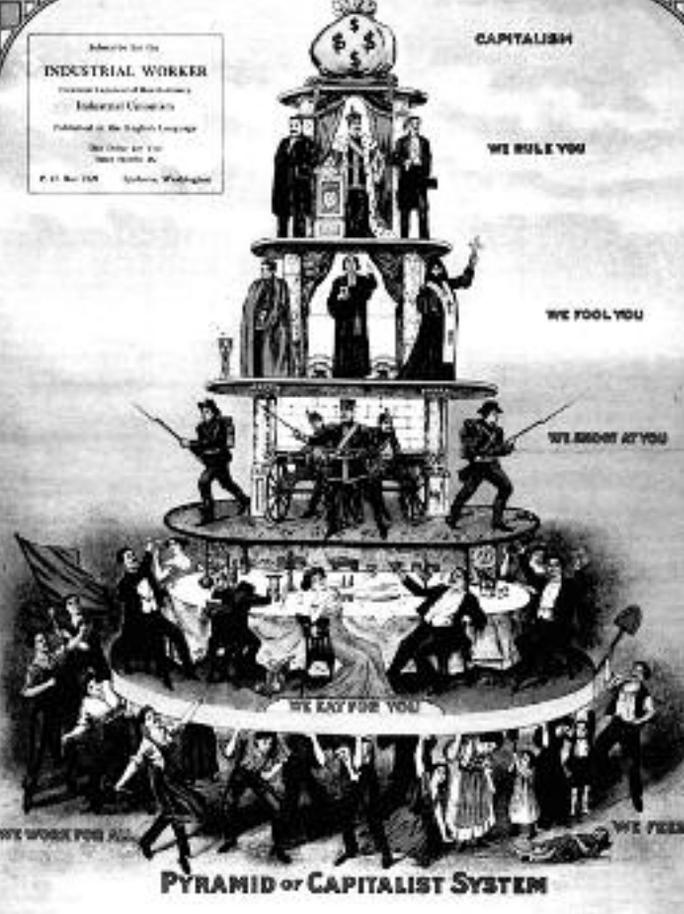
1919-1933

C'erano una volta in Germania i folli anni della Repubblica di Weimar, quando Berlino, "la" Grande Città/*Metropolis* per antonomasia del vecchio continente, aspirava a diventare la capitale del XX secolo. Anni di forti tensioni sociali e di aspri scontri politici: estremisti di destra e estremisti di sinistra... Anni di grassi affari e di iperinflazione... Anni di cocaina e violenze, di lusso sfrenato e donnine compiacenti... Anni di un euforico "tempo nuovo" – e di un funereo "tramonto dell'Occidente"... Anni di un'arte che cambia e combatte, tra incubi espressionisti e nuova oggettività... Anni di tanto teatro – in cui l'avanguardia studia il barocco, o si rintana a fumare e divertirsi negli equivoci Kabarett, o marcia orgogliosa e sfrontata sulla Scena del Popolo; e intanto il mago Reinhardt, venuto dall'Austria, incanta il mondo coi suoi prodigi...

C'era una volta a Berlino, nei folli anni della Repubblica di Weimar, un povero signore che si chiamava Bert Brecht (classe 1898). Schlichter era il ristorante allora frequentato dagli intellettuali berlinesi. *Soprattutto gli attori vi affluivano in gran numero, ti indicavano ora questo ora quello, e subito li riconoscevi, attraverso i giornali illustrati erano entrati a far parte dell'immagine d'obbligo della vita pubblica. Era un quadro variopinto, ma senza il colore del palcoscenico. Brecht fu l'unico fra tutti che mi "saltò agli occhi", a causa del suo travestimento proletario. Era magrissimo, con un viso affamato che, a causa del berretto,*

sembrava un po' storto; le parole gli uscivano di bocca legnose e smozzicate; sotto il suo sguardo ti sentivi un oggetto prezioso ormai privo di valore, che lui, l'uomo del banco dei pegni, soppesava con i suoi occhi neri e penetranti. Parlava poco, e sul risultato della valutazione non riuscivi a sapere nulla. Sembrava incredibile che avesse solo trent'anni; non aveva l'aspetto di un uomo invecchiato precocemente, ma di un uomo che è sempre stato vecchio. L'idea che Brecht assomigliasse a un vecchio usuraio in quelle settimane – credo fosse il 1928 – non mi diede pace. Da quell'idea mi sentivo perseguitato, non foss'altro perché sembrava un controsenso. Essa era alimentata dal fatto che Brecht onorava l'utilità più di qualsiasi altra cosa e faceva notare in tutti i modi il suo grandissimo disprezzo per i "nobili" sentimenti. E per utilità egli intendeva utilità pratica, solida efficienza; in ciò aveva qualcosa della mentalità anglosassone nella sua variante americana. Il culto dell'americanismo allora aveva messo radici, soprattutto fra gli artisti di sinistra. Per il numero delle insegne luminose e delle automobili, Berlino a quell'epoca gareggiava con New York. Brecht, però, aveva nell'aspetto qualche cosa di ascetico, era una delle sue contraddizioni. La fame in lui poteva sembrare digiuno, come se egli si astenesse a bella posta da ciò che era soggetto alla sua cupidigia...

C'era una volta a Berlino, nei folli anni della Repubblica di Weimar, un povero signore che si chiamava Adolf Hitler (classe 1889). Aveva il pallino del Destino e sognava di fare il pittore – ma pervenne invece al cancellierato del Reich. Si mormora tra le quinte che, tempo prima – un giovedì mattina dell'inverno del millenovecento e qualcosa, all'alba –, nell'albergo dei poveri della Blutgasse a Vienna, discorrendo col vecchio ebreo Herzl e col suo compare Lobkowitz, Adolf avesse sbottato: «*Tu hai piscio nel cervello. Il mio sangue è puro come la neve e sgorga da una razza che è dura come la selce, veloce come il levriero e grazie a un caso felice, il Destino ha scelto Branau sull'Inn come mio luogo di nascita, una piccola città bucolica, idillica, al confine di due stati tedeschi, la cui riunificazione con tutti i mezzi disponibili è il fine supremo di ogni vero patriota. Che gli aratri divengano spade! Innaffiato dagli acquedotti di lacrime della guerra, crescerà il pane quotidiano per i posteris*». Quel che è certo è che dal febbraio del 1920 Hitler cominciò ad occuparsi di porre le direttive e i principi fondamentali di una lotta mirante a farla finita, con un vero furore, con le idee e le opinioni tradizionali, ad eliminare le mete oscure e



pericolose della vita pubblica. Una nuova forza doveva scagliarsi contro il pigro e codardo mondo borghese, contro il vittorioso corteo delle conquiste marxiste, per rimettere in equilibrio, all'ultima ora, il carro del Destino. E così, mostrando le sue ossute caviglie alle masse operaie diseredate tedesche e insieme insultando sia i comunisti che i porci borghesi (di Grosz) con cui copulava in sogno, Hitler in quegli anni tramava... C'era una volta un musicista, che si chiamava Meyn e sapeva suonare magnificamente la tromba. Abitava nella soffitta di una casa di quattro piani, aveva quattro gatti uno dei quali si chiamava Bismark, e beveva tutta la giornata da una bottiglia di Ginepro. E così fece finché gli toccò una disgrazia che lo fece diventare astemio. Ancora oggi non sono convinto del tutto che esistano segni premonitori. Tuttavia all'epoca dei fatti che sto narrando c'erano segni premonitori a sufficienza di una disgrazia che calzava stivali sempre più grandi, avanzava a passi sempre più grandi coi



*suoi sempre più grandi stivali, e pensava a portare dappertutto disgrazia. C'era una volta un uomo, si chiamava Meyn. Un giorno che si trovava nella sua abitazione in soffitta, solo con i suoi quattro gatti uno dei quali si chiamava Bismark, il loro odore gli diventò più del solito insopportabile, poiché la mattina gli era successo qualcosa di triste e anche perché non aveva in casa del ginepro. Ma siccome la tristezza e la sete aumentavano, accentuando l'odore dei gatti, Meyn, di professione musicista e membro della banda delle SA, afferrò l'attizzatoio che era accanto alla sua stufa fredda di maiolica e si mise a pestare sui gatti, e non smise finché non poté pensare di averli liquidati tutti, compreso quello che si chiamava Bismark; per quanto l'odore dei gatti non fosse diminuito. C'era una volta un musicista, si chiamava Meyn, e se non è morto vive ancora oggi, e suona ancora la sua tromba magnificamente...
C'era una volta...*

«C'era una volta»: formula elementare e potente quella dell'affabulare, ma anche formula ricca di significati complessi. Per un verso, col suo coniugarsi al tempo indicativo imperfetto («c'era»), finge di radicarsi nella cruda certezza della Verità ed evoca la duratività aperta e in divenire della storia. Una storia nata e “realmente” vissuta ieri, ma che ci riguarda ancor oggi poiché dura – per l'appunto – fino al nostro presente. Per l'altro, in ragione della sua clausola «una volta», precipita gli eventi narrati in un passato concluso e relegato su di un piano “altro” rispetto alla nostra quotidianità, quello, per l'esattezza, di “una volta”. Un tempo perfetto (ossia compiuto), che proprio dalla sua perfezione (o compiutezza) trae la propria forza di esemplarità. Formula ambigua, quindi, il «c'era una volta» – sospesa tra realtà e finzione, tra apertura e chiusura –, e che, a ben vedere, cela nel suo potere incantatorio tutta la forza di un gesto verbale: il gesto di svellere un “episodio” finto/vero dal corpo in movimento del perpetuo accadere degli eventi per metterlo sotto una teca di limpido cristallo, al fine di conservarlo meglio e di poterlo meglio osservare. Un gesto, dunque, che, sia perché separa e allontana, sia perché innalza (o qualche volta abbassa), comunque sposta, crea una distanza.

