

# Il teatro di regia

Genesi ed evoluzione (1870-1950)

A cura di Umberto Artioli

DIPARTIMENTO DI LINGUISTICA LETTERATURA E SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE.
REGISTRO INGRESSO
N. ....
REGISTRO INVENTARIO
N. 3689



I lettori che desiderano  
informazioni sui volumi  
pubblicati dalla casa editrice  
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore  
via Sardegna 50,  
00187 Roma,  
telefono 06 42 81 84 17,  
fax 06 42 74 79 31

Visitateci sul nostro sito Internet:  
<http://www.carocci.it>



Carocci editore

## Indice

Questo volume fa parte della serie "Le dimensioni del teatro" diretta da Roberto Alonge.

Nella stessa serie sono usciti:

*Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, di Franco Perrelli  
*L'attività teatrale e musicale in Italia*, di Alberto Bentoglio

Sono in preparazione:

*L'attore*, di Luigi Allegri  
*Lineamenti di antropologia teatrale*, di Roberto Tessari  
*Il teatro sociale*, di Claudio Bernardi

L'editore è a disposizione per i compensi dovuti agli aventi diritto.

1<sup>a</sup> edizione, marzo 2004  
© copyright 2004 by Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel marzo 2004  
per i tipi delle Arti Grafiche Editoriali Srl, Urbino

ISBN 88-430-2929-0

Riproduzione vietata ai sensi di legge  
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,  
è vietato riprodurre questo volume  
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche per uso interno  
o didattico.

	Introduzione di <i>Umberto Artioli</i>	11
1.	I primordi della regia in Europa di <i>Elena Randi</i>	19
1.1.	Il sistema capocomicale italiano attorno a metà Otto- cento	19
1.2.	Allestimenti d'avanguardia francesi ante 1870	22
1.3.	Il caso della Germania e dell'Inghilterra	26
2.	L'avvento della regia naturalista di <i>Elena Adriani</i>	31
2.1.	I Meiningen, la compagnia del duca	31
2.2.	Antoine e il Théâtre Libre	36
3.	Il regista pedagogo: Stanislavskij di <i>Elena Adriani</i>	43
3.1.	Il <i>metteur en scène</i> e l'attore	43
3.2.	La nascita del Sistema	50
4.	La messinscena simbolista di <i>Paola Degli Esposti</i>	57
4.1.	Le premesse teoriche	57
4.2.	La scena simbolista francese: da Paul Fort a Aurélien Lugné-Poe	60

4.3.	Il teatro simbolista in Russia: i primi esperimenti di Mejerchol'd	65
5.	I profeti della "riteatralizzazione": Fuchs, Appia, Craig di <i>Paola Degli Esposti</i>	69
5.1.	Georg Fuchs: la scena dell' <i>Erlebnis</i>	69
5.2.	La scena ritmica di Adolphe Appia	72
5.3.	Edward Gordon Craig: l'arte del teatro	76
6.	L'antitecnologismo espressionista: la scena in funzione dell'attore di <i>Cristina Grazioli</i>	83
6.1.	Max Reinhardt. La rinascita del teatro dallo spirito del sogno	83
6.2.	La scena espressionista	89
6.3.	La scena Sturm	92
6.4.	La regia espressionista: evoluzione e approdi	95
	Sezione iconografica	99
7.	Dal Futurismo al Bauhaus: modello meccanico e civiltà tecnologica di <i>Cristina Grazioli</i>	111
7.1.	Lo spettacolo futurista	111
7.2.	Il clima futur-costruttivista in Russia e la biomeccanica di Mejerchol'd	116
7.3.	Il Bauhaus	122
8.	Jacques Copeau tra spettacolo e pedagogia di <i>Umberto Artioli</i>	129
8.1.	Le premesse letterarie: la fondazione del Vieux Colombier	129

