

**Annali. Sezione germanica**  
Rivista del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati  
Università di Napoli L'Orientale

---

31 (2021)

*germanica;*



UniorPress





**Direttrice:** Elda Morlicchio (Università di Napoli L'Orientale)

**Comitato Editoriale:** Αναστασία Αντονοπούλου / Anastasia Antonopoulou (Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / National and Kapodistrian University of Athens), Simonetta Battista (Københavns Universitet), Maria Grazia Cammarota (Università di Bergamo), Sabrina Corbellini (Rijksuniversiteit Groningen), Sergio Corrado (Università di Napoli L'Orientale), Claudia Di Sciacca (Università di Udine), Anne-Kathrin Gaertig-Bressan (Università di Trieste), Elisabeth Galvan (Università di Napoli L'Orientale), Elvira Glaser (Universität Zürich), Barbara Häußinger (Università di Napoli L'Orientale), Anne Larrory-Wunder (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Simona Leonardi (Università di Genova), Maria Cristina Lombardi (Università di Napoli L'Orientale), Oliver Lubrich (Universität Bern), Valeria Micillo (Università di Napoli L'Orientale), Silvia Palermo (Università di Napoli L'Orientale), Alessandro Palumbo (Universitetet i Oslo), Γιάννης Πάγκαλος / Jannis Pangalos (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης / Aristotle University of Thessaloniki), Jörg Robert (Eberhard Karls Universität Tübingen), Eva-Maria Thüne (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

**Comitato Scientifico:** Rolf H. Bremmer (Universiteit Leiden), Wolfgang Haubrichs (Universität des Saarlandes), Alexander Honold (Universität Basel), Britta Hufeisen (Technische Universität Darmstadt), Ármann Jakobsson (Háskóli Íslands / University of Iceland), Daniel Sävborg (Tartu Ülikool / University of Tartu), Elmar Schafroth (Heinrich Heine Universität Düsseldorf), Michael Schulte (Universitetet i Agder), Gabriella Sgambati (Università di Napoli L'Orientale), Arjen P. Versloot (Universiteit van Amsterdam), Burkhardt Wolf (Universität Wien), Evelyn Ziegler (Universität Duisburg-Essen)

**Redazione:** Angela Iuliano (Università di Napoli L'Orientale),  
Luigia Tessitore (Università di Napoli L'Orientale)

;

**Annali. Sezione germanica**

Direttrice responsabile: Elda Morlicchio

ISSN 1124-3724

Registrazione Tribunale di Napoli n. 1664 del 29.11.1963

UniorPress | Via Nuova Marina, 59 | 80133 Napoli

**Annali. Sezione germanica**  
Rivista del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati  
Università di Napoli L'Orientale

---

31 (2021)

*germanica;*



UniorPress

•  
;

La rivista opera sulla base di un sistema *double blind peer review* ed è classificata dall'ANVUR come rivista di Classe A per i Settori concorsuali dell'Area 10.  
La periodicità è di un numero per anno.

*germanica*;  
Università di Napoli L'Orientale  
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati  
Via Duomo, 219 | 80138 Napoli  
[germanica@unior.it](mailto:germanica@unior.it)



This work is licensed under a Creative Commons  
Attribution 4.0 International License

edizione digitale in *open access*:  
[germanica.unior.it](http://germanica.unior.it)

**Oliver Lubrich**  
Schmerzen, Krankheiten und Metaphern:  
Alexander von Humboldt und die Physiologie des Reisens ..... 7

**Daniela Liguori**  
Il “rimuginatore eroico”.  
Benjamin lettore di Baudelaire ..... 25

**Francesco Fiorentino**  
Brecht e il teatro dell’anonimo.  
Sulla scena antinarcisistica del *Lehrstück* ..... 39

**Elisabetta Ilaria Limone**  
Grünbein e Kaschnitz: le città di  
Dresda e Hiroshima tra memoria, colpa storica e poesia ..... 69

**Sergio Corrado**  
La Grecia moderna all’ombra del suo passato.  
Il discorso filellenico nella lirica tedesca ..... 97

**Luca Gendolavigna**  
A magic potion in present-day Sweden.  
*Elixir* by Alejandro Leiva Wenger ..... 125

**Giuseppe D. De Bonis**  
Speaking and writing:  
diamesic variation in the Germanic magic ..... 147

**Nicoletta Gagliardi**  
La sottotitolazione audiovisiva nella didattica DaF:  
una proposta ..... 169

**Vincenzo Gannuscio; Silvia Palermo**  
*Aneinander vorbeireden*.  
la politica e la lingua dei giovani in Germania ..... 199

## recensioni

- Roberta Ascarelli (a cura di)  
*Ernst Bernhard. Il visibile, la parola, l'invisibile*  
(Micol Vicidomini) ..... 231
- Laura Balbiani, Marco Castellari (a cura di)  
*Ich unterwegs / L'io viaggiante.*  
*Studien am Grenzrain von Autobiografie und Reiseliteratur /*  
*Studi al confine tra autobiografia e letteratura di viaggio*  
(Andrea Benedetti) ..... 237
- Francesca M. Dovetto, Rodrigo Frías Urrea (a cura di)  
*Mostri, animali, macchine. Figure e controfigure dell'umano /*  
*Monstruos, animales, máquinas. Figuras y contrafiguras de lo humano*  
(Valeria Micillo) ..... 243
- Tobias Hübinette  
*Att skriva om svenskheten.*  
*Studier i de svenska rasrelationerna speglade*  
*genom den icke-vita svenska litteraturen*  
(Luca Gendolavigna) ..... 249
- autori; autrici**  
..... 257



**Francesco Fiorentino**

Brecht e il teatro dell'anonimo.  
Sulla scena antinarcisistica del *Lehrstück*

Brecht's epic theatre works on a new form of anonymous subjectivity that challenges the logic of narcissism and recognition that was at the centre of the theatre he called 'Aristotelian'. Epic theatre creates this different individuality by radically rethinking the position of the actor. This essay attempts to provide insights into this practice on the actor, its implications and its theoretical premises by discussing some central moments in the poetics of the *Lehrstück*.

Brecht's theatre of anonymity.  
On the anti-narcissistic stage of the *Lehrstück*  
[epic theatre; anonymity; *Lehrstück*; *Sterbelehre*; narcissism]

•  
;

1. Teatro copernicano

In *Leben des Galilei*, nel difendere la validità dell'immagine ptolemaica del mondo contestata da Galileo, un vecchissimo cardinale ne mette in luce la dimensione non tanto antropocentrica, quanto egocentrica, o meglio ancora: narcisistica. Il passo recita così:

Ich bin nicht irgendein Wesen auf irgendeinem Gestirnen, das für kurze Zeit irgendwo kreist. Ich gehe auf einer festen Erde, in sicherem Schritt, sie ruht, sie ist der Mittelpunkt des Alls, und ich bin im Mittelpunkt und das Auge des Schöpfers ruht auf mir und auf mir allein. Um mich kreisen, fixiert an acht kristallene Schalen, die Fixsterne und die gewaltige Sonne, die geschaffen ist, meine Umgebung zu beleuchten. Und auch mich, damit Gott mich sieht. So kommt sichtbar und unwiderleglich alles an auf mich, den Menschen, die Anstrengung Gottes, das Geschöpf in der Mitte, das Ebenbild Gottes, unvergänglich und... *Er sinkt zusammen*<sup>1</sup>.

Lui sta al centro del centro, e tutto sta lì per lui: la terra per sostenerlo, l'occhio del creatore per guardarlo, la luce del sole e delle stelle per illuminarlo affinché possa essere guardato. Tutto sta lì per lui, per la sua esibizione, proprio

<sup>1</sup> Brecht 1988-2000: V, 54.

come se si trattasse di un attore, di un attore sulla scena del teatro universale. Sappiamo che l'immagine ptolemaica del mondo non riguarda solo l'astronomia, ma anche una condizione del sapere e dell'ordine sociale. Brecht sembra suggerire anche una sua relazione con il teatro, con un certo teatro, quello che lui chiamava 'aristotelico'. Sembra suggerire che, se teoricamente abbiamo riconosciuto la validità della visione copernicana e abbiamo quindi superato l'immagine ptolemaica del mondo, lo stesso non può dirsi del correlato psichico di quest'immagine, cioè dell'immaginario narcisistico, sul quale poggia anche il teatro 'aristotelico'. Come dicevano Oskar Negt e Alexander Kluge in *Geschichte und Eigensinn*, "innerlich herrscht ptolemäische Bilderwelt", interiormente domina un immaginario ptolemaico<sup>2</sup>. Questo vale anche per il teatro, che riflette la struttura del mondo, dell'immagine che l'essere umano ne vuole avere.

Le parole del vecchio cardinale descrivono un desiderio fondamentale dell'attore del teatro 'aristotelico', fondamentale nel senso che costituisce un fondamento del suo agire sulla scena: è il desiderio di stare al centro, di essere il fine e centro della creazione artistica, di monopolizzare l'attenzione di chi guarda e di farsi ammirare. Sulla scena 'aristotelica', che è una scena narcisistica, tutto è fatto per lui, per l'attore, perché possa esprimere se stesso, come dice Brecht, trovare eco negli altri, essere riconosciuti da loro in quel riconoscimento unidirezionale che è l'immedesimazione. Il bisogno di essere riconosciuti, quando non si lega a un desiderio di riconoscersi nell'altro, è propriamente narcisismo. La scena aristotelica prevede appunto questo: prevede un attore che mostri sé stesso in diverse situazioni e stati d'animo, e goda di questa esibizione. Mentre la scena epica chiede all'attore di mostrare gli altri, di mostrare che e come egli vede gli altri, quella aristotelica lo spinge a non avere occhi che per sé stesso e induce lo spettatore a identificarsi con questo attore che chiede di essere guardato senza guardare oltre la propria ombra<sup>3</sup>. 'Aristotelico' è per Brecht questo teatro che soddisfa e produce un desiderio narcisistico, perché sulla scena ptolemaica del teatro 'aristotelico' l'attore può sentirsi al centro e sentirsi saldo, protetto e am-

<sup>2</sup> Negt/Kluge 1981: 154. Il nesso tra l'immagine ptolemaica del mondo, l'immagine calderoniana del grande teatro universale e l'immaginario narcisistico è suggerito da Heeg 2017: 87-90.