È proprio per questa sua capacità di “allontanare”, di mettere i fatti narrati sotto una diversa luce, che la favola affascina Brecht. La favola è infatti di per sé una delle principali fonti di quello “straniamento” così caro al Maestro di Augusta. Che significa infatti straniare, se non rendere estraneo, spalancando un intervallo e recidendo i legami inerti dell'abitudine? Sì, straniare vuol dire, per Brecht, rendere estraneo per aiutarci a vedere meglio e quindi per aiutarci ad agire meglio. Guardare il mondo con gli occhi di un cavallo, uscendo da noi stessi, rompendo con le nostre consuetudini e giudicando la nostra realtà in base al sistema di valori di quell'animale, forse ci consentirebbe di cogliere tutta l'insensatezza del nostro vivere quotidiano e ci aiuterebbe paradossalmente ad agire con maggiore buon senso. Ripensare ai piccoli “riti” della nostra vita di ogni giorno, immaginandoli trapiantati in un paese lontano, probabilmente sortirebbe lo stesso effetto. Orbene la favola rende alla lettera estranei gli eventi narrati; nel presentarceli sotto una luce diversa («c'era una volta») – in certo modo esotica

rispetto a quella in cui siamo soliti osservarli –, ce li fa vedere chiaramente. Ma se li vediamo chiaramente, possiamo capirli chiaramente. E se li capiamo chiaramente, possiamo compiere scelte più utili nella nostra vita. C'è un rapporto forte tra la favola e il teatro brechtiano: non per nulla il teatro di Brecht è teatro epico, ossia narrativo. Tutto è già accaduto sin dall'inizio, tutto è raccontato post factum, tutto è “virgolettato”, tutto ritorna in un tempo “altro” sottratto al suo tempo ordinario: «c'era una volta»...

Brecht ha odiato profondamente e osteggiato radicalmente il Nazismo. Ha fatto diretta esperienza della forza brutale della dittatura hitleriana, vivendo in esilio quindici anni, dal 1933 al 1948: più di un quarto della sua intera esistenza. Hitler e il Nazismo sono stati tra i principali idoli polemici della sua opera, l'oggetto di una indignazione immedicabile, di una lotta senza quartiere; e proprio per render conto di questa critica estrema, per ritrarre “al vero” i suoi odiati nemici in tutta la loro nefandezza e contestarli a fondo, Brecht ha evitato, per lo più, l'invettiva diretta, la copia a calco, preferendo adottare le strategie dell'affabulazione e dell'allontanamento. Al suo ritorno in Europa, dopo il lungo soggiorno americano, ha raccontato il Führer e il Nazismo nei modi della tragedia classica con l'*Antigone di Sofocle* (1948), mascherando Hitler da Creonte; li aveva già narrati secondo le convenzioni del gangster movie, durante i mesi trascorsi in Finlandia, in fuga dalla Germania in fiamme e prima di attraversare l'Oceano, con *La resistibile ascesa di Arturo Ui* (1941), mascherando Hitler a guisa d'Al Capone; ne riferirà in arguta chinoiserie – pasticciando commedia dell'arte e Opera di Pechino – con la *Turandot* degli anni del Berliner (1953), mascherando Hitler da Gogher Gogh, l'ottuso bandito di strada... E quando nello *Švejk* (1943) Hitler entra in scena direttamente e senza infingimenti, la sua presenza, insieme a quella dei soci Göring, Goebbels ed Himmler, tra echi di una prima guerra mondiale che faticano a morire, è comunque strappata dalla storia e relegata nelle iperuraniche *sphere superiori* di una estrosa mascheratura del Prologo in Cielo del Faust goethiano. Ma perché non parlare direttamente ai tedeschi del loro Führer, senza ricorrere a travestimenti? Perché raccontar loro una storia spostata in terra straniera e in un tempo metastorico, distillato dalla storia? Perché nascondersi dietro le formule: «c'era una volta ad Argo» o «c'era una volta a Chicago» o «c'era una

volta nel Palazzo Imperiale» o «c'era una volta nelle sfere superiori», piuttosto che dichiarare apertamente: «Berlino, 193...» come nelle coeve riviste storiche di Piscator (di cui Brecht fu a lungo collaboratore)? Non certo per timore di ritorsioni o per occultare le proprie convinzioni politiche: piuttosto, al contrario, nella convinzione che solo se riesci a guardare altrove e lontano, finalmente libero dai condizionamenti dell'abitudine, arrivi a veder quel che ti sta intorno.

Nell'adottare per le proprie novelle antinaziste lo schema narrativo della favola, l'illuminista Brecht – cosciente che la nostra *congiuntura storica* moderna, grazie all'emancipazione della ragione dalla sfera del sacro, ha *censurato variamente mito e fiaba* – per raccontare ugualmente “*une histoire significative*” che sia insieme vera e falsa (assillo angosciante di ogni narratore a partire dal XX secolo), opta per quella peculiare possibilità di apologo che è l'allegoria. Laddove nel simbolo romantico i diversi piani della narrazione si fondono – in virtù di un sortilegio irrazionale secondo il quale, per esempio, la corona non “rappresenta” il potere, ma “è” il potere – nell'allegoria avanguardistica i diversi piani della narrazione si giustappongono invece l'uno all'altro in ostentato travestimento (ancora una volta straniante), creando frizioni e coesistendo “in montaggio”. Hitler non si incarna in Creonte, Arturo Ui, Gogher Gogh, o nel semidio Hitler, risolvendosi completamente in loro, ma vive accanto e sovrapposto ad essi, in un gioco a matrioska, così come Creonte, Arturo Ui, Gogher Gogh e il semidio Hitler non si dissolvono nella figura storica del Führer. Piuttosto, ciascuno di questi personaggi è un piccolo Frankenstein teatrale, un centone di diverse identità. Non per nulla, progettando la messa in scena dell'*Arturo Ui*, parabola dell'escalation al potere di Hitler tra i tardi anni Venti e i primi anni Trenta traslato nella Chicago di Al Capone, Brecht prevede che al termine di ogni sequenza cali un cartello che ricordi agli spettatori a quale vicenda storica (vera) corrisponda l'episodio (falso) che si è appena narrato in scena (lo scandalo dei docks “rappresenta”, ad esempio, lo scandalo degli aiuti all'est di fine anni Venti, l'incendio ai magazzini “rappresenta” l'incendio del Reichstag, l'omicidio di Dullfeet “rappresenta” l'assassinio del cancelliere austriaco Dollfuss e così via...). E sempre non per nulla Brecht stesso ha poi congegnato una perspicua metafora del montaggio narrativo-teatrale realizzato con l'*Arturo Ui*, confezionando di suo pugno un surreale collage in cui i volti dei banditi

di una foto che ritrae una banda di gangster USA sono coperti da una serie di ritratti fotografici di Hitler & Company ritagliati lungo il loro profilo, sovrapposti ai visi dei banditi originali e lì incollati. In quanto allegoria, la favola brechtiana non è quindi mai fiaba ingenua e mistificatrice, ma è sempre fiaba dialettica e demistificatrice; non è mai intatto scrigno di una verità, ma è sempre frammentario crocevia di ipotesi alternative e contraddittorie, tessuto narrativo a patchwork che esibisce i diversi tasselli di cui è cucito senza voler creare alcuna illusione di organica e coerente testura. Come a dire: Arturo Ui è maschera di Hitler o Hitler è maschera di Arturo Ui? Impossibile a dirsi perché per il filosofo dialettico intransigente la verità si costruisce in fieri, nel movimento incessante del suo intimo spezzarsi e smentirsi. Per ragionare del suo stato di profugo agli albori degli anni Quaranta Brecht stesso non ha preferito forse sdoppiarsi nelle dialogiche (contro)figure di Ziffel e Kalle? Studiando il suo discontinuo e proteiforme modo di andare in scena – a petto del quale non si deve mai avere l'impressione di assistere ad un fatto che sta accadendo, ma sempre alla rappresentazione di un fatto accaduto – si è portati allora a pensare che l'allegoria brechtiana sia debitrice dell'idea di storia ravvisabile in quel *quadro di Klee che s'intitola "Angelus Novus"*. *Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi dal qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta.*

Molte, si diceva, le parabole allegoriche che Brecht mette a punto per affabulare il Nazismo, e in ognuna di esse il drammaturgo si concentra su un particolare aspetto della patologia nazionalsocialista, al fine di notomizzare scientificamente (con la massima precisione possibile) la storia tedesca tra il 1919 e il 1945. Poiché *le cose sono complicate* occorre infatti dotarsi di tutti i più aggiornati strumenti di indagine per cercare di far luce sull'oscuro gnommero dei comportamenti umani: *i grandi e*

complicati avvenimenti, infatti, non possono essere sufficientemente riconosciuti in un mondo di uomini che non si provvedano di tutti gli strumenti utili a intenderli. Ma in tanta dovizie di approcci complementari, quale è allora la specifica indole del Nazismo sceneggiata dall'Arturo Ui, rispetto a quelle esplorate negli altri Stücke brechtiani gemelli di questa sapida gangster comedy?