8.2.	Le sirene della teatralità: l'idea di un palcoscenico astratto	134
8.3.	La fuga dalla metropoli: il soggiorno in Borgogna e il teatro-festa	138
9.	Eteronomia dell'arte: il teatro politico di <i>Simona Brunetti</i>	143
9.1.	Agit-prop, teatro d'agitazione e propaganda	143
9.2.	Erwin Piscator e il teatro politico	145
9.3.	Il teatro epico di Bertolt Brecht	147
10.	Antonin Artaud e il Teatro della Crudeltà di <i>Umberto Artioli</i>	155
10.1.	La scissione interiore: il Surrealismo come salvezza	155
10.2.	Una palingenesi collettiva: il Teatro della Crudeltà	161
10.3.	Sprofondamento e riemersione: il viaggio nella follia	168
11.	L'anomalia italiana di <i>Simona Brunetti</i>	173
11.1.	La regia come avallo del testo	174
11.2.	Il "teatro teatrale"	178
11.3.	La nascita della regia in Italia	179
	Bibliografia	187

# Eteronomia dell'arte: il teatro politico

di Simona Brunetti

Il *teatro politico*, nel senso di una forma di teatralità che esprime rivendicazioni e immaginario delle classi subalterne, nasce in Germania subito dopo la Prima guerra mondiale in contrapposizione alla concezione di *teatro popolare* sostenuta dalla Volksbühne (1890). L'idea di per sé rivoluzionaria di spezzare il monopolio culturale borghese organizzando in modo cooperativistico un pubblico di lavoratori, cui viene garantito il diritto di assistere ad una rappresentazione al mese a fronte di una quota minima di partecipazione, veicola un nuovo modo di fare teatro. Al concetto di "teatro per" il popolo, dove lo spettatore fruisce in modo passivo delle scelte operate da pochi e prevalentemente di repertorio, si oppone l'idea del "teatro dal" popolo, depositaria di una cultura fortemente alternativa nelle forme e nei contenuti.

9.1

## Agit-prop, teatro d'agitazione e propaganda

Sin dagli ultimi anni dell'Ottocento esisteva in Germania una tradizione di teatri dilettanteschi nei circoli operai, nata sotto l'egida dei primi Partiti socialisti e proseguita con l'ascesa del Partito comunista. Inizialmente dediti all'allestimento di drammi borghesi, di brevi scene satiriche o di una forma di coro parlato dal notevole impatto emotivo (*Sprechchor*) – una complessa recitazione a più voci dove slogan retorici, poesie a contenuto sociale o inni si alternavano in un intreccio di rimandi e ripetizioni – alcuni di questi gruppi modificano la propria attività scenica in seguito a una crescente politicizzazione della classe operaia e alle contemporanee esperienze sovietiche, dando origine a compagnie di agit-prop, un teatro di *agitazione e propaganda*.

Successivamente alla Rivoluzione del 1917, in Russia si erano formati gruppi di giovani studenti od operai che rappresentavano una

singolare forma teatrale, il *giornale vivente*, nata dalla necessità contingente di trasmettere le notizie in tutto il territorio in assenza di mezzi di comunicazione. I gruppi del *giornale vivente* erano piccoli e veloci negli spostamenti. Dopo aver raccolto un certo numero di informazioni da trasmettere (avvisi essenziali, eventi, normative igienico-sanitarie e naturalmente propaganda politica), le drammatizzavano servendosi di grandi cartelli allestiti sul momento o di brevi scenette. Presentandosi in posizione elevata al centro del paese, molto spesso su carri o tavoli, in breve tempo mettevano al corrente la popolazione dei fatti più rilevanti. Da queste esperienze prendono avvio anche vere e proprie organizzazioni teatrali, come le Bluse Blu (1923), che propongono spettacoli dalla struttura composita: scene brevi ed efficaci, legate tra loro dall'intervento di un commentatore, ricche di canti, danze ed esercizi acrobatici. Il ritmo è incalzante e trascinate, l'attrezzatura scenica essenziale, i costumi simbolici.