<sup>3</sup> Cfr. Brecht 1988-2000: XXII.1, 390: "Der K-Typus verlangt vom Schauspieler, dass er *sich* zeigt, sich in verschiedenen Situationen, Berufen, seelischen Zuständen, vom Zuschauer, dass er ebenfalls *sich* sehe, sich in verschiedenen Situationen, Berufen, seelischen Zuständen. Der P-Typus verlangt vom Schauspieler, dass er andere zeigt, vom Zuschauer, dass er andere sehe". Per "K-Typus" Brecht intende "die Einfühlungs-, Fiktions-, Erlebnisdramatik"; per "P-Typus" intende invece la "kritische, realistische Dramatik". *Ivi*: 387.

mirato nello sguardo dell'altro. Sentiamo il piccolo monaco a cui Brecht affida un famoso passo del dramma:

Ich bin als Sohn von Bauern in der Campagna aufgewachsen. Es sind einfache Leute. [...] Es geht ihnen nicht gut, aber selbst in ihrem Unglück liegt eine gewisse Ordnung verborgen [...]. Es ist ihnen versichert worden, daß das Auge der Gottheit auf ihnen liegt, forschend, ja beinahe angstvoll, daß das ganze Welttheater um sie aufgebaut ist, damit sie, die Agierenden, in ihren großen oder kleinen Rollen sich bewähren können. Was würden sie sagen, wenn sie von mir erführen, daß sie sich auf einem kleinen Steinklumpen befinden, der sich unaufhörlich drehend im leeren Raum um ein anderes Gestirn bewegt, einer unter sehr vielen, ein ziemlich unbedeutender!<sup>4</sup>

Ciò che fa sopportare la miseria e la sventura, ciò che dà senso e significato alla vita è il sentirsi al centro del teatro universale, osservati dall'occhio di un Dio padre. È il sentirsi prescelti, preferiti, privilegiati. Più della miseria, della sfortuna e dell'infelicità, quel che rende insopportabile una vita di fatiche e di miserie è percepire sé stessi e il luogo in cui si vive come “uno tra i tanti”, e perciò “insignificante”. Invece è proprio questa caratteristica esistenziale – l'essere uno o una tra i tanti – a definire il soggetto rivoluzionario in Brecht.

Alla produzione di questo soggetto lavora il teatro epico, in primo luogo ripensando radicalmente la posizione dell'attore. Le pagine che seguono tentano di dare ragguagli su questo lavoro sull'attore, su alcune sue implicazioni e premesse teoriche, così come su alcuni suoi precipitati poetici, fornendo alcune prime ipotesi provvisorie, le quali disegnano più un progetto di ricerca che una trattazione anche solo lontanamente esaustiva dell'argomento.

## 2. Crearsi reciprocamente

“Als das Theater literarisch wurde”, scrive Brecht riflettendo sulla professione dell'attore, “spielten die Schauspieler dann sich selbst, wurden ehrlich, das heißt sie genossen sich selbst, spielten das, was sie fühlten, und das war, was der Zuschauer fühlen wollte und so weiter”<sup>5</sup>. Semplificando un po', si può dire che il teatro diventa letterario quando, verso la metà del Settecento, viene introdotta la cosiddetta quarta parete e il rapporto tra attore e spettatore smette di essere improntato al modello retorico dell'oratore che parla a un ascoltatore in presenza<sup>6</sup>. Lo spettatore è pensato ora come un osservatore assente, come qualcuno che

<sup>4</sup> Brecht 1988-2000: V, 64-65.

<sup>5</sup> *Ivi*: XXII.1, 605.

<sup>6</sup> Cfr. Lehmann 2003.

guarda altri senza essere visto, mentre l'attore diventa qualcuno che agisce per essere visto: la sua azione – dice Brecht – consiste primariamente nel “mostrare se stesso”, in modo tale che lo spettatore in lui possa anch'egli “vedere se stesso”<sup>7</sup>. Teatro dell'esibizione e del rispecchiamento narcisistico. Teatro il cui protagonista è “Sua Maestà l'Io”, per usare la celebre espressione freudiana<sup>8</sup>. E si tratta di un'io che non permette “a nessuno di pensare e sentire diversamente”, che “contagia tutti con i suoi pensieri”<sup>9</sup>, un io che “tiraneggia” tutti coloro che siedono in platea, impone loro la sua volontà, che trasmette a ogni spettatore la sensazione di essere compreso e riconosciuto pienamente<sup>10</sup>. L'attore di Stanislavskij, ad esempio, si immerge completamente in sé stesso per attingere e annunciare la verità che ha origine attraverso il ‘giusto’ sentire. Il fine di questo teatro è “l'indagine della vita psichica di alcuni singoli”<sup>11</sup>, questa avviene però nei modi di un contagio emozionale che non produce conoscenza, bensì soltanto godimento narcisistico. L'attore “produce in sé determinate emozioni o stati d'animo” per poi trasmetterle allo spettatore. E ognuno si perde nel proprio sentire<sup>12</sup>. Ma del sapere che deriva dal sentire, dal provare sentimenti, sostiene Brecht, del sentimento come fonte intuitiva del conoscere non ci si può fidare. Intorno al 1930 scrive:

Man könnte sagen, der Gefühle Erlebende vermehre doch seine Kenntnis von sich selbst, aber das ist nicht gut: Mag er lieber lernen, sich zu vernachlässigen, was seine Gefühle anlangt, und die anderer erfahren! Sogar seine eigenen erfährt er besser, wenn sie ihm lediglich vorgehalten werden, wie die eines anderen! Deshalb soll der Schauspieler [...] von vornherein zeigen, was jeder auf der Bühne mit ihm Agierende an ihm wahrnimmt [...]. Auf diese Weise entstehen die Personen aus der Kenntniss ihres Verhaltens zu anderen Personen<sup>13</sup>.

Brecht pensa dunque l'attore del suo teatro epico non soltanto come qualcuno che si esibisce per essere guardato, che agisce per “mostrare se stesso”, ma anche e soprattutto come un soggetto che osserva: prima di tutto gli effetti che la sua

<sup>7</sup> Brecht 1988-2000: XXII.1, 390.

<sup>8</sup> Freud 1982: 176.

<sup>9</sup> Brecht 1988-2000: XXII.2, 813: “Aber sind die Magier nicht groß, ziehen sie nicht alle in ihren Bann? Sie erlauben keinem, anders zu fühlen, als sie fühlen, sie stecken alle an mit ihren Gedanken”.

<sup>10</sup> *Ivi*: 783: “Auch von der Bühne herab fühle ich mich ständig tyrannisiert. Ich soll immer, wie du willst, ohne dass ich Zeit habe, mir zu überlegen, ob ich will, wie du willst [...]. Ein Zuschauer sagt euch, er fühlt sich auf die Knie geklopft! Durchschau, verstanden, besser als er sich versteht, auf geheimen Lüsten ertappt, darin befriedigt!”

<sup>11</sup> *Ivi*: 704: “die Erforschung des Seelenlebens einiger Einzelpersonen”.

<sup>12</sup> Brecht 1988-2000: XXII.1, 204-205.

<sup>13</sup> *Ivi*: XXI, 389-390.

azione produce sugli altri e poi gli effetti che l'azione degli altri produce su di lui. È la novità rivoluzionaria del *Lehrstück*, che perciò può anche fare a meno della presenza dello spettatore e prevedere soltanto attori che riuniscono in sé i due ruoli, sottoponendo “alla loro stessa osservazione le azioni che compiono sulla scena, avvicinandosi in ogni ruolo”<sup>14</sup>. Sul palcoscenico del *Lehrstück* la creazione individuale è un processo collettivo:

Der Schauspieler, der eine Person darstellt, benötigt dazu die Darstellungskunst auch seiner Mitspieler, denn ihr Verhalten ihm gegenüber (und oft auch das andern gegenüber) sagt viel über ihn aus. Seine Art wird sichtbar in der Wirkung, die er ausübt auf sie [...]. Dem entspricht vollständig der Nutzen, den seine Person daraus gewinnt, wie er wiederum die anderen behandelt, sie gleichsam entstehen läßt und verändert. Diese Art (und Kunst), sich gegenseitig zu kreieren, ist beim Schauspieler heute [...] ungebräuchlich [...]<sup>15</sup>.

Crearsi reciprocamente: è la figura decisiva del teatro di Brecht, quantomeno nella fase del *Lehrstück*. Una figura che implica una forma di soggettività tutta estroflessa. Brecht la mette in scena più volte, in testi teatrali ma anche teorici e d'uso pratico per gli attori. Per esempio in questa *Sprechübung für Schauspieler*:

Aus Frage und Antwort  
Entstehe ich fragend und antwortend.  
Sie bauen mich auf und verändern mich  
Indem ich sie aufbaue und verändere.  
[...]  
Als ich auftrat, war ich nichts  
Als ich redete, kannte man mich  
Als ich abtrat, trat nichts ab<sup>16</sup>.

E ancora, in un passo del *Badener Lehrstück vom Einverständnis*:

Indem man ihn anruft, entsteht er.  
Wenn man ihn verändert, gibt es ihn.  
Wer ihn braucht, der kennt ihn<sup>17</sup>.

Se il dispositivo dell'immedesimazione fa dell'altro il fantasma del sé cancellandolo, la scena epica vuole al contrario ripristinare l'alterità come istanza originaria dell'io.

<sup>14</sup> *Iv.*: 398.

<sup>15</sup> *Iv.*: XXII.2, 669.

<sup>16</sup> *Iv.*: XV, 34.

<sup>17</sup> *Iv.*: III, 43-44.

L'io esiste soltanto nella misura in cui gli altri lo fanno esistere, interpellandolo, trasformandolo, usandolo e così conoscendolo e facendo sì che conosca sé stesso.

Brecht profila il palcoscenico come il luogo in cui la presenza dell'io è rimessa completamente all'interazione con altri soggetti. Invita l'attore a considerare l'essere umano come qualcosa di incompiuto che si sviluppa "da enunciato in enunciato, da azione in azione". Lo invita a non "correre dietro a un volto che ha tutto in sé sin dal principio e che gioca le sue carte a seconda dell'occasione"<sup>18</sup>. L'io si rivela soltanto attraverso il suo dire e il suo agire, che hanno origine negli altri e vanno verso gli altri.

Si tratta di una percezione dell'io che inerisce alla rappresentazione scenica in quanto tale: come ha scritto Hans-Thies Lehmann, "sulla scena non c'è mai un soggetto che pre-esista in sé e che si oggettivizzi poi in un discorso"<sup>19</sup>. Non c'è mai un soggetto che resti identico a sé stesso, che non sia trasformato dall'interazione con gli altri. Non c'è mai un soggetto che possa ritirarsi in uno spazio che lo sottragga alla chiamata dell'altro. Anche i suoi monologhi, i suoi silenzi insistono nello spazio di quella interazione al di fuori della quale egli – come dice Brecht – torna a essere un "nulla", un "nessuno".

Questo "nulla", in quanto tale, non ha luogo: è l'io prima di entrare sulla scena della relazione che lo fa essere qualcuno. Prima e dopo la relazione, al di qua e al di là di essa, l'io è questo luogo mancante: un luogo – intimo e assolutamente proprio – che però manca al soggetto che dice io, che parla, sempre in presenza di altri. Questo luogo dell'assenza o della presenza solo potenziale dell'io non può dunque essere un riparo. L'io non ha riparo, non ha un luogo, una zona di esistenza che non sia rimessa all'azione degli altri. L'esistenza dell'io è tutta sciolta in una dimensione performativa. L'io esiste finché agisce e agisce finché risponde o domanda, si fa trasformare e trasforma. Non c'è un suo atto che non sia domanda o risposta ad altri. Ma ciò significa che esso è assolutamente esposto e non è un soggetto sovrano che può prendere autonomamente delle decisioni, articolare una voce interiore che nasce da un'introspezione cogitante.

