

'La scena di strada' e 'La madre' di Bertolt Brecht. Teoria e pratica a confronto

'The Street Scene' and 'The Mother' by Bertolt Brecht. Theory and practice in comparison

MARIA MORVILLO

ABSTRACT

La scena di strada (1938) è un testo cardine della produzione teorica di Brecht sul teatro. Nel saggio il drammaturgo delinea un modello archetipico per il teatro epico: il racconto di un incidente stradale da parte di un testimone oculare a degli astanti. La quinta scena del dramma La madre (1931) mostra una corrispondenza quasi letterale con questo modello esemplare. Oggetto del contributo è indagare in che modo gli elementi epici sperimentati nel testo drammatico e nel suo allestimento scenico siano confluiti, qualche anno dopo, nella definizione del modello teorico presentato nel saggio.

PAROLE CHIAVE: *Brecht, teatro epico, La scena di strada, La madre*

The Street Scene (1938) is a pivotal text in Brecht's theoretical production on theatre. In the essay, the playwright develops an archetypal model for epic theatre: the report of a traffic accident by an eyewitness to bystanders. The fifth scene of the play The Mother (1931) shows an almost literal conformity to this exemplary model. The aim of this contribution is to investigate how the epic elements tested both in the play and in its staging came together, a few years later, to define the theoretical model displayed in the essay.

KEYWORDS: *Brecht, epic theatre, The Street Scene, The Mother*

AUTORE

Maria Morvillo è dottoranda presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Il suo progetto di ricerca, intitolato "Helene Weigel. Tra palco e ideologia. Un percorso biografico e artistico dall'espressionismo al teatro epico" indaga la figura di Helene Weigel con il duplice obiettivo di restituire un'analisi sistematica della sua arte recitativa e di tracciarne l'influenza nella definizione della tecnica dello straniamento. I suoi articoli si concentrano sul lavoro di Weigel come attrice e Intendantin del Berliner Ensemble e sul teatro epico di Bertolt Brecht.

m.morvillo1@unior.it

La scena di strada

La scena di strada è un saggio importante della produzione teorica di Brecht sul teatro. In questo scritto, la cui stesura risale al 1938,¹ l'autore si propone di offrire un archetipo del suo modello di teatro, un nucleo embrionale costituito da poche caratteristiche essenziali, da cui non si può prescindere se si vuole costruire una rappresentazione di tipo epico. Brecht riconosce in una semplice scena che si svolge per strada il miglior «esempio di teatro epico elementare»: ² il racconto e la dimostrazione delle dinamiche di un incidente stradale da parte di un testimone oculare a degli astanti. Descrivendo le caratteristiche di questa dimostrazione all'angolo della strada, Brecht riesce parallelamente a delineare con chiarezza le componenti chiave della rappresentazione teatrale epica. L'elemento più importante della dimostrazione, condiviso dalla messa in scena epica, è l'assenza dell'illusione: le persone che assistono al racconto del testimone non potrebbero mai illudersi di star vedendo l'incidente stradale in quel momento, ma è inequivocabile che ciò che riporta il dimostratore sia una replica di un accadimento già concluso. «L'evento ha avuto luogo, e qui lo si ripete» scrive Brecht, e aggiunge «il teatro non nasconde più la sua natura di teatro, così come la dimostrazione per la strada non nasconde la sua natura dimostrativa». ³ Lo scopo della dimostrazione non è quello di convincere gli astanti dell'autenticità dell'evento rappresentato, bensì di offrire loro gli strumenti necessari per formarsi un'opinione a riguardo. Per questo motivo, il testimone che riproduce le dinamiche dell'incidente non avrà in alcun modo bisogno di trasformarsi, nella maniera più credibile possibile, nelle persone che sta mimando. Allo stesso modo, l'attore del teatro epico non dovrà mai nascondere di non essere il personaggio che rappresenta.