A cavallo tra il 1927 e il 1928 i tratti caratterizzanti delle rappresentazioni sovietiche vengono assimilati dalle numerose compagnie agit-prop tedesche, innestandosi sulle forme già esistenti di teatro operaio. In genere all'interno delle compagnie agit-prop non esiste specializzazione: formate da 7-10 lavoratori uniti nell'impegno della propaganda politica, solo talvolta presentano una figura-guida (attore, intellettuale, politico), che però non snatura il senso del collettivo. La tecnica più diffusa nella creazione degli spettacoli è il montaggio di singole scene e intermezzi in una struttura aperta, che permette agevoli spostamenti dei brani a seconda delle esigenze del momento. Alle scene recitate, di solito concise, si alternano canti, musiche, proiezioni, numeri acrobatici, pantomime. Le azioni sceniche sono di prevalenza articolate per tipi fissi (il capitalista, il generale, il cardinale, il proletario ecc.) o attraverso raffigurazioni simboliche delle nazioni; i testi vengono elaborati in modo da favorire una presa emotiva immediata. Quasi immancabile è il martellante e persuasivo crescendo finale, in cui più voci si sovrappongono nella declamazione degli slogan del partito.

Anche la messinscena è altrettanto semplice e schematica. Non esistono scenografie e, quando consentito dallo spazio a disposizione, cartelloni o striscioni con disegni e scritte servono da sfondo alla rappresentazione. A volte vengono usate grosse sagome di cartone dipinto per raffigurare le figure negative. Proiezioni di diapositive e filmati possono commentare l'azione, spesso a scopo documentario ma anche con intenti di ambientazione scenica. Gli accessori sono dichiaratamente finti, più grandi del naturale, e il costume-uniforme è quasi sempre la tuta da lavoro, su cui indossare gli elementi caratteristici

dei tipi rappresentati. Non esistendo personaggi, intesi come singoli individui, viene abolito ogni problema di psicologizzazione dell'interpretazione: le battute sono scandite per favorire la comprensione mentre i gesti, ampi e accentuati, sottolineano le frasi pronunciate, seguendo un codice non realistico.

Il pubblico privilegiato di queste rappresentazioni era formato dallo stesso proletariato da cui i gruppi avevano tratto origine, raggiungendo quel rapporto organico tra spettacolo e spettatore da tempo teorizzato, su altre basi, dal teatro di regia e mai completamente realizzato nel teatro professionistico. Verso gli anni trenta questo magico equilibrio si spezza, avvicinandosi a moduli spettacolari più istituzionali o estremizzandosi in "azioni di strada". Il fenomeno agit-prop, mettendo in atto una struttura oratorio-didascalico-dimostrativa dal forte impatto emotivo, più che formalizzare nuove leggi del teatro, si pone come un modello dell'uso del teatro quale mezzo di comunicazione politica, con cui registi-teorici come Piscator e Brecht si dovranno confrontare.

## 9.2

## Erwin Piscator e il teatro politico

Nel percorso che porta Erwin Piscator (1893-1966) alla formulazione organica di un *teatro politico* si assommano diverse componenti: l'esaurirsi del progetto di *teatro popolare*, il superamento del Naturalismo e l'acquisizione di un ricco patrimonio di indicazioni elaborate dai movimenti d'avanguardia. Affascinato dal grande meccanismo della storia rivelatogli dal marxismo, Piscator ne trae due spinte fondamentali alla sperimentazione: da una parte l'urgenza di rendere il teatro capace di visualizzare le grandi forze socio-economiche che muovono gli eventi, dall'altra la volontà di stabilire un nuovo rapporto tra spettacolo e spettatore. Assimilare al teatro nuovi contenuti utili alla comprensione dello scontro di classe e perseguire una nuova modalità di comunicazione teatrale sono momenti chiaramente complementari nella concezione teorica del regista tedesco: non si possono trasmettere dati politicamente efficaci se la fruizione da parte dello spettatore non avviene in modo critico.

Alla ricerca di forme linguistiche adeguate Piscator sottende, almeno nei primi anni, una ricerca metodologica e organizzativa tesa a inventare uno strumento teatrale capace di essere accattivante e nello stesso tempo incisivo nei confronti del pubblico. Dopo un'esperienza di Teatro Proletario, dal 1924 al 1927 entra alla Volksbühne. A parti-

re dal dramma *Bandiere* di Alfons Paquet, inizia la sua opera riformatrice utilizzando per la prima volta le proiezioni fisse a commento dell'azione scenica. Per raggiungere i suoi scopi compie una precisa scelta formale: un'esasperazione tecnologica del teatro con l'acquisizione di una serie di strumenti, che vanno dal cinema al palcoscenico girevole, dagli ascensori ai *tapis roulants*.