La scena di Brecht lavora contro la grande menzogna dell'autonomia del soggetto, della volontà, dell'intenzione, per mostrare che la percezione di sé e del mondo

<sup>18</sup> *Ivi*. XXII.2, 813: "Es ist aber besser, den Menschen als eine unfertige Sache zu betrachten und ihn langsam entstehen zu lassen, von Aussage zu Aussage und von Handlung zu Handlung. [...] Ihr sollt nur nicht einem Gesicht nachjagen, einem, das alles von Anfang an in sich hat und nur seine Karten ausspielt, je nach Gelegenheit".

<sup>19</sup> Cfr. Lehmann 2002: 34-35: "Alle szenische Darstellung als solche erzeugt oder ermöglicht eine besondere Wahrnehmung des in ihr sprachlich thetisch Gesetzten dadurch, daß hier niemals ein sprechendes Subjekt an sich prä-existiert, das sich dann in einem Diskurs objektivierte".

non è mai intenzionale, ma inevitabilmente responsiva. Percepire significa essere mossi da qualcos'altro. Non è il soggetto che si volge sovraneamente al mondo, ma è il mondo, è l'altro che investe il soggetto e lo costringe a rispondere, lo costringe a essere rispondendo, lo costringe a essere un io che risponde, e si sviluppa continuamente dalle proprie risposte. Un tale io non è semplicemente determinato dagli altri. In quanto richiesta e offerta, la domanda dell'altro permette una pluralità di risposte; e l'altro – con le sue richieste, le sue offerte, le sue risposte – è esso stesso una pluralità potenzialmente infinita di determinazioni. Per questo la determinazione che esso esercita diventa indeterminabile<sup>20</sup>. Ciò che rende gli individui imprevedibili non è la loro libera volontà, ma le infinite determinazioni cui sono sottoposti<sup>21</sup>.

Si possono intendere la teoria e la pratica del *Lehrstück* come il tentativo di costruire una nuova pratica scenica a partire da questa idea di soggettività, articolandola analiticamente, cioè studiando l'azione reciproca tra le sue componenti: stati d'animo, pensieri, gesti, atteggiamenti. “So wie Stimmungen und Gedankenreihen zu Haltungen und Gesten führen, führen auch Haltungen und Gesten zu Stimmungen und Gedankenreihen”, scrive Brecht intorno al 1930<sup>22</sup>. Altrove sottolineerà che il *Lehrstück* insegna non in quanto viene visto, ma in quanto viene recitato, agito, *gespielt*. Si tratta dunque di un insegnare e di un apprendere che riguarda gli attori, per cui “in linea di principio” il *Lehrstück* “non ha bisogno di spettatori”, non prevede cioè persone che stiano solo a guardare<sup>23</sup>. Si tratta dunque di un lavoro degli attori su loro stessi, mosso dall'aspettativa che eseguendo determinati comportamenti, assumendo determinati atteggiamenti, riproducendo determinati discorsi gli attori possano trasformare il loro agire sociale.

Dovremo dunque intendere il *Lehrstück* come un'analisi performativa delle consuete forme del rispondere e delle determinazioni che ne modellano l'ar-

<sup>20</sup> Brecht 1988-2000: XXVII, 71-72 (23 marzo 1942): “Die Fragestellung *Determinismus oder Indeterminismus* ist völlig hoffnungslos. Wenn alles, was geschieht, determiniert ist, sind die Ketten der Determinierungen unendlich, und unendliche Ketten können wir nicht überblicken. So ist also ein völliges Ausdeterminieren unmöglich. Die Wahrscheinlichkeitskausalität der Physiker erlaubt jedenfalls gewisse Aussagen auch bei unregelmäßigen und komplexen Ereignissen”.

<sup>21</sup> *Ivi.* XII, 568: “Aber die Individuen sind nicht mit eigenem freiem Willen begabt. Ihre Bewegungen sind nur deshalb schwer oder nicht vorauszusagen, weil für uns zu viele Determinierungen bestehen, nicht etwa gar keine”.

<sup>22</sup> *Ivi.* XXI, 397.

<sup>23</sup> *Ivi.* XXII.1, 351: “Das Lehrstück lehrt dadurch, daß es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird. Prinzipiell ist für das Lehrstück kein Zuschauer nötig, jedoch kann er natürlich verwertet werden. Es liegt dem Lehrstück die Erwartung zugrund, daß der Spielende durch die Durchführung bestimmter Handlungsweisen, Einnahme bestimmter Haltungen, Wiedergabe bestimmter Reden usw. gesellschaftlich beeinflusst werden kann”.

ticolazione (strutture di comportamento, configurazioni discorsive, modelli di percezione), ma anche come una sperimentazione critica di possibilità di risposta nuove, come tentativo di ristrutturare le determinazioni che agiscono sui comportamenti sociali. La scena è pensata come un laboratorio in cui i singoli si esercitano a una forma di percezione di sé che sta sotto il segno dell'altro, e dunque dell'incertezza, ma perciò anche della possibilità. Possibilità di essere grazie alle domande degli altri, possibilità di essere che hanno sempre il loro fondamento fuori dell'io che le sperimenta. Possibilità di essere in cui la stabilità può venire soltanto dall'esterno, dalla permanenza dello stimolo. Un appunto del 1930:

“Ich” bin keine Person. Ich entstehe jeden Moment, bleibe keinen. Ich entstehe in der Form einer Antwort. In mir ist permanent, was auf solches antwortet, was permanent bleibt.

“Meine” Organe sind Organisationen, die sich ununterbrochen organisieren – zu einem bestimmten Zweck.

Ich mache Mich.

Ich könnte die Selbstkontrolle der Materie sein.

Seit Gott “weggedacht” ist, der dem Menschen glich, gleicht der Mensch auch nicht mehr dem Menschen. Sind zwei Größen einer dritten gleich, so sind sie unter sich gleich.

“Gott” war der unverbindlichste Gedanke des Menschen<sup>24</sup>.

“Da quando si prescinde dall'idea di Dio” e perciò anche dall'idea di un uomo fatto a sua immagine e somiglianza, è venuta meno la possibilità di una rappresentazione compiuta e universale dell'uomo e del mondo; ed è perciò improponibile ogni pratica estetica che faccia leva sull'esperienza di quel che si dice “universalmente umano” per creare un senso di comunanza e di comunità cancellando differenze e ineguaglianze. Appunto questo è l'effetto che “l'estetica dominante esige dall'opera d'arte”, scrive Brecht, il quale, con la sua drammaturgia non-aristotelica intende, invece, dividere il pubblico e far giocare i disaccordi e le diversità che lo abitano<sup>25</sup>.

“Da quando si prescinde dall'idea di Dio” non c'è più un fondamento che garantisca la somiglianza dell'uomo con gli altri e con sé stesso. L'io non può contare su elementi di stabilità che non siano nell'esterno che lo determina; può agire sol-

<sup>24</sup> *Iv.*: XXI, 404.

<sup>25</sup> *Iv.*: XXIV, 128.



tanto rispondendo alla richieste del suo ambiente, riorganizzando incessantemente il suo comportamento, la sua struttura e finanche i suoi “organi” in vista degli obiettivi che di volta in volta persegue. Un pezzo di materia che si autocontrolla nell’interazione con il proprio habitat. È la versione brechtiana del nichilismo primonovecentesco: la svalutazione del valore supremo apre le porte a una nuova antropologia. “Da quando si prescinde dall’idea di Dio” l’uomo può sperimentare sé stesso come un essere dalle inesauribili potenzialità “che può lasciarsi trasformare dal suo ambiente e che può trasformare egli stesso il suo ambiente”: e questa è per Brecht una “lustvolle Erkenntnis”, una conoscenza che colma di piacere<sup>26</sup>. La produzione di questa conoscenza è il telos del *Lehrstück*: questo è inteso come un “esercizio artistico collettivo”<sup>27</sup>, il cui fine ultimo è produrre in chi vi prende parte un sapere capace di accendere il desiderio e la capacità di agire, facendogli così sperimentare il piacere di lasciarsi trasformare e produrre mutamenti<sup>28</sup>.

Quest’idea dell’io intorno a cui lavora il Brecht dei *Lehrstücke* trova – mi pare – interessanti corrispondenze nel modello dissipativo del cervello sviluppato negli ultimi anni dalla fisica quantistica. Si tratta di una visione del cervello come un sistema intrinsecamente aperto, che funziona soltanto in uno scambio energetico continuo con il mondo. Di più: esso forma con l’ambiente un’unità indiscernibile attraverso uno scambio equilibrato di flussi energetici, in cui il flusso in entrata si adatta continuamente a quello d’ingresso in un incessante “aggiornamento reciproco”. In questo modo, secondo questa teorizzazione, il cervello produce esperienza, genera conoscenza e apprende ogni volta ad avere la massima “presa sul mondo”; e uno stress dovuto a particolari situazioni ambientali che ostacolano il bilanciamento dei flussi con il mondo, può disturbare questo processo e portare a condizioni patologiche, perché la “presa sul mondo” diventa deludente e frustrante, difficile o anche impossibile<sup>29</sup>. In questa prospettiva, la causa dello squilibrio come del riequilibrio può essere una ristrutturazione del paesaggio degli attrattori (l’attrattore è l’insieme – il punto o la costellazione – verso cui evolve un sistema dinamico); il riadattamento può richiedere all’attività cerebrale di abbandonare certi percorsi o certe “fissazioni” su determinati attrattori<sup>30</sup>.

È in questo senso che si potrebbe intendere il concetto di *Einverständnis*, così centrale nella teoria del *Lehrstück*. Per ristabilire la possibilità dell’esperienza e

<sup>26</sup> Cit. da Benjamin 1972-1986: II.1, 531.

<sup>27</sup> Brecht 1988-2000: XXIV, 90.

<sup>28</sup> *Ivi*: XVIII, 104.

<sup>29</sup> Vitiello 2009: 12.

<sup>30</sup> Vitiello 2008: 155-176; cfr. anche Vitiello 2013.

quindi dell'agire, ovvero la presa sul mondo, è necessario per Brecht che si produca un accordo, vale a dire un aggiornamento del proprio atteggiamento verso l'ambiente politico e sociale che implica momenti di perdita, cioè di sorpresa, ma anche terrore, soprattutto però di invenzione o – come diremmo oggi – di resilienza: “die notwendigkeiten verlangen die erfindungen. die erfindungen sind einverständnisse”<sup>31</sup>, scrive Brecht.

Stimolante mi sembra anche un'altra analogia. In questa prospettiva quantitativa, la coscienza è una manifestazione della dinamica dissipativa del cervello, l'atto di coscienza qualcosa che si situa nello spazio di interazione tra cervello e ambiente. Non solo, quindi, il cervello appare esteso nella sua funzionalità oltre il limite della sua configurazione anatomica, acquisendo una intrinseca dimensione sociale<sup>32</sup>, anche la coscienza – come l'io responsivo messo in scena da Brecht – non appare centrata sul soggetto, ma diffusa nell'interazione del cervello con l'ambiente in cui il cervello è immerso. La coscienza dell'uomo è il suo ambiente, si potrebbe dire un po' esagerando. La coscienza dell'individuo sono gli altri, si potrebbe dire esagerando un po' meno, per rimandare a un'esperienza dell'indeterminazione dei limiti tra dentro e fuori, tra proprio e l'altro, soggetto e oggetto che si ripropone continuamente nell'epoca di Brecht come nella nostra, anche se poi viene per lo più rimossa. Già Benjamin, in *Schicksal und Charakter*, che è del 1919, scriveva:

Kein Begriff einer Außenwelt läßt sich gegen die Grenze des Begriffs des wirkenden Menschen definieren. Zwischen dem wirkenden Menschen und der Außenwelt vielmehr ist alles Wechselwirkung, ihre Aktionskreise gehen ineinander über. [...] das Außen, das der handelnde Mensch vorfindet, kann in beliebig hohem Maße auf sein Innen, sein Innen in beliebig hohem Maße auf sein Außen prinzipiell zurückgeführt, ja als dieses prinzipiell angesehen werden<sup>33</sup>.

