

IL VOLTO DELLA CRISI, OVVERO SANTA GIOVANNA DEI MACELLI

DI

BERTOLT BRECHT

Antonella Brancaccio

1. Nascita e morte del “sogno americano”

Berlino, fine anni Venti. Mentre in città imperversavano gli scontri isterici e febbrili tra le ideologie di destra e di sinistra, Bertolt Brecht intraprendeva seri studi di scienze politiche e di economia. «Sono sprofondata nella lettura del *Capitale*. Devo sapere con esattezza cosa dice»¹, scriveva alla sua collaboratrice Elisabeth Hauptmann e, nel frattempo, frequentava corsi di marxismo alla Karl Marx Arbeiterschule di Karl Korsch, il futuro biografo di Marx, con il quale amava intrattenersi nei caffè di Alexanderplatz. Il proposito di Brecht era quello di trasferire il frutto dei nuovi interessi nei suoi prossimi lavori. Egli stava inaugurando una nuova fase della sua carriera, che lo vedeva accanito lettore di scrittori americani: Sherwood Anderson, Frank Norris, Gustav Meyers e soprattutto Upton Sinclair. Era affascinato dall’America, così come lo era l’intera Europa.

Dopo la prima guerra mondiale, la Germania, perdente, aveva dovuto pagare delle ingenti indennità di guerra che l’avevano messa in ginocchio. La cifra ammontava a 132 miliardi di marchi-oro: una somma enorme, che aveva impedito la ripresa finanziaria del paese, spingendolo in un tunnel inflazionistico senza vie d’uscita. Gli stipendi tedeschi venivano aggiornati quotidianamente e i lavoratori erano costretti a spendere subito il denaro guadagnato perchè in poche ore non sarebbe valso più nulla. Charles Dawes, un finanziere americano, si rese conto dello stato di indigenza della Germania e decise di stanziare dei fondi per sostenerla economicamente. L’idea di Dawes ebbe successo e nel 1924 partì il Piano Dawes, un’iniziativa volta al risanamento dell’economia germanica. L’immagine degli USA guadagnò presso i tedeschi una forza straordinaria. L’America divenne rapidamente una specie di paese delle meraviglie. Alla costruzione del mito americano contribuirono, tuttavia, anche l’iconografia e la letteratura. Romanzi quali *Un povero bianco* di Sherwood Anderson e *La storia dell’America e dei suoi destini* di Gustav Meyers rivelarono scenari sconosciuti agli occhi dei tedeschi: le grandi praterie, il West e soprattutto le metropoli con i loro grattacieli. Il termine America era una sorta di cilindro magico che conteneva al suo interno innumerevoli oggetti: boxe, jazz, blues, tip-tap, Charlie Chaplin...Questi elementi, in un modo o nell’altro, apparivano strettamente connessi all’immagine delle tortuose e labirintiche metropoli che, con la loro struttura, alimentavano un senso di mistero. Non importava che si trattasse di New York o di Chicago: la città era un simbolo, e se Walt Whitman aveva celebrato Brooklyn e Manhattan con il suo canto poetico infiammato di patriottismo, gradualmente al suo nome si erano sovrapposti quelli di Upton Sinclair e di Frank Norris. *La giungla* di Sinclair è un romanzo cult degli anni Venti, nelle cui pagine si riflette l’immagine della Chicago di allora, cosmopolita e degradata, industriale e gangsteristica nello stesso tempo.