Nel 1924 allestisce una rivista rivoluzionaria *R.R.R. (Revue Roter Rummel)* dove elabora una sequenza di scene satiriche sul modello della "rivista borghese", allora molto in voga. Servendosi dell'eterogeneità costitutiva tipica della rivista, propone una serie di esempi tesi a confermare in modo ossessivo la condanna della società a lui contemporanea. Due figure, il borghese e il proletario, fungono da guida e legame in un alternarsi di duetti operistici, lotte clownesche, musiche, canzoni, rapporti statistici, proiezioni di diapositive, acrobazie, scene drammatiche, imbonitori da fiera.

Solo un anno più tardi con *Nonostante tutto!*, una "rivista storica" sulla lotta rivoluzionaria della Lega Spartakus, la sua concezione teatrale compie il massimo sforzo di trasformazione in un grandioso saggio storico: scene di guerra filmate e proiezioni fisse portano in primo piano gli orrori del conflitto, mentre lo svolgersi degli avvenimenti viene documentato da brani di discorsi, manifesti e articoli di giornale. Gli attori recitano le loro scene su un palcoscenico girevole in cui terrazze, scale e piattaforme permettono lo sviluppo dell'azione. Non è certamente casuale come Piscator giunga a inventare strutture sceniche che, pur nella loro diversità tecnologica, ricordano certe imponenti e statiche visioni allegoriche medioevali.

Le obiezioni rivolte al lavoro drammaturgico compiuto sui testi allestiti condurranno Piscator a lasciare la Volksbühne per fondare nel 1927 la Piscator-Bühne, dove mette in scena alcuni fra gli spettacoli ai quali è legata la sua fama. Nella rappresentazione inaugurale, *Oplà noi viviamo!* di Ernst Toller, la scena propone una scenografia simultanea, che riproduce la facciata scoperchiata di un albergo, mentre per *Rasputin* il regista concepisce una sfera-mondo, divisa in segmenti apribili. Sulla tela che copre l'impalcatura vengono proiettati filmati usati sia in forma didattica (per comunicare dati oggettivi) che in forma drammatica (come parte dell'azione). Con *Le avventure del prode soldato Schwejk* (1928), adattamento di Bertolt Brecht dell'opera di Jaroslav Hašek, l'introduzione scenotecnica di un *tapis roulant* diviene invece la chiave per trasportare sulla scena la fluidità epica del romanzo. Il protagonista, incarnato da Max Pallenberg (1877-1934), un grande attore di tradizione, si muove in precario equilibrio per tutta la durata dell'azione. Il vacillio a cui è costretto è

il segno dello spaesamento di fronte alla realtà di una guerra di cui non capisce il senso. In sintonia con l'utilizzo di nuove tecnologie è anche il progetto, mai realizzato, di un edificio teatrale elaborato insieme al grande architetto del Bauhaus Walter Gropius, dove lo spettatore sta al centro di un'avveniristica macchina di illusione totale.

Nel 1929 Piscator sintetizza gran parte di queste esperienze in un volume, *Il teatro politico*, ma a poco a poco il momento della ricerca di una comunicazione razionale e della trasformazione del rapporto spettatore-spettacolo da patetico in dialettico tende ad assumere una rilevanza sempre minore rispetto all'incalzante ricerca dei mezzi per rappresentare plasticamente la visione della realtà. Lo spettatore del *teatro politico* partecipa emozionalmente allo svolgersi grandioso e drammatico dell'evento rappresentato sulla scena, così come nel teatro naturalista si immedesima nelle vicende tragiche o patetiche dei personaggi vissuti dagli attori sulla scena. Si apre così una contraddizione insormontabile.

Mentre Piscator si sforza di far parlare la storia, inducendo il suo pubblico a generare il *gesto politico* che, messo in moto dal teatro, si espanda e si realizzi nella realtà esterna, il tentativo si affloscia su se stesso, esaurendosi nella partecipazione emotiva allo spettacolo. La ricerca dell'efficacia immediata della comunicazione finisce col mettere la sordina agli intenti pratico-razionali della comunicazione stessa. Così si giunge a un magnifico emozionalismo storico e politico, dove il gesto evocato si soddisfa dentro il teatro. Fuggendo dalla scatola magica del teatro borghese e inseguendo una scena antillusionistica, Piscator finisce con l'impigliarsi nel meraviglioso tecnologico, ritornando alla concezione barocca del macchinismo stupefacente. L'avvento del nazismo costringe il regista tedesco all'esilio. A New York apre un workshop teatrale frequentato da un giovanissimo Marlon Brando, da Tennessee Williams e Judith Malina, futura fondatrice del Living Theatre insieme a Julian Beck.