L'essere umano che agisce e il mondo esterno sono legati in un'unità indissolubile. Ma il mondo esterno è fatto essenzialmente dagli altri. L'interiorità sono gli altri. Come individui borghesi, che si ritengono al centro di sé stessi, bisogna perciò imparare a morire. *Sterbenlernen*: è un motivo cruciale nel Brecht dei *Lehrstücke*, che si lega strettamente a una critica scenica al principio d'identità.

<sup>31</sup> Cit. da Steinweg 1976: 50. Sul concetto di *Einverständnis* in Brecht si veda Müller-Schöll 2002: 341-345.

<sup>32</sup> Cfr. Vitiello 1995.

<sup>33</sup> Benjamin 1972-1986: II.1, 173.

3. “Dividuum” e “*Sterbenlernen*”

Scrivo Brecht in un appunto del 1929:

In den wachsenden Kollektiven erfolgt die Zertrümmerung der Person. [...] Sie fällt in Teile, sie verliert ihren Atem. Sie geht über in anderes, sie ist namenlos, sie hat kein Antlitz mehr, sie flieht aus ihrer Ausdehnung in ihre kleinste Größe – aus ihrer Entbehrlichkeit in das Nicht – aber in ihrer kleinsten Größe erkennt sie tiefatmend übergegangen ihre neue und eigentliche Unentbehrlichkeit im Ganzen<sup>34</sup>.

La persona è frantumata, ma non annientata. Perde il nome, il volto, la sua estensione, raggiunge la sua misura più piccola, attraversa il nulla, ma non si perde. Anzi passa da uno stato in cui è superflua a uno in cui è indispensabile, ma “nel tutto”, nella totalità sociale, cioè nell’insieme delle collettività in cui vive e da cui sempre più dipende la sua esistenza, ma anche la sua singolarità.

Negli anni Venti Brecht ha messo in scena questa metamorfosi della persona in almeno due testi: *Mann ist Mann* (1926) e *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* (1929). Brecht ha considerato i suoi lavori teatrali come esperimenti volti a sottrarre la loro naturalezza a determinate idee o comportamenti o esperienze<sup>35</sup>. In questo caso si tratta della naturalezza dell’identità, e del non-identico che essa nasconde. Secondo la dialettica materialistica ogni cosa “esiste solo trasformandosi e quindi è in disaccordo con sé stessa”<sup>36</sup>, è disunita da sé stessa. Disunito da sé stesso è anche il singolo, che non è dunque un *in-dividuum*, ma un *dividuum*, cioè ‘massa’ fatta di elementi diversi, un *Kompositum* la cui “singolarità” è garantita della sua “divisibilità”, che consegue alla sua “appartenenza a più collettività”<sup>37</sup>.

La commedia *Mann ist Mann*, rappresenta la trasformazione di un operaio portuale di nome Galy Gay in un’altra persona. Come ha fatto notare Clemens-Carl Härle, la premessa di questa metamorfosi è l’inconsistenza, l’irrealtà di colui che si trasforma<sup>38</sup>. Ma altrettanto lo è una sostanziale uguaglianza, o meglio: in-differenza, che unisce gli uomini. “Ein Mann ist wie der andere. Mann ist Mann”<sup>39</sup>, si legge a un certo punto del testo. Ma ciò equivale a dire che, come

<sup>34</sup> Brecht 1988-2000: XXI, 320.

<sup>35</sup> Cfr. *ivi*: XXIII, 80.

<sup>36</sup> *Ivi*: 82.

<sup>37</sup> *Ivi*: XXI, 359. A tal proposito si veda anche un passo riportato da Steinweg 1976<sup>2</sup>: 156: “Wo- durch wird die ‘Eigenheit’ des Einzelnen garantiert? Durch seine Zugehörigkeit zu mehr als einem Kollektiv”. Sul concetto di *dividuum* si veda Raunig 2015.

<sup>38</sup> Cfr. Härle 2018: 210.

<sup>39</sup> Brecht 1988-2000: II, 122.

si legge più avanti: “*Einer ist keiner*”<sup>40</sup>. Chiunque è nessuno. I singoli non sono diversi l’uno dall’altro. Eppure lo sono quel tanto da poter essere distinti, e da potersi trasformare in qualcos’altro. Differenza e in-differenza si implicano e si criticano dialetticamente<sup>41</sup>.

A un certo punto del testo, il protagonista, di fronte alla prospettiva di essere fucilato, quindi di sparire definitivamente, dichiara:

Glaubt mir, und lacht nicht, ich bin einer, der nicht weiß, wer er ist. Aber Galy Gay bin ich nicht, das weiß ich. Der erschossen werden soll, bin ich nicht. Wer aber bin ich? Denn ich hab’s vergessen; gestern abend, als es regnete, wußt ich’s. Gestern abend regnete es doch? Ich bitte euch, wenn ihr hierher schaut oder dorthin, wo diese Stimme herkommt, das bin ich, ich bitte euch. Ruft die Stelle an, sagt Galy Gay zu ihr oder andere Wörter, erbarmt euch, gebt mir ein Stück Fleisch! Worin’s verschwindet, das ist der Galy Gay und das, woraus es kommt. Mindestens das: so ihr einen findet, der vergessen hat, wer er ist, das bin ich<sup>42</sup>.

C’è un io che non sa chi è. Sa di non essere Galy Gay, che pure probabilmente è stato una volta. Sa di non essere colui che deve essere fucilato, che è il destino che a quanto pare lo aspetta. Ma chi è lo ha dimenticato. Senza memoria e senza senso di identità si scompone in una serie di elementi: bocca da cui esce la voce, corpo in cui entra il cibo e escono gli escrementi. Lui è colui che ha dimenticato chi sia, che non è quel che gli altri credono che sia e neanche quello che prima, pare, sia stato. Perciò è divenuto corpo che non conosce il nome, materia naturale che non sa nulla dell’io, come “l’erba che non ha nome, ce ne è tanta e si secca la sera e non è stata”<sup>43</sup>.

Attraverso Galy Gay Brecht rappresenta la condizione paradossale di un io senza io che in realtà coincide con una moltiplicazione dell’io: l’io che era e non è più; l’io che ha dimenticato chi sia; l’io che è quel corpo in cui sparisce la carne; l’io che è quella bocca da cui esce la voce; l’io che ha bisogno degli altri per essere ma che non è quello che gli altri dicono che sia.

Questo movimento di dis-similazione è in fondo uno degli effetti principali che il teatro epico vuole produrre sull’attore: straniamento dal proprio nome,

<sup>40</sup> *Ivi.* 132.

<sup>41</sup> *Ivi.* 214.

<sup>42</sup> *Ivi.* 136.

<sup>43</sup> Così si legge in *Galgei*, Brecht 1988-2000: X, 27. Il protagonista di questo frammento drammatico scritto tra il 1920 e il 1921, vive una crisi di identità simile a quella di Galy Gay: non è più sicuro di essere Galgei, ma sa di non essere un uomo di nome Pick. Allora chiede a un altro di dirgli chi è, e questo gli risponde che non è né Galgei né Pick, ma piuttosto un “nulla”. E aggiunge la frase citata sopra: “Das Gras hat keinen Namen, es gibt zuviel und es verdorrt am Abend und ist nicht gewesen”.

dalla coincidenza con quel sé stesso in cui dimora abitualmente, dall'identità tra soggetto parlante, destinatario del discorso degli altri e oggetto di quel discorso. Questa dissociazione è come una morte, certamente una riduzione "alla grandezza minima", che è anche un incontro con le potenzialità senza fondo dell'essere umano. Eppure in questa dis-identificazione resta comunque un io che parla o pensa (o può pensare) la propria dissociazione o la propria impossibilità di definirsi, di darsi un nome. Ma è appunto questa impossibilità del nome che configura l'essere umano come un essere che non è completamente e definitivamente conoscibile, e perciò nasconde in sé molte possibilità, che possono svilupparsi soltanto nell'interazione con l'ambiente, che hanno cioè la propria origine e il proprio centro al di fuori di lui. Il presupposto di tale apertura è però la morte del soggetto del narcisismo, vale a dire – in fine dei conti – dell'io moderno.

Una sua messa a morte, che si propone come esempio di *ars moriendi* comunista, è rappresentata da Brecht in *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*. Qui è l'equipaggio di un aereo caduto, formato da un pilota e da tre montatori, a dover subire la prova della riduzione alla minima grandezza, ovvero, come si dice nel testo, a dover "imparare a morire". All'equipaggio recalcitrante, il coro dà alcune indicazioni. Tra l'altro, legge da un testo alcuni passi, tra cui il seguente apologo:

Als der Denkende in einen großen Sturm kam, saß er in einem großen Fahrzeug und nahm viel Platz ein. Das erste war, daß er aus seinem Fahrzeug stieg, das zweite war, daß er seinen Rock ablegte, das dritte war, daß er sich auf den Boden legte. So überwand er den Sturm in seiner kleinsten Größe<sup>44</sup>.

Piegarsi alla tempesta, alla sua superiorità incontestabile, per superarla. La riduzione alla misura più piccola è prima di tutto un esercizio particolare dell'istinto di conservazione, legato a una prova di umiltà, a uno spogliarsi di tutto e stendersi per terra: *humilitas* viene da *humus*, terra<sup>45</sup>. Ritroviamo questa parabola nelle storie di Keuner, con il commento finale di quest'ultimo:

Dies lesend, sagte Herr Keuner: "Es ist nützlich, sich die Ansichten der anderen über einen selber zu eigen zu machen. Sie verstehen einen sonst nicht"<sup>46</sup>.

Per entrare in relazione con gli altri e poter comunicare con essi, bisogna non soltanto riconoscere i loro punti di vista, ma prima di tutto farli propri. Per agire nel mondo bisogna sapersi mettere da parte, tra parentesi, e lasciarsi trasformare

<sup>44</sup> Brecht 1988-2000: III, 38.

<sup>45</sup> Cfr. Zaoui 2015: 66.