La chiave del busillis ci è fornita dallo stesso Brecht che in una sua nota al testo dichiara: «*“La resistibile ascesa di Arturo Ui”, scritta nel 1941 in Finlandia, rappresenta un tentativo di spiegare al mondo capitalistico l'ascesa di Hitler trasponendola in circostanze a quel mondo familiari»*. In un certosino esercizio di raffinata esegesi del fosco decennio di storia tedesca compreso tra il 1929 e il 1938 di impianto ad un tempo storico-materialistico e dialettico, rifiutando ogni generica indagine poetica di ascendenza romantica intorno ad un fantomatico *impulso del potere*, nell'*Arturo Ui* il drammaturgo Brecht – cronista, economista, consulente finanziario, politologo e criminologo in erba – decide di imbastire un'analisi dell'affermazione di Hitler alla guida del Reich tesa a indagare i meccanismi di collusione del futuro Führer col mondo capitalistico borghese. Con feroce astuzia avanguardistica, la presa del potere di Hitler è razionalmente smontata e ridotta ai suoi fattori primi economici. Il referto è impietoso. In una provvisoria e approssimativa sintesi – che estrapolata com'è dalle tappe dialettiche da cui è generata è fatalmente condannata a risolversi in una mezza verità (o mezza bugia) – si potrebbe a un dipresso ammannire come morale dell'*Arturo Ui che in congiunture di crisi (come quella del '29), la grande borghesia, per assicurare la propria sopravvivenza e la propria crescita economica esponenziale, deve avallare svolte autoritarie e violente* delle quali rischia di finire essa stessa vittima. La dittatura sarebbe quindi un probabile portato storico-materialistico del *capitalismo impazzito*, non vinto dalla rivoluzione. Sulla base di un simile teorema è evidente che Hitler, a Berlino, non si è trovato ad agire troppo diversamente dalle bande criminali di stampo mafioso di fatto detentrici del potere nelle metropoli nordamericane a cavallo tra anni Venti e Trenta, da New York a Chicago. Grattata via la pittoresca patina del “colore locale”, è evidente, infatti, che da un lato non c'è una sostanziale differenza tra un fanatico nazista e un gangster, o tra un ricco borghese prussiano e un truster USA, ma dall'altro la differenza non è forte nemmeno tra un gangster/fanatico nazista e un truster/grande borghese: non più di quella che passa tra un frac e uno smoking

(entrambe divise del Capitale). Giunti all'apice della scalata sociale che hanno intrapreso, il bandito Hitler e tutti i suoi scagnozzi, a prescindere dalla loro estrazione sociale d'origine, si ritrovano totalmente organici e sodali a quella borghesia che li ha criminalmente nutriti e che ora essi violentano insieme al resto della nazione.

Solidamente attestato su questa adamantina prospettiva storiografica marxiana, bandito il popolo dal suo orizzonte diegetico, l'epico Brecht riduce genialmente la vasta e gloriosa saga hitleriana prima di lui cantata inizialmente dalla tonante retorica squadrista e populistica di Röhm, quindi dalla più sofisticata propaganda del Partito orchestrata da Goebbels, alla misura di un "piccolo" dramma borghese analitico, imballato – come da tradizione – in una asfittica teoria di stanze, ed esportato nel nuovo Continente. Il ridotto spazio d'azione del dramma – suite di sempiterni "intérieurs" di contenzione sette-ottocenteschi, qui più che mai concentrazionari e solo a tratti proiettati sull'ampiezza di un esterno, ambiguamente dislocati tra Chicago e Berlino – trova le sue sole dilatazioni praticabili non già nelle sterminate praterie celesti dell'uncinata utopia nazionalsocialista (a misura di piazza e stadio), quanto nella grigia ed abnorme accumulazione dei lotti di merce teorizzata e praticata dalla grande borghesia (secondo la più pura logica industriale da grandi numeri tipica del Capitale trionfante). In altri termini sui classicissimi "salotti" borghesi arredati nell'*Arturo Ui* da Brecht – per lo più variamente e rigorosamente straniati, secondo il tipico ductus caricaturale dell'autore, in: Municipio, camera d'albergo, aula di tribunale... – non incombono tanto i fiordi e i giardini che assediano le tardoromantiche magioni ibseniane, quanto le montagne di casse di merci oggetto degli affari dei truster ammassate in skyline. Poco importa, in tal senso che ci si trovi nel cuore della vecchia Europa o negli Stati Uniti – il mercato globale è ormai alle porte –; quel che conta, invece, è che – in spregio ad ogni leccatura estetizzante di note griffe registiche pseudoriginali – siano vere casse a traguardare la scena, spostate con veri carrelli su di un vero palcoscenico da finti monopolisti. E tra le quinte (mentre in ridotti più o meno bunker o più o meno ovali si gestisce il potere) ferve febbrile e incessante il lavoro...

Naturalmente incline alla contaminazione dei generi di stampo romanzesco, nell'*Arturo Ui* Brecht non si accontenta, però, di capovolgere un'epopea in dramma, ma, con un incredibile salto mortale stilistico, parodizza pure quest'ultima forma, inzeppandola di ammicchi

al teatro shakespeariano nella variante chronicle play (davanti alle scorrerie del sinistro capobanda americano *Riccardo Terzo a chi non viene in mente*) e alla sacra rappresentazione medievale: l'ascesa di Arturo Ui somiglia infatti irresistibilmente (e tristemente) a una secolare "ascensione", ironico pendant di un tragico smottamento storico. Del resto è ormai noto che la via che conduce al teatro epico è *passata durante il Medioevo attraverso Rosvita e i misteri e nell'epoca barocca, attraverso Gryphius e Calderón*. In questa insistita evocazione di modelli sublimi, dialetticamente antitetica alla primitiva istanza autoriale già sviscerata di profanare i panegirici di Regime e scopertamente dichiarata nella scelta brechtiana di tradurre in versi la prosastica grammatica del dramma borghese su cui l'opera è costruita, è evidente la volontà di irridere ogni convenzione letteraria consolidata. Scandita su un perpetuo moto pendolare di abbassamento (epopea > dramma) e innalzamento (dramma > chronicle play/martirologio o auto sacramental), ironico e autodemistificante ad un tempo, in ultima istanza la partitura drammaturgica dell'*Ui* si situa dunque inequivocabilmente nell'orizzonte del comico.

Ci si potrebbe chiedere, a questo punto, se sia lecito volgere in commedia l'orrenda mattanza nazista. *Si sente ripetere assai spesso, in effetti, che è inopportuno e vano voler consegnare al ridicolo i grandi delinquenti politici, vivi o morti. In questo campo – si dice – perfino la gente comune diventa suscettibile, non solo perché è stata coinvolta nei delitti, ma perché i sopravvissuti non possono ridere di queste cose in mezzo alle rovine*. Ma Brecht non ha dubbi in questo senso: *i grandi delinquenti politici vanno denunciati, esponendoli soprattutto al ridicolo. Giacché essi anzitutto non sono grandi delinquenti politici, bensì autori di grandi delitti politici, il che è assai diverso*. Sciolta nell'acido dello scherno ogni tentazione di trasformare Hitler in un genio del male, foriera di pericolose ed equivoche possibilità di risarcimento e di assoluzione, Brecht resta libero di teorizzare il *principio* secondo il quale *la tragedia, molto più spesso della commedia, prende alla leggera le sofferenze dell'umanità*. In armonia con tutte le anti-poetiche dell'avanguardia, il pedale di fondo di ogni messa in scena dell'*Arturo Ui* non può quindi che essere grottesco.

Sul filo di tutte le parodie possibili ed esperite che l'*Arturo Ui* compendia in sé, una forma di rovesciamento satirico da non trascurare è quella della degradazione "buffa" del melodramma – eventualità esplicitata e

attualizzata nella storia del copione dal seriore intervento di Hosalla sul testo attraverso la stesura delle musiche di scena “originali” predisposte per la prima rappresentazione dell’opera. Se lo si accosta in questa prospettiva, l’*Arturo Ui* è una sorta di “negativo” di quel monumento alla grande Germania che è il Gesamtkunstwerk di Wagner; né poteva essere altrimenti. Se nella formulazione del *mito nazi* il dramma totale wagneriano, restaurazione dell’agone tragico attico, gioca infatti un ruolo determinante in quanto prima scintilla del principio di identificazione del popolo tedesco – *tanto che Wagner, molto più di Goethe, è considerato il Dante, lo Shakespeare o il Cervantes della Germania* – lo sberleffo del Wor-Ton-Drama è necessariamente tra gli obiettivi prioritari di una drammaturgia pensata per mettere alla berlina il Führer e la sua mendace ideologia.

Approdo coerente e inevitabile della complessa concertazione poetica dell’*Arturo Ui*, per altro in perfetta armonia con le più fonde convinzioni poetiche di Brecht, è la costruzione metatetrale del dramma denunciata dal Prologo (in teatro) ed energicamente ribadita dalla celeberrima sequenza dell’Attore, snodo cruciale dell’ascesa del losco capobanda. Paradossale abiura di ogni teoria pedagogica della scena cara a Brecht, la sequenza in cui Arturo/Adolf prende lezioni di eloquenza e di comportamento in pubblico dall’Attore shakespeariano (Mahonney?) è di fatto una *mise en abîme* dell’intero racconto, in cui l’allegoria della favola brechtiana si riflette e si riconosce finalmente nell’allegoria del teatro tout court. Un teatro che, non si dimentichi, per Brecht è sempre e fisiologicamente un travestimento nel quale due mondi (quello del palcoscenico e quello della favola) coesistono e si giustappongono. Da questo oscuro corto circuito diegetico si irradiano alcune potenti suggestioni registiche. Se l’attore è un’allegoria vivente, forse il complesso gioco di ruoli su cui è costruita l’azione dell’*Arturo Ui* nel suo spettro di stringenti similitudini tra gangster e borghesi (siano essi americani o tedeschi è irrilevante) potrebbe essere meglio restituito (e chiarito) attraverso una distribuzione che moltiplichi le parti per ciascun commediante. All’interno di un simile sistema, poi, non sarebbe probabilmente del tutto improprio che il dialogo tra Arturo e l’Attore suo mentore fosse assunto su di sé da un unico interprete ad esplicitare che è proprio nell’attore che il “mostruoso” e schizofrenico Arturo riconosce il proprio alter ego. Ancora un ultimo, ma determinante

DAS LUSTHAUS DER KNABEN



codicillo. Se è nel confronto con l'Attore che Arturo Ui comincia a scoprire se stesso, perché, cavalcando la struttura narrativa della drammaturgia brechtiana, non concepire *La resistibile ascesa di Arturo Ui* come un viaggio a ritroso nel tempo attraverso il quale la figura di Arturo, ringiovanendo, arrivi progressivamente a coincidere con l'iconografia del Führer in trionfo? *L'Arturo Ui* come una lunga via crucis à rebours verso la notte del senso, insomma, che proprio nel dialogo con l'attore incontra la sua stazione centrale.