## 9.3

## Il teatro epico di Bertolt Brecht

Abbandonati gli studi universitari, nel primo dopoguerra Bertolt Brecht (1898-1956) inizia la propria attività di scrittore. I suoi primi drammi, molto diversi tra loro, sono accomunati da un particolare tipo di realismo, in qualche misura assimilabile a quello dei pittori della *Neue Sachlichkeit*, dove i motivi del sesso e del sangue prendono quota in una fissità tragicamente irrealistica o nel lampo di una smor-

fia grottesca. *Baal* (1918) è un vero e proprio dramma a stazioni (*Stationendrama*) ricalcato sul modello strindberghiano di *Verso Damasco*, mentre *Nella giungla della città* (1923) ed *Edoardo II* (1924) si presentano come drammi a episodi. Il primo testo traccia le tappe di un percorso esistenziale (la vita di un poeta maledetto, in parte ispirata a Villon), mentre gli altri due descrivono i momenti di una lotta (rispettivamente il combattimento astratto e immotivato tra due uomini e il conflitto di un re che vuole affermare il suo diritto all'amore omosessuale). Il quarto componimento, *Tamburi nella notte* (1922), è invece un dramma d'attualità (*Zeitstück*) dal solido impianto naturalista, con il quale il giovane drammaturgo tedesco vince il premio Kleist. La fitta trama di ossessioni a sfondo sessuale, il nichilismo di fondo, la costante attenzione agli aspetti più sordidi della condizione umana, da cui sprigiona un'allucinante parata di emarginati e di reietti a cui va la simpatia dell'autore, permettono di considerare il gruppo di opere come un blocco unitario.

Trasferitosi a Berlino, Brecht viene assunto al Deutsches Theater come *Dramaturg*, traduttore ed elaboratore di testi per la scena; qui collabora prima con Max Reinhardt, poi con Erwin Piscator, da cui mutua la necessità di un teatro politico e alcune suggestioni sceniche. Fra il 1925 e il 1930 inizia il lento avvicinamento alle teorie marxiste, mai sfociato tuttavia in un'adesione esplicita al Partito comunista. In questo periodo Brecht stringe un sodalizio con il musicista Kurt Weill (1900-1950) con cui scrive la celeberrima *Opera da tre soldi* (1928), un *Singspiel* ispirato a un modello di satira sociale, *L'opera dei mendicanti* (1728) di John Gay. Alle canzoni viene affidato il compito di formulare, seppur in termini poetici, i contenuti e i valori ideologici del lavoro, mentre ogni scena viene introdotta da un titolo, che ne riassume il contenuto. Se tale artificio è proprio della tradizione narrativa, Brecht ne fa un uso scenico, mostrando al pubblico i titoli attraverso cartelli o proiezioni. Tutti i personaggi dello spettacolo sono scanzonati e divertenti, ma nessuno può davvero suscitare comprensione o simpatia; è come se, alle parole d'ordine espressioniste sulla bontà della natura umana, il drammaturgo contrapponga il suo credo in una malvagità universale.

Negli anni fra il 1929 e il 1932, mentre in seguito al crollo di Wall Street la Germania precipita in una nuova crisi economica e si assiste all'ascesa di Hitler, Brecht si dedica alla produzione e alla definizione di un teatro pedagogico. Inserendosi in un vasto e fiorente movimento educativo, egli afferma che la didattica teatrale serve a formare il "buon cittadino". Destinatari del teatro didattico non sono gli spettatori, ma gli stessi attori addetti alla rappresentazione. Secon-

do le modalità recitative previste per questi testi particolari, agli spezzoni verbali espressi con la massima chiarezza (coincidenti con i punti-chiave dell'enunciazione) se ne alternano altri proposti in maniera più sbrigativa (gli intermezzi tra un acme dialogico e l'altro). Anche la gestualità differisce a seconda del contesto: chiarificatrice nei brani di particolare rilievo, va modulata secondo i criteri del teatro tradizionale quando si tratta di atteggiamenti tipici.

