

**OLTRE LA CATARSI TRAGICA.  
ALIENAZIONE E STRANIAMENTO NELL'ESTETICA E  
NELLA PRATICA TEATRALE VS. MEYERHOLD, B.  
BRECHT, JU. LJUBIMOV  
(1901-1963)**

*Francesca Di Tonno*

**Abstract**

BEYOND THE TRAGIC CATHARSIS. ALIENATION AND ESTRANGEMENT IN THE AESTHETICS AND THEATRICAL PRACTICE OF VS. MEYERHOLD, B. BRECHT, AND YU. LYUBIMOV (1901-1963)

This article examines the tragic catharsis by means of its opposite, namely that effect of estrangement theorized and practiced during the twentieth century through the writings and practice of theatrical masters such as Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht and Yuri Lyubimov. Through a comparative analysis the alienation is addressed both as a theoretical moment from the Russian formalists, both as a useful practice in the performances produced by Bertolt Brecht and Yuri Lyubimov.

Ogni parola che si dice, fa pensare al suo contrario.  
Johann Wolfgang Goethe, *Le affinità elettive*, 1809

Una volta credevo che il contrario di una verità fosse l'errore  
e il contrario di un errore fosse la verità.  
Oggi una verità può avere per contrario un'altra verità altrettanto valida,  
e l'errore un altro errore.  
Ennio Flaiano, *Diario degli errori*, 1950/72 (postumo, 1976)

*Introduzione*

La tragedia, dunque, è imitazione di un'azione seria e compiuta, dotata di una sua grandezza, in un linguaggio addolcito da abbellimenti distinti in ciascuna loro

specie nelle diverse parti, eseguita da agenti e non raccontata, tale che mediante la piet  e la paura porta a compimento la purificazione di siffatte passioni<sup>1</sup>.

La *mimesis* e *katharsis* evocate da Aristotele gi  nel libro VI della *Poetica* come caratteristiche fondanti della forma estetica per eccellenza, la tragedia, costituiscono anche l'argomento centrale di questo articolo. Tuttavia, si tratter  non tanto di *imitazione* e *catarsi*, quanto dei loro contrari, ovvero, di quelle teorie e pratiche estetiche che nel corso del Novecento hanno elaborato un'estetica basata proprio sull'antitesi delle categorie aristoteliche.

Nel corso del Novecento si   parlato a pi  riprese dell'effetto di straniamento, ora da un punto di vista cinematografico, ora teatrale, ora narrativo. In generale questa cosiddetta tecnica ha conosciuto alterne fortune ed   divenuta cavallo di battaglia di numerose avanguardie critiche e estetiche primo novecentesche.

Ora, trascorsi alcuni decenni,   forse possibile e auspicabile tornare a parlare di un elemento dell'estetica cos  controverso, se non altro per essere stato a pi  riprese contrapposto alla *catarsi* aristotelica.

Ciononostante, soprattutto nel panorama italiano, si registra uno studio lacunoso e frammentario rispetto all'argomento dello straniamento. Quest'ultimo, in realt  meriterebbe una mappatura seria, interdisciplinare e comparata in grado di tracciare il percorso di una "tecnica" pervasiva del discorso estetico.

In questo articolo, si andranno anzitutto a evidenziare punti focali e legami che intercorrono fra tre grandi Maestri della regia: Vsevolod Mejerchol'd, Bertolt Brecht e Jurij Ljubimov. Questi ultimi, a pi  riprese, si sono interrogati rispetto al modo in cui il teatro possa risvegliare la coscienza critica del regista, degli attori e degli spettatori.

Di seguito verranno dunque sinteticamente illustrati i principi teorici dell'estetica mejerchol'diana e brechtiana e verr  poi analizzato il primo spettacolo firmato dalla regia di Jurij Ljubimov in cui gli effetti di straniamento e alienazione si realizzano concretamente sulla scena.

---

<sup>1</sup> Aristotele, *Poetica*, (trad. e cura di P. Donini), Einaudi, Torino 2008, p. 39.

*Il teatro della convenzione. Lo straniamento secondo Vsevolod Mejerchol'd*

L'opera di Vsevolod E. Mejerchol'd copre i primi quattro decenni del XX secolo e le tappe decisive della sua evoluzione di regista coincidono con i grandi avvenimenti che segnarono la storia della civiltà e cultura russe. Quanto quella di Stanislavskij, l'opera di Mejerchol'd ha influenzato la scena russa prima, e sovietica poi, inserendosi a pieno titolo nelle rivoluzioni teatrali che investì la Russia e l'Europa all'inizio del Novecento. Mejerchol'd stesso è visto come l'uomo delle contraddizioni a cavallo di due epoche diametralmente opposte, prima regista dei Teatri Imperiali e poi fautore dell'Ottobre Teatrale.

Come nota Béatrice Picon-Vallin a proposito delle caratteristiche del teatro di Mejerchol'd:

La prima costante è, sicuramente, la condanna irreversibile del naturalismo, dei principi di riproduzione e di identificazione; è la negazione del "rivivere", del sentimentale, dell'aneddotico. A partire dal 1905, la scena non è più per Mejerchol'd uno specchio, né il boccascena un buco della serratura. In un primo tempo velata per meglio rivelare, questa diventa una lente che frammenta, concentra il reale, lo allontana e lo purifica<sup>2</sup>.

A un teatro che invece di nascondere, riveli, si accompagna nella visione di Mejerchol'd anche e soprattutto un pubblico teatrale rinnovato. In una nota di diario del 1901, infatti si legge: «Il maggior pericolo per il teatro è quello di assecondare i gusti borghesi della folla [...] Il teatro è grande quando spinge la folla ad elevarsi. Se si ascolta la voce della folla borghese, è facile inciampare»<sup>3</sup>.

Si manifesta dunque in Mejerchol'd, già dal 1901, la preoccupazione costante di coinvolgere il pubblico «strapparli alla routine dell'inerte teatro commerciale, elevarlo al rango di collaboratore, di creatore, stupirlo continuamente, farlo vibrare, aggredirlo, in ogni caso inquietarlo»<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> B. Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, MTT Edizioni, Perugia 2006, p. 20.

<sup>3</sup> Vs. Meyerhold, *Ecrits sur le Théâtre*, (1891-1940), 4 voll., L'Age d'Homme, Lausanne 1992, vol. I, p. 53 (tr. mia).

<sup>4</sup> B. Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, cit., p. 20.

Mejerchol'd trova nel "grottesco" esattamente la chiave di volta per il suo teatro. Nel 1911 scrive: «Quello che c'è di essenziale nel grottesco è il modo costante con cui trascina lo spettatore da un piano di percezione, che arriva appena a intuire, a un altro che non si aspetta»<sup>5</sup>.

Il grottesco diventa dunque la tecnica basilare della regia mejerchol'diana ed è sviluppato in funzione della ricezione da parte del pubblico, il quale, in questo modo, non si abbandona al flusso delle emozioni, non vive ovvero una catarsi, bensì è invitato a collaborare razionalmente allo sviluppo dello spettacolo.

Nel 1912, Mejerchol'd presenta una raccolta di saggi dal titolo *O teatre* dove il regista espone una nuova estetica teatrale, un nuovo modo di produrre e guardare lo spettacolo che egli definisce "uslovnij teatr", comunemente tradotto come "teatro della convenzione".