Fortemente suggestionato dal quadro appena dipinto, Brecht cominciò a scrivere una serie di drammi di ambientazione americana: il primo fu *Nella giungla delle città*, cui seguirono *Joe il macellaio*, *La bottega del pane* e, infine, *Happy End*, che costituisce l’antecedente diretto di *Santa Giovanna*. Nelle tre *pièces* si sente un forte senso di sfiducia nei confronti della società di allora, sconvolta dalla crisi economica del 1929. Il crollo di Wall Street, nell’ottobre di quell’anno, segnò, per certi versi, la fine del “sogno americano”. Durante la Grande Guerra e negli anni immediatamente successivi, gli Stati Uniti avevano rafforzato la loro posizione di prima potenza economica mondiale. Questo sviluppo fece sì che si verificassero una serie di modificazioni nella società e nella vita quotidiana con almeno un decennio di anticipo rispetto alle altre nazioni capitalistiche. Ciò fu evidente soprattutto nel settore industriale, condizionato dall’uso sempre più frequente e qualificato delle macchine. Sul finire del ’29, in molte industrie si verificò una sovrapproduzione, specialmente in quelle fabbriche che producevano beni di consumo durevoli. Il mercato ben presto fu saturo e le industrie trovarono difficoltà nella vendita. Una simile situazione causò la svalutazione delle azioni presso la Borsa di Wall Street, costringendo gli azionisti a vendere per non perdere i soldi investiti. La corsa

¹ F. EWEN, *Bertolt Brecht. La vita, l’opera, i tempi*, Feltrinelli, Milano 1970, p. 94.

alle vendite determinò automaticamente un crollo dei prezzi delle azioni, come accade in qualsiasi mercato quando un prodotto è inflazionato. Il crollo della Borsa newyorkese colpì in primis i capitalisti, ma anche i piccoli risparmiatori, dal momento che riduceva la disponibilità economica dei più ricchi. La crisi ebbe ripercussioni su tutta l'Europa e in particolare proprio sulla Germania, vincolata agli americani per mezzo del Piano Dawes. La prima reazione degli USA fu quella di limitare al massimo le importazioni e di difendere le proprie industrie: rimedio che non fece altro che allargare la ferita perché molte aziende, calando la produzione industriale, andarono in fallimento. Milioni di persone senza lavoro dovettero ridurre i consumi, anche di beni di prima necessità. Insomma, dagli anni dell'euforia e della fiducia illimitata si passò ad un vero collasso economico e sociale che vide quattordici milioni di disoccupati negli Stati Uniti e quindici in Europa. Agli occhi del furbo e attento signor Bertolt Brecht una situazione come questa non poteva passare inosservata.

2. Filiazioni e prestiti: da *Happy End* a Giovanna D'Arco

Che *Santa Giovanna* discenda da *Happy End* è lo stesso Brecht ad ammetterlo nelle sue note ai drammi². *Happy End* è un *Singspiel*, genere che trae le sue origini da Mozart e che mescolava elementi propri della commedia musicale viennese, del cabaret e del *vaudeville*. Brecht lo scrisse con la collaborazione di Elisabeth Hauptmann, la stessa che precedentemente gli aveva segnalato la *Beggar's Opera* di John Gay, il cui esito fu quell'indimenticabile *Opera da tre soldi* che il 31 agosto 1928 aveva infiammato il pubblico berlinese al Theater am Schiffbauerdamm. Fu ancora la Hauptmann a richiamare l'attenzione del drammaturgo sulle possibilità drammatiche offerte dall'Esercito della Salvezza: a Brecht spettò il compito di trasferire tutto nel nuovo soggetto di ambientazione americana. Il risultato fu un esilarante e grottesco guazzabuglio, nel quale si cercava di combinare l'ambiente malavitoso de *L'opera da tre soldi* con le astrazioni mistiche dell'Esercito della Salvezza. A Kurt Weill venne affidata la parte musicale, nel cast figuravano i nomi di Carola Neher, Helene Weigel, Peter Lorre e Kurt Gerron, già presenti nell'edizione de *L'opera da tre soldi* e per questo garanzie di successo. Purtroppo *Happy End* fu tolta dal cartellone subito dopo la sua prima rappresentazione. Lo sfondo del dramma è la solita Chicago: lì si trova la sala da ballo di Bill Cracker, sede di riunioni di un gruppo di scalcinati rapinatori capeggiati da Mosca, strano personaggio femminile, sotto la cui guida essi progettano una rapina in banca. Questa tana di ridicoli furfanti sembra essere il posto giusto per Halleluiah Lillian, adepta dell'Esercito della Salvezza, che si impegna a redimere i peccatori ma che finisce sempre sotto i fumi dell'alcool. Perso il posto per aver cantato la scandalosa *Canzone del marinaio*, Halleluiah Lillian cerca di convertire Bill Cracker. Già ad un primo sguardo sembra di intravedere in questi due personaggi le caricature di Giovanna Dark e Pierpont Mauler, i personaggi principali di *Santa Giovanna dei Macelli*. E se questa constatazione non fosse sufficiente a confermare il legame che esiste fra i due testi, basterebbe citare il finale del *Singspiel*, un corale cantato davanti ai simulacri illuminati dei santi dell'Esercito della Salvezza: essi parodisticamente si chiamano come i grandi magnati (San Ford, San Rockefeller, ecc.): «Ai ricchi date ricchezze, osanna! E dategli anche virtù, osanna! A colui che ha dato di più, osanna! Dategli il paese, anche la città...»³. È esattamente il corale che Brecht farà pronunciare a tutti i personaggi di *Santa Giovanna dei Macelli* nell'ultimo quadro durante la morte e la beatificazione di Giovanna Dark.