Benché convinto che l'efficacia di un teatro pedagogico risieda più nell'atto della rappresentazione che nella sua elaborazione drammaturgica, Brecht compone alcuni drammi didattici (*Lehrstücke*), congegnati per un esercizio individuale (ma al tempo stesso comunitario) della riflessione etico-politica. Il primo componimento è al tempo stesso il primo esperimento mondiale di radiodramma, *Il volo di Lindbergh*, con musiche di Kurt Weill, in cui si glorifica lo spirito d'intraprendenza e di conquista dell'uomo moderno. Si ricordano anche *La linea di condotta*, con musiche di Hanns Eisler (1898-1962), *La lezione di Baden*, con musiche di Paul Hindemith (1895-1963) e *Il consenziente e il dissenziente*, un Nô giapponese reso in chiave moderna. Questi testi si caratterizzano come brevi parabole drammatiche, costituite da momenti giustapposti e volti a discutere una tesi. L'elemento sonoro ha una funzione predominante, sebbene diversificata: in alcuni casi specifica la posizione ideologica del personaggio, in altri ne esprime il lato emozionale, in altri ancora funge da commento. Se nei drammi precedenti la concezione dell'autore tedesco è radicalmente pessimistica, nei drammi didattici contempla la possibilità di un'alternativa positiva, seppure venata di impossibilità: la vera bontà esiste, ma se persegue l'obiettivo di cambiare il mondo, è destinata allo scacco.

In seguito all'ascesa al potere di Hitler, nel 1933 Brecht decide di fuggire dalla Germania insieme alla moglie, l'attrice Helene Weigel (1900-1971). Si spalancano per lui ben quindici anni di esilio, prima in Danimarca, poi in Svezia, Finlandia e infine negli Stati Uniti, durante i quali lo scrittore definisce compiutamente la propria teoria di *teatro epico*. Impegnato a combattere ogni forma di ricezione emotiva (*Einfühlung*) dell'evento teatrale, già nel periodo precedente aveva coniato una serie di artifici volti a evitare che lo spettatore, trascinato dall'onda incalzante dello spettacolo, si lasciasse coinvolgere in pensieri, sentimenti e passioni che non gli appartenevano. Rientravano in questa strategia distanziante il ricorso alla narrazione, l'uso di musiche e cori con funzioni di commento ironico, la scelta di un'ambientazione esotica e, più in generale, il fatto che i vari elementi espressivi, anziché rafforzarsi a vicenda come nel *Gesamtkunstwerk* wagneria-

no, tendessero a scontrarsi tra loro, creando ingorghi nella decifrazione del senso.

Si aggiunge ora la teoria dello *straniamento*, desunta dai formalisti russi e resa più incisiva sul piano teatrale dall'incontro, avvenuto a Mosca nel 1935, con l'attore cinese Mei Lanfang (1894-1961). I formalisti russi avevano definito "artificio dello straniamento" una particolare elaborazione formale grazie a cui il poeta o lo scrittore confezionavano le loro opere in modo che il contenuto delle stesse venisse percepito come nuovo e sconosciuto. Ripreso dall'avanguardia teatrale russa, il procedimento non poteva non colpire Brecht, per il quale il pubblico del teatro, lungi dall'essere il destinatario di un imbonimento o di un messaggio propagandistico, deve arrivare da sé al conseguimento del senso. A sollecitare tale processo di elaborazione mentale, favorendone la dinamica produttiva, è lo stupore, inteso non come fattore emozionale ma come categoria del pensiero. Per apparire stupefacente, un evento va sottratto alla percezione abituale, contemplato come estraneo; solo in questo modo può essere indagato nelle sue cause.