Il teatro della convenzione immaginato da Mejerchol'd è chiamato a liberare l'attore «ot slučajno nagromoždennyh lišgrich aksesuarov, uproščaja tehniku do vozmožnogo minimuma»<sup>6</sup>, inoltre:

Razbiv rampu, Uslovnij teatr onusti scenu na uroven' partera [...] Režisser Uslovnogo teatra stavit svoej zadačej liš' napravljat' aktera, a ne upravliat' im (v protivopoložnost' mejningeskomu režisseru). On služit liš' mostom, svjazujuščim dušu avtora s dušoju aktera. Pretoriv v sebe tvorčestvo režissera, akter – odinlicom k licu s zritelem, i ot trenija dvuch svobodnych načal – tvorčestvo aktera i tvorčeskaja fantazija zritelja – zažigaetsja istinnoe plamja [...] Uslovnij metod, nakonec, polagaet v teatre četvertogo tvortca, posle avtora, režissera i aktera; eto – zritel'. Uslovnij teatr sozdaet takuju inscenirovku, pri kotoroj zritelju prichoditsja svoim voobraženiem tvorčeski dorisovyvat' dannye scenojnameki<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 21.

<sup>6</sup> Vs. Mejerchol'd, *Stat'i, Pis'ma, Reči, Besedy*, Iskusstvo, Moskva, 1968, p. 50. «dagli accessori superflui accatastati a caso, semplificando al massimo la tecnica», (tr. mia).

<sup>7</sup> Ivi pp. 50-51. «Abolita la ribalta, il teatro della convenzione abbasserà la scena al livello della platea [...] Il regista del teatro della convenzione si pone il solo compito di orientare l'attore e non di dirigerlo (in opposizione al regista meiningeriano). Egli serve solo da ponte tra l'animo dell'autore e quello dell'interprete. L'attore, realizzando in sé la creazione artistica del regista, si trova solo di fronte al pubblico e dall'attrito di due principi liberi – la creazione dell'attore e la fantasia creativa dello spettatore – si accende la vera fiamma dell'arte [...] Il metodo convenzionale infine presuppone nel teatro un quarto

Quindi, nel teatro della convenzione non è permessa alcuna identificazione dell'attore con il personaggio, né l'oblio dello spettatore che dimentica di avere dinanzi a sé una finzione, ovvero un attore che recita. La tecnica convenzionale lotta dunque contro la catarsi e l'illusione e costringe lo spettatore a un'attiva partecipazione all'azione.

Le idee mejerchol'diane, come si vedrà, a pochi anni di distanza e tramite l'influenza del formalismo russo, verranno riprese e sviluppate anche dal drammaturgo e regista tedesco, Bertolt Brecht.

*Dall'ostranenie al Verfremdungseffekt. Formalismo russo e «teatro epico» di Bertolt Brecht*

«Das moderne Theater ist das epische Theater»<sup>8</sup>, così Brecht scrive nel suo saggio *Anmerkungen zur Oper «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny»* (Note all'opera «Ascesa e rovina della città di Mahagonny») scritto nel 1931, e procede poi ad enumerare quelli che egli definisce «Gewichtsverschiebungen vom dramatischen zum epischen Theater»<sup>9</sup>. Il carattere dialettico del pensiero di Brecht si evince proprio da questi spostamenti di accento: se infatti, come fa notare Chairini, essi rispecchiano «il tipico metodo socratico o maieutico»<sup>10</sup>, allora si può aggiungere che come i filosofi di allora tentavano di tirar fuori agli allievi pensieri assolutamente personali attraverso il dialogo, così Brecht per mezzo della dialettica mira al confronto con un pubblico che sia critico e attivo.

Gli spostamenti di peso dalla forma drammatica del teatro a quella epica sono analizzati dettagliatamente da Brecht che redige una sorta di *va-demecum* a tale scopo:

---

creatore, dopo l'autore, il regista e l'attore: lo spettatore. Il teatro della convenzione crea una messinscena i cui accenni lo spettatore è chiamato a completare con la propria immaginazione», (tr. mia).

<sup>8</sup> GBA – B. Brecht, *Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1994, vol. 24, p. 78. «Il teatro moderno è il teatro epico», (tr. mia).

<sup>9</sup> *Ibidem*, «spostamenti di peso dal teatro drammatico a quello epico», (tr. mia).

<sup>10</sup> P. Chiarini, *Bertolt Brecht*, Laterza, Bari 1959, p. 290.

FORMA DRAMMATICA DEL TEATRO

Attiva

involge lo spettatore in un'azione scenica,  
e ne esaurisce l'attività  
gli consente dei sentimenti  
gli procura emozioni  
lo spettatore viene immerso in un'azione  
viene sottoposto a suggestioni  
le sensazioni vengono conservate  
l'uomo si presuppone noto  
l'uomo immutabile  
tensione riguardo all'esito  
una scena serve l'altra  
corso lineare degli accadimenti  
natura non facit saltus  
il mondo com'è  
ciò che l'uomo deve fare  
i suoi impulsi  
il pensiero determina l'esistenza

FORMA EPICA DEL TEATRO

Narrativa

fa dello spettatore un osservatore,  
però ne stimola l'attività  
gli strappa delle decisioni  
gli procura nozioni  
viene posto di fronte a un'azione  
viene sottoposto ad argomenti  
vengono spinte fino alla  
consapevolezza  
l'uomo è oggetto d'indagine  
l'uomo mutabile e modificatore  
tensione riguardo all'andamento  
ogni scena sta per sé  
a curve  
facit saltus  
il mondo come diviene  
ciò che l'uomo non può fare  
i suoi motivi  
l'esistenza sociale determina il  
pensiero<sup>11</sup>.

A riguardo di un Brecht considerato come demolitore della tradizione teatrale, va ricordato che Brecht lega il concetto di catarsi non tanto ad Aristotele, quanto alla più moderna *Einfühlung* (*empatia*) termine che era stato coniato dagli studiosi tedeschi di estetica del Diciannovesimo secolo per definire l'atteggiamento di un fruitore dinanzi a un'opera d'arte, ovvero la sua identificazione con essa. Nell'arte drammatica l'empatia si traduce nell'identificazione con i sentimenti degli attori e le azioni che essi compiono, dunque, in una fusione tra spettatore, interprete e personaggio. Tale identificazione è di norma prodotta dal drammaturgo tradizionale suscitando nello spettatore sentimenti di "pietà" e "paura", da cui quest'ultimo si purifica assistendo alla tragedia. Chiaramente «nell'affrontare il problema della catarsi, e quindi proprio l'essenza della tragedia, Brecht toccava uno dei punti più critici di tutta la storia e la teo-

---

<sup>11</sup> Per esigenze di spazio ci limitiamo a riportare la sola traduzione italiana contenuta in Brecht 2001, p. 30. La versione in originale è presente in GBA, 24, pp. 78-79.

ria del dramma»<sup>12</sup>. Vedremo in seguito come Brecht rimpiazzerà nel suo nuovo teatro i concetti di catarsi ed empatia con quello di straniamento. Ma mi preme ora tornare alle indicazioni iniziali per una forma di teatro epico *versus* quella di teatro drammatico per soffermarmi su uno degli elementi che Brecht considerava come uno dei più rilevanti: il pubblico teatrale.

Egli riteneva infatti «che fosse necessario sviluppare l'arte dello spettatore non meno di quella dello scrittore e dell'autore. Giudicava il pubblico un "produttore" con una funzione molto importante nel teatro»<sup>13</sup>. Quindi, secondo Brecht, l'esigenza della trasformazione del vecchio teatro non poteva che andare di pari passo con quella della trasformazione del pubblico teatrale.