Con scelta a dir poco eccentrica, del tutto conveniente a un teorico ortodosso del V-Effekt quale egli fu, al centro dell'allegoria americana che sceneggia la consacrazione di Hitler alla guida del Reich, Brecht pone l'attività di un trust specializzato nello smercio dei cavolfiori. Forse influisce su questa bizzarra decisione la nota passione del Führer per la zuppa di cavoli, ma quel che è certo è che, al di là di eventuali risvolti



aneddotici, l'invenzione brechtiana solleva rilevanti implicazioni teoriche. Cominciamo con l'osservare che, dipanandosi all'ombra dei commerci di un trust dei cavolfiori, l'*Arturo Ui*, di fatto, nonostante gli arcinoti rapporti tra Hitler e l'industria pesante, celebra il matrimonio tra il Nazismo e il Capitale nel segno dell'agricoltura. Fin troppo ovvio sembrerebbe a questo proposito il richiamo storico al peso avuto dai maneggi dei latifondisti prussiani (gli Junker) nella creazione dell'asse Hitler-Hindenburg, tuttavia la posta in gioco dettata da questa curiosa prospettiva economica parrebbe essere ancora più alta. Se il trust dei cavolfiori cui Arturo Ui si appoggia per le proprie scorribande, nel suo organizzarsi secondo la tentacolare architettura delle casse di merce-verdura che gestisce, è un perfetto specchio del sistema capitalistico occidentale sedotto dalla possibilità di spalleggiare la dittatura, il fatto che alla lettera questo trust emblematico radichi la sua attività proprio

nello smercio di maleolenti ortaggi, evoca in sguincio, straniandolo debitamente in commercio, il rapporto morboso del Nazismo con la terra. Un rapporto morboso irrorato di sangue ed eco di atavici culti ctoni, si osservi, in cui la terra, promossa a Terra, stinge inevitabilmente nella fascinosa figura archetipa, in termini edipici, della Madre. Ma allora, attraverso la pervasiva presenza dei cavolfiori, dalla sua remota distanza americana l'*Arturo Ui* getta anche una luce sinistra non solo sui presupposti economico-finanziari del nazionalsocialismo, ma anche sul forsennato vitalismo della funebre Weltanschauung nazista. La contropartita della piena di morti che il Nazionalsocialismo rovescia sul mondo è in effetti il parossismo sessuale di cui il Nazionalsocialismo stesso è preda, sullo sfondo la sovraccitata Germania weimariana, teatro per antonomasia di raffinate perversioni erotiche. Nell'elenco delle dramatis personae dell'*Arturo Ui*, l'omosessuale Röhm/Roma fa allora il paio con la pupa Dockdaisy a disegnare un mondo borghese di costumi corrotti – entro i confini del quale il sesso (come la terra) è inscindibile dal commercio e dalla violenza – totalmente interno ad un certo filone della scrittura brechtiana che dalla *Ballata della schiavitù sessuale* dell'*Opera da tre soldi* (1928) mena dritto dritto alle situazioni più scabrose de *Il signor Puntila e il suo servo Matti* (1941), copione cui Brecht attende nello stesso giro di mesi in cui pone mano all'*Arturo Ui*. *Guardatelo: si atteggia a satanasso, / e ammazzasette dal coltello rosso, / a rovinafamiglie, a puttaniere / e dalle donne poi si fa fregare. / Lo voglia o no, non sfugge alla sua sorte: / la schiavitù sessuale è la più forte.*

Proprio quest'ultimo richiamo alla centralità dell'esperienza sessuale nella drammaturgia brechtiana in generale, e nell'*Arturo Ui* in particolare, pone, però, con forza un ultimo problema. Momento di suprema verità e di mistica unione, capace di saldare vita e morte – Bataille docet –, l'atto erotico non nega in essenza l'impianto allegorico della scena brechtiana? Siamo in presenza di un estremo paradosso dialettico, quello che forza il materialista ed epicureo Brecht, marchiato a fuoco da piaceri e desideri, a rinnegare lo straniamento epico per vestire i panni della crudeltà artaudiana.

A conclusione di questa breve riflessione in margine alla *Resistibile ascesa di Arturo Ui*, una sola postilla. Verso la metà degli anni Trenta, Brecht ha a lungo riflettuto sulla funzione didattica dell'esperienza teatrale e sul rapporto che la pedagogia scenica può intrattenere con la vocazione dello

spettacolo a divertire il pubblico. Abbracciando la filosofia dell'autore, alla sua prima creazione a Roma, la messa in scena dell'*Arturo Ui* è stata accompagnata da un corollario di attività culturali e formative, capaci di render conto di come il teatro possa e debba ancora essere un luogo di studio piacevole e di divertimento intelligente.

E. Sanguineti, *La ragione e l'interesse*, in *Id.*, *Giornalino secondo 1976-1977*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 51-52.

O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, Parma, Guanda, 1999.

E. Canetti, *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)*, in *Id.*, *Opere 1973-1987*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 1077-1078.

G. Tabori, *Mein Kampf*, Torino, Einaudi, 2005, p. 15.

A. Hitler, *La mia battaglia*, Milano, Bompiani, 1934, p. 39.

G. Grass, *Il tamburo di latta*, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 191-192 e 194.

B. Brecht, *Švejk nella seconda guerra mondiale*, in *Id.*, *Teatro*, vol. III, Torino, Einaudi, 1978, p. 429.

E. Sanguineti, *Il trattamento verbale nei testi della neoavanguardia*, in *Id.*, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 91.

W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Id.*, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1982, p. 80.

B. Brecht, *Teatro di divertimento o teatro d'insegnamento?*, in *Id.*, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 68 e 67.

B. Brecht, *Sulla «Resistibile ascesa di Arturo Ui»*, in *Id.*, *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 129-131.

B. Brecht, *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, cit., p. 16.

W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*, in *Id.*, *«L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica»*. *Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, p. 129.

P. Lacoue-Labarthe e J.-L. Nancy, *Il mito nazi*, Genova, Il Melangolo, 1992, p. 43.

B. Brecht, *L'opera da tre soldi*, in *Id.*, *I capolavori*, vol. I, Torino, Einaudi, 1998, p. 48.

Recitare Brecht *ovvero imparare a vivere per imparare*

di Lino Guanciale

Una citazione dal più brechtiano dei nostri autori, Edoardo Sanguineti, mi pare possa ben funzionare come apertura del discorso che vorrei – molto brevemente, non temiate! – provare ad affrontare. Dixit così il poeta: «Gli anni di apprendistato continuano per tutta la vita». Frase intrinsecamente bella, e di fatto spendibile con discreto successo in ogni discussione che metaforicamente accosti la scuola alla vita. Un po' come dire che i famosi «esami» «non finiscono mai», che non si smette mai di imparare, che la vita è tutta una messa alla prova... e così via, per associazioni in libera caduta, fino al più vacuo dei *rosso di sera...* Interpretazioni dell'enunciato forse comode per far bella figura in conversazione, ma tutte scarsamente pertinenti, in verità, alla presumibile *voluntas* del signore che ha coniato il bel motto, visti i suoi presupposti culturali ed ideologici.

Facendo riferimento agli anni della propria formazione intellettuale, umana e sentimentale Sanguineti usa, non a caso, una parola tedesca, *Lehrjahre*, di evidente eco goethiana, per via del rimando diretto alla storia di Wilhelm Meister e della sua famosa vocazione teatrale, la cui lettura figura come capitolo iniziatico nella memoria di tanti *filodrammatici* – in senso propriamente etimologico – tra i quali si annovera Sanguineti stesso. Il termine indica sostanzialmente “il periodo in cui si apprende” o “in cui qualcosa ci viene insegnato”, e rimanda perciò in modo fortissimo ad una concezione relazionale del percorso

educativo, basato imprescindibilmente sull'unione profonda del docente e del discente. In altri termini colui che apprende è qualcosa di più, o quanto meno di diverso, rispetto allo scolaro – per lo meno nell'accezione corruiva di quest'ultimo vocabolo: vero *apprendista* è chi non è interessato soltanto ad essere istruito, ma persegue un'autentica crescita, un cambiamento strutturale delle proprie capacità di lettura del mondo attraverso il rapporto con il Maestro. La dilatazione concettuale del periodo di formazione di cui parla Sanguineti, oltre i limiti convenzionali della cosiddetta "gioventù" sino a coprire l'arco di un'intera vita, è funzionale, dunque, a definire ed esprimere quella che sembra essere la sua strategia privilegiata per dare senso pieno all'esistenza: ossia non smettere mai di cercare nuovi riferimenti umani con i quali misurarsi e attraverso i quali migliorare sensibilmente la propria capacità di capire e conoscere il mondo. Alla base della citazione d'apertura, insomma, non c'è affatto la retorica nostalgia per i banchi di scuola, ma una visione fortemente pedagogica della vita individuale e sociale, improntata ad un'etica risolutamente dialogica e comunitaria.

Se vi state chiedendo – già a questo punto? che diamine, un po' di preambolo sarà pur necessario! – cosa questo c'entri con l'autore dello spettacolo di stasera la risposta è presto data. Di un tale pronunciatissimo approccio didattico all'esistenza, in effetti, il poeta-professore Sanguineti è senz'altro molto debitore nei confronti di Brecht, almeno quanto lo è verso Walter Benjamin, non a caso a sua volta vicinissimo – ben oltre i vincoli dettati dalla comune matrice ideologico-politica e dalla profonda amicizia che pur lo legò al drammaturgo di Augusta –, alle posizioni brechtiane in tema di rapporto tra cultura, teatro e società. Nella Germania della tormentatissima Repubblica di Weimar, infatti, a cavallo tra la capitolazione del Reich guglielmino sancita dal Trattato di Versailles e la sciagurata investitura al cancellierato di Hitler, traendo ispirazione dai più disparati ed eterogenei territori linguistici di partenza e accordando una particolare attenzione all'opera dei grandi attori del Varietà, un'intera generazione di giovani intellettuali e artisti – tra i quali si annoverano anche Brecht e Benjamin appunto – cercò di praticare concretamente l'utopia di un'arte scenica capace, finalmente, tanto di divertire gli uomini quanto di insegnar loro come osservare la realtà con piena coscienza critica per riuscire, magari, a migliorarla.