La replica dell'incidente stradale da parte del testimone oculare si presenta nel saggio come un modello illustrativo, «un esempio di teatro epico di tipo primitivo», ⁴ messo a punto da Brecht per visualizzare con un'immagine chiara e immediata le caratteristiche e gli obiettivi della messa in scena epica. Il prototipo della dimostrazione all'angolo della strada sembra, dunque, farsi spazio soltanto in una dimensione esplicativa; Brecht non vuole asserire che i suoi spettacoli saranno assimilabili solo a scene di questo tipo. Chiarisce, anzi, che quello della scena di strada è sì un modello imprescindibile per il grande teatro dell'era scientifica, ma

¹ Brecht scrive il saggio nel mese di giugno del 1938, durante l'esilio danese. Sarà pubblicato nel 1950 in *Versuche. Heft 10* per i tipi di Suhrkamp Verlag, dove Brecht indicherà come data di stesura del saggio il 1940, probabilmente a seguito di una rielaborazione rispetto alla prima versione.

² B. BRECHT, *La scena di strada*, in ID., *Scritti teatrali II. «L'acquisto dell'ottone», «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni. 1937-1956*, trad. di C. Pinelli et al., Einaudi, Torino 1975, p. 44.

³ Ivi, p. 45.

⁴ Ivi, p. 44.

che le sue rappresentazioni saranno «più ricche, più complesse, più sviluppate nei particolari»⁵ rispetto al campione proposto nel saggio. È questa la differenza tra il teatro epico naturale, quello della scena di strada, e il teatro epico artistico, dunque le rappresentazioni vere e proprie.

Tuttavia, all'interno della vasta produzione drammaturgica brechtiana esiste un caso particolare, antecedente alla stesura del saggio, in cui il modello descritto ne *La scena di strada* trova una realizzazione quasi letterale nel testo drammatico; la quinta scena del dramma *La madre*,⁶ messo in scena per la prima volta a Berlino nel 1932, si configura come un resoconto a posteriori della manifestazione del primo maggio, narrato dagli operai che ne hanno preso parte.

L'obiettivo del presente contributo è illustrare come gli elementi epici teorizzati da Brecht nel saggio *La scena di strada* fossero già presenti nel testo della quinta scena de *La madre* e, soprattutto, nel suo allestimento, costituendone così un importante punto di partenza empirico.⁷

Il testo drammatico

La quinta scena del dramma *La madre*, intitolata *Rapporto sul 1° maggio 1905*, rappresenta un momento cardine della vicenda narrativa, poiché mostra la conversione di Pelagia Vlassova alla causa rivoluzionaria comunista. L'adesione della protagonista al movimento si verifica in concomitanza con un accadimento che potrebbe destare grande commozione nell'animo del lettore: l'uccisione del compagno Smilgin da parte delle forze dell'ordine durante la dimostrazione dei lavoratori del primo maggio. Vlassova aveva deciso di partecipare al corteo perché convinta che la polizia non sarebbe mai intervenuta con violenza contro una manifestazione pacifica; «Se sfilerete tranquillamente per le strade e non farete che portar dei cartelli, nessuno potrà dirvi niente» afferma alla fine della quarta scena.

⁵ *Ibid.*

⁶ Brecht scrive il dramma nel 1931, a partire dalla drammatizzazione dell'omonimo romanzo di Gorki scritta un anno prima da Günther Weisenborn e Günther Stark. La prima pubblicazione della versione di Brecht risale al 1933 in *Versuche 15/16. Heft 7* per i tipi di Gustav Kiepenheuer Verlag, mentre la prima messa in scena del dramma si svolge il 17 gennaio 1932 presso il Komödienhaus am Schiffbauerdamm.

⁷ Per l'analisi della messa in scena si farà riferimento a un filmato della rappresentazione prodotto nel 1958 dal Berliner Ensemble in collaborazione con la DEFA. La regia dello spettacolo è di Manfred Wekwerth e si basa sull'allestimento diretto da Brecht nel 1951 per il Berliner Ensemble, che, a sua volta, riprende la regia prebellica del 1932. Il filmato, intitolato *Dokumentarverfilmung des Stücks ‚Die Mutter‘ von Bertolt Brecht unter der Theaterregie von Manfred Wekwerth nach einer Inszenierung von Bertolt Brecht, realisiert durch das Berliner Ensemble, 1958*, è conservato presso il Bertolt-Brecht-Archiv di Berlino, alla collocazione Filmrollen 436170-D.