Ciò che si evince in prima analisi dalle indicazioni contenute nelle *Note a Mahagonny* è che lo spettatore del teatro epico non è più escluso dalla vicenda, ma neanche vi è trascinato per suggestione, al contrario, la scena gli è presentata come materia su cui riflettere. «Questo tipo di spettatore porta con sé in teatro il suo meccanismo pensante, e lo mantiene sveglio. Viene come un osservatore e un critico dell'azione che si svolge sulla scena; egli, per così dire, rimane al di fuori di essa»<sup>14</sup>. Nulla di più lontano dunque dal teatro tradizionale o dall'opera in cui «c'è qualcosa di piacevolmente violento, e lo spettatore può veramente lasciarsi andare, lasciare che qualcuno gridi i suoi pensieri e i suoi sentimenti»<sup>15</sup>. Inoltre, come fa notare Peter Szondi:

[...] l'uomo protagonista dell'azione non è più che l'oggetto del teatro, si può andare al di là della sua persona e indagare sui motivi che lo spingono ad agire. Secondo Hegel, il dramma mostra solo ciò che, nell'azione del suo eroe, si oggettivizza nella sua soggettività, e ciò che si oggettivizza dell'oggettività. Nel teatro epico, invece, conforme alla sua intenzione scientifico-sociologica, si riflette sulla base sociale delle azioni, nella sua oggettività ed estraniamento<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 172.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>15</sup> Zuckmayer C., citato in F. Ewen, *Bertolt Brecht*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 173.

<sup>16</sup> P. Szondi, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Einaudi, Torino 2000, p. 98.

E con le parole dello studioso ungherese si giunge a uno dei punti cruciali della pratica del teatro epico: il *Verfremdungseffekt*. Il termine è tradotto come «effetto di straniamento» o di «alienazione»<sup>17</sup>. Il primo mi appare più corretto da un punto di vista letterale, infatti, non solo il prefisso verbale «*ver*» indica quasi la sorpresa dinanzi a qualcosa di inaspettato e ciò sarebbe sufficientemente convincente se si tiene conto che per Brecht il *Verfremdungseffekt* è quel procedimento attraverso il quale: «Der Artist wünscht, dem Zuschauer fremd, ja befremdlich zu erscheinen. Er erreicht das dadurch, daß er sich selbst und seine Darbietungen mit Fremdheit betrachtet. So bekommen die Dinge, die er vorführt, etwas Erstaunliches»<sup>18</sup>.

In aggiunta, la traduzione “straniamento” pare più logica anche in relazione al termine *ostranenie* che V. Šklovskij utilizzò nell’articolo del 1917 *Iskusstvo kak priem* (*L’arte come procedimento*) in cui essenzialmente venivano anticipate le posizioni di Brecht nell’enunciare:

Esli my stanem razbirat’sja v očich zakonach vosprijatija, to uvidim, čto, stanovjas’ privyčnymi, dejstvija delajutsja avtomatičeskimi [...] Tak propadaet, v ničto vmenjajas’, žizn’. Avtomatizacija s’edaet veščì, plat’e, mebel’, ženu i strach vojny [...] I vot dlja togo, čtoby vernut’ oščuščenje žizni, počustvovat’ veščì, dlja togo, čtoby delat’ kamen’ kamennym, suščestvuet to, čto nazывaetsja iskusstvom. Celuju iskusstva javljaetsja dat’ oščuščenje veščì, kak videnie, a ne kak uznnavanie; priemom iskusstva javljaetsja priem “ostranenija” veščej<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Sul termine va notato da un lato che la traduzione tedesca di “alienazione” è letteralmente “die Entfremdung”, e dall’altro che esso in ogni modo implica una certa ambiguità perché richiama il termine sociologico, filosofico e psicologico, di «alienazione» introdotto da Hegel e da Marx.

<sup>18</sup> GBA – B. Brecht, *Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994, vol. 22.1, p. 202. «L’attore si sforza di riuscire “strano” e perfino “sorprendente” allo spettatore; e raggiunge tale scopo considerando da “estraneo” se stesso e la sua esibizione. Così ciò che egli presenta diventa qualcosa che produce stupore. Grazie a quest’arte, le cose della vita quotidiana si elevano al di sopra del piano dell’ovvietà», (tr. mia).

<sup>19</sup> V. Šklovskij, in <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html>. «Se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione, vediamo che diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. [...] Così la vita scompare trasformandosi in nulla.



In tal caso avrebbe ragione Tul'činskij<sup>20</sup> quando afferma che Brecht ricalcò il termine *die Verfremdung* proprio su *ostranenie* (*allontanamento*), in ossequio allo studio che, continua il critico, il drammaturgo tedesco avrebbe condotto sui testi del formalista russo, ma anche: «Traduciamo “Verfremdung” con “straniamento”, termine che ci sembra più esatto di quello di “alienazione”, recentemente venuto in uso presso la critica teatrale italiana per definire questo concetto peculiare dell'estetica di Brecht»<sup>21</sup>.

In Brecht il termine appare la prima volta in un capitolo delle note (1936) a *Die Rundköpfe und die Sptizköpfe* (*Teste tonde e teste a punta*), in cui vengono elencati i momenti del dramma che devono essere straniati. Ma in quella sede l'argomento non viene tuttavia trattato a fondo. Una trattazione metodica se ne ha solo quattro anni dopo nel saggio *Neue Technik der Schauspielkunst* (*Nuova tecnica della recitazione*) del 1940. L'elenco degli interventi in cui Brecht riprende lo studio del *V-Effekt* potrebbe continuare a lungo, tuttavia, ciò che va posto in risalto in questa sede, al fine di chiarire quella che altrimenti potrebbe apparire pura teoria, è l'applicazione pratica di tale procedimento. Peter Szondi a tal proposito fa notare che:

Brecht come autore e regista ha realizzato praticamente questa teoria del teatro epico, con una dovizia di idee drammaturgiche e sceniche pressoché illimitata. [...] L'opera scenica può essere estraniata nel suo complesso mediante il prologo, l'antefatto o la proiezione di titoli. [...] Le singole *dramatis personae* possono straniarsi tra sé presentandosi o parlando in terza persona<sup>22</sup>.

---

L'automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra. [...] Ed ecco che per restituire il senso della vita, per “sentire” gli oggetti, per far sí che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama arte. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come “visione” e non come «riconoscimento»; procedimento dell'arte è il procedimento dello “straniamento” degli oggetti [...]» (tr. it. in T. Todorov, (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino, 2003, pp.80-81).

<sup>20</sup> Tul'činskij in <http://www.philology.ru/literature1/tulchinskiy-80.htm>.

<sup>21</sup> P. Chiarini, *Bertolt Brecht*, Laterza, Bari 1959, p. 169.

<sup>22</sup> P. Szondi, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, cit., p. 99.

E in aiuto ci viene lo stesso Brecht che nelle note a *Die Mutter* (*La madre*)<sup>23</sup>, e precisamente in *Die mittelbare Wirkung des epische Theaters. Anmerkungen zur «Mutter»* (*Efficacia mediata del teatro epico. Note a «La madre»*) del 1932, fornisce indicazioni precise per l'interpretazione epica del dramma.

Anzitutto, Brecht tiene a sottolineare, che: «Das epische Theater bedient sich denkbar einfachster, den Sinn der Vorgänge übersichtlich ausdrückender Gruppierungen. Die »zufällige«, »Leben vortäuschende«, »zwanglose« Gruppierung ist aufgegeben. [...] Die ordnenden Gesichtspunkte sind geschichtlich – gesellschaftlicher Art»<sup>24</sup>.