Di questa genia intellettuale così spiccatamente tesa ad elaborare un nuovo ideale estetico-politico, a conquistare una vera utilità sociale per l'arte contemporanea, Brecht fu insieme fante/"apprendista" e capofila, riuscendo mirabilmente a sintetizzare in un edificio ideologico compiuto – quello del *Teatro Epico*, per intenderci, di impianto anti-aristotelico – le spinte innovatrici sue e dei suoi compagni di strada, da Piscator a Weill e allo stesso Benjamin.

Senza entrare ora nel merito della teoresi brechtiana in materia di *Verfremdungseffekt* (quello che noi chiamiamo *straniamento*) – citabilità gestuale ed enunciativa, logica della frantumazione del continuum narrativo scenico et similia –, per non annoiarvi, dico, e per giungere al proverbiale nocciolo del discorso, vorrei soffermarmi rapidamente sulla centralità della praxis didattica in Brecht, per due ordini di motivi complementari connessi con la mia professione d'attore.



Mi perdonerete, spero, un'altra citazione, davvero fondamentale a questo punto... A parlare stavolta è lo stesso Brecht, che così ragiona in uno dei suoi scritti:

La scena cominciò ad avere l'efficacia di un insegnamento. Il petrolio, l'inflazione, la guerra, le lotte sociali, la famiglia, la religione, il grano, il mercato del bestiame diventavano oggetto di rappresentazione teatrale. Mediante cori lo spettatore era istruito in merito a circostanze di fatto a lui ignote. [...] Venivano mostrati comportamenti sbagliati e giusti, uomini che sapevano quello che facevano e uomini che non lo sapevano. Il teatro divenne accessibile ai filosofi, beninteso a filosofi che si proponessero non solo di spiegare il mondo, ma anche di cambiarlo. Dunque, si parlava di filosofia; dunque, si insegnava. E allora, che ne era più del divertimento? Ci si doveva sedere di nuovo sui banchi di scuola ed essere trattati da analfabeti? Bisognava passare degli esami, sforzarsi di avere dei bei voti?

Secondo l'opinione diffusa, tra imparare e divertirsi la differenza è molto forte. Imparare può essere utile, ma solo divertirsi è piacevole. Occorre perciò difendere il teatro epico contro il sospetto che debba essere qualche cosa di assai spiacevole, di noioso, o addirittura di faticoso.

Ci basterà allora osservare che la contrapposizione fra studio e divertimento non corrisponde affatto ad una legge di natura, non è qualcosa di immutato e di immutabile.

[...] Il desiderio di imparare dipende [...] da vari fattori; ma non si può negare l'esistenza di un entusiasmo per lo studio, di uno studio gioioso e combattivo.

Se non vi fosse questa possibilità di studiare divertendosi, allora veramente il teatro, per quella che è tutta la sua struttura, non sarebbe assolutamente in grado di insegnare.

Il teatro rimane teatro, anche se insegna; e, nella misura in cui è buon teatro, è divertente.

Il titolo dell'articolo da cui questo brano è tratto è *Teatro di divertimento o teatro d'insegnamento?*, ed in esso, evidentemente, Brecht cerca, in primo luogo, di smascherare la fatuità dei pregiudizi circolanti intorno alla sua scrittura: per molti detrattori, infatti, l'intento perseguito dal drammaturgo di generare riflessioni etiche e politiche nel suo pubblico avrebbe gravemente "appesantito" e reso inutilmente "noiosa" la sua scrittura. Se si leggono i passi citati in questa prospettiva, li si potrebbe liquidare come l'ennesimo capitolo di una polemica letteraria, ma il vero senso di questo breve testo sta probabilmente altrove, ben oltre la mera perorazione in difesa del *Teatro Epico*. Siamo piuttosto in presenza di un radicale tentativo di rifunzionalizzazione del lavoro teatrale.

Per Brecht la forza didattica del teatro non consiste nella semplice illustrazione della morale di una storia, magari in finale di spettacolo – poco prima di quella raffica di applausi (tanto catarticamente consolatori) che il pubblico borghese brama far detonare alla chiusura del sipario –, e nemmeno nella generica formulazione di messaggi edificanti. La vera potenzialità didattica di una drammaturgia e di uno spettacolo, per il leader del Berliner Ensemble, sta tutta nell'opportunità di offrire tanto agli attori, al Dramaturg, al regista, ai tecnici di palcoscenico e agli amministratori di un teatro, quanto agli spettatori, cioè a tutti i soggetti coinvolti nell'*hic et nunc* della rappresentazione – finalmente spogliata, a colpi di straniamento per l'appunto, di ogni pretesa illusionistica e di ogni seduttività immedesimativa –, forme e strutture cognitive nuove per interpretare criticamente l'insieme dei rapporti economici, sociali e politici su cui si struttura la realtà contemporanea. Brecht punta chiaramente, insomma, a sancire quella struttura formativa sanguinetiana cui accennavo in apertura – quella dell'*apprendistato* virtuoso permanente – in cui a legare chi insegna a chi

impara, in una sempre praticabilissima reciprocità di alternanza dei ruoli, è il comune entusiasmo per la conoscenza, ovvero per quella «filosofia» che si proponga «non solo di spiegare il mondo, ma anche di cambiarlo».

Una rapida sbirciata alla biografia dell'autore, del resto, conferma nei fatti la concreta attuazione, da parte di Brecht stesso, di tale concezione integrata dell'apprendimento, in cui la prossimità umana tra discepolo e Maestro è precondizione imprescindibile per lo sviluppo delle qualità tecniche ed intellettuali dell'apprendista. Si pensi al giovane Bertolt che “pedina” il grande Karl Valentin fino a diventarne vero e proprio sodale artistico, affinando le proprie capacità parodiche attraverso il “furto programmatico” ed il calco letterale dei materiali del grande attore comico bavarese. O ancora al rapporto profondissimo, ed invero spesso segnato dal più algido cinismo utilitarista – si sa, stinco di santo non fu mai il nostro *povero B.B.* –, con gli storici collaboratori e compagni di strada, da Engels a Kurt Weill, da Helene Weigel, attrice immensa e cofondatrice del Berliner (oltre che moglie intollerabilmente “trascurata”) fino ad Ekkehard Schall, primo leggendario interprete di Arturo Ui. E soprattutto si consideri la grande stagione dei *drammi didattici*, scritti per educare in primis i loro interpreti a questa nuova funzione critico-sociale del teatro, con l'obiettivo di prepararli ad affrontare il pubblico non più attraverso le armi del virtuosismo patetico o del coinvolgimento emotivo, ma secondo regole empatiche nuove, tese alla costruzione di un rapporto alla pari tra platea e ribalta, in cui chi ha già preso coscienza di alcuni dati (ovvero gli attori) cerchi semplicemente di mettere a parte di tali novità chi non ne è ancora stato informato (gli spettatori), non già con la presunzione di istruire o incantare la *bruta massa*, ma con la volontà di innescare un confronto autenticamente dialettico coi convenuti in sala. Un confronto a partire dal quale ognuno si senta chiamato a prendere una posizione, anche conflittuale, rispetto ai punti di vista rappresentati.

Come se l'agone scenico non consistesse più in una sfida tra attori o tantomeno in una lotta tra gli attori e il pubblico, bensì si configurasse come una partita tra Teatro e Mondo in cui pubblico ed interpreti si trovino dalla stessa parte, coinvolti in un medesimo dibattito utile a decidere come intervenire sulla realtà per migliorarne le strutture fondamentali.

Guardando il lavoro teatrale da questa angolazione, credo appaia evidentissimo, perciò, come la didattica non possa affatto essere considerata un tema corollario alla messa in scena brechtiana, ma come essa diventi il vero e proprio orizzonte ideologico in funzione del quale riconsiderare e rivalutare tutto.

Ed ora, venendo finalmente ai motivi di questa mia breve digressione – sto per concludere, posso assicurarlo... –, lancerò sul piatto due semplici questioni.

La prima è che proprio in forza di quanto detto finora, ritengo sia impossibile, per un attore, affrontare sensatamente il lavoro su Brecht, prescindendo da un approfondito studio tanto delle sue teorie che delle condizioni storiche in cui furono elaborate o delle ragioni dialettiche delle sue drammaturgie. Studio che, se davvero approfondito, credo non possa che condurre alla elaborazione di alcune decisioni riguardo il proprio statuto professionale. Il punto, insomma, non può essere solo dire bene alcune battute o sortire questo o quell'effetto sugli spettatori: Brecht ti costringe a capire che cosa si possa o si debba volere da questo mestiere. Come spiega il Filosofo all'Attore in uno dei dialoghi dell'*Acquisto dell'ottone*, preziosissimo travestimento drammaturgico delle proprie teorie estetiche in cui B.B. gioca quasi a travestirsi da Platone – un Platone, ovviamente, di militanza intellettuale squisitamente teatrale – : «Non si tratta di prendere degli applausi»... All'attore tocca una missione culturale – e qui volano parole grosse! – molto precisa, ovvero la realizzazione fisica dell'utopico contesto di *apprendimento* da cui abbiamo preso le mosse. Recitare Brecht, e recitarlo oggi, in ultima istanza, pone di fronte ad ineludibili problemi di coscienza professionale: significa dover decidere se accontentarsi del proprio “mestiere” o porsi nell'ottica di un *apprendistato che continui tutta la vita* – e in cui primi Maestri siano gli spettatori stessi –, significa capire se curarsi o no, e nel caso come curarsi, del pubblico, con tutti i problemi che la categoria “pubblico” oggi come oggi pone.

Ed è qui che si apre la seconda questione che intendo porre, sintetizzabile nel seguente quesito: “quale la concreta ricaduta di tanta radicalità verbale?” È presto detto: conseguenza immediata dell'esame di coscienza indotto dall'affrontare la scrittura brechtiana è stata la messa a punto di una complessa progettualità didattica a margine dell'allestimento de *La resistibile ascesa di Arturo Ui*.