<sup>46</sup> Brecht 1988-2000: XVIII, 28.

dal mondo, certo, senza cancellarsi, ma riducendosi al minimo indispensabile, mantenendo quel minimo di determinatezza che consente ancora di essere qualcuno, qualcuno che può trasformarsi. Per *Einverständnis*, Brecht intende appunto questo processo di riduzione che dischiude la possibilità della trasformazione. Chi vuole praticarlo si deve “tenere presso la povertà”, dice il coro in questo *Lehrstück*. Deve essere pronto a lasciare tutto. A tornare con i piedi per terra, ad abbandonare ogni forma di orgoglio, di affermazione di sé, ogni pretesa di riconoscimento: insomma da tutto ciò che può farci cadere nella trappola del narcisismo. Chi vuole praticare l'accordo deve essere capace di ridimensionare le proprie imprese, di rinunciare al proprio nome, di riconoscere il mondo come orizzonte che prescinde da lui o da lei. È quanto, nel testo di Brecht, fanno i tre montatori, accettando di divenire esistenze anonime, dei nessuno, che però proprio per questo hanno la potenzialità di divenire chiunque:

*Der gelernte Chor*

Jetzt wißt ihr:

Niemand

Stirbt, wenn ihr sterbt

Jetzt haben sie

Ihre kleinste Größe erreicht<sup>47</sup>.

L'aviatore, invece, si rifiuta. Non vuole rinunciare a essere qualcuno, di più: vuole essere individuo alla sua massima potenza narcisistica:

*Der gestürzte Flieger*

Aber ich habe mit meinem Fliegen

Meine größte Größe erreicht.

Wie hoch immer ich flog, höher flog

Niemand.

Ich wurde nicht genug gerühmt, ich

Kann nicht genug gerühmt werden

Ich bin für nichts und niemand geflogen.

Ich bin für das Fliegen geflogen.

Niemand wartet auf mich, ich

Fliege nicht zu euch hin, ich

Fliege von euch weg, ich

Werde nie sterben<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> *Iv.* III, 41.

<sup>48</sup> *Iv.* 42.

Quel che l'aviatore si rifiuta di riconoscere: che anche lui è un nessuno, che anche lui ha bisogno degli altri per esserci, che anche lui deve agli altri il proprio volto. A un certo punto il coro lo circonda e dice di lui:

Völlig unkenntlich  
Ist jetzt sein Gesicht  
Erzeugt zwischen ihm und uns, denn  
Der uns brauchte und  
Dessen wir bedurften: das  
War er<sup>49</sup>.

Il proprio volto è una produzione collettiva, è il prodotto di una comunità che si fonda su una rete di reciproci bisogni che costituisce ognuno per quel che è, si trasforma, si conosce ed è oggetto di conoscenza degli altri. Quattro membri del coro riflettono ancora sull'aviatore:

Indem man ihn anruft, entsteht er.  
Wenn man ihn verändert, gibt es ihn  
Wer ihn braucht, der kennt ihn.  
Wem er nützlich ist, der vergrößert ihn<sup>50</sup>.

Ognuno ha origine dalla chiamata degli altri. Di per sé e in sé non è nulla. Come chiunque. Ridursi alla propria "grandezza minima" è divenire nessuno come tutti. *Einverständnis* vuol dire riconoscere questo: riconoscere la propria origine e la propria sostanza transindividuale. Entrare in accordo con il mondo significa accettare di essere uno tra i tanti, di non essere nessuno, di distaccarsi, senza negarli, dai beni posseduti e non posseduti, di annientare tutte le proprie vanità, di distaccarsi dal proprio essere stato e da ciò che non si è stati, dalla realtà come dalle possibilità del proprio esistere. Non sentire più niente come proprio, per ridursi all'istanza che può possedere tutto: i beni, le vanità, il corpo, la povertà, la coscienza. Brecht immagina qui un processo di straniamento estremo, che forse è praticamente impossibile. Ancora un passo letto dal coro:

Wer von uns stirbt, der weiß auch, ich gebe auf, was da vorhanden ist, mehr als ich habe, schenke ich weg. Wer von uns stirbt, der gibt die Straße auf, die er kennt, und auch, die er nicht kennt. Die Reichtümer, die er hat, und auch, die er nicht hat. Die Armut selbst, seine eigene Hand<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> *Iv*: 43.

<sup>50</sup> *Iv*: 43-44.

<sup>51</sup> *Iv*: 38.

Il tema del morire, dell'accordo con la propria morte, della sua rimozione, della resistenza ad accettare la propria mortalità è il cuore pulsante dei *Lehrstücke*, ma anche successivamente la questione continua a tormentare e a vivificare la scrittura di Brecht: la mortalità dell'essere umano vi appare come esperienza di de-individualizzazione che mette continuamente in questione le costruzioni discorsive o ideologiche proposte e dibattute dai testi<sup>52</sup>. Nel passo appena citato, la *Sterbelehre* di Brecht, la sua *ars moriendi* comunista, si presenta come un processo di spoliazione estremo: uno sciogliersi da ogni attaccamento, un liberarsi da ogni volontà di essere qualcuno, per trasformarsi in un posto vuoto, per esporsi all'esperienza di una zona inappropriabile che sta al centro del sé, una zona che è dentro il soggetto ma non è occupata da lui, che da lui non può essere contenuta, qualcosa come l'essere-dentro di un fuori che è il centro e l'origine transindividuale del soggetto, intorno al quale si organizzano tutti i possessi che lo costituiscono in quanto singolo: il corpo, l'io, la coscienza, la memoria, le vanità, la povertà stessa e così via. L'imparare a morire di cui parla Brecht è l'esperienza di una libertà vuota su cui si centra ogni essere, l'esperienza di una *Kernlosigkeit* che non è assenza di sostanza perché la sostanza è tutta sciolta nel divenire. Scrive Brecht nel suo *Arbeitsjournal* il 21 aprile del 1941:

die Zertrümmerung, Sprengung, Atomisierung der Einzelsynthese [ist] eine Tatsache, d.h. es ist nicht nur eine Beobachtungsgewohnheit fehlerhafter Art, wenn man diese eigentümliche Kernlosigkeit der Individuen feststellt. Nur bedeutet Kernlosigkeit nicht Substanzlosigkeit<sup>53</sup>.

Nessun nucleo al centro dell'individuo, nessuna interiorità da portare fuori. L'interiorità è una funzione dell'esterno. È soltanto al di fuori, negli altri, che troviamo il nostro volto. Perciò mancanza di un nucleo non significa mancanza di sostanza. Ma significa invece che la nostra sostanza è l'altro.

L'esperienza della riduzione alla *kleinste Größe* non ha perciò niente a che fare con una rivelazione della vita autentica, liberata dalle sue maschere sociali. Non ha nulla a che fare neanche con la sottomissione della propria volontà a quella degli altri. Riguarda invece l'esperienza di una vita privata di ogni proprietà, abbandonata da ogni fantasma di onnipotenza, spogliata di ogni volontà di potere che miri all'accrescimento dell'ego.

Una simile condizione sembra del tutto prossima allo spettro dell'abbandono o della pulsione di morte. Ma questo soltanto se la vita è identificata con la

<sup>52</sup> Cfr. Müller-Schöll 2008: 24-25; Lehmann/Lethen 1978.

<sup>53</sup> Brecht 1988-2000: XXVI, 476.



vita di un individuo che afferma sé stesso, che vuole imporre tutto quello che è e tutto quello che ha. Brecht invita a immaginare piuttosto un'esistenza al di là del possesso e tuttavia non al di là dell'impegno per il mondo, che è necessario perché l'essere umano non si trasformi in qualcosa di meccanico, di simile a una macchina, a un essere agito da un sistema sociale che orienta il desiderio in modo esclusivo verso l'autoconservazione e l'affermazione di sé, che cattura la produzione nell'ordine della riproduzione. Tale è per Brecht il sistema capitalistico, come anche il teatro che gli corrisponde, il teatro che lui chiamava 'aristotelico'. L'*ars moriendi* sperimentata nei *Lehrstücke* è allora l'esercizio di un abbandono di questo desiderio di autoconservazione per liberare il traffico dei desideri e degli interessi collettivi. Ma Brecht sa bene che un soggetto debole, un soggetto che non è padrone in casa propria, un soggetto spogliato di tutti i suoi passati possedimenti, corre il rischio di ridursi a funzione di un sistema impersonale, che cancella l'essere umano in quanto essere "che serba in sé molte possibilità", perciò capace di evolversi in relazione con ciò che lo circonda, come dice in un celebre passo citato da Benjamin nel suo saggio sul teatro epico:

Daß er sich durch seine Umwelt verändern lassen und selber seine Umwelt verändern, d.h. mit Folgen behandeln kann, alles das erzeugt Gefühle der Lust. Freilich nicht, wenn der Mensch als etwas Mechanisches, restlos Einsetzbares, Widerstandsloses angesehen wird, wie es bestimmter gesellschaftlicher Zustände wegen heute geschieht<sup>54</sup>.

Perciò non si tratta solo di abbandonare il proprio desiderio di autoconservazione per trasformarsi, per liberare la produttività di pulsioni e intelligenze collettive. Non si tratta soltanto di liberare bisogni, intelletti, possibilità nuove, ma anche di scegliere quelli giusti e di organizzarli. La vera posta in gioco è quella di strutturare la creatività pubblica, comune, generale, è quella di organizzare il rapporto tra desiderio e istituzioni in un modo che sia utile allo Stato, a uno Stato che in Brecht è ancora – e forse sarà sempre – a venire. Si comprende perciò perché l'elogio della de-individuazione sia sempre intrecciato, in Brecht, alla questione del collettivo, della sua organizzazione e della sua struttura. Se la singolarità è prodotta da istanze transindividuali che continuano sempre a innervare i comportamenti, i pensieri, i gesti di ogni singolo, allora l'oggetto e il fine della politica non è la libertà individuale ma, appunto, l'organizzazione delle forze transindividuali che determinano le modalità del nostro essere soggetti, i nostri desideri e i nostri bisogni, e dunque anche il modo in cui noi intendiamo e percepiamo la nostra libertà.

<sup>54</sup> Cit. da Benjamin 1972-1986: II.1, 530-531.

## 4. Fama anonima

In uno dei testi teatrali più scabrosi e più belli di Brecht, *Die Maßnahme*, quattro agitatori si recano in Cina per compiere una missione rivoluzionaria, durante la quale sono costretti a uccidere un loro compagno che aveva messo in pericolo la riuscita della loro azione sovversiva. Gli agitatori narrano la vicenda a un coro di partito, chiedendo a esso di esprimere il proprio giudizio sulla loro decisione di uccidere il compagno. Tra le altre cose, narrano che, nel momento in cui stanno per varcare il confine che li divide dallo spazio in cui devono agire illegalmente, sono costretti a cambiare identità. Per sopravvivere in quello spazio devono essere perfettamente mimetizzati. Ma non si tratta soltanto di dissimulare, di nascondere la propria identità, bensì di cancellarla del tutto, per divenire altro. *Die Auslöschung*, la cancellazione, si intitola appunto la scena in questione. Inizia con queste parole degli agitatori:

Aber die Arbeit in Mukden war illegal, darum mußten wir, bevor wir die Grenze überschritten, unsere Gesichter auslöschen. Unser junger Genosse war damit einverstanden. Wir wiederholen den Vorgang<sup>55</sup>.