Quindi fornisce alcuni esempi di ciò che la prima interpretazione di *Die Mutter* (ruolo ricoperto da Helene Weigel) mostrò grazie alla recitazione epica:

In der ersten Szene sprach die Darstellerin [...] in der Mitte der Bühne stehend, die Sätze so, als sein sie eigentlich in der dritten Person verfaßt, sie täuschte also nicht nur nicht vor, in Wirklichkeit die Wlassowa zu sein [...] sondern sie verhinderte sogar, daß der Zuschauer, aus Nachlässigkeit und alter Gewohnheit, sich in eine bestimmte Stube versetzte und sich für den unsichtbaren Augenzeugen und Belauscher einer einmailigen intimen Szene hielt<sup>25</sup>.

E continua con alcuni consigli per rendere lo spettatore parte pienamente integrante dello spettacolo:

---

<sup>23</sup> Rifacimento drammatico del romanzo di Gor'kij, scritto nel 1930-31. Prima rappresentazione nel 1932 al "Komödienhaus" di Berlino.

<sup>24</sup> GBA – B. Brecht, *Berliner und Frankfurter Ausgabe*, cit., vol. 24, p. 118. «Il teatro epico raggruppa le persone sulla scena nel modo più semplice, più atto a rendere chiaramente visibile il senso degli avvenimenti. Rinuncia ai raggruppamenti "casuali", "colti sul vivo", [...] I criteri della sistemazione sono di natura storico-sociale», (tr. it in B. Brecht, *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, Einaudi, Torino, 1975, p. 90).

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 119. «Nella prima scena l'interprete [...] in piedi nel mezzo della scena [...] pronunciava le sue battute come se fossero scritte alla terza persona; dunque non solo non creava l'illusione di essere veramente Vlassova [...] ma impediva addirittura che lo spettatore, per negligenza o per vecchia abitudine, si trasportasse in una data stanza e si credesse testimone invisibile di una scena.», (tr. it. in B. Brecht, *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, Einaudi, Torino, 1975, p. 91).

Um das "Versinken" des Zuschauers, das "freie" Assoziieren zu bekämpfen, können im Zuschauerraum kleine Chöre plaziert werden, welche ihm die richtige Haltung vormachen, ihn einladen, sich Meinungen zu bilden [...] Solche Chöre richten einen Appell an den Praktiker im Zuschauer, rufen ihn zur Emanzipation gegenüber der dargestellten Welt und auch der Darstellung selber auf<sup>26</sup>.

Lo straniamento del personaggio è quindi rafforzato dall'attore che, nel teatro epico, non deve immedesimarsi totalmente con il personaggio. Anche l'illuminazione contribuisce a questo fine poiché Brecht, sempre nelle note a *Die Mutter*, pensa a dei riflettori che vengano posti in sala, fra gli spettatori, per sottolineare l'intenzione a mostrar loro qualcosa. Inoltre, ad ottenere lo straniamento della vicenda, che non è più necessariamente lineare come nel teatro tradizionale, si può ricorrere a testi proiettati ad intervalli su uno schermo, a cantori (che non devono però avere la solita bella voce dell'artista dell'opera, ma il loro modo di cantare deve essere molto prossimo alla recitazione) e canzoni (i *song*), fin'anche alle grida di strilloni di giornali in sala. E per lo straniamento degli spettatori, Brecht propone addirittura che essi assistano allo spettacolo fumando.

«Provocazione? Potrebbe chiedere il nostro spettatore. Senza dubbio: provocazione per indurre la gente a pensare, provocazione in favore di quelle che per Brecht erano le più piacevoli occupazioni umane, e cioè l'apprendimento, la coproduzione e la critica costruttiva»<sup>27</sup>.

Da una parte sta dunque la teoria, ma come sostiene Mittner: «Non si può giudicare l'effetto di un'opera di Brecht senza averla vista sul palcoscenico; e l'originalità di Brecht [...] è non tanto nel testo scritto, quanto nello stile di recitazione che egli volta per volta imponeva ai suoi attori, [...] Il gesto ha talora maggior importanza della parola»<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 122. «Per non permettere allo spettatore di «sprofondarsi», per combattere le sue libere associazioni di idee, si possono collocare nella sala dei piccoli cori che gli mostrino il modo giusto di comportarsi, lo incitano a formarsi un'opinione, [...] Cori simili fanno appello al senso dello spettatore, gli intimano di emanciparsi dal mondo rappresentato e anche dalla rappresentazione stessa.», (tr. it. in B. Brecht, *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, Einaudi, Torino, 1975, p. 94).

<sup>27</sup> F. Ewen, *Bertolt Brecht*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 196.

<sup>28</sup> L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino 2002, p. 1352.

E sulla valenza del “gesto” Brecht si sofferma già nel saggio *La musica gestuale* quando afferma che:

Under Gestus soll nicht Gestikulieren verstanden sein; es handelt sich nicht um unterschreichende oder erläuternde Handbewegungen. Es handelt sich um Gesamthaltungen. Gestisch ist eine Sprache [...] bestimmte Haltungen des Sprechenden anzeigt, die dieser andern Menschen gegenüber einnimmt. [...] Der gesellschaftliche Gestus ist der für die Gesellschaft relevante Gestus, der Gestus, der auf die gesellschaftlichen Zustände Schlüsse zuläßt<sup>29</sup>.

Alla scoperta delle verità sociali punta il teatro di Brecht che tuttavia: «per essere vero teatro, deve divertire; [...] questo spasso deve essere però uno spasso da furbi, la scoperta di una verità sociale nascosta [...] non per nulla Brecht pretende spettatori disposti ad imparare, capaci di comprendere, ma anche desiderosi di divertirsi»<sup>30</sup>.

Il teatro epico non fu certamente inventato *ex novo* da Brecht. Il critico americano Eric Bentley indica almeno due esempi di teatro epico contemporanei, anzi, il primo addirittura antecedente alle formulazioni di Brecht: quelli di Karl Kraus<sup>31</sup> e Erwin Piscator. Due esempi che per altro hanno particolare rilevanza se si tiene conto che lo scrittore di Augusta ebbe rapporti di amicizia e di collaborazione piuttosto stretti con entrambi. In particolare Brecht assistette alle prove di *Die Letzte Tage der Menschheit* (*Gli ultimi giorni dell'umanità*)<sup>32</sup> di Kraus, lavoro del 1919 di amplissime proporzioni caratterizzato dall'incrocio di generi diversi.

---

<sup>29</sup> GBA – B. Brecht, *Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994, vol.22.1, p. 330. «Per “gesto” non si deve intendere la gesticolazione: non si tratta di movimenti delle mani intesi a sottolineare o a chiarire, bensì di un atteggiamento d'insieme. “Gestuale” è un linguaggio che [...] dimostra determinati atteggiamenti che colui che lo tiene assume di fronte ad altre persone. [...] Il gesto sociale è il gesto rilevante per la società, il gesto che permette di trarre illazioni circa le condizioni sociali.», (tr. it. in B. Brecht, *Scritti teatrali I. Teoria e tecnica dello spettacolo, 1918-1942*, Scritti Einaudi, Torino, 1975, p. 251).

<sup>30</sup> L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, cit., pp. 1352-1353.

<sup>31</sup> K. Kraus (1874-1936), scrittore austriaco.

<sup>32</sup> Iniziata nel 1915 e terminata nel 1922, è una commedia satirica che tratta della Prima Guerra Mondiale.

Ma così dicendo abbiamo già individuato alcuni significativi elementi che torneranno in onore, con tanto maggiore consapevolezza teorica, nella drammaturgia brechtiana: la struttura “aperta” della “favola” nel suo impianto tecnico [...] la mescolanza di tragicità e di *humour* [...] la mancanza di una unità drammatica di tipo classico (corrispondente nelle linee generali al principio brechtiano di “ogni scena sta per sé») e da ultimo l’uso frequente di lunghi dialoghi e monologhi, interpolati nel nucleo vero dell’azione con esplicito effetto ritardante<sup>33</sup>.