Al momento della sua creazione, la messa in scena dell'*Arturo Ui* targata Emilia Romagna Teatro Fondazione e Teatro di Roma è stata infatti affiancata dalla messa in opera di un articolato programma pedagogico, destinato sia agli Istituti Medi Superiori che alle Università, basato sull'integrazione dell'“alfabetizzazione teatrale” teorica ad un vero e proprio percorso laboratoriale drammaturgico-performativo, cercando

di pensare il lavoro didattico come l'occasione per incontrare e conoscere nell'intimo mondo di potenziali nuovi spettatori, con le loro aspettative, le loro idiosincrasie, le loro passioni.

Per ogni Istituto Superiore coinvolto è stato pensato un ciclo di lezioni-spettacolo in tre "puntate": le prime due, tenute prima che gli studenti assistessero alla rappresentazione, rispettivamente dedicate alla presentazione storico-teorica dell'opera di Brecht nel suo complesso e ad una lettura mirata dell'*Arturo Ui*, la terza, successiva alla visione della messa in scena, finalizzata alla discussione delle impressioni critiche degli studenti (raccolta del *feedback*, insomma, come oggi si usa dire in termini tecnici). Ovviamente, in virtù di quanto finora detto sul mutuo processo di apprendimento, è quest'ultima la sezione più rilevante del progetto; ed è stato fatto il possibile per aiutare i giovani "spettatori dialettici" a cominciare a sviluppare i propri strumenti critici. Al di là delle lezioni teoriche, si è poi proposto, a quanti lo volessero, di cimentarsi in una pratica più strettamente creativo-laboratoriale, offrendo agli studenti la possibilità di sperimentare una rielaborazione drammaturgica del testo: si è chiesto, infatti, a piccoli gruppi di "autori", di riscrivere singole sequenze della *Resistibile ascesa di Arturo Ui*, per poi curarne anche la messa in scena.

Alle Università coinvolte, invece, sono stati proposti dei brevi seminari – sempre impostati sul modello dell'ibridazione della lezione storico-teorica con momenti laboratoriali di scrittura drammaturgica e recitazione –, incentrati sia sul rapporto di Brecht con l'universo del teatro di Varietà, sia sulla complessa relazione tra retorica, politica e tecniche attoriali, temi entrambi evidentemente centrali nell'*Arturo Ui*. Come si diceva prima, il punto non è cercare applausi... Si riportano queste notizie semplicemente a titolo di testimonianza. Solo per dire che, cercando di raccogliere davvero la sfida brechtiana, abbiamo ritenuto opportuno fare della didattica l'orizzonte complessivo della nostra messa in scena.

Giunti a questo punto, dopo avervi lungamente tediato coi miei roveli di attore brechtianamente in cerca di una giustificazione al proprio operato, voglio soltanto ringraziare le centinaia di ragazzi che, giorno dopo giorno, hanno aderito con slancio alla nostra iniziativa, e il manipolo di docenti che hanno accettato di imbarcarsi con noi "per questi mari". A loro – miei veri Maestri insieme ai ragazzi, ed esempi viventi di vero, autentico, tribolatissimo ed esaltante *apprendistato* – va tutta la mia, pardon, la *nostra* riconoscenza.

Buono spettacolo, signori!

Le foto

di Marcello Norberth







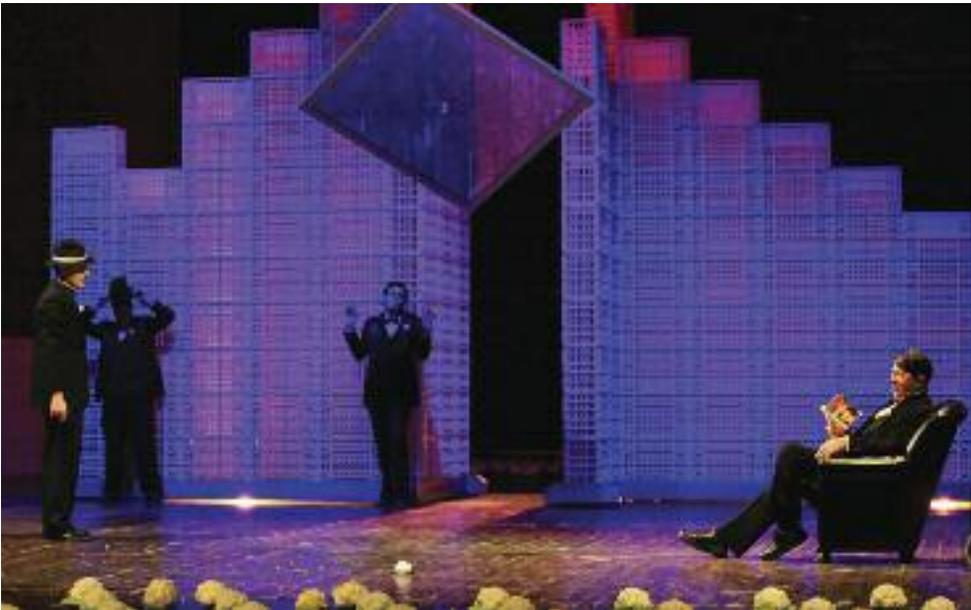


























Umberto Orsini nei panni di Arturo Ui ritratto da Alessandro Papetti

Io... e Ui

di Umberto Orsini

Quando ho sposato l'idea di lavorare su un autore come Brecht, avevo in mente quanto negli anni Cinquanta e Sessanta si era teorizzato sulla recitazione straniata o epica o non naturalistica – era ritenuta necessaria per questo autore. Recentemente ho visto registrazioni di messe in scena brechtiane – di regie firmate da grandi nomi storici tedeschi – e mi sono reso conto che era la stessa lingua tedesca a giocare un grande ruolo, perché dava un notevole aiuto a condurre l'interprete verso suoni non naturalistici. Allora ho cercato anch'io di giocare sulla voce, tradendo la mia naturale – per distrarmi da me stesso (per trovare un modello fuori di me). Devo dire comunque – giusto per smitizzare un po' – che si tratta di un'operazione che ho già utilizzato con altri autori, direi quasi naturalmente, sia per un mio gusto personale sia perché ho sempre avuto come modelli attori quali Carmelo Bene o Vittorio Gassman che tendevano a metterti il personaggio su un vassoio – come per lasciartelo assaggiare pian piano –, invece di fartelo ingoiare in un solo boccone. Direi che anche l'idea di poter giocare su questi aspetti mi ha spinto a sposare subito il progetto di Claudio Longhi – quando una mattina di aprile di un anno fa riuscì a spiegarmelo seduto in un bar, tra un treno e l'altro, nel tran tran delle nostre interminabili tournée.

Si parlò di Marthaler... di Karl Valentin... insomma del teatro tedesco, di oggi e di ieri. E mi convinsi che aveva idee ben chiare e da me condivise.

Gli posi solo un paletto: non volevo in nessun modo banalizzare il personaggio, facendolo somigliare – per intenderci – a qualche persona ben nota e presente nel nostro paese: non era il caso, non ne valeva la pena e mi sembrava superfluo. Pensavo piuttosto a uno sciagurato Riccardo III, e in fondo a Hitler stesso, perché alla fine Brecht era partito da lì, da quel modello.

Tuttavia fare Hitler, oggi, significava trovare una strada diversa dal Chaplin del *Grande dittatore*, o anche – per stare nel nostro presente – dal Bruno Ganz della *Caduta*. Lo avevano già fatto loro ed in modo mirabile. Ho pensato invece a concentrarmi su elementi semplici e immediati. Ad esempio, nel momento in cui il gangster – perché Ui è pur sempre un gangster in Brecht – diventa un politico e sale al potere, il solo mettere due baffetti hitleriani e pettinarsi con un riporto a sinistra – o incrociare le braccia o stare seduto di traverso – sarebbero bastati. E basteranno, lo so. Ho preferito scatenarmi invece nella prima fase dello spettacolo, per intenderci prima di assumere l'aspetto di Hitler. Lì ho giocato su una nevrosi – direi – più sgangherata.

Mi pongo sempre il problema di che “operazione” io stia facendo, più del ruolo che sto per interpretare. In questo spettacolo credo che il gruppo di giovani attori – suggeritimi da Longhi e prima conosciuti da me solo in parte – sia l’“operazione”. Sono convinto che se il mio apporto di attore noto e affidabile può permettere a uno spettacolo di assicurare visibilità a questi giovani, io ho già fatto l’ottanta per cento di quello che mi interessava.

Bisogna pure dire senza timore che oggi spettacoli come questo sono possibili solo attraverso il sacrificio fisico e finanziario di persone che credono con fermezza a un progetto. Non sono spettacoli poveri questi! Sono spettacoli ricchi, complessi, ma studiati nella loro preparazione fino all’ultimo dettaglio; sono il frutto di una chiarezza di idee stupefacente. Questa base professionale, questa ecletticità dei miei attori – la loro giovinezza, il loro legittimo desiderio di emergere e di stupire – danno gioia e senso al mio lavoro. E non perché mi senta un vecchietto circondato da ragazzi che lo spingono avanti, ma perché io posso dare una spinta forte e generosa al loro talento.

Sono certo che tutto il nostro sforzo arriverà diritto al cuore del pubblico: uno sforzo però che passa attraverso lo sberleffo, e che con esso riuscirà a far sobbalzare lo spettatore sulla sedia, richiamandogli subito alla mente certi echi del passato. In fondo vogliamo tenerlo sempre in bilico tra il riso del ridicolo e l'amaro della paura. Ma per poter arrivare a questo risultato anche il pubblico deve fare la sua parte; l'importante è che non sia morto, ma ancora voglioso, come noi, di rovistare fra i nostri panni sporchi. Allora la nostra riflessione fatta di sorrisi a denti stretti può colpirlo. E a me preme soprattutto questo.