Si passa in un altro spazio – quello dell'illegalità – e perciò è necessario cancellare i propri volti, dimenticare il proprio nome, estinguere la propria identità. C'è un confine, oltre il quale non si è più identici a sé stessi, a quello che si era stato, alla rappresentazione di sé che si aveva avuto. Si continua a essere quel che si è, ma si diventa qualcun altro, si è ancora sé stessi, ma in modo differente da come lo si era stati fino ad allora. Si è senza volto proprio, si è senza nome proprio; si può dire ancora io, ma non si sarà più certi di cosa si intende con questo pronome. Non si perde soltanto il nome proprio, il nome con cui si indicava la propria persona, ma anche il pronome personale che poteva sostituire quel nome.

La cancellazione del volto che gli agitatori devono operare, appare innanzitutto come una necessità tattica. Il capo della sezione di partito della città sul confine informa gli agitatori dei disordini nelle fabbriche di Mukden, fa loro presente che gli occhi di tutto il mondo sono puntati sulla città, che cannonieri e divisioni corazzate sono là, pronti ad aprire il fuoco non appena vedranno uno di loro “uscire dalle capanne dei lavoratori cinesi”. Da qui deriva l'esigenza di “passare la frontiera da cinesi”. I quattro agitatori devono mimetizzarsi, divenire come gli altri, ognuno di loro un cinese tra i tanti. Si tratta dunque di sottrarsi a una visibilità che può essere letale: “Thr dürft nicht gesehen werden”, dice il caposezione. Ma

<sup>55</sup> Brecht 1976: 70.

c'è di più. Il caposezione non chiede agli agitatori solo di non farsi mai vedere, in nessun caso, ma di rimanere invisibili anche se saranno feriti: "Wenn einer verletzt wird, darf er nicht gefunden werden". Ciò significa che gli agitatori devono essere pronti non solo a morire ma anche a "nascondere i morti". Di loro non deve restare traccia alcuna. Gli agitatori non devono quindi semplicemente dissimulare la loro identità, ma devono cancellarla per sempre, e assumerne un'altra, di genere diverso e funzionale al compito da svolgere. Dopo che gli agitatori hanno accettato le condizioni poste dal caposezione, questi dice loro:

Dann seid ihr nicht mehr ihr selber, du nicht mehr Karl Schmitt aus Berlin, du nicht mehr Anna Kjersk aus Kasan und du nicht mehr Peter Sawitsch aus Moskau, sondern allesamt ohne Namen und Mutter, leere Blätter, auf welche die Revolution ihre Anweisung schreibt<sup>56</sup>.

Poi dà loro delle maschere e, dopo che se le sono messe, continua:

Dann seid ihr von dieser Stunde an nicht mehr Niemand, sondern von dieser Stunde an und wahrscheinlich bis zu eurem Verschwinden unbekannte Arbeiter, Kämpfer, Chinesen, geboren von chinesischen Müttern, gelbe Haut, sprechend in Schlaf und Fieber chinesisch<sup>57</sup>.

È come una sorta di rito di iniziazione o *rite de passage* a un'altra forma di soggettività. I quattro agitatori perdono i loro nomi, ma non ne ottengono di nuovi. Diventano semplicemente "cinesi", che devono rimanere cinesi anche nei sogni e nei deliri. È più che un cambio di identità: è una metamorfosi, è una rinascita con lo stesso corpo, ma con un altro volto, che però è una maschera, con un altro tipo di nome, che però non è un nome proprio, con un'altra lingua e un altro mondo onirico, che sono stranieri e non sono come quelli fino allora posseduti. Tutto quello che erano deve essere cancellato. Da ora non dovranno più essere che fogli bianchi sui quali la rivoluzione scrive di volta in volta le sue istruzioni. D'ora in poi saranno soltanto attori sul grande teatro della rivoluzione: attori che si cancellano nel loro ruolo, che diventano la maschera che indossano, che sentono soltanto il testo e attraverso il testo che hanno da incarnare.

Questa scena della cancellazione sembra dunque rinviare a una concezione dell'attore e del teatro che Brecht ha sempre avversato in quanto 'aristotelica'. Si potrebbe allora vedere nell'agire del giovane compagno una critica a questa concezione. Come ci viene detto, le sue intenzioni sono buone: anche lui, in un

<sup>56</sup> *Iv*: 70-71.

<sup>57</sup> *Iv*: 71.

primo tempo esprime il suo “assenso alla cancellazione del proprio volto”. Ma poi compie i suoi errori, non si attiene alla parte che aveva accettato di recitare nel dramma della rivoluzione, perciò deve essere liquidato e fatto sparire. I quattro agitatori appaiono invece come buoni attori nel teatro della rivoluzione che richiede l’identificazione totale e senza resti in un ruolo e in un testo, mentre il giovane compagno sembra diventare una cifra di ciò che nell’individuo è incommensurabile alle maschere sociali, ma che senza di esse non può articolarsi. La critica del giovane compagno al teatro aristotelico della rivoluzione si articola però attraverso l’esibizione di due componenti costitutive della drammaturgia aristotelica: la compassione e il sentire dell’io. A un certo punto egli revoca “ogni accordo” e fa “solo ciò che è umano”: “[ich] verwerfe alles, was gestern noch galt, kündige alles Einverständnis mit allen, tue das allein Menschliche”<sup>58</sup>. L’umano si configura qui come la risposta immediata alla percezione non mediata e non meditata di qualcosa che reclama una risposta. L’azione umana sarebbe quella spontanea, naturale; sarebbe l’azione che attinge a ciò che sta dietro le maschere e le mediazioni imposte dalla vita comune. Brecht sta chiaramente denunciando quella che ritiene un’illusione delle più pericolose: la percezione immediata è per lui sempre menzognera, complice dell’oppressione, perché priva di distanza. Il giovane compagno crede di aver visto troppo, mentre invece ha visto soltanto senza distanza, sopraffatto dal dolore degli altri, dalla propria empatia, dalle proprie pulsioni. La compassione è, in fondo, una pulsione, da controllare. Sentiamolo ancora:

Ich sah zuviel.  
Darum trete ich vor sie hin  
Als der, der ich bin, und sage, was ist<sup>59</sup>.

È un’ingenuità rovinosa, politicamente rovinosa, per Brecht, quella di credere di poter dire chi si è e quel che è, di poter pronunciare la verità, di poter proferire una parola vera al di là delle tattiche retoriche che governano la comunicazione e tanto più la battaglia politica. È fatale credere di potersi rivelare a sé stessi e agli altri con il proprio volto vero, al di là delle maschere imposte dai rapporti con gli altri. Questo passo si legge anche come una parodia molto seria di certi atteggiamenti espressionisti. Il giovane compagno urla e si strappa la maschera, per mostrare il suo volto nudo, “umano, aperto e schietto”, raccontano gli agitatori. Non ci sta più a recitare nel teatro della rivoluzione e s’illude di poterne uscire.

<sup>58</sup> *Iv*: 90.

<sup>59</sup> *Iv*: 91.

Ma continua a recitarvi, appunto perché grida, disturba gli sfruttati, che riconoscono in lui uno straniero, un nemico, un sobillatore. “Eravamo riconosciuti!”, raccontano gli agitatori, e in quella situazione in cui ci sono disordini nella città e ci sono masse in attesa per le strade, essere riconosciuti può portare a una carneficina. Il problema – e il tema di questa scena – è il riconoscimento, una forma di riconoscimento che si rivela produttrice di distruzione, perché è legata all’affermazione delle istanze dell’io e a un’etica dell’“umano”.

L’azione rivoluzionaria contesta questa etica. Karl Schmitt di Berlino, Anna Kjersk di Kazan, Peter Sawitsch di Mosca se la lasciano alle spalle una volta che smettono di essere quel che erano stati per divenire “fogli bianchi sui quali la rivoluzione scrive le proprie istruzioni”, vale a dire supporti mediali che eseguono il programma operativo della rivoluzione. L’agire del giovane compagno può essere letto come una contestazione, un rifiuto di questa forma di soggettività e di politica. Egli resta però un cattivo attore nella vicenda della rivoluzione, e non perché non sappia cancellarsi del tutto nel ruolo che la rivoluzione gli assegna e faccia invece parlare qualcosa che quel ruolo vuole mettere a tacere: la voce dei sensi, dei sentimenti, degli impulsi umani. Il giovane compagno tradisce la rivoluzione perché non riesce a non mettere il proprio sentire davanti a tutto, e non comprende le conseguenze politiche di questo suo atteggiamento. Non riesce a mimetizzarsi tra i *coolies* e gli operai, non riesce a diventare uno di loro, e perciò alla fine proprio da loro viene scacciato. Non riesce a sostenere la parte da recitare con il commerciante, non riesce a fingere, a ingannarlo per ottenere da lui le armi per i suoi compagni. Prova compassione per gli sfruttati o repulsione per gli sfruttatori e, poiché non sa trattenersi dal dare sfogo alla sua compassione e alla sua repulsione, agisce contro la possibilità di cambiare in meglio le cose. È vittima di impulsi alla bontà che sono distruttivi; è vittima di sentimenti spontanei che in realtà sono il prodotto di una determinata cultura, di una determinata mentalità, e sono utili a chi detiene il potere.

L’alternativa prospettata dal testo sembra essere quella di un annullamento dell’umano nella funzione, della trasformazione dell’individuo in uno strumento della collettività rivoluzionaria. Ma la cancellazione dell’identità non significa qui un venir meno del senso di responsabilità verso gli altri. Il posto dell’io è preso dal *Gattungsbewusstsein*, dalla coscienza di appartenere a una specie, di essere insieme ad altri e come gli altri. È per questo che i quattro agitatori non sono attori aristotelici. Certo, recitano perfettamente il ruolo loro assegnato dal dramma della rivoluzione proletaria, ma recitano al di là di ogni identità e di ogni identificazione piena e senza resti. Perdono la loro identità ma non ne assumono un’altra. Aderiscono a una maschera, ma senza nascondere altre sotto. L’identi-

ficazione con la loro parte di rivoluzionari che recitano la parte di cinesi coincide con la dis-identificazione con ogni desiderio di identità e di identificazione. Essi assumono delle parti, come qui quella di cinesi, che non li identificano. Loro non sono cinesi, ma fanno uso del loro essere cinesi o apparire come tali per ottenere determinati effetti sulla realtà. Quel che a loro viene chiesto al confine in cui comincia lo spazio della rivoluzione, è di assumere una forma diversa di identità o soggettività, non fondata hegelianamente sul riconoscimento, quanto piuttosto sull'impossibilità di essere riconosciuto. Quando passano la frontiera, il coro intona un *Lob der illegalen Arbeit*:

Schön ist es  
 Das Wort zu ergreifen im Klassenkampf.  
 Laut und schallend aufzurufen zum Kampf der Massen  
 Zu zerstampfen die Unterdrücker,  
 Zu befreien die Unterdrückten.  
 Schwer ist und nützlich die tägliche Kleinarbeit  
 Zähes und heimliches Knüpfen  
 Des großen Netzes der Partei  
 Vor den Gewehrläufen der Unternehmer:  
 Reden, aber  
 zu verbergen den Redner.  
 Siegen, aber  
 zu verbergen den Sieger.  
 Sterben, aber  
 zu verstecken den Tod.  
 Wer täte nicht viel für den Ruhm  
 Aber wer tut's für das Schweigen?<sup>60</sup>

Tutto per il silenzio. Questa lode comunista dell'anonimità chiede qualcosa che può apparire impensabile, assurdo addirittura: chiede di agire per il silenzio, senza il conforto di un riconoscimento. Chiede di rinunciare a una bellezza che è legata alla visibilità, al gesto spettacolare che pretende subito di soggiogare il mondo, a un desiderio di gloria, di gratificazione immediata e di rappresentazione di sé. Chiede di rinunciare a tutto questo per un lavoro oscuro, anonimo, per un'azione discreta, impersonale, un'azione che non distingue colei o colui che la compie, un'azione che vale per quello che produce e non per chi la fa.