Lo *straniamento* è la forma elettiva del *teatro epico* che, per definizione, non rappresenta qualcosa che si suppone avvenire nel momento stesso dello spettacolo, ma rievoca fatti ed episodi accaduti nel passato. L'attore diventa allora propriamente un narratore. La sua peculiarità consiste nel saper «mostrare di mostrare» (*zeigen das Zeigen*): accanto al puro racconto, l'attore deve alternare la sommaria rappresentazione dei gesti capaci di chiarire la meccanica dell'evento, e contemporaneamente esibire la propria condizione di interprete staccato dal personaggio, divenuto per lui oggetto di semplice citazione. *Straniamento* per l'attore non significa stilizzazione (il comportamento mantiene la propria naturalezza) ma semplificazione dei movimenti. I gesti dell'attore brechtiano sono scelti, evidenziati, sottolineati; mai sono prodotti come espressione di un sentimento. Brecht elenca inoltre una serie di indicazioni tecniche che dovrebbero facilitare l'effetto straniante, come parlare in terza persona, recitare le didascalie, introdurre narrativamente la battuta, interpretare un personaggio di sesso o età diversi dai propri.

Se la vicenda viene "narrata" e non "agita" sul palcoscenico, lo spettatore è chiamato a riflettere sugli avvenimenti, non a immedesimarsi in essi. Le regole della drammaturgia ottocentesca racchiuse nel concetto di *pièce bien faite* esigevano che l'intreccio fosse una sequenza ad anelli in cui ogni scena, incastrandosi nell'altra, desse vita a una progressione incalzante. Abolendo l'intrigo tradizionale Brecht si avvale di scene irrelate, ciascuna dotata di una sua autonomia. Poiché

l'azione non offre una coesione logica, il pubblico è costretto a interrogarsi sul senso mancante.

La forma narrativa del teatro epico riprende un modello già esistente nell'antico teatro europeo e orientale, quello dei cantastorie, capaci di interpretare infiniti personaggi e di legare in prima persona le storie più complicate e assurde. Tutto sulla scena brechtiana sembra ambiguo, minato da molteplici contraddizioni, passibile di diverse interpretazioni. Lo scenario non simula più un luogo reale ma cita, racconta, rammenta; talvolta ci si trova in presenza di cartelli, didascalie, schermi. Come nelle regie di Piscator, le immagini documentarie mostrano le circostanze entro cui si svolge l'azione, ma testi proiettati, cori, grida di strilloni di giornali interrompono l'azione e la commentano, impedendo al pubblico di abbandonarsi acriticamente al flusso degli eventi. Esposto costantemente al dubbio, lo spettatore impara che il senso non sempre coincide con quanto espresso a livello verbale, che la dinamica dei fatti ha spesso una logica occulta.

Il teatro di Brecht trova dunque i suoi punti di riferimento in una storia dallo svolgimento chiaro e preciso, condotta sul filo della parabola o dell'allegoria; nella distribuzione delle parti ad attori il più possibile lontani dalla declamazione e dall'artificio; nella recitazione in terza persona, e nella concomitante rottura di ogni protocollo illusionistico. Questi snodi rappresentativi rigorosamente antinaturalistici sembrano necessari per attivare un distacco critico, creando un nuovo rapporto con lo spettatore, al quale non si chiede una totale aderenza a ciò che viene rappresentato, ma l'attivazione di una capacità autonoma di riflessione. Per raggiungere questo risultato, determinante è il ruolo del regista, inteso tuttavia non come demiurgo, ma come cellula propulsiva di una forma di operatività che è, e resta, collettiva.

La novità dei grandi drammi della maturità come *Vita di Galileo* (1938) o *Madre Courage e i suoi figli* (1941) va ricercata nel pieno recupero del personaggio. Sia Galileo che Anna Fierling sono figure fragili, umane troppo-umane, in balia delle proprie passioni e debolezze. Nonostante l'indiscutibile grandezza intellettuale, il primo è un edonista, sottoposto ai soprassalti della propria ghiottoneria; la seconda una donna troppo pervicacemente legata al denaro. L'autore condanna Galileo per la sua abiura, nata da rilassatezza e quieto vivere, e lo rimprovera per non aver saputo cercare i veri alleati tra le classi emergenti e gli oppressi; condanna Anna Fierling perché chi vive della guerra, della guerra è complice, e per amore di sopravvivenza finisce per capitolare. Per la messinscena americana del 1947 Brecht affida a Charles Laughton (1899-1962) l'interpretazione del grande

scienziato. Coerentemente con le indicazioni del drammaturgo, l'attore delinea il personaggio facendo leva sul contrasto fra la trasbordante massa carnale e lo slancio dell'intelligenza. Attraverso la recitazione fisicizzata dell'interprete, emerge il senso del testo: l'acutezza della mente non basta a conferire la pienezza umana.