E aggiunge: «Che cosa ha a che fare la polizia con questo Sukhlinov?»⁸ La polizia è sopra di voi, d'accordo, ma è anche sopra il signor Sukhlinov». Alla domanda di Pavel: «Mamma, tu credi che la polizia non interverrà contro una dimostrazione pacifica?» risponde con fermezza: «Sì, lo credo».⁹ Il brutale assassinio di Smilgin durante la dimostrazione pacifica del primo maggio dà una scossa a Vlassova, che realizza l'infondatezza di tutte le sue convinzioni. In un batter d'occhio comprende che i proletari sono vittime di gravi ingiustizie sociali e che è giusto combatterle unendosi tutti insieme per far valere i propri diritti. Vlassova matura, così, l'idea di una coscienza di classe e la consapevolezza della necessità della lotta rivoluzionaria. La prima battuta da lei pronunciata nella scena immediatamente successiva è: «Il comunismo per noi è buono. Che cosa c'è da dire contro il comunismo?».¹⁰

Dal momento che *La madre* si colloca fra i drammi didattici di Brecht, la quinta scena riveste un'importanza notevole all'interno dell'impianto epico-didattico del testo, poiché mostra l'evoluzione del pensiero politico della madre proletaria: dal rifiuto categorico delle idee rivoluzionarie del figlio, atteggiamento assunto con gran risolutezza fino alla quarta scena del dramma, Vlassova giunge alla piena condivisione della lotta operaia organizzata. È dunque necessario, per il corretto espletamento della funzione politico-didattica del testo, che il lettore comprenda con chiarezza le dinamiche sociopolitiche che determinano la conversione al comunismo della protagonista. La tragica cornice narrativa in cui questa conversione viene collocata – ovvero l'uccisione di Smilgin durante il corteo – non è però d'aiuto; il lettore potrebbe facilmente commuoversi per il triste destino riservato all'operaio e perdere, così, di vista il messaggio politico della scena. Affinché la capacità critica del lettore non venga compromessa dalla tragicità degli eventi narrati, è stato necessario per Brecht trovare degli espedienti per straniare completamente la vicenda rappresentata. Lo straniamento è generato, in primo luogo, dalla particolare struttura narrativa scelta per questa scena; a differenza delle altre, rese convenzionalmente sotto forma di dialogo tra personaggi, la quinta scena si configura come un racconto a posteriori degli avvenimenti legati alla manifestazione del primo maggio, narrati dagli operai che vi hanno preso parte. I personaggi non dialogano tra di loro, ma parlano uno alla volta, inscenando dei brevi monologhi indirizzati al lettore, in cui raccontano ciò che è accaduto durante la manifestazione. La scena si apre con la battuta di Pavel che racconta:

⁸ Sukhlinov è il proprietario della fabbrica dove lavorano il figlio Pavel e i suoi compagni.

⁹ B. BRECHT, *La madre*, trad. di E. Castellani, Einaudi, Torino 1963, p. 36. Per tutte le successive citazioni del dramma si farà riferimento a questa traduzione.

¹⁰ Ivi, p. 42.

PAVEL Quando noi operai delle officine Sukhlinov passammo davanti al mercato della lana, incontrammo il corteo delle altre fabbriche: erano già molte migliaia. Portavamo dei cartelli con su scritto: "Operai, appoggiate la nostra lotta contro la riduzione delle paghe! Operai, unitevi!"¹¹

In seguito aggiunge:

PAVEL Ma quelli che marciavano dietro facevano ressa; perciò la testa del corteo non poté arrestarsi, e cominciarono gli spari. Quando i primi caddero, ci fu solo un po' di disorientamento. Molti non riuscivano a credere che ciò che vedevano succedesse davvero. Allora i soldati caricarono la folla.¹²

Uno per volta, tutti gli operai che hanno partecipato al corteo prendono la parola e, con la stessa modalità espositiva, narrano gli accadimenti vissuti durante il primo maggio. Interviene anche Pelagia Vlassova:

PELAGIA VLASSOVA Io ero andata con loro perché volevo manifestare per la causa degli operai. La gente che sfilava nel corteo era gente qualunque, che aveva lavorato per tutta la vita. Naturalmente c'era anche qualche disperato, spinto agli estremi dalla disoccupazione, e c'erano degli affamati, che erano troppo deboli per fare resistenza.¹³

La scena prosegue su questa scia, in maniera piuttosto lineare, fino alla sua conclusione. L'evento culmine della vicenda, ovvero l'uccisione di Smilgin, viene risolto nel testo con una breve battuta che riassume il tragico accadimento:

IVAN Sì, egli disse, e cadde in avanti bocconi, perché gli avevano già sparato.¹⁴

La linearità con cui viene portata avanti la narrazione degli eventi viene momentaneamente sospesa, in un punto della scena, dall'inserimento di una canzone. Dopo alcune battute che raccontano quanto sia stato importante per gli operai mantenere alta la bandiera rossa nel corso della manifestazione, Brecht inserisce ex abrupto questa canzone:

¹¹ Ivi, p. 37.