Al momento di comporre *Santa Giovanna dei Macelli* Brecht, per smascherare le forze attive nella società moderna nel periodo della crisi, pensò bene di prendere in prestito dalla storia l'episodio di Giovanna D'Arco e di mescolarlo alle lotte economiche in corso. L'ambientazione fu nuovamente Chicago, la metropoli tentacolare e claustrofobica, ma si trattava di una *location* fittizia: dietro il volto di Chicago c'era quello di Berlino. La vicenda si svolgeva principalmente nei mattatoi e non poca fu l'influenza del già citato romanzo di Upton Sinclair, *La giungla*, nelle cui pagine l'autore aveva raccontato con crudo realismo i macelli della città, centri di produzione di veleno più che di carne in scatola. Della storia di Giovanna D'Arco resta ben poco, ma non bisogna tralasciare che Brecht fu sempre attratto da questo personaggio che ripropose sotto altre vesti ne *Le visioni di Simone Machard*. Ad ogni modo, l'eroina di Brecht si chiama Giovanna Dark ed è una predicatrice di una setta religiosa, i Cappelli Neri, volontari della propaganda evangelica. Essi svolgono la propria azione fra gli operai dei macelli di Chicago, disoccupati a causa della crisi del '29 intorno alla quale si è sviluppata la lotta dei magnati della carne in scatola. Giovanna predica la rassegnazione, la non violenza, l'elevazione interiore in attesa del premio celeste, ma, a poco a poco, si rende

² Cfr. B. BRECHT, *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, Einaudi, Torino 1975, p. 68.

³ EWEN, *Bertolt Brecht*, cit., p. 158.

conto che bisogna guardare lo stato concreto delle cose e agire nella realtà per alleviare le sofferenze di chi sta in basso. Questa piccola illuminazione non si tradurrà mai in lotta di classe, semplicemente perché Giovanna non possiede la forza e la convinzione necessarie a portare avanti la rivoluzione. Nel suo cammino di conoscenza, la piccola e ingenua Giovanna incontra Pierpont Mauler, re della carne in scatola, personaggio che esprime la duplicità del capitalismo e le sue contraddizioni. Mostro d'abilità manovriera, distruttore di concorrenti, affamatore di operai, il sanguinario e filantropo Mauler piange sui muggiti dei biondi buoi condotti al macello, è periodicamente investito da crisi di rimorso e riesce, quasi involontariamente, a servirsi dei suoi finti buoni sentimenti per travolgere tutti nelle sue speculazioni. Il rapporto che egli stabilisce con Giovanna è insolito: pare quasi che le voglia bene, che la rispetti, che avverta di fronte a lei – immagine idealizzata della rettitudine – un senso d'inferiorità. Il contrasto interiore tra bene e male è verificabile nella sua efficace battuta finale: «La grandezza a sé m'attira, senza macchia, onesta e pura, ma un'inconscia forza oscura agli affari anche m'ispira»⁴. Intanto Giovanna scende negli abissi del proletariato, ma non saprà compiere l'ultimo passo, quello che la allineerebbe con gli operai nella lotta contro i padroni. Riuscirà a dividere con i suoi nuovi compagni solo l'inclemenza dell'inverno sotto la neve, davanti ai cancelli chiusi delle fabbriche cittadine. Sono le sue perplessità a far fallire lo sciopero: staffetta negligente non farà giungere un ordine a destinazione. Poco prima di morire, stroncata da una polmonite, lancia invano il suo grido ribelle che suona come una sconfessione del suo inutile spiritualismo: «Mentre velocemente scompaio da questo mondo senza paura io vi dico: pensate, per quando dovrete lasciare il mondo, non solo a essere stati buoni, ma a lasciare un mondo buono!»⁵. Ancora più amaro è il sapore della sua invocazione successiva: «Perché solo la violenza può servire dove regna la violenza, e solo uomini, dove ci sono uomini possono dare aiuto»⁶. La sua vocina viene però sopraffatta da quelle di tutti gli altri personaggi: i Cappelli Neri, gli industriali, gli allevatori, gli speculatori che esultano per la nascita di un *trust* della carne in scatola, al cui vertice sarà posto Mauler. Essi non la sentono, forse non vogliono proprio sentirla, e strumentalizzano anche la morte di lei che per la sua inutile bontà, sarà proclamata santa dei macelli.