Anche Chiarini è dunque d’accordo con il critico americano nell’ipotizzare una diretta influenza di alcuni elementi di Kraus sulla poetica brechtiana.

Per ciò che invece riguarda Piscator, che è il nome più spesso citato come precursore del teatro epico, bisogna rilevare anzitutto che egli si inserì nel processo di elaborazione teorico-pratica di Brecht, quando esso era già da lungo tempo avviato. Anzi, sempre Chiarini, è fermo nel sostenere che di certo Piscator non tenne a battesimo la teoria brechtiana del teatro epico i cui germi iniziali sono rintracciabili a partire dal 1922-23, ancor prima dunque della codificazione dei principi registici della messin-scena piscatoriana.

Va ricordato che sul finire degli anni ’30, per un certo periodo, Brecht insieme ad altri collaborò con Piscator al “Theater am Nollendorffplatz” a Berlino, e di quel tempo egli disse: «La necessità del teatro epico portò per un certo periodo a una collaborazione tra me e Brecht: ci interessava, infatti, la funzione degli stessi elementi che stavamo studiando contemporaneamente e ai quali volevamo dare particolare risalto»<sup>34</sup>.

Se non è possibile dunque stabilire con precisione la paternità del teatro epico e in questo ci supporta Luigi Forte, quando ricorda che nel corso degli anni ’20 Piscator si muoveva nella direzione di un teatro documentario, utilizzando un enorme apparato tecnico «in una prospettiva epica in cui si saldavano il momento riflessivo e quello didattico»<sup>35</sup>, è anche vero,

---

<sup>33</sup> P. Chiarini, *Bertolt Brecht*, cit., pp. 117-118.

<sup>34</sup> E. Piscator, *Sulla formazione professionale dell’attore*, in P. Chiarini, 1984, *Teatro nella Repubblica di Weimar*, Istituto italiano di Studi germanici, Roma, 1984, p. 42.

<sup>35</sup> L. Forte, *Piscator e Brecht, ovvero politica ed epicità*, in *Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo*, Einaudi, Torino 2001, vol.III, pp. 490-499.

come sottolinea il critico, che il teatro epico ricevette il suo *imprimatur* in Brecht, che già nelle critiche giovanili aveva polemizzato contro il teatro borghese che voleva divertire e non far pensare. E dunque la lezione piscatoriana, al di là di qualsiasi prospettiva precedente, non fece altro che rafforzare in Brecht la sua polemica contro un'arte che tendeva all'immedesimazione esaltando empatia ed emotività.

Alla genesi del teatro epico è possibile abbia collaborato inoltre un altro contemporaneo tedesco di Brecht: Lion Feuchtwanger, scrittore tedesco che per altro ebbe letteralmente il merito nel 1918 di scoprire il talento del giovane Brecht. La tendenza di Feuchtwanger, anche a teatro, è di stampo fondamentalmente narrativo, «dove per narrazione si intende una fusione tra racconto e cronaca, tra storia e fantasia»<sup>36</sup>, ebbene, proprio a tale tendenza si può riallacciare quel Brecht che riesuma lo schema medievale-barocco<sup>37</sup> del teatro che non è solo mescolanza di comico e di drammatico, ma anche di azione e narrazione, cioè incrocio di generi diversi.

A riguardo:

Nessuno potrà sostenere, infatti, che l'intera produzione drammatica brechtiana sia senz'altro "epica": vi sono, in essa, parti squisitamente "teatrali" e costruite secondo i dettami della tecnica tradizionale (si pensi a talune angolazioni di *Trommeln in der Nacht*, a *Mann ist Mann* e soprattutto ai *Gewehre der Frau Carrar*, "aristotelici" per esplicita confessione dello stesso autore), integrate ad altre che sono, invece, dichiaratamente "narrative"<sup>38</sup>.

E probabilmente anche i diversi generi che convivono in un unico testo brechtiano svolgono una funzione alienante l'uno rispetto all'altro «resti-

---

<sup>36</sup> P. Chiarini, *Bertolt Brecht*, cit., p. 121.

<sup>37</sup> Per tutto il corso del Medioevo il teatro resta un fenomeno di difficile classificazione. Sia nella forma degli spettacoli dei giullari, sia sotto la forma degli spettacoli religiosi, la teatralità è un'esperienza fondamentale nella vita dei cittadini. Di conseguenza, una delle peculiarità del teatro medievale era la mescolanza di forme drammatiche differenti, soprattutto cristiane e pagane. Da ribadire, tuttavia, che ciò che con termine moderno possiamo chiamare "teatro", per la coscienza medievale non è tale, poiché la cultura dominante, quella cristiana, condanna e rifiuta ideologicamente il teatro.

<sup>38</sup> P. Chiarini, *Bertolt Brecht*, cit., p. 123.

tuendo la narrazione, allo spettatore, la possibilità di un contegno critico e di una limpida analisi della situazione»<sup>39</sup>.

Da quanto fin qui detto si evince l'impossibilità di applicare a Brecht un'etichetta ad ogni costo. Parlare della classicità di Brecht vuol dire dunque riferirsi al suo legame organico con tutto ciò che di vivo ha prodotto il teatro nel corso dei secoli. D'altro canto, è un fatto incontestabile che nella coscienza comune degli uomini di cultura il nome di Bertolt Brecht è sinonimo di «antiteatro», in quanto rappresenta una certa tendenza a rifiutare una tradizione drammaturgica secolare. Ma come fa notare ancor il Mittner, Brecht non affermò mai di essere in possesso una teoria nuova ed originale, tuttavia il tono risoluto dei suoi scritti teorici, l'efficacia e l'esattezza dei suoi *slogans*, quali «teatro di un'età scientifica», «teatro che rappresenta il mondo come trasformabile» e con il tecnicismo del "V-Effekt", suscitarono sicuramente nei suoi lettori l'impressione di una drammaturgia rivoluzionaria. E allora si può concludere questa parte sul Brecht teorico con una citazione dai suoi diari risalente al 1954 (pochi anni prima della sua morte): «Ich bitte, diese Regelung nicht als allzu bindend aufzullassen. Prinzipien halten sich am Leben durch ihre Verletzung»<sup>40</sup>. Brecht aveva affisso queste righe sulla porta della sua dimora estiva a Buckow.

*Dobryj čelovek iz Sezuana, ovvero il Sezuan second Ljubimov. Il teatro epico realizzato*

*Der gute Mensch von Sezuan*<sup>41</sup>, (*L'anima buona del Sezuan*)<sup>42</sup> è una *Parabelstück* (parabola scenica)<sup>43</sup> in prosa e in versi, composta da un prologo, dieci scene o quadri, e un epilogo.

---

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> GBA – B. Brecht, *Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994, vol.27, p. 363. "Prego di non prendere troppo alla lettera questa regola. Le norme si mantengono in vita se qualcuno le infrange", (tr. it. in Brecht B., *Diari 1920-1922. Appunti autobiografici 1920-1954*, trad. it. Zagari B., Torino, Einaudi, 1983, p. 232).

<sup>41</sup> *Der gute Mensch von Sezuan*, composta da Brecht tra il 1930 e il 1941, fu rappresentata per la prima volta alla Schauspielhaus di Zurigo il 4 Febbraio 1943, per la regia di Leon-

As a parable play it possesses a simple, easily comprehended moral framework, and illustrates with persuasive clarity the precept that goodness is impossible in a corrupt world. It raises universal ethical and religious issues, but these are presented lightly and at times with gentle humour through the disarmingly humane figures of three gods<sup>44</sup>.