“Nel magazzino dei grattacieli” La scenografia di Antal Csaba

a cura di Ugo Riccarelli

Csaba, lei ha costruito la scenografia di questo Arturo Ui in maniera originalissima, sfruttando centinaia di cassette di plastica con le quali occupa, divide e disegna lo spazio scenico. C'è un motivo preciso che le ha suggerito l'utilizzo di questo particolare elemento?

Si tratta di un elemento semplice, usato nell'agricoltura, nell'industria: ha a che fare con il mondo capitalistico. La materia di cui è fatto, la plastica, porta immediatamente alla contemporaneità, ma non gratuitamente: c'è un rapporto profondo con il testo di Brecht, con esso s'istituisce un forte legame di ordine simbolico. La cassetta industriale è un elemento molto versatile, pulito, nella sua quasi trasparenza: elementare, ma raffinato, rustico, ma lucido. Quasi un pezzo del gioco delle costruzioni dei bambini: impilando le file, non solo si può dividere lo spazio scenico, ma costruire immagini mutanti, panorami...

A tratti, le pile di cassette disegnano, ci pare, uno skyline metropolitano. Queste cassette hanno una struttura a listelli separati da piccoli vuoti: ben illuminati, essi ricordano i fori di finestre in lontananza e ricreano un paesaggio urbano, molto americano. Bisognava rimandare all'America, alla fittizia Chicago di Brecht, senza ricostruire i monumenti della città reale, ovvio... Per Brecht essa è un simbolo, il simbolo del capitalismo degenerato. In maniera grottesca, ma, mi sembra, pregnante, nella nostra Chicago “in miniatura” i grandi imprenditori (così come i criminali: nel

testo di Brecht vanno a braccetto) si servono delle loro confezioni prefabbricate non solo per smerciare i prodotti, ma anche per sedersi, pranzare, defecare, abitare... Le funzioni essenziali dell'uomo sono ridotte alla dimensione industriale. In questo modo, la scenografia "contenitore" per la rappresentazione di *Arturo Ui* è fatta di contenitori. Un po' come avviene costantemente in Brecht: per parlare di contenuti, si ragiona sulla forma.

Ha già sfruttato altre volte la versatilità di questo elemento?

Ogni lavoro è un'occasione di ricerca nuova. No, la materia che scelgo per le mie scenografie è frutto di riflessioni legate allo spettacolo.

Non è però il primo Brecht che lei affronta.

È il mio primo in Italia, ma già in molte altre occasioni mi sono occupato di Brecht. Tra esse, mi piace ricordare il lavoro che ho fatto qualche anno fa a Harvard: una *Madre Coraggio* che mi ha valso il premio come migliore scenografo degli USA.

Lei ha sempre dimostrato una grande sensibilità nell'accostarsi ai testi. Lo fa con "animo libero" o ha già un'idea precisa quando si mette al lavoro?

Non ho un mio stile, se risponde alla domanda. Quello che mi piace è compiere ogni volta un viaggio differente, una nuova ricerca per trovare il linguaggio adatto a creare la scenografia per lo specifico da raccontare, da far passare. Per esempio, in questo *Arturo Ui* era importante trovare il modo per far passare il tema del populismo e delle sue manifestazioni: la parola è il centro di tutto, un po' alla volta il popolo si abbandona ad essa e a chi la pronuncia, cedendo, di fatto, alla dittatura. Conosco bene questo processo: sono ungherese, arrivo da un'esperienza che ha conosciuto il totalitarismo.

C'è dunque qualcosa che la preoccupa e allo stesso la interessa nel linguaggio del populismo, qui ed ora?

Certamente, anche perché oggi, in Europa, in Italia, continuiamo a viverci dentro: pare non sia importante la realizzazione concreta dei bisogni della gente, in senso democratico, quanto piuttosto la ricerca di soluzioni semplicistiche che offrano rimedi apparenti, e che consentano a qualcuno di mantenere il potere. Il populismo serve, è chiaro, di

sostegno al potere, al potere forte, di pochi, che pesa sulla vita di molti: nell'*Arturo Ui* si riflette su come nasce una dittatura, ma lo si fa senza rappresentare le masse. Bisognava che la scenografia si facesse carico di chiamarle in causa, attraverso il riferimento alle grandi masse di consumatori, che non si vedono sulla scena, ma sono l'interlocutore diretto di ogni discorso del Führer e le vittime di ognuna delle losche trame della grande industria. Per lavorare a questo spettacolo, per entrare in contatto con lo spirito profondo di esso, sono stato a visitare la Kongresshalle presso il Dutzendteich di Norimberga, una costruzione faraonica che avrebbe dovuto celebrare i fasti del nazismo, alla cui impresa parteciparono molte delle dittature dell'epoca: Franco inviando opere dal Prado e Mussolini venti colonne da Caracalla... Lì, il possesso della storia e lo spazio del potere sono raccontati nella maniera più chiara ed agghiacciante. Ai nostri fini tornarvi è utile per una riflessione sul linguaggio. Il linguaggio dei segni, in questo caso, la cui analisi è sempre più necessaria, anche oggi, anche in Italia. Il teatro è senz'altro un mezzo per esercitare questo studio e per tradurne i risultati in spazio, parole, musica, luce, odore, rumore: parlare ai sensi, perché parlino, poi al cervello. Alla fine del nostro *Ui*, una gragnuola di cavoli finti si proverà ad obbligare gli spettatori – attraverso un suono, appunto – a ragionare su quanto sta accadendo.

“Party sotto le bombe” I costumi di Gianluca Sbicca

a cura di Gian & Luca

Costumi equi e solidali...

Ab, sì? In che senso?

«Solidali» con l'idea guida della drammaturgia e della regia (questo dovrebbe sempre avvenire...). «Equi» perché tutti “uguali” (o quasi).

La smetti di fare la Sibilla? Ti spieghi?

Per i costumi dell'*Arturo Ui* bisognava trovare un sistema di segni ambivalente, capace di raccontare Berlino (o, per essere più precisi: la Berlino di Weimar, decadente ed estenuata) e Chicago (o, per essere più precisi: la Chicago dei gangster, tante volte vista, in mille salse, al cinema soprattutto). La chiave risolutiva è stata offerta dallo stesso Brecht: egli s'inventa un nesso allegorico che giustappone i due continenti europeo e americano per chiarire le dinamiche che legano il nazismo al grande capitalismo. È dunque l'alta borghesia che vuole rappresentare: “uguale dovunque”, questo è il messaggio, anche.

Perciò, gli abiti da sera...

Sì, perché sempre uguali a se stessi, tra di loro ed ovunque. La società è fotografata come in una continuativa, “straniata”, festa in corso: un “party sotto le bombe”, in qualche modo...

I diversi gruppi sociali rappresentati non hanno dunque distinzioni di “divisa”?

Le divise si distinguono poco perché poco si distinguono i gruppi sociali stessi, sempre più mescolati l'uno all'altro, sovrapposti... “Industriali” e “criminali”, dice Brecht, sono sinonimi. I capitani dell'industria americana import-export dei cavolfiori (allegoria brechtiana che allude ai grandi proprietari terrieri tedeschi) sono in frac: l'inamidata, monocoluta cartolina d'una stanza dei bottoni in cui i grandi affari e la deboscia cocainomane viaggiano parallelamente. I gangster sono in smoking, più “sportivi”, *n'est-ce pas?*: nere figurine d'una mafia d'alto bordo, che si risparmia lo stereotipato gessato di Al Capone e realizza la sua aspirazione a “ripulirsi”...

E tutto questo in un magazzino ortofrutticolo, in mezzo ad un campo d'inquietanti cavolfiori, pericolosamente somiglianti a un cimitero di teste di morto...

È questo che “strania”: vedere un signore col cilindro che, calzati un paio di stivaloni in gomma, si mette a scaricare casse di verdura. Così è messa a nudo e presa in giro la morale piccolo- (e alto-) borghese del profitto, che si scontra col desiderio di apparire lindi e pinti. Hanno i polsini sporchi, i guanti bianchi luridi: le mani in pasta...

E poi ci sono i simboli nazisti.

È un'escalation verso il totale disvelamento dell'anima nazista del capitalismo: sotto lo sparato, le svastiche... E, invece, nel finale, i personaggi storici di Hitler (Ui), Goebbels (Givola), Göring (Giri), mentre l'«ascesa» sta per compiersi, sono vestiti come al museo delle cere, nella mostruosa divisa della dittatura. Come tutti (o quasi) ce li ricordiamo. O dovremmo farlo.

Illuminare per alludere (senza illudere) **Le luci di Paolo Pollo Rodighiero**

a cura di Vincenzo Verato

Parlare di luci, in questo spettacolo, significa parlare di spazi. Nel progetto di Antal (che è allievo di Svoboda) la scenografia nasce in partenza con, al suo interno, delle idee sulle luci.

E, dentro gli spazi, gli attori...

Gli attori recitano in uno spazio diverso da quello della scenografia, ma comunque in stretto rapporto con esso. La recitazione, come ogni “straniamento” esige, mima una sorta di “grotesque” bidimensionale: anche gli spazi lo sono.

Il compito della luce?

Dare visibilità. Nel complesso gioco allegorico montato da Brecht, la luce deve rendere visibili i segni, non costituire essa stessa un segno in più. Nella politica dello straniamento (che comanda: «mostrate di mostrare!») la luce deve assolvere al compito di rendere visibile ciò che si indica, cui si allude. Perciò penso a luci bianche, per lo meno sugli attori, che si limitino a dare spessore alle loro azioni, perché arrivi bene la loro “scuola”.

Questo gioco dialettico chiama in causa anche gli spettatori, e lo “spazio” non è solo il palcoscenico, allora, ma tutto il teatro, sala compresa...

È giusto essere in una sala teatrale piuttosto che in un generico black box. Gli spazi respirano uno nell'altro e si crea il clima adatto per il confronto reale, proficuo, tra chi recita e chi assiste alla rappresentazione. Se no, sarebbe come parlare di politica tra persone d'accordo in partenza: poco utile a cambiare le cose.