Brecht contesta così un teatro e una prassi sociale in cui sta al centro l'individuo, in cui a dominare le relazioni intersoggettive sta il desiderio dell'individuo

<sup>60</sup> *Ivi*: 72.

di rivelare la propria personalità, in cui l'agire, teatrale o sociale che sia, è giudicato – come scriveva Sennett – in base alla personalità di chi lo compie, in cui è, ad esempio, l'identità dell'autore ad attribuire a un artefatto il valore e lo *status* di un'opera d'arte. Sennett fa l'esempio della musica. Fino alla metà dell'Ottocento, il criterio di valutazione di un'esecuzione musicale era la fedeltà alla partitura, successivamente sono il talento e la personalità del musicista, la sua interpretazione. A muovere la prassi artistica è il desiderio dell'artista di rivelare la propria personalità, di veder autenticate le proprie qualità<sup>61</sup>. Allo stesso modo, al centro della prassi politica sta la personalità del politico, non la sua azione. L'individuo, la sua personalità e la sua libertà sono il fulcro e il fondamento delle pratiche sociali.

Il testo brechtiano rinvia invece a una prassi sociale, a una prassi politica e teatrale, de-individualizzata, al cui centro sta l'azione da compiere, non il soggetto che la compie, il quale passa in secondo piano, anzi si ritira del tutto dalla ribalta. A chi agisce per il comunismo, sulla scena teatrale o su quella politica, viene richiesto un sacrificio inaudito: non soltanto il sacrificio di sé, ma anche la rinuncia alla stessa possibilità del sacrificio, alla possibilità di essere ricordato o di considerare sé stesso come martire della rivoluzione. Un anti-eroismo che in realtà è eroismo alla massima potenza. Il rivoluzionario è un *homo sacer*, secondo la definizione di Agamben, vita nuda che può essere uccisa ma non sacrificata<sup>62</sup>. Non però dimenticata. È fondamentale invece ricordarla. Ricordare non l'individuo, ma ricordare che qualcuno è stato ucciso, che un essere umano è stato annientato, senza tuttavia alienarlo nel ruolo di vittima o di martire. *Die Maßnahme* è costruito come un processo cui gli agitatori, che hanno ucciso e cancellato il giovane compagno, chiedono di essere sottoposti, affinché questa loro azione divenga oggetto di un giudizio. Questo processo è in fondo una rammemorazione, è la rievocazione di una vittima, della vittima di un sacrificio, ma al di là di ogni riconoscimento, di ogni fama, in una forma per così dire anonima – superando così la logica stessa del sacrificio tragico, almeno nella sua lettura idealistica<sup>63</sup>. È, in altre parole, una rammemorazione delle vittime senza nome, un tentativo – si potrebbe dire – di recuperare alla memoria l'*homo sacer* come vittima, ma superando la logica del sacrificio, perché questa logica mantiene un legame fatale con la logica del riconoscimento e con la scena narcistica della politica (o del teatro) che essa implica e anzi richiede.

<sup>61</sup> Sennett 1982: 248 e *passim*.

<sup>62</sup> Agamben 1995.

<sup>63</sup> Cfr. Szondi 1961.

## 5. Cancella le tracce

L'individuo moderno non è soltanto visitato e occupato dal fantasma narcisistico che lo spinge a sognare prima di tutto di apparire e stare al centro della scena del mondo. È anche attraversato dal desiderio di non essere più visto in un universo sociale che sembra non contemplare più alcun territorio sottratto alla visibilità. Nella moderna società occidentale e capitalistica non c'è solo il desiderio di distinguersi, di essere visto, riconosciuto, considerato, ma c'è anche il desiderio di scomparire nella moltitudine cantato da Baudelaire<sup>64</sup>. C'è tutta una corrente sotterranea della letteratura moderna che ha contrapposto all'esaltazione della centralità dell'individuo un elogio discreto e potentemente sovversivo dell'anonimità. Uno dei testi più enigmatici e seducenti di questo filone nascosto è stato scritto da Brecht tra il 1926 e il 1930 e si intitola *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*.

“Verwisch die Spuren”, cancella le tracce, è il titolo e insieme il *refrain* della prima poesia, in cui una voce anonima consiglia a un tu anch'egli anonimo di vivere solo, di allontanarsi da tutti, di non risparmiare, non mostrare il suo volto, di andare ma non fermarsi mai, di non dire una cosa due volte, di rinnegare i suoi pensieri se li ritrovasse nelle parole di un altro, di non lasciare firme o immagini di sé così da non poter essere sorpreso, compreso, catturato. Gli consiglia persino di non lasciare una tomba che riveli dov'è seppellito, per sfuggire alla possibilità di denunce e a possibili attribuzioni di colpa<sup>65</sup>.

Non si tratta semplicemente di una dissimulazione, di prudenza, di astuzia. Chi dissimula favorisce nell'altro (un altro con cui è in competizione, in un rapporto di antagonismo) il formarsi di un'immagine di sé non veritiera. Chi dissimula è riconosciuto, anche se come qualcuno che non è veramente, ma che finge soltanto di essere. Qui invece si tratta di un desiderio di sottrarsi a ogni riconoscimento. Non di fingersi altro, di mascherarsi, ma di sparire dalla percezione degli altri e non lasciare tracce, di rendere la propria presenza impercettibile, di rendere impercettibile di sé tutto ciò che potrebbe rimandare a un'identità e portare a un'identificazione. Perché qui si chiede di cancellare le tracce che fanno del tu della poesia un individuo, non di cancellare il tu, che continua a vivere, ma anonimamente. L'individuo che cancella le tracce dell'individualità su di sé conquista una nuova forma di vita e di essere al mondo. Una nuova forma di vita al di là del riconoscimento.

<sup>64</sup> Baudelaire 1994.

<sup>65</sup> Brecht 1988-2000: XI, 157.



La poesia è stata scritta negli anni Venti del Novecento, ma sembra già parlare da un mondo minacciato dal panottico totalitario, un mondo della sorveglianza generalizzata in cui ognuno si sente spiato, controllato senza tregua, in cui non ci sono rifugi dove nascondersi alla vista degli altri, in cui non ci sono spazi per dire quello che si pensa senza correre rischi, perché chiunque, persino il proprio padre e la propria madre, possono rivelarsi delle spie. Oggi possiamo leggere in questo invito a divenire intracciabile una risposta possibile alla società della tracciabilità pervasiva in cui le tracce diventano merce, una società che è anche segnata dalla ricerca di una visibilità permanente, dall'asservimento senza residui di tutta la persona a un'immagine di sé che è sempre pubblica, una società in cui il bisogno assolutamente moderno di essere riconosciuto come individuo libero diventa oggetto di una pratica di normalizzazione, se è vero come è vero che il mondo tardocapitalistico si sostiene sulla personalità narcisistica che essa produce<sup>66</sup>. Alla lotta sfrenata per il riconoscimento allora questa poesia preveg-gente contrappone il desiderio di smettere di voler essere qualcuno, di sottrarsi al mercato dei riconoscimenti. È esattamente il rovescio dell'individualismo moderno, della sua richiesta di centralità e di attenzione, dei rituali discorsivi del cuore che si mette a nudo, della sincerità, della trasparenza, della confessione. La scommessa politica di questa opzione per l'anonimità è allora quella di sottrarsi a un modo di vivere che identifica il valore con la visibilità, di uscire dall'ordine della mostrazione di sé che ci cattura dentro al mondo così com'è. Ogni vera dissidenza comincia con una certa forma di clandestinità, di anonimizzazione, che, lungi dal cancellarla, espone chi la compie alla propria singolarità, appunto perché toglie potere allo sguardo degli altri.

La questione allora, ancora una volta, è se questo uscire dal gioco della visibilità, questo sottrarsi alla possibilità di essere rintracciato e identificato, non porti in uno spazio del qualunque che resta senza incidenza, che si sottrae sì alle "strutture gerarchiche della dominanza" e dell'affermazione narcisistica imposte dall'esperienza socioculturale<sup>67</sup>, ma perde anche contatto con le dinamiche della socialità di cui si alimenta il sé. Si dirà che nella clandestinità si può agire per certi versi più liberamente, liberati cioè dai propri bisogni narcisistici. Ma la clandestinità, l'anonimità resta però un'esperienza ambigua. Nasconde sempre un po' una regressione voyeristica, cioè un'angoscia di castrazione che si caratterizza, direbbe Freud, per una sottomissione al volere del padre, per una rinuncia in suo favore. E infatti in questa poesia quel che il tu non viene mai invitato ad abbandonare è

<sup>66</sup> Cfr. Häsing/Stubenrauch/Ziche 1979.

<sup>67</sup> Cfr. Laborit 1990: 47, 5-10.

un simbolo del potere del padre, il suo cappello<sup>68</sup>. A proposito della *Neue Sachlichkeit*, nel cui ambito questa poesia viene spesso fatta rientrare, Béla Balázs aveva parlato di una “ebbrezza masochistica dell’autorinnegamento”<sup>69</sup>. Come a dire che alla fine anche dietro a questa angoscia della castrazione, dietro questo godimento dello scomparire, ci sarebbe l’oscuro lavoro della pulsione di morte. Ma ciò equivarrebbe a pensare che, oltre l’esistenza divenuta spettacolo, non può esserci nulla. Per Brecht, invece, al di fuori del mondo divenuto spettacolo c’è vita, c’è una possibilità di vita che si raggiunge soltanto se si impara a morire.

Il tema – lo abbiamo visto – è centrale nei *Lehrstücke*. Imparare a morire significa per Brecht imparare a rinunciare a tutto ciò che ci tiene avvinti al mondo così com’è, cioè al mondo governato dalla logica capitalistica: dal desiderio di fama, di riconoscimento, di essere ricordati, di conservare il nostro nome proprio. Imparare a morire significa mettere in atto questo abbandono incomprensibile di ogni interesse personale per esporsi alla presenza dell’altro che vive al di là di noi stessi. A prescindere da noi. La vita che comincia dopo questo abbandono potrebbe essere semplicemente la vita umana: è una posizione estrema, utopica, dirà Heiner Müller (1990: 73), pensando a una folgorante poesia dell’ultimo Brecht: *Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité*.