Shen Te rappresenta dal suo canto il destino, o per meglio dire, la parabola, della persona buona che si trova costretta a vivere in una società corrotta e, quando lei stessa entra nel mondo del commercio acquistando la tabaccheria, si ritrova vittima di creditori e approfittatori: la generosità si scontra con disonestà e ipocrisia.

Siamo all'inizio degli anni Sessanta quando Jurij Ljubimov sceglie *Der gute Mensch von Sezuan* come materia di studio per i suoi allievi all'Istituto Šukin; una scelta, come egli rivelerà in seguito, del tutto intuitiva data la scarsa conoscenza che il giovane regista in prima persona e il mondo teatrale russo avevano della drammaturgia brechtiana, ma al tempo stesso consapevole di quegli elementi (primo fra tutti il rapporto diretto con il pubblico) che permeavano la *pièce* di Brecht e che a dire di Ljubimov sarebbero stati fondamentali per la formazione dei giovani attori. Il saggio di fine anno accademico dell'Istituto Šukin portò in scena allora il *Sezuan* nel 1963 (un anno dopo, il 23 Aprile 1964, con lo stesso spettacolo e parte della stessa troupe, Ljubimov avrebbe inaugurato il Teatro della Tagan-

---

hard Steckel. In seguito fu rappresentata a Francoforte nel 1952 e a Berlino al Berliner Ensemble per la prima volta nel 1957, un anno dopo la morte di Brecht.

<sup>42</sup> L'opera compare in Italia nel 1951 grazie alla traduzione di Ginetta Pignolo che ne cura l'edizione per la casa editrice Einaudi. La ricezione teatrale in Italia ottiene grane fortuna a partire dall'allestimento nel 1957 al Piccolo Teatro di Milano firmato dalla regia di Giorgio Strehler.

<sup>43</sup> *Parabelstück*, secondo la dicitura di Brecht nel sottotitolo all'opera.

<sup>44</sup> B. Thompson in B. Brecht, *Der gute Mensch von Sezuan*, Routledge, Oxford, 1986, p.1

In qualità di parabola scenica, l'opera possiede una struttura morale semplice e facilmente comprensibile e illustra con chiarezza convincente l'idea secondo la quale la bontà è impossibile in un mondo corrotto. L'opera sviluppa temi etici e religiosi di portata universale, ma presentandoli in modo leggero e al tempo stesso con un sottile umorismo attraverso le figure delle tre divinità caratterizzate a loro volta da una disarmante umanità.», (trad. mia).



ka)<sup>45</sup> ottenendo un grande successo non soltanto di pubblico, ma anche di critica. V. Šackov, il 16 Agosto del 1963, così scriveva sulla “Komso-mol’skaja Pravda”: «Dobryj čelovek iz Sezuan – diplomnaja rabota molodych akterov – i chotja oficial’naja zaščita sostoitsja rovno čerez god, četyre večera, kogda igralsja spektakl’, četyre ovacii – pobeda, kotoraja ne možet byt’ neoficial’noj»<sup>46</sup>.

Lo spettacolo di Ljubimov alla Taganka<sup>47</sup> si apre su una scena quasi completamente spoglia, ai lati pareti grigie che ricordano quelle di una casa, sul palco una sorta di marciapiede. L’attenzione viene attirata però verso la parete destra dove è affisso un ritratto disegnato a mano, alto quanto la parete: «A možet byt’, čelovek etot govorit reč’. Lico pochože na masku antičnoj tragedii, - esli by ne očki, ne ežik volos, ne javnaja sovremennost’ oblika. Eto Bertol’ Brecht»<sup>48</sup>.

All’improvviso si spengono le luci, poi si riaccendono di nuovo e sulla scena arrivano tutti gli attori che si dispongono davanti al pubblico (e molto vicini ad esso) in modo da occupare, da un lato all’altro, tutta la lunghezza del palcoscenico. Al centro del gruppo, uno degli attori, strimpellando con una chitarra, afferma che di tanto in tanto bisogna cercare di realizzare un teatro che nasca direttamente dalla vita di strada e che quello che gli spettatori stanno per vedere è proprio un teatro di strada. Non per

---

<sup>45</sup> Precedenti rappresentazioni in Unione Sovietica del *Sezuan* di Brecht si erano avute a Riga nel 1960, dove era andato in scena un *Dobryj Čelovek* per la regia di P. Paterson, e nel 1962 a Leningrado, dove, al Teatro Puškin, R. Suslevič aveva messo in scena il suo *Dobryj Čelovek*.

<sup>46</sup> E. Abeljuk, E. Leenson, *Taganka: ličnoe delo odnogo teatra*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2007, p. 13. «L’anima buona del Sezuan è il saggio di diploma realizzato da dei giovani attori, e sebbene la discussione di laurea ufficiale ci sarà esattamente fra un anno, in ognuna delle quattro sere in cui è andato in scena lo spettacolo si è registrata un’ovazione di pubblico: un successo che non può essere non riconosciuto come ufficiale», (tr. mia).

<sup>47</sup> Nello spettacolo d’esordio nel ruolo di Shen Te/Shui Ta recitava Zinaida Slavina e in quello di Jang Sun Vladimir Vysockij.

<sup>48</sup> E. Abeljuk, E. Leenson, *Taganka: ličnoe delo odnogo teatra*, cit., p. 20. «Potrebbe essere la persona di cui parla la storia. Il viso è molto simile ad una maschera delle tragedie antiche, se non fosse per gli occhiali, i capelli a spazzola, la fisionomia chiaramente contemporanea. È Bertolt Brecht», (tr. mia).

niente, Brecht parlava di *Strassenszene* (*Scena di strada*) nel 1940 definendola un vero e proprio esempio di teatro epico.

Il *Sezuan*, come si evince dalla trama, svolgendosi quasi esclusivamente in strada realizza proprio l'effetto di straniamento poiché il pubblico stesso si sdoppia: vi è un pubblico interno all'opera (tutto il quartiere spia letteralmente Shen Te fino ad indagare sulla sua sparizione) e vi è il pubblico seduto in sala che sin dall'inizio è avvertito del genere di spettacolo al quale sta per assistere, o per meglio dire, al quale sta per prendere attivamente e criticamente parte.

Tornando alla rappresentazione, dopo quella sorta di prologo sull'estetica della rappresentazione, gli attori escono e dopo un minuto di silenzio lo spettacolo ha inizio. O forse è meglio dire con le parole della studiosa Ol'ga Mal'ceva che: «I spektakl' načinaetsja. Net, spektakl' uže idet»<sup>49</sup>.

Si presenta sin dall'inizio, come vuole il testo brechtiano, una scena di strada: entra Wang l'acquaiolo, sul sottofondo risuona una fisarmonica, ma la melodia è concitata come i balzi di Wang da una parte all'altra della scena. Wang pronuncia il suo monologo del tutto fedele al testo di Brecht, a metà interrompendosi per riprendere a correre da una parte all'altra della scena cercando di riconoscere nei passanti le divinità che sta aspettando. «Uže tretij den', kak ja dožidajus' zdes' u gorodskich vorot, osobenno pod večer, čtoby pervym privetstvovat' gostej»<sup>50</sup>, dice Wang rivolto al pubblico. Le tre divinità arrivano camminando in modo ridicolo (ogni passo è come visto al rallentatore) sul marciapiede di destra, vestiti all'occidentale, con pantaloni bianchi, giacca scura e cravatta, sul sottofondo suona la fisarmonica. Segue la scena in cui Wang cerca in tutti i

---

<sup>49</sup> O. Mal'ceva, *Poetičeskij teatr Jurija Ljubimova, Rossijskij Institut Istorii Iskusstv, Sankt Peterburg 1999*, p. 11. «E lo spettacolo ha inizio. No lo spettacolo era già iniziato», (tr. mia).