¹² Ivi, p. 38.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Ivi, p. 40.

TUTTI E perciò sempre / tornerete a vederla / e ne sarete lieti o tristi / secondo da che parte siete in questa lotta / che ormai non finirà più / se non con la nostra completa vittoria / in tutte le città di tutti i paesi / dove vi siano operai.¹⁵

L'immissione di canzoni, con carattere diegetico o non, all'interno della narrazione è un espediente straniante caro alla drammaturgia epica brechtiana.¹⁶ Il repentino cambio di registro nel corso di una scena produce straniamento perché interrompe bruscamente il flusso narrativo, risvegliando, così, l'attenzione del lettore. Di norma, però, le canzoni intervengono fra sequenze di battute convenzionalmente dialogiche. Qui, invece, la forma espressiva utilizzata dai personaggi nel corso della scena – i brevi monologhi indirizzati al lettore – è già di per sé straniante. Nel caso della quinta scena de *La madre*, Brecht inserisce, quindi, un artificio straniante circoscritto – la canzone – all'interno di una scena già sistematicamente straniata nel suo impianto generale. È chiaro che, in questo modo, il drammaturgo voglia assicurarsi che il testo non lasci alcun tipo di apertura all'immedesimazione del lettore.

In definitiva, l'inusuale impostazione narrativa scelta da Brecht per la quinta scena del dramma contribuisce a straniare completamente la vicenda della manifestazione del primo maggio. Il racconto a posteriori degli eventi, offerto dai partecipanti con distacco e lucidità, impedisce, infatti, la generazione di un trasporto emotivo nell'animo del lettore, che avrà quindi la possibilità di analizzare con la giusta distanza critica lo sfondo sociopolitico degli avvenimenti rappresentati.

Già solo l'analisi della configurazione di questa scena nel testo drammatico sarebbe sufficiente a evidenziare la sua netta corrispondenza con il modello elementare di teatro epico che Brecht delineerà ne *La scena di strada*. L'esempio del testimone oculare che riporta le dinamiche di un incidente stradale a un pubblico di astanti rispecchia, infatti, la struttura compositiva della quinta scena de *La*

¹⁵ Ivi, p. 39.

¹⁶ La musica è un elemento fondamentale dell'apparato straniante elaborato da Brecht per la messa in scena epica. Le canzoni nelle rappresentazioni brechtiane sono degli inserti che rompono il flusso narrativo dell'azione scenica, generando un effetto straniante in platea. La musica contribuisce alla produzione dell'effetto di straniamento, in quanto non si configura come una melodia piacevole e orecchiabile, né accompagna la voce degli attori che cantano. Brecht ha dedicato ampio spazio, all'interno della sua produzione teorica sul teatro epico, alla definizione del ruolo della musica e sin dall'inizio delle sue riflessioni su un nuovo modello di teatro ha collaborato con musicisti e compositori all'avanguardia, per mettere a punto gli arrangiamenti dei suoi spettacoli. Il frutto di queste collaborazioni è la nascita di celebri canzoni, o *songs*, che ancora oggi fanno parte del patrimonio artistico e culturale tedesco e sono globalmente conosciuti. Le collaborazioni musicali più importanti di Brecht sono quella con Kurt Weill, che ha composto la musica per *Un uomo è un uomo* e *L'opera da tre soldi*, quella con Hanns Eisler, da cui sono nati gli arrangiamenti musicali per *La madre* e *Vita di Galileo* e, infine, il lavoro con Paul Dessau, autore delle musiche per *Madre Courage e i suoi figli*.

madre, costituita dal racconto della dimostrazione del primo maggio, offerto al lettore dagli operai che vi hanno preso parte. Tuttavia, nel suo saggio Brecht si concentra principalmente sulle componenti della messa in scena epica, più che sul testo drammatico. Per poter affermare che la quinta scena de *La madre* rappresenti, all'interno della vasta produzione drammaturgica brechtiana, ciò che più si avvicina al prototipo della scena di strada è dunque necessario osservarne anche la resa scenica.