La figura di Anna Fierling rimane invece fortemente legata all'interpretazione data da Helene Weigel. Tutti gli allestimenti sono dominati dal carro della vivandiera, che spesso si muove restando immobile, annullando cioè in senso inverso il movimento del palcoscenico girevole. Nel suo progressivo trasformarsi sino a divenire un rottame, l'oggetto scenico costituisce la cifra fondamentale dello spettacolo in quanto rispecchia, ingigantendola, la progressiva decadenza della protagonista. Due gesti emblematici qualificano il personaggio femminile: quello con cui fa scattare la chiusura della borsa contenente il denaro e quello di mordere le monete per verificarne l'autenticità. In entrambi i casi si tratta di movimenti automatici: ad onta di lutti e rovina, in *Madre Courage* la "donna d'affari" risulta prevaricante, segno di un'incapacità ad assumere coscienza e, grazie ad essa, a modificare il corso delle cose.

L'anno seguente al suo ritorno in Europa Brecht pubblica il *Breviario di estetica teatrale* (1948), il più maturo dei suoi scritti teorici. Nel 1949 fonda nella Repubblica Democratica Tedesca il Berliner Ensemble, in cui la sua inedita visione del teatro sembra trovare la collocazione ideale. La direzione viene affidata a Helene Weigel, mentre Brecht si riserva il ruolo di primo regista. Negli ultimi dieci anni di vita l'autore tedesco sembra infatti trascurare la produzione drammaturgica per dedicarsi soprattutto al lavoro di messinscena. In seguito a una serie fotografica dell'allestimento americano della *Vita di Galileo*, nasce l'idea di un libro-modello (*Modell-Buch*), ispirato alla messinscena originaria, che dovrebbe costituire un punto di partenza per tutte le rappresentazioni successive. Così fissata, la regia diventa un'opera vera e propria, rivisitabile allo stesso modo del testo letterario. All'uso di questi modelli Brecht attribuisce anche un valore ideologico, leggendovi la possibilità di un'effettiva collaborazione, anche a distanza, tra gli operatori inaugurali e i loro continuatori.

In occasione della messinscena berlinese del 1949 di *Madre Courage* il drammaturgo precisa i principi generali del suo modo di fare regia, ponendo al centro della propria attenzione la cura del dettaglio recitativo. Escludendo una costruzione del personaggio giocata su un inquadramento psicologico del carattere, egli privilegia la definizione di una sommatoria di comportamenti, di cui offre l'intera gamma di significati e connotazioni.

Benché dal 1928 in poi *L'Opera da tre soldi* sia stata rappresentata quasi ovunque, la diffusione del teatro brechtiano è stata inizialmente molto lenta. In Francia solo nel 1951 un teatro ufficiale, il Théâtre National Populaire di Jean Vilar, mette in scena *Madre Courage*, mentre alcune sporadiche traduzioni in rivista non avevano suscitato grande interesse. Solo in seguito alla *tourné* del 1954 del Berliner Ensemble e al numero monografico dedicato a Brecht nel gennaio-febbraio 1955 dalla rivista "Théâtre Populaire" (diretta insieme ad altri da Roland Barthes), la consacrazione del drammaturgo tedesco può dirsi avvenuta. Negli Stati Uniti la presenza di Brecht si afferma invece attraverso l'opera di Eric Bentley già nel 1949, ma diventa determinante solo negli anni sessanta, quando molti registi del teatro Off e Off-Off-Broadway cominciano in maniera sempre più insistita a rappresentarne i drammi: il Living Theatre, l'Actors' Workshop di San Francisco, Richard Foreman, Andrej Serban, Jerome Robbins. In Italia, infine, la fortuna scenica del regista è legata all'opera di Giorgio Strehler, che lo impone all'attenzione del pubblico nel 1954 con una memorabile edizione dell'*Opera da tre soldi*, e all'iniziativa editoriale di Einaudi, che a partire dal 1951 ne pubblica il *Teatro*.