<sup>50</sup> «È da tre giorni che aspetto qui alle porte della città, specialmente verso sera, per poter essere il primo ad accoglierli». Si riportano da qui in poi le battute pronunciate in scena e verificate sulla traduzione di E. Ionova, J. Juzovskij in B. Brecht, *Dobryj čelovek iz Sezua-na*. Trad. in russo di Ionova E., Juzovskij J., Moskva, Iskusstvo, 1964. Ove non diversamente indicato, la traduzione è mia.

modi di trovare alloggio ai tre senza riuscirvi fino a quando non ottiene da Shen Te l'ospitalità per le tre divinità. Shen Te appare sulla sinistra come affacciata da una finestra in alto proprio dietro il grande ritratto di Brecht. La scena è buia, risaltano solo una luce tonda puntata sul volto del dramaturgo (che rimarrà illuminato per tutta la rappresentazione) e il lampioncino rosso di cartapesta che Shen Te tiene per illuminare la strada e Wang che le parla. Shen Te è una prostituta, lo ha rivelato Wang pochi istanti prima inginocchiato davanti al pubblico quando con voce disperata dice: «Teper' ostaetsja tol'ko prostituta Šen De, eta ved' ne možet skazat' – "net"»<sup>51</sup>. Il lumicino rosso è utilizzato da Ljubimov allora come duplice segnale: per indicare il mestiere della donna e rimandare all'ambientazione cinese dell'opera. Si nota, fin dal prologo, come Ljubimov si ponga in un atteggiamento di fedeltà rispetto al testo brechtiano e alle modalità di messinscena di quest'ultimo. Il luogo dell'azione è «die Hauptstadt von Sezuan, welche halb europäisiert ist»<sup>52</sup>, e gli abiti delle divinità ci paiono dimostrarlo, ma la provincia del Sezuan, avverte Brecht, «für alle Orte stand, an denen Menschen von Menschen ausgebeutet werden»<sup>53</sup>. Brecht, al fine di conferirle un più ampio respiro sociale e ideologico, rinuncia a una forte caratterizzazione spazio-temporale dell'opera. Ljubimov rielabora il "consiglio" brechtiano inserendo, lo si vedrà, in ogni scena un solo elemento che rimandi alla Cina. Un segno, spesso indecifrabile, come nel prologo è il lampioncino rosso.

Sul finire del prologo, Shen Te pronuncia la sua famosa battuta: «No ja ne uverena v sebe, mudrejšie! Kak mne byt' dobroj, kogda vse tak dorogo?»<sup>54</sup>.

Se nell'introduzione in cui si preannuncia la "scena di strada", Ljubimov esula dal testo (ma non dalla poetica brechtiana) inserendo quel pro-

---

<sup>51</sup> «Ora non resta che la prostituta Shen Te: quella non potrà dire di no.»

<sup>52</sup> B. Brecht, *Der gute Mensch von Sezuan*, Routledge, Oxford 1986, p.30. «La capitale semieuropeizzata del Sezuan», (tr. mia).

<sup>53</sup> *Ibidem*. «Simboleggia tutti i luoghi dove gli uomini sono sfruttati dagli uomini», (tr. mia).

<sup>54</sup> «Ma non sono sicura di me, o altissimi! Come posso essere sicura di me quando è tutto così caro?»

logo al prologo ad uso e consumo degli spettatori, ma di fatto assente dall'opera originale, nella chiusura del prologo invece, fedelmente a Brecht fa pronunciare a un'angosciata Shen Te la sua battuta celebre che, evidentemente, racchiude il senso basilare della parabola: la difficoltà di restare buoni, in un mondo inumano, dove tutto ha un prezzo troppo elevato.

L'unica fonte di luce che illumina l'inizio della prima scena ricade sui miseri scaffali e sul banchetto al quale è seduta Shen Te con un abito nero. Sopra il mobilio campeggia un cartello con scritto *Tabak* (tabacco), e infatti Shen Te prende a raccontare di come sia riuscita ad acquistare la piccola tabaccheria con i mille dollari d'argento donatele dagli dèi come ricompensa per l'alloggio, o per meglio dire, come agevolazione alla bontà.

«Der Laden ist noch nicht ganz eingerichtet und noch nicht eröffnet»<sup>55</sup>, se si tiene conto di questa indicazione alla regia che Brecht introduce all'inizio della prima scena, non si può fare a meno di notare l'eccezionalità della rielaborazione registica di Ljubimov: un negozio che non sia ancora negozio, ma che al tempo stesso, per esigenze di trama deve pur essere una tabaccheria, per giunta non ancora aperta. Certamente Ljubimov avrebbe potuto allestire una scenografia minuziosa in cui venisse ricostruito un negozio in fase di allestimento, ma questo non sarebbe stato nel suo stile (piuttosto in quello del MCHAT), sostituisce invece l'immagine con la parola, l'idea. E non ci sembra questo un vezzo formalistico, bensì un riuscito momento di straniamento: chiamato a pronunciare la parola *tabak*, l'attore e soprattutto il pubblico, viene sin da subito allontanato da qualsiasi rischio di immedesimazione o fuga dalla realtà. Una tabaccheria non è più allora un elemento scenografico o una semplice ambientazione, ma essendo sempre presente con quella scritta, esce da quello che Brecht aveva definito il «piano dell'ovvietà».

Progressivamente nella prima scena appaiono molti dei personaggi della parabola, in particolare la tabaccheria viene presa d'assalto dagli ex padroni di casa di Shen Te e dai loro parenti. Ciò che avviene sulla scena è

---

<sup>55</sup> B. Brecht, *Der gute Mensch von Sezuan*, cit., p. 37. «Il negozio non è ancora del tutto installato e non ancora aperto», (tr. mia).

poi ulteriormente spiegato dagli interventi che Shen Te fa rivolta al pubblico e sul sottofondo del suono della fisarmonica. Chiaramente la musica si configura come procedimento di straniamento che Ljubimov inserisce tutte le volte che si attua una rottura rispetto al normale fluire dell'opera. Infatti, ogni volta che Shen Te nella prima scena si stacca dal gruppo e rivolta verso il pubblico biasima, secondo le parole del testo di Brecht, i poveracci che le hanno invaso il negozio, tutto il resto sulla scena si ferma e il suono della fisarmonica avverte appunto di un cambio di ritmo rispetto allo svolgimento.

La musica dunque, stando anche alla teoria brechtiana, è mediatrice del testo, lo interpreta (non lo esalta), presuppone il testo e rispetto ad esso «prende partito»<sup>56</sup>.

Il discorso elevato, per dirla con Brecht, di Shen Te si contrappone poi anche al tono proprio del canto che i personaggi sulla scena assumono nella *Canzone del Fumo*, fedelmente riprodotta secondo il testo di Brecht. (Ljubimov, come aggiunta registica personale, fa però fumare gli attori sul palco).

Le prime due scene erano ambientate principalmente all'interno del negozio di Shen Te con un arredamento quasi inesistente e la scritta *Ta-bak* campeggiante sul gruppetto di attori. Per ciò che riguarda gli elementi caratterizzanti l'ambientazione cinese (nel prologo abbiamo visto il solo lampioncino rosso), in queste due scene, unico rimando alla Cina è lo scialle giallo (che spicca su abiti neri o grigi) della padrona di casa.