3. Santa Giovanna dei contrasti

Il dramma è diviso in dodici quadri, secondo la tipica impostazione epica che si oppone agli atti e alle scene della drammaturgia tradizionale. Alcuni di essi (il secondo, il nono e l'undicesimo) presentano al loro interno dei sottoquadri contrassegnati da una lettera dell'alfabeto che segnala il cambio di ambientazione all'interno della medesima sequenza narrativa. Brecht avvisa nelle sue note che per chiarire il corso degli avvenimenti si possono far passare degli strilloni di giornali attraverso la platea. Questa opzione risponde a due esigenze: consegnare al pubblico un dramma che sia il più possibile comprensibile e straniare il corso degli avvenimenti.

L'espedito più evidente adottato per raggiungere l'effetto di straniamento è intuibile nel registro linguistico che è elevato e solenne nella forma, ma inadeguato al contenuto dissacratorio e mordace. Brecht, infatti, sceglie di scrivere *Santa Giovanna* in versi scanditi dalle cadenze del pentametro giambico, il verso caro alla tragedia. Ed è proprio contro tutta la tradizione che Brecht sembra scagliarsi sarcasticamente: Goethe con il suo *Faust* e Schiller con la *Pulcella d'Orléans* sono al centro del mirino. Si possono raccontare in pentametri giambici le collusioni del mercato azionario? Il fatto che il pubblico o i lettori si pongano una domanda simile è già una prima verifica dell'efficacia della *Verfremdung*. Quanto a Goethe, è lo stesso Brecht ad affermare che *Santa Giovanna* vuole mostrare «l'attuale fase di evoluzione dell'uomo faustiano»⁷: come Faust è lacerato dal contrasto interiore tra il bene e il male, così anche i personaggi principali di *Santa Giovanna dei Macelli* mostrano la loro anima divisa. Primo fra tutti Mauler, che racchiude in sé un miscuglio contraddittorio di tenera sensibilità e di cinico affarismo, poi Giovanna, prima predicatrice di un inadeguato sentimento religioso e in seguito incapace di sostenere il peso della lotta di classe che si è caricato sulle spalle. Quella che Brecht mette in atto altro non è se non l'allegoria di due assoluti: l'Ingenuità (Giovanna) lotta contro il Maligno (Mauler), la morte della prima, beatificata grottescamente dal secondo, prelude a una prossima *parusía* del bene, che Brecht identifica nell'avvento della rivoluzione socialista, ma che potrebbe anche nascondere il presagio del male, vale a dire l'ascesa di Hitler e del nazionalsocialismo. Quest'idea è

⁴ B. BRECHT, *Santa Giovanna dei Macelli* (tr.it di R. LEISER e F. FORTINI), Einaudi, Torino 2001, p. 124.

⁵ Ivi, p. 119.

⁶ Ivi, p. 121.