La messa in scena

Tra le note di regia della messa in scena de *La madre*, Brecht inserisce una breve descrizione della quinta scena, che illustra in modo conciso e lineare come abbia inteso rappresentarla:

V. La manifestazione del 1° maggio era recitata come se i partecipanti si trovassero davanti a un tribunale; ma alla fine, l'interprete della parte di Smilgin accennava la disfatta lasciandosi cadere in ginocchio, e l'interprete della madre si chinava e, pronunciando le ultime parole, impugnava la bandiera che all'altro cadeva di mano.¹⁷

Già a partire da questo breve resoconto, è possibile individuare un indizio importante della forte corrispondenza tra la rappresentazione di questa scena e il prototipo di teatro epico profilato ne *La scena di strada*. «La manifestazione del 1° maggio era recitata come se i partecipanti si trovassero davanti a un tribunale» scrive Brecht, riferendosi all'interpretazione degli attori, i quali, nella quinta scena, assumono lo stesso atteggiamento di un testimone oculare che espone la sua versione dei fatti in un'udienza. In questo caso, l'oggetto della disputa è l'utilizzo della violenza da parte delle forze dell'ordine contro una manifestazione pacifica e la conseguente uccisione di Smilgin. I testimoni sono gli operai che hanno partecipato al corteo, mentre al pubblico spetta il compito di formarsi un'opinione critica sugli eventi narrati. In effetti, l'impostazione registica della scena da un lato e la performance degli attori dall'altro forgiavano la scena proprio in questo senso.

La vicenda si svolge su un palcoscenico scarno, privo di oggetti di scena. L'unico elemento scenografico è costituito dall'immagine di una strada proiettata sul fondale, ambientazione indicata da Brecht nella didascalia del testo.¹⁸ La strada

¹⁷ B. BRECHT, *Note a 'La madre'*, in ID., *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, trad. di C. Pinelli, Einaudi, Torino 1975, p. 92.

¹⁸ B. BRECHT, *La madre*, cit., p. 37. La scena si apre con una didascalia lapidaria, composta da una sola parola, che indica l'ambientazione della vicenda rappresentata: «Strada».

è il luogo in cui si è svolto il corteo del primo maggio, di cui, però, la scena non mostra gli avvenimenti, bensì il loro racconto a posteriori. Dunque, come nel saggio *La scena di strada* la strada fa da sfondo sia all'incidente che alla sua replica da parte del testimone, allo stesso modo nella rappresentazione della quinta scena de *La madre* il medesimo scenario è condiviso dall'evento in sé e dal suo resoconto. Il palcoscenico, oltre a essere spoglio, è anche scarsamente illuminato, eccetto per un forte fascio di luce frontale che punta sui sette attori. Questi sono in piedi, raggruppati in proscenio, disposti su due file parallele poco distanti tra loro, di modo che tutti siano ben visibili allo spettatore. Al centro della fila anteriore si trova Smilgin che regge la bandiera rossa. Tutta la scena è musicata da un pezzo di Hanns Eisler, caratterizzato da un ritmo inciso e battente, che richiama i suoni di una marcia. Nelle note di regia dedicate alla musica della scena, Brecht ne descrive così le proprietà:

Narrazione del primo maggio 1905

Tutta questa scena è con musica, ed è il più lungo dei tredici pezzi. Fissando esattamente il ritmo delle parole, il compositore ha svolto anche un lavoro registico: alla regia rimane qui solo il compito di equilibrare le sonorità. La musica narra non senza afflizione i drammatici eventi, di cui riproduce senza patetismo il carattere eroico: essa non vuole illustrare, ma aiutare a facilitare il gesto del parlare. E qui più che mai si rileva che spesso essa lo rende intenzionalmente difficile, in modo che l'attore sia costretto a imporsi col proprio ritmo *contro la musica*. Da tale resistenza nasce la necessità di una dizione estremamente accurata, il cui ritmo va appreso con la massima esattezza. L'introduzione orchestrale di dodici battute è costruita sull'ostinato inciso di terza del timpano [...]. Questa introduzione ha il carattere di una lunga marcia lenta e rende l'immagine del possente corteo dei dimostranti che avanza. Il clarinetto intona una melodia lamentosa [...]. Anche gli altri strumenti a fiato sono trattati come solisti. [...] Il melologo si inizia col racconto di Pavel. [...] Sull'incedere dei bassi le prime battute risplendono come se ci passassero davanti su di un cartello.¹⁹