Per la terza scena il testo di Brecht prevedeva l'ambientazione notturna in un parco. Ljubimov allestisce una semplice scenografia composta unicamente da un albero in cartone stilizzato al centro della scena. È il famoso albero della discordia, ovvero il pretesto che portò Ljubimov e il direttore dell'Istituto Šukin a un contrasto proprio sul tema del realismo (in questo caso inerente le scenografie) a teatro. Ricorda infatti Ljubimov a proposito del primo allestimento del '63:

---

<sup>56</sup> B. Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 2001, p. 31.

On voulait absolument me faire modifier mon spectacle [...] Le directeur s'adressa directement à mes étudiants, qui ne l'écoutèrent pas, et finalement m'appela dans son bureau pour m'indiquer quelques corrections indispensables, dans la mise en scène et le décors. Parmi nos éléments de décor, il y avait un arbre que nous avions taillé dans du carton, et grossièrement dessiné au crayon noir. [...] "Je vous préviens, me dit-il, si cet arbre ne rassemble pas davantage à un arbre, le spectacle n'aura pas lieu"<sup>57</sup>.

Con il suo albero grossolanamente disegnato Ljubimov contravveniva da una parte ai dettami del realismo socialista, dall'altra si allineava perfettamente, e anche intuitivamente alla poetica teatrale brechtiana. Brecht infatti nel 1948 a proposito della scenografia nel teatro epico, si esprimeva ricordando che:

So bekommt der Bühnenbildner viel Freiheit, wenn er beim Aufbau der Schauplätze nicht mehr die Illusion eines Raumes oder einer Gegend erzielen muss. Da genügen Andeutungen, jedoch müssen sie mehr geschichtlich oder gesellschaftlich Interessantes aussagen, als es die aktuelle Umgebung tut [...] Auch die Choreographie bekommt wieder Aufgaben realistischer Art [...] Es ist freilich nötig, daß die Stilisierung das Natürliche nicht aufhebe, sondern steigere<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Ju. Ljubimov, *Le feu sacré. Souvenirs d'une vie de théâtre*, Fayard, Paris 1985, p. 53. «[...] volevano assolutamente farmi modificare il mio spettacolo [...] Il direttore si rivolse direttamente ai miei studenti che non lo ascoltarono e finalmente mi chiamò nel suo ufficio per indicarmi alcune modifiche indispensabili nella messa in scena e nella scenografia. Fra i nostri elementi scenografici, c'era un albero che avevamo ritagliato nel cartone e colorato grossolanamente di nero. [...] "Vi avviso – mi disse il direttore – che se quest'albero non somiglierà a un vero albero, lo spettacolo non avrà luogo"», (tr. mia).

<sup>58</sup> GBA – B. Brecht, *Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994, vol. 23, pp. 95-96. «[...] molta libertà guadagna lo scenografo allorché, nel costruire il luogo dell'azione, è esentato dal produrre l'illusione di una stanza o di un paesaggio. Basta allora qualche accenno, ma bisogna che esprima cose storicamente e socialmente più interessanti di quelle contenute nell'ambiente reale. [...] Anche la coreografia ritrova compiti di carattere realistico [...] Indubbiamente occorre che la stilizzazione metta in rilievo il "naturale" e non lo faccia sparire», (tr. it. in B. Brecht *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2012001, pp. 147-148).

Nonostante Ljubimov affermi che all'epoca della prima messa in scena, il *Sezuan*, conosceva ben poco Brecht e le sue teorie drammaturgiche, quel che conta è che riuscì a sviluppare questo carattere fondamentale del teatro epico inerente la scenografia, senza rinunciare a quel realismo che, come anche per Brecht, non significava una pura e semplice "laccatura della realtà"<sup>59</sup>. La soluzione dell'albero stilizzato si rivelò talmente felice che da quel 1963 lo stesso albero nero stilizzato fa bella mostra di sé ancora oggi nell'allestimento del *Sezuan*; «Comment faire avec un arbre en carton? [...] Est-ce que je peux alors y faire grimper quelques fourmis?»<sup>60</sup>. A quella richiesta di realismo da parte del direttore dell'Istituto Šukin, il giovane Ljubimov aveva opposto, con ironia e fin da subito, la propria idea di teatro che, evidentemente, non corrispondeva a quella richiesta dalle autorità.

La quarta scena dovrebbe chiudersi con la comparsa di Shen Te pronta a cantare un altro *song* con in mano la maschera (nel caso dell'allestimento di Ljubimov, trattasi di moderni occhiali da sole) e l'abito di Shui Ta. Ljubimov elimina questo passaggio rimandando lo svelamento della doppia identità di Shen Te all'atto successivo. Shui Ta ha appena avuto un colloquio con Yang Sun ed è venuto così a conoscenza dei reali interessi del giovanotto: estorcere a Shen Te, con il pretesto del matrimonio, una consistente somma di denaro per recarsi a Pechino.

Ma alla luce di questa scoperta Shen Te, in quanto innamorata, non può rimanere impassibile e allora pronuncia un monologo disperato (anche se di fatto se la prende con la vedova Shin stratonandola più volte) sulla condizione di debolezza di colui che ama, e al termine, rimasta sola nella sua bottega crolla sul banchetto e dismette la maschera di Shui Ta. Togliendo la bombetta e gli occhiali scuri torna ad essere Shen te. La trasformazione del personaggio direttamente sulla scena svolge appieno la

---

<sup>59</sup> *Lakirovka* (laccatura della realtà) fu propriamente quel processo che Stalin promosse al fine di mascherare la disastrosa situazione dell'URSS all'indomani della seconda guerra mondiale.

<sup>60</sup> Ju. Ljubimov, *Le feu sacré. Souvenirs d'une vie de théâtre*, cit., p. 53. «Come fare dunque con un albero di cartone? [...] Devo forse farci arrampicare sopra delle formiche?», (tr. mia).

funzione di *Verfremdungseffekt*, ovvero lo straniamento che secondo Brecht l'attore era chiamato a realizzare sulla scena risultando sorprendente a se stesso e al pubblico: nel nostro caso infatti Shui Ta risulta "strano" a se stesso quando pronuncia un monologo da donna innamorata nei panni maschili e successivamente sorprende il pubblico, cioè lo spiazza, lo distoglie dal fluire della trama, nel momento stesso in cui cambia "d'abito" direttamente sul palco.

In questo modo, l'effetto di straniamento è ancora una volta concretamente interpretato dal giovane Ljubimov su indicazione del testo brechtiano. Allo stesso tempo, Ljubimov, con il suo spettacolo del 1963, è responsabile della ricezione della teoria brechtiana in Unione Sovietica, ma anche e soprattutto del recupero della memoria teatrale e della tradizione mejerchol'diana di una scena pronta a sfidare le più granitiche convenzioni.

### Conclusioni

La catarsi tragica è valsa qui come pretesto per tornare a parlare del suo opposto. Ma vale la pena riprendere in mano un discorso critico sullo straniamento, proprio in questa fase storica in cui forse sarà più agevole parlarne in modo neutro e non politicizzato. Al tempo stesso, si configura una necessità urgente: interrogarsi, sulla scia delle teorie novecentesche, su cosa sia divenuto oggi lo spettatore e più in generale il fruitore dell'opera d'arte o della sua riproduzione.

In un contesto apparentemente liquido e libero di *augmented reality*, cosa resta della coscienza critica dello spettatore? Siamo ancora in grado di discernere la finzione dalla realtà?

Quanto possiamo dirci, per utilizzare le parole di Ennio Flaiano, anche noi, degli "spettatori addormentati"?

Su questi quesiti, si auspica la riapertura di un dibattito che prenda, questa volta, lo straniamento come pretesto, e a un livello interdisciplinare e internazionale, si interroghi rispetto alla delicata e complessa questione della ricezione degli elaborati artistici e della comunicazione di massa in generale.