⁷ BRECHT, *Scritti teatrali III*, cit., p. 62.

riscontrabile nel fallimento dello sciopero organizzato dai comunisti per gli operai (quadro XI). Vuol dire allora che la rivoluzione è lontana? Brecht non dice nulla, non spetta a lui dire come andranno le cose, ma al suo pubblico, e lascia il dramma aperto così come farà con molti lavori teatrali successivi. Basti pensare al finale de *L'anima buona di Sezuan*, che da *Santa Giovanna* erediterà la tematica dell'impossibilità per l'uomo di essere buono in un mondo governato dallo sfruttamento e da divinità sorde al grido di aiuto degli esseri umani. Il dualismo interiore di Mauler, invece, si può paragonare a quello di Puntila, personaggio brechtiano protagonista di un'altra *pièce* scritta durante gli anni dell'esilio, *Il signor Puntila e il suo servo Matti*. Puntila è un ricco proprietario terriero col vizio del bere: quando è ubriaco è generoso e umano, da lucido si trasforma in un uomo autoritario e calcolatore. Certo Mauler non ha bisogno dell'alcool: ha già in sé la doppia anima. La vicenda di *Santa Giovanna* racchiude al suo interno un contrasto che è evidente anche nella composizione ad anelli contrapposti; essi rappresentano i vari stadi della crisi economica che si articola in questo modo: fine della prosperità (quadri I-IV), sovrapproduzione (quadri V-VIII), crisi (quadro IX), e ristabilimento della normalità (quadri X-XII). Brecht mantiene fede a questo rigoroso geometrismo perché vuole smascherare, gettare luce su un mondo inaccessibile alle masse, che è appunto quello dei mercati finanziari. Il ruolo della religione potrebbe essere frainteso: Brecht non è blasfemo, non pone in discussione «l'intima essenza della religione, l'esistenza di Dio, la fede»⁸ bensì «l'atteggiamento dell'uomo religioso [...], il ragionare di Dio, gli sforzi degli uomini per suscitare la fede»⁹ e prosegue affermando che «bestemmiando Iddio o rendendo spregevole l'atteggiamento religioso, questo lavoro fallirebbe il suo scopo che è quello di diffondere una nozione approfondita [...] dei grandi processi sociali del nostro tempo»¹⁰. Il nostro drammaturgo è infatti convinto che ogni istituzione presenti delle contraddizioni: per capirne il funzionamento è indispensabile una considerazione globale. Prendiamo la setta dei Cappelli Neri: le appartengono sia l'attitudine religiosa rappresentata da Giovanna, sia l'apparato burocratico ossia Snyder e il resto del reparto. Brecht ci avvisa che lo spettatore non deve calarsi troppo nel conflitto di queste due unità. Non deve cioè mettersi dalla parte della piccola Giovanna e rifiutare l'apparato, o viceversa. La sua critica deve cioè esercitarsi sulla totalità dell'istituzione proprio perché nella società l'istituzione mostra le sue contraddizioni nella sua interezza. Questo discorso chiaramente vale anche per il mondo dei macelli e per gli operai chiusi fuori dalle fabbriche di carne. Essi, difatti, pur costituendo l'unico accenno critico del dramma poiché mostrano l'insostenibilità di alcune condizioni di vita, non sono scindibili né dal mondo di Mauler né da quello di Giovanna e dei Cappelli Neri. Solo in virtù di queste considerazioni si comprende il disperato monito che Brecht farà pronunciare a Giovanna nell'ultimo quadro: «E dunque se uno sta in basso e dice che c'è un Dio che nessuno vede e che può essere invisibile e che pure ci aiuta, bisogna sbattergli il capo sulle pietre finché crepi»¹¹. Il significato di tali parole è da cercarsi non in Dio come termine assoluto, bensì nel modo in cui Giovanna parla e fa affermazioni su Dio in determinate situazioni. Il suo Dio non interferisce nelle faccende sociali degli uomini e coloro che al Supremo sono devoti non realizzeranno nulla di concreto, poiché provano una fede senza effetti sulla realtà. In sostanza ciò che a Brecht sta a cuore far capire è che diffondere la religione in questi termini è «delitto sociale»¹².