Attraverso la descrizione della musica, Brecht fornisce importanti indicazioni anche sulla recitazione degli attori. Per prima cosa, il titolo scelto per l'argomento è significativo, in quanto definisce la scena una narrazione. In effetti, l'atteggiamento assunto dagli attori può essere assimilato a quello di un narratore; per tutta la durata della scena gli interpreti sono fermi in proscenio in una postura molto irrigidita, caratterizzata da gambe leggermente divaricate e braccia tese lungo i

¹⁹ B. BRECHT, R. BERLAU, C. HUBALEK, P. PALITZSCH, K. RÜLICHE, *Theaterarbeit: fare teatro: sei allestimenti del Berliner Ensemble*, a cura di H. Weigel, Berliner Ensemble, trad. di B. Bianchi, R. Fertonani, Il Saggiatore, Milano 1969, pp. 158-159.

fianchi con pugni semichiusi. Ognuno, con la stessa espressione indurita in volto, nel pronunciare la propria battuta si rivolge direttamente allo spettatore, squarciando, così, la quarta parete. Il tono utilizzato dagli interpreti è narrativo: la voce è inespressiva, le frasi sono pronunciate con chiarezza espositiva, il ritmo è cadenzato. Brecht sostiene che la musica «rende [il gesto del parlare] intenzionalmente difficile, in modo che l'attore sia costretto a imporsi col proprio ritmo *contro la musica*». In effetti, il ritmo della musica non è uniforme per tutta la durata della scena. In alcuni punti della narrazione diventa più incalzante, rispecchiando l'andamento tragico degli eventi; «la musica narra non senza afflizione i drammatici eventi» dice Brecht. Ciononostante, la cadenza con cui gli attori pronunciano le loro battute resta costante e regolare per tutta la durata della scena. Non segue, cioè, le variazioni del ritmo musicale. Dunque, l'attore è «costretto a imporsi col proprio ritmo *contro la musica*», mantenendo fino alla fine lo stesso tono narrativo, privo di inflessioni, come si addice al resoconto offerto da un testimone oculare.

Assistendo a questa scena, il pubblico ha quindi l'impressione che gli attori – nei panni dei partecipanti alla manifestazione – si rivolgano direttamente a lui, per raccontargli, con chiarezza e distanza critica, la propria versione dei fatti. Nella sua descrizione riassuntiva della scena, però, Brecht non si limita soltanto a illustrare l'atteggiamento generale degli attori, ma aggiunge che

alla fine, l'interprete della parte di Smilgin accennava la disfatta lasciandosi cadere in ginocchio, e l'interprete della madre si chinava e, pronunciando le ultime parole, impugnava la bandiera che all'altro cadeva di mano.²⁰

Sul finale, dunque, l'interprete di Vlassova e quello di Smilgin eseguono una breve azione scenica che riproduce l'episodio della morte dell'operaio, interrompendo, così, l'impostazione narrativa della scena. Nello specifico, l'attore si accascia e si stende in ribalta, mentre l'attrice, che era in seconda fila, avanza, prende la bandiera rossa e si posiziona al centro della prima fila. Nel saggio *La scena di strada* Brecht scrive che «si riscontrerà, in una qualsiasi "dimostrazione" per la strada, il passaggio repentino dal rappresentare al commentare»,²¹ suggerendo che il testimone, nel corso della rappresentazione, alternerà momenti in cui discorre dell'accaduto a momenti in cui mima gli eventi dell'incidente. È esattamente ciò che accade nella quinta scena de *La madre*: nel finale due attori, che fino a questo momento si sono limitati a raccontare oralmente gli avvenimenti progressi, all'improvviso cambiano registro e cominciano a mimarne in scena lo

²⁰ B. BRECHT, *Note a 'La madre'* cit., p. 92.

²¹ B. BRECHT, *La scena di strada* cit., p. 50.

svolgimento. Tuttavia, i due interpreti non rappresentano l'episodio della morte di Smilgin in maniera naturalistica; le dinamiche dell'assassinio sono soltanto accennate nelle loro componenti essenziali, o, per meglio dire, citate dagli attori attraverso i loro gesti. Non vengono mostrate, ad esempio, le reazioni scatenate dallo sparo e le emozioni provate dai personaggi. Inoltre, i movimenti sono lenti, essenziali e controllati.