## 6. Il canto del merlo dopo di me

Brecht la scrive alcune settimane prima di morire, probabilmente nel maggio del 1956, dopo essere stato ricoverato per quattro settimane nell’ospedale berlinese. Leggiamo:

Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité  
Aufwachte gegen Morgen zu  
Und eine Amsel hörte, wusste ich  
Es besser. Schon seit geraumer Zeit  
Hatte ich keine Todesfurcht mehr. Da ja nichts  
Mir je fehlen kann, vorausgesetzt  
Ich selber fehle. Jetzt  
Gelang es mir, mich zu freuen  
Alles Amselgesanges nach mir auch<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> Cfr. Lethen 1994: 180. Il tirare giù il cappello può sembrare mosso dal desiderio di nascondersi comprendo il viso, ma – come fa notare Helmut Lethen – la terza poesia del ciclo, che si intitola *An Chronos*, associa quello gesto al “parlare con i padri”. Cfr. Brecht 1988-2000: XI, 519.

<sup>69</sup> Balázs 1928: 917.

<sup>70</sup> Brecht 1988-2000: V, 300.

Tutto sembra ridursi all'idea epicurea ripresa da Lucrezio in *De rerum naturae*, l'idea per cui fintanto che ci siamo noi, la morte non c'è, e quando subentra la morte allora noi non ci siamo più. Ma qui è in gioco qualcos'altro: il fatto che il superamento della paura della morte porta a un piacere che non riguarda solo il presente dell'io, ma anche il futuro in cui l'io non sarà più. La poesia non dice semplicemente: il mondo è stato per millenni prima di me e sarà per millenni dopo di me, e innumerevoli io sono e sono stati e saranno senza sapere di me. La poesia non dice soltanto: io ora ho tratto piacere dal canto del merlo e mi fa piacere sapere che altri trarranno piacere dei canti dei merli dopo di me. L'io lirico di questa poesia non dice solo questo, aggiunge qualcos'altro, qualcosa di enorme: dice che trae ora piacere da tutte le volte che il canto del merlo risuonerà dopo di lui. È la formula più estrema del piacere, dice Müller, opposta alla formula narcisistica che Brecht aveva fatto pronunciare al suo Fatzer: "Alles, was nach mir geschieht, ist, als geschehe es nicht", tutto quel che accade dopo di me è come se non accadesse. "Raggiungere questa posizione del godimento, senza religione o fede nell'aldilà, è il vero fine", aggiunge Müller; è il vero fine della soggettività comunista<sup>71</sup>. Un piacere estrovertito, libero dalla volontà di trattenere, non legato alla propria presenza. L'esperienza della discrezione, come ha mostrato Pierre Zaoui, consiste proprio in questo ritrarsi dell'io per far posto al godimento dell'altro, intendendo il genitivo in senso soggettivo e oggettivo<sup>72</sup>. È un atteggiamento che è il frutto di un lavoro ("Gelang es mir"), il lavoro dell'imparare a morire tematizzato nei *Lehrstücke* quale esperienza fondamentalmente politica, comunista. Imparare a morire, a ridursi alla propria grandezza più piccola significa lasciar andare il proprio bisogno di trattenere e riuscire a gioire per ciò che non ci riguarda. Gioire di una gioia *selbstlos*, si direbbe in tedesco, altruista o disinteressata, dovremmo tradurre in italiano. Ma letteralmente *selbstlos* significa senza sé. Gioire di una gioia senza di sé, che non ha il proprio centro nel sé, che riguarda il fuori, che è spogliata di ogni preoccupazione di conservarsi. È anzi una gioia divenuta indifferente rispetto al desiderio di essere salvata, una gioia, dunque, contro la quale naufraga la poderosa macchina della redenzione ideologica.

Tutto ciò è esattamente il contrario del senso dell'esistere descritto dal vecchio cardinale nel *Galilei*. Là il mondo scompariva in una prospettiva centrata sull'ego. La presenza dell'io appariva come il presupposto della presenza del

<sup>71</sup> Müller 1990: 73-74: "Diese Position des Genießens zu erreichen, ohne Religion oder Jenseitsglauben, ist das eigentliche Ziel".

<sup>72</sup> Zaoui 2015: 10 e *passim*.

mondo. Come se il giorno in cui non ci sarebbe più stato l'io anche il mondo sarebbe venuto a mancare. "Tutto quello che accade dopo di noi è come se non accadesse"<sup>73</sup>, dice il Fatzer di Brecht, dando voce a una convinzione assurda dell'io, assurda eppure in qualche modo 'naturale' nel nostro mondo: la convinzione che il mondo esiste perché esiste l'io che lo percepisce, esiste per lui e finché lui esiste. È l'idea più o meno esplicita su cui in fondo si costruisce tutto l'idealismo filosofico e che trova ancora oggi riscontro nelle forme di percezione di sé del soggetto tardo-capitalistico. Come in *Leben des Galilei* di Brecht, al centro della scena del potere politico e ideologico è ancora l'uomo che crede che il mondo esista per lui, che sa pensare l'esistenza del mondo soltanto a partire da lui. Nella poesia comunista di Brecht è esattamente il contrario: c'è un io che gode anche del fatto che il mondo esiste senza di lui. E gode di una gioia che non ha niente della rassegnazione, di una gioia che può alimentarsi anche della mancanza, di ciò che manca perché ancora non è, una gioia che non teme l'assenza che la coglierà, una gioia che procede da una mancanza, non da una pienezza o dalla speranza di un riscatto a venire. Che è totalmente immanente. L'io che comprende di non essere nessuno può godere di un piacere anonimo: non raffinato, riservato a pochi, e spettacolare, bensì anonimo, che appartiene cioè al piano comune della vita ordinaria, offerta a tutti. La gioia non è l'evento di un possesso, un aver per sé e conservare. Appare al contrario legata a una perdita irreparabile del soggetto che la prova. È legata a un così sia senza rimedio. Nasce dal superamento del desiderio di esserci, di essere ancora là, e dalla conquistata capacità di lasciar essere al di là di sé.

•  
;

<sup>73</sup> Brecht 1996: 86.

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio (1995), *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino: Einaudi
- Balázs, Béla (1928), *Sachlichkeit und Sozialismus*. «Die Weltbühne» 24 (51), 916-918
- Baudelaire, Charles (1994), *Il pittore della vita moderna*, Venezia: Marsilio (ed. or.: *Le peintre de la vie moderne*, 1863)
- Benjamin, Walter (1972-1986), *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Brecht, Bertolt (1988-2000), *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von W. Hecht et al., Berlin-Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Brecht, Bertolt (1996), *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*. Bühnenfassung von Heiner Müller, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Freud, Sigmund (1982), *Der Dichter und das Phantasieren*. In S. Freud, *Studienausgabe*, hrsg. v. A. Mitscherlich et al., Bd. X, Frankfurt a.M.: Fischer, 169-179
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander (1981), *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins
- Härle, Clemens-Carl (2018), *Amnesie und Komplott. Zu Brechts Lustspiel Mann ist Mann*. In O. Ebert et al. (Hg.), *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*, Bielefeld: transcript, 209-219
- Häsing, Helga/Stubenrauch, Herbert/Ziehe, Thomas (Hg.) (1979), *Narziß: ein neuer Sozialisationstypus?*, Frankfurt a.M.: päd. extra buchverlag
- Heeg, Günther (2017), *Das transkulturelle Theater*, Berlin: Theater der Zeit
- Laborit, Henri (1990), *Elogio della fuga*, Milano: Mondadori (ed. or. *Éloge de la fuite*, 1976)
- Lehmann, Hans-Thies (2002), *Erschütterte Ordnung – Das Modell Antigone*. In H.-Th. Lehmann, *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin: Theater der Zeit, 22-37
- Lehmann, Johann Friedrich (2003), *Der Zuschauer als Paradigma der Moderne. Überlegungen zum Theater als Medium der Beobachtung*. In E. Fischer-Lichte/S. Grätzel (Hg.), *Theater als Paradigma der Moderne. Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, Tübingen: Francke, 155-166
- Lehmann, Hans-Thies/Lethen, Hans-Thies (1978), *Ein Vorschlag zur Güte. Zur doppelten Polarität des Lehrstücks*. In R. Steinweg (Hg.), *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 302-318

- Lethen, Helmut (1994), *Verhaltenslehre der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Müller, Heiner (1990), "Zur Lage der Nation". Heiner Müller im Interview mit Frank Raddatz, Berlin: Rotbuch
- Müller-Schöll, Nikolaus (2002), *Das Theater des "konstruktiven Defaitismus". Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt a.M.: Stroemfeld
- Müller-Schöll, Nikolaus (2008), Brechts "Sterbelehre". In S. Brockmann/M. Meyer/J. Hillesheim (Hg.) *Ende, Grenze, Schluss? Brecht und der Tod*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 23-35
- Raunig, Gerald (2015), *Dividuum. Maschinischer Kapitalismus und molekulare Revolution*, Wien, Linz, Berlin, London, Zürich: transversal texts
- Sennett, Richard (1982), *Il declino dell'uomo pubblico*, Milano: Bruno Mondadori (ed. or.: *The Fall of Public Man*, 1977)
- Steinweg, Reiner (Hg.) (1976), *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Steinweg, Reiner (1976<sup>2</sup>), *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, Stuttgart: Metzler
- Szondi, Peter (1961), *Versuch über das Tragische*, Frankfurt a.M.: Insel
- Vitiello, Giuseppe (1995), *Dissipation and memory capacity in the quantum brain model*. «International Journal of Modern Physics B» 9 (8), 973-989
- Vitiello, Giuseppe (2008), *Essere nel mondo: Io e il mio Doppio*. «Atque» 5 (n.s.), 155-176
- Vitiello, Giuseppe (2009), *Io e il mio doppio: la dinamica coerente del cervello e l'emergere della coscienza*. «La medicina biologica» 4, 9-15
- Vitiello, Giuseppe (2013), *Dissipazione ed esperienza estetica*. «Imago. Studi di cinema e media» 7/8, anno IV: *Cinema & Energia. Percorsi interdisciplinari tra scienze, estetiche e tecnologie*, a cura di M.M. Gazzano e E. Carocci, 223-232
- Zaoui, Pierre (2015), *L'arte di scomparire. Vivere con discrezione*, Milano: il Saggiatore (ed. or.: *La discrétion. Ou l'art de disparaître*, 2013)



**Oliver Lubrich**

Schmerzen, Krankheiten und Metaphern:  
Alexander von Humboldt und die Physiologie des Reisens

**Daniela Liguori**

Il “rimuginatore eroico”.  
Benjamin lettore di Baudelaire

**Francesco Fiorentino**

Brecht e il teatro dell’anonimo.  
Sulla scena antinarcisistica del *Lebrstück*

**Elisabetta Ilaria Limone**

Grünbein e Kaschnitz: le città di  
Dresda e Hiroshima tra memoria, colpa storica e poesia

**Sergio Corrado**

La Grecia moderna all’ombra del suo passato.  
Il discorso filellenico nella lirica tedesca

**Luca Gendolavigna**

A magic potion in present-day Sweden.  
*Elixir* by Alejandro Leiva Wenger

**Giuseppe D. De Bonis**

Speaking and writing:  
diamesic variation in the Germanic magic

**Nicoletta Gagliardi**

La sottotitolazione audiovisiva nella didattica DaF:  
una proposta

**Vincenzo Gannuscio; Silvia Palermo**

*Aneinander vorbeireden:*  
la politica e la lingua dei giovani in Germania

**recensioni**