Lo spazio “di rappresentanza”, la sala, abitata dal pubblico, se illuminata come la scena, non rischia di divenire più ingombrante dello spazio “di rappresentazione”, abitato dagli attori?

I rossi e gli ori della sala all'italiana vengono annullati da una luce livida, come quella d'una quarza montata di fortuna, per vederci, dopo un bombardamento, poniamo, e dissotterrare i corpi. Certamente, gli spettatori sono chiamati in causa radicalmente e sono anch'essi, certo, “illuminati” (o dovrebbero risulterlo...): ma è un discorso che deve valere anche in senso metaforico, la sala non può essere in luce sempre. Pure, quando lo è, diviene spazio ospite di corpi, nient'altro da quello che è.

Il teatro è svelato per tale, ma il “metateatro” non ha nulla a che fare con lo straniamento.

Il teatro è mostrato senza le quinte, senza la convenzionale inquadratura nera, ma non per esibirne la macchinistica, quanto per mostrarne la struttura. Non si camuffa alcunché. Se, poi, i muri nudi e le luci di servizio rimandano ad un magazzino in cui le casse di verdura si accumulano e i cadaveri si occultano, o se le pile di confezioni, bagnate da proiettori a LED sensibilmente moderni, disegnano uno skyline pericolosamente simile ad un paesaggio con grattacieli, non è perché gli spazi vengano travestiti da qualche cosa che non sono, bensì perché lo sguardo critico “demistifica” attraverso un processo allusivo. Che è e deve restare altro da quello illusivo.

A mo' d'appendice

Cinque difficoltà per chi scrive la verità

di Bertolt Brecht*

Chi ai nostri giorni voglia combattere la menzogna e l'ignoranza e scrivere la verità, deve superare almeno cinque difficoltà. Deve *avere il coraggio* di scrivere la verità, benché essa venga ovunque soffocata; l'*accortezza* di riconoscerla, benché venga ovunque travisata; l'*arte* di renderla maneggevole come un'arma; l'*avvedutezza* di saper scegliere coloro nelle cui mani essa diventa efficace; l'*astuzia* di divulgarla fra questi ultimi. Tali difficoltà sono grandi per coloro che scrivono sotto il fascismo, ma esistono anche [...] per coloro che scrivono nei paesi della libertà borghese.

1. **Il coraggio di scrivere la verità.** Sembra cosa ovvia che colui che scrive scriva la verità, vale a dire che non la soffochi o la taccia e non dica cose non vere. Che non si pieghi dinanzi ai potenti e non inganni i deboli [...]. Per farlo ci vuole coraggio [...]. Naturalmente la verità bisogna scriverla in lotta contro la menzogna e non si può trattare di una verità generica, elevata, ambigua. Di tale specie, cioè generica, elevata, ambigua, è proprio la menzogna [...].

2. **L'accortezza di riconoscere la verità.** [...] Prima di tutto non è affatto facile rendersi conto *quale* verità valga la pena di esser detta. [...] Occorrono delle nozioni che si possono acquisire e dei metodi che si possono imparare. Tutti coloro che scrivono nella nostra epoca di rapporti complicati e di grandi mutamenti debbono conoscere il materialismo dialettico, l'economia e la storia. Sono nozioni che si possono acquisire mediante i libri e l'insegnamento pratico, quando non faccia difetto la necessaria applicazione [...]. Quando uno è pronto a scrivere la verità e capace di riconoscerla, gli restano ancora tre difficoltà da superare.

3. **L'arte di rendere la verità maneggevole come un'arma.** La verità deve essere detta per trarne determinate conclusioni circa il proprio comportamento [...]. Quando si vuole scrivere efficacemente la verità su certe condizioni deprecabili, bisogna scriverla in modo che se ne possano riconoscere le cause evitabili. Quando le cause evitabili vengono riconosciute, le condizioni deprecabili si possono combattere.

*. B. Brecht, *Cinque difficoltà per chi scrive la verità*, in *Id., Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 118-131.

4. **L'avvedutezza di saper scegliere coloro nelle cui mani la verità diventa efficace.** Grazie alle secolari consuetudini che, sul mercato delle opinioni e delle descrizioni, hanno regolato il commercio degli scritti [...], lo scrittore si è fatto l'idea che il suo cliente o committente, il mediatore, provvedesse a mettere i suoi scritti a disposizione di tutti [...]. Ma la verità non si può semplicemente scriverla e basta; è indispensabile scriverla per qualcuno che possa servirsene. La conoscenza della verità è un processo comune a chi scrive e a chi legge. [...] La verità su certe condizioni deplorabili dobbiamo dirla a coloro che di queste condizioni più soffrono e da loro dobbiamo apprenderla. Non basta parlare a coloro che hanno una data opinione; bisogna parlare a coloro ai quali, data la loro situazione, tale opinione può convenire. [...] Importante per quelli che scrivono è trovare il tono giusto per dire la verità [...].

5. **L'astuzia di divulgare la verità fra molti.** Vi sono molti che, fieri di avere il coraggio di dire la verità, felici di averla trovata, stanchi forse della fatica che costa il ridurla a una forma maneggevole, impazienti di vederne entrare in possesso coloro i cui interessi essi vanno difendendo, non ritengono più necessario usare una particolare astuzia per divulgarla. In tal modo tutto il frutto della loro fatica va spesso in fumo. In tutti i tempi, quando la verità veniva soffocata e travisata, si è fatto ricorso all'astuzia per divulgarla [...].

1935

Per una letteratura della crudeltà

di Edoardo Sanguineti*

I. Non esiste giustificazione possibile, oggi, per una nozione di letteratura, se non l'idea della crudeltà: che significa, ancora e sempre, “rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue” [...]. Essa giustifica oggi la letteratura, appunto in quanto la supera, e le dona finalmente, come categoria di giudizio – e di giustificazione – la categoria del cinismo violento [...]. La letteratura non può metterci in rapporto (e in causa) con le cose stesse [...] se non in quanto proponga idee che hanno la forza della fame, precisamente. Il che non può essere compreso bene,

*. E. Sanguineti, *Per una letteratura della crudeltà*, ora in *Id., Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Riso, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 108-111.

s'intende, se non a partire dalla ferma consapevolezza che l'esperienza delle parole condiziona (precede) quella delle cose. (Il che, si aggiunga come inciso, rende storica la nostra esperienza, e pone l'esigenza – ad un tempo – della vanificazione di questa nostra preistoria.) La letteratura, come luogo della crudeltà, è allora lo spazio sperimentale dove si decide la dialettica, come si ama dire oggi, delle parole e delle cose.

II. Una letteratura della crudeltà opera in uno spazio storico in cui la parola è concretamente, come dovremmo sapere sempre, una ideologia nella forma del linguaggio. In termini antropologico-storici, con adeguate correzioni, si ripropone il problema della funzione classificatrice [...]. La crudeltà indica, al riguardo, il grado di cinismo violento con cui la parola è capace di proporre una nuova dimensione classificatoria, nell'atto in cui sperimenta e critica, nell'orizzonte della letteratura, i nessi reali delle cose stesse. Come tale, una letteratura della crudeltà è per propria indole una sperimentazione critica delle gerarchie del reale, quale è *vissuta* nelle parole. Il tipo di opposizione (contestazione) anarchica che tale letteratura professa per solito, se è storicamente condizionato dal nostro orizzonte di preistoria [...], non infastidisce veramente la “rivoluzione” se non nel momento in cui essa si configura, modestamente e impavidamente, come forma ulteriore dello “stato” [...].

III. [...] Ora, una letteratura della crudeltà [...] non è al servizio della rivoluzione, ma è la rivoluzione sopra il terreno delle parole, in quella dialettica che abbiamo voluto ricordare a principio, delle parole e delle cose. Così, sempre nella forma ideologicamente condizionata (in sede di preistoria) dell'anarchia, la letteratura della crudeltà sperimenta ormai il superamento delle istituzioni e dello stato, cioè quell'idea (la sola idea, per l'esattezza) che ha la forza della fame [...].

IV. Nessuna forma di esame critico della parola letteraria si sottrae, ai giorni nostri, a un sistematico [...] allegorismo [...]. Sul versante istituzionale, abbiamo una sorta di confessione interna della insufficienza della parola, al modo appunto in cui essa è istituzionalizzata. Ma, proprio per l'interno crescere della cosa, si può verificare insieme, in effetti, la crisi patente dell'istituzione (e del suo attuale processo, della sua attuale configurazione, segnatamente) [...]. Una letteratura della crudeltà, [...] opera consapevolmente – cinicamente – per allegorie. La sesta difficoltà per chi scrive la verità, oggi, consiste ormai in questo.

1967

Indice

- 8 *La resistibile ascesa di Arturo Ui*. La locandina
- 12 Avvenimenti storici di riferimento e scene corrispondenti
- 19 *Gli ultimi giorni di Weimar (e lo spettro di Al Capone)*
di Giacomo Pedini
- 27 “Uis Fibel”: *abecedario uiano o Spoglie drammaturgiche*
di Luca Micheletti
- 56 *La <resistibile> ascesa di Arturo Ui:
una favola allegorica per mettere dialetticamente in guardia
contro i pericoli del capitalismo impazzito*
di Claudio Longhi
- 72 *Recitare Brecht* ovvero imparare a vivere per imparare
di Lino Guanciale
- 80 Le foto di Marcello Norberth
- 97 *Io... e Ui*
di Umberto Orsini
- 100 “*Nel magazzino dei grattacieli*”. *La scenografia di Antal Csaba*
a cura di Ugo Riccarelli
- 103 “*Party sotto le bombe*”. *I costumi di Gianluca Sbicca*
a cura di Gian & Luca
- 105 *Illuminare per alludere (senza illudere)*. *Le luci di Paolo Pollo Rodighiero*
a cura di Vincenzo Verato
- 107 *A mo' d'appendice*

Finito di stampare
nel mese di marzo 2011

Stampa L.G. - Roma