4. Parodia dei classici

Santa Giovanna dei Macelli si iscrive in un più ampio corpus di riprese-parodie operate da Bertolt Brecht sui testi drammatici della tradizione. Nel corso della sua vita l'autore ebbe modo di occuparsi e di teorizzare anche su quello che egli definì "effetto intimidatorio dei classici". Si tratta di un effetto provocato da una concezione errata ed esteriore della classicità di un'opera che dai teatri di corte si è perpetuata ai teatri della borghesia in declino. I modi di messinscena che si attuavano in queste strutture teatrali, tutti volti all'esteriorizzazione formale, non hanno fatto altro che coprire di sporcizia e di polvere i testi, rendendoli ancora più obsoleti di quanto non lo fossero già, con il risultato di una falsa grandezza o meglio un senso di squallore¹³. Le riflessioni di Brecht risalgono al 1954, circa un quarto di secolo dopo la composizione di *Santa Giovanna*, ma è molto probabile che questi pensieri egli li avesse in mente già mentre scriveva l'opera, e che il fatto di inserire *Santa Giovanna* in una dimensione di parodia dei classici costituisse una prima

⁸ Ivi, p. 68.

⁹ Ivi, p. 69.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ BRECHT, *Santa Giovanna dei Macelli*, cit., p. 121.

¹² BRECHT, *Scritti teatrali III*, cit., p. 70.

¹³ Cfr. BRECHT, *Scritti teatrali*, cit., p. 111.

risposta al modo di rappresentazione di quelli. Bisogna tener presente che nella Germania pre-hitleriana le opere classiche degli autori tedeschi erano ben conosciute da coloro che abitualmente si recavano a teatro, molti dei quali ricordavano quei versi aulici per averli imparati a memoria a scuola. Udirli mentre venivano pronunciati da personaggi così caricaturali avrebbe prodotto sicuramente un senso di stupore nel pubblico. *La pulcella d'Orléans*, scritta da Schiller nel 1800, fu in un certo senso il bersaglio prediletto del nostro Brecht. La storia che Schiller racconta è ovviamente quella di Giovanna D'Arco che, presa prigioniera dagli inglesi, riesce a liberarsi e, tornata dai francesi, muore sul campo di battaglia. La tragedia si apre con dei pentametri eroici in cui Giovanna D'Arco esorta i cittadini alla libertà: Brecht costruisce il suo primo quadro in maniera altrettanto solenne. Pierpont Mauler e il suo socio Cridle passeggiano per i macelli di Chicago e improvvisamente a Mauler giunge una lettera dai suoi amici di New York che lo avvisano di una prossima crisi che il mercato della carne attraverserà. Cridle chiede a Mauler come mai sia così depresso ed egli risponde: «Ricordi Cridle? Giorni fa andavamo, noi due, traverso i macelli – era sera. Presso alle macchine nuove eravamo. O Cridle, ti ricordi di quel bue biondo, grande, ingenuo, gli occhi al cielo, che s'ebbe il colpo? Fu per me quel colpo. Sui nostri affari, Cridle, quanto sangue!»¹⁴. La carica satirica di Brecht non si esaurisce in un solo colpo e anzi aumenta nel corso del dramma. Nella tragedia di Schiller, Giovanna D'Arco è alla ricerca del re e lo riconosce subito, nonostante i tranelli in cui i cortigiani cercano di farla cadere per nascondere l'identità del loro sovrano; Brecht ricrea una situazione più o meno simile nel quadro III, quando Giovanna decide di incontrare Mauler (che non ha mai visto e che pure è sicura di riconoscere) per convincerlo a riaprire i macelli. Mauler fa di tutto per non essere riconosciuto e il risultato del loro primo faccia a faccia è il seguente:

GIOVANNA (va verso Mauler). Lei è Mauler!
MAULER. Non sono io. (Indica Slift) È lui.
GIOVANNA (indicando Mauler). Lei è Mauler!
MAULER. No. È lui.
GIOVANNA. Sì, è lei.
MAULER. Come mai mi conosci?
GIOVANNA. Perché sei quello che ha la faccia più sanguinaria¹⁵.

Un ultimo esempio di come la parodia si estenda dal linguaggio alle situazioni può essere il seguente: ne *La pulcella d'Orléans* il consigliere di corte Du Chatel, nel tentativo di riconciliare il Duca di Borgogna con il Delfino, offre se stesso in sacrificio. Schiller, per esprimere la metafora dell'autoimmolazione, utilizza l'espressione "deporre la propria testa". Brecht non si lascia sfuggire il suggerimento e nel quadro X, quando lo scettro del monopolio della carne sta per sfuggire dalle mani di Mauler, scrive così:

MAULER. Slift, così hai condotta la battaglia che ti avevo affidata?
SLIFT. Recidimi la testa.
MAULER. Che serve la tua testa? Dammi il cappello, vale cinque cents!¹⁶.

Brecht non risparmia la sua ironia nemmeno nel finale quando gli altoparlanti annunciano le terribili notizie della crisi economica e Giovanna sta per morire. Mauler ordina che si portino delle bandiere per ricoprire il corpo della moribonda esattamente come avviene nella *pièce* schilleriana: Giovanna D'Arco trapassa dopo la visione in cielo della Vergine e di Gesù Bambino, venendo poi avvolta nelle bandiere francesi per ordine del re. Sicuramente Schiller risulta il più direttamente parodiato, ma il genio burlesco di Brecht non si arresta ai casi citati e si estende in un ancor più ampio raggio nel quale entrano in gioco due classici intoccabili: Omero e Virgilio. La loro condizione di inviolabilità non fa presa su Brecht che non si spaventa nel prendere in prestito situazioni e significati dalle opere dei due massimi poeti, rielaborando il materiale e speziandolo con la sua sagace ironia. Ciò è evidente, per esempio, nella discesa di Giovanna Dark negli abissi dei macelli, situazione che si articola in tre fasi, durante le quali ella scoprirà non solo la povertà dei poveri, ma anche la loro malvagità. Il viaggio di Giovanna, armata unicamente della sua bontà e del suo utopistico sentimento religioso, comincia nel quadro II, allorchè si pone alla testa dei Cappelli Neri

¹⁴ BRECHT, *Santa Giovanna dei Macelli*, cit., p. 11.

¹⁵ Ivi, p. 28.

¹⁶ Ivi, p. 106.

per marciare nella direzione dei macelli. Il percorso prosegue nel quadro IV, in cui la ragazza, accompagnata dall'intermediario Sullivan Slift – mefistofelico Virgilio che le farà scoprire quanto grande è la cattiveria dei poveri – incontra per la prima volta Gloomb e la Signora Luckerniddle, i due personaggi che più degli altri esprimono la crudeltà generata dalla miseria delle loro condizioni di vita. La terza e ultima fase costituisce per Giovanna una presa di coscienza: nei tre giorni che ella passa al freddo, davanti alle fabbriche, insieme ai compagni operai, assiste inerte al fallimento dello sciopero che troverà la sua giustificazione sociale nella simbolica nevicata che chiude il quadro X. Il cammino di Giovanna è una catabasi come quella di Ulisse o di Enea che scendono nel regno dei morti per scoprire la verità sul proprio destino. Anche Giovanna scoprirà la sua verità: quella di essere vulnerabile al freddo e soprattutto scoprirà l'ineluttabilità del male insita negli animi dei diseredati che tanto ha compianto. Un'ultima osservazione in merito alla dimensione parodistica, talvolta amara, di questa parabola è riscontrabile nel quadro VII, che non necessita di spiegazioni molto approfondite tanto è palese la volontà citazionista-trasfigurativa di Brecht. Il quadro si intitola «La cacciata dei mercanti dal tempio» e ci sembra quasi di banalizzare nel ricordare il diretto riferimento all'episodio raccontato nei Vangeli in cui Gesù, giunto a Gerusalemme, caccia via i mercanti dal tempio perché con i loro schiamazzi hanno trasformato il luogo di preghiera della città in un volgare mercato. In *Santa Giovanna dei Macelli* si verifica una situazione più o meno simile. Giovanna, dopo aver appreso dai fabbricanti Graham e Meyers che i poveri sono al freddo e che i macelli sono chiusi, si scaglia contro di loro cacciandoli dalla casa dei Cappelli Neri. Graham e Meyers, accompagnati da Slift, tentano di barattare con Snyder, maggiore dei Cappelli Neri, un po' di influenza presso gli operai in cambio della pignone per la sede della loro organizzazione. Proprio quando questi sembrano essersi accordati con Snyder, Giovanna li scaccia violentemente dalla casa dei Cappelli Neri con l'asta di una bandiera; le sue parole riecheggiano quelle di Gesù nei confronti dei mercanti: «Fuori! Volete fare una stalla della casa di Dio!»¹⁷. La conseguenza di quest'azione sarà la sua estromissione dai Cappelli Neri. È il solo momento della *pièce* in cui abbiamo un accenno di violenza da parte di Giovanna nei confronti degli sfruttatori: anche nei Vangeli l'episodio della cacciata dei mercanti dal tempio costituisce l'unico frangente in cui Gesù perde letteralmente la pazienza, mostrando l'istinto aggressivo che lo rende più simile agli uomini.

5. Sfortuna di *Santa Giovanna*

Come per molti altri drammi, Brecht non ebbe la possibilità di vedere rappresentata la sua *Santa Giovanna*. Le autorità cittadine di Darmstadt non gli concessero di metterla in scena. Solo una riduzione radiofonica trasmessa nell'aprile del 1932 permise ai tedeschi di venire a conoscenza di questa imponente e complessa fatica teatrale. Nel radiodramma, Carola Neher interpretò il ruolo di Giovanna Dark, accanto al suo nome c'erano quelli di Fritz Kortner, che diede voce a Pierpont Mauler, di Helene Weigel, di Ernst Busch e di Peter Lorre. In questa riduzione, il ruolo di Mauler risulta enfatizzato, quello di Giovanna, sensibilmente ridotto rispetto alla *pièce* originale. Brecht, in anticipo sui tempi, aveva già intuito la funzione persuasiva di un mezzo di comunicazione di massa: a teatro ci andavano in pochi, la radio invece la ascoltavano tutti. Egli sfruttò le potenzialità del *medium* che aveva a disposizione e conferì al radiodramma una carica ideologica ancora più violenta. Forse Brecht sperava che si potesse innescare la scintilla della rivoluzione sociale presso il grande pubblico. La sorte gli fu avversa: non ci fu nessuna rivoluzione e l'impossibilità di rappresentare determinate opere, tra cui *Santa Giovanna*, era destinata a durare a lungo. Il 30 giugno 1940 scriveva nel suo diario: «È impossibile condurre a termine un dramma senza un teatro. [...] Soltanto il teatro può dire l'ultima parola sulle possibili varianti. Tranne *La madre* e *Teste tonde*, tutto quello che ho scritto dalla *Giovanna* in poi non è stato sottoposto a verifica [...]»¹⁸. *Santa Giovanna* dovette attendere il 1959 per la sua prima rappresentazione che ebbe luogo presso il Deutsches Schauspielhaus di Amburgo per la regia di Gustav Gründgens. Nel 1963 Benno Besson ne fece un adattamento in francese a Losanna e nel 1964 Harry Buckwitz riuscì a relizzare un brillante allestimento a Francoforte. Il Berliner Ensemble la mise in scena solo nel 1969, ben dodici anni dopo la morte di Bertolt Brecht. L'anno seguente, in occasione della XXXIII edizione del Maggio Musicale Fiorentino, spettò a Giorgio Strehler, il più "brechtiano" dei nostri registi, il compito di ridare alla sfortunata *Santa Giovanna* quella monumentalità e quella spinta demistificatoria che per troppi anni le erano state negate.

¹⁷ Ivi, p. 65.

¹⁸ B. BRECHT, *Diario di lavoro 1938-1942*, Einaudi, Torino 1976, vol. I, p. 120.