Ne *La scena di strada*, descrivendo la dimostrazione dell'incidente da parte del testimone, Brecht scrive:

Le emozioni dell'autista e del pedone investito, egli [colui che narra l'incidente stradale] non le riprodurrà che parzialmente. [...] Il dimostratore non riproduce, per esempio, lo spavento provocato dall'incidente; anzi, *perderebbe piuttosto valore se lo riproducesse*. [...] Non occorre che il relatore imiti per intero il comportamento dei suoi personaggi, ma solo quel tanto che permette agli astanti di farsi un'immagine del fatto. [...] All'imitazione sono posti certi limiti. I mezzi che impiega devono essere giustificati dallo scopo.²²

Nelle note di regia alla scena del primo maggio, il drammaturgo commenta così l'esibizione dell'interprete di Smilgin:

La parte recitata della dimostrazione per il primo maggio è accompagnata dalla musica di Eisler. Anche l'interprete di Smilgin, quindi, ha apparentemente poca scelta per quanto riguarda il tono del suo testo. [...] La scena passa, abbastanza inaspettatamente, dalla recitazione alla pantomima. Smilgin crolla sulle ginocchia e cade al suolo. Con intelligenza artistica e senso della misura Gnass²³ seppe conservare a questo fatto commovente l'oggettività e il carattere espositivo della precedente recitazione.²⁴

Dunque, il testimone de *La scena di strada* mima le azioni delle persone coinvolte nell'incidente con l'unico scopo di chiarire agli astanti le dinamiche dell'evento, affinché questi possano formarsi un'opinione a riguardo. Per questo motivo, il dimostratore non ha bisogno di imitare con dovizia di dettagli i comportamenti dell'autista e del pedone investito, non deve trasformarsi, cioè, nelle persone che interpreta. Anzi, secondo Brecht «la dimostrazione che egli fornisce sarebbe meno efficace se gli astanti rimanessero stupiti dalla sua capacità

²² Ivi, pp. 46-47.

²³ Friedrich Gnass fu l'interprete di Smilgin per il primo allestimento di Brecht de *La madre* al Berliner Ensemble. La data di debutto risale al 13 gennaio 1951.

²⁴ B. BRECHT, R. BERLAU, C. HUBALEK, P. PALITZSCH, K. RÜLICHE, *Theaterarbeit: fare teatro: sei allestimenti del Berliner Ensemble* cit., p. 142.

di trasformarsi».²⁵ Allo stesso modo, gli interpreti di Smilgin e Vlassova non intendono illudere lo spettatore di essere i personaggi che rappresentano, né che ciò a cui sta assistendo sia realmente l'uccisione dell'operaio. Come afferma Brecht nel suo saggio, «all'imitazione sono posti certi limiti. I mezzi che impiega [il teatro] devono essere giustificati dallo scopo»;²⁶ lo scopo di mostrare concretamente la morte di Smilgin – e non limitarsi a narrarla soltanto – è rendere chiaro allo spettatore che questo è l'episodio specifico che determina la conversione della protagonista al comunismo. Nel momento in cui l'operaio innocente viene ucciso dal soldato, Vlassova realizza la forte ingiustizia che governa i rapporti tra le classi: il proletariato viene ingiustamente calpestato dalle forze dell'ordine, le quali, a loro volta, ingiustamente collaborano con il ricco capitalista. Lo spettatore che assiste alla morte di Smilgin non deve provare compassione per la tragica sorte dell'operaio, al contrario, deve osservare con distanza critica l'episodio e seguire lucidamente l'evoluzione della protagonista. Per ottenere questo risultato, i due attori devono asciugare l'evento di ogni valenza emozionale, mettendo in risalto, invece, il suo significato sociopolitico. Per questo motivo è necessario ridurre l'imitazione alla semplice citazione delle dinamiche dell'accadimento.

In definitiva, l'obiettivo di questa pantomima finale, come la chiama Brecht, è quello di straniare la vicenda dell'assassinio di Smilgin. Il semplice fatto che questo sia l'unico episodio della scena a non essere soltanto narrato, ma anche mimato dagli interpreti, induce lo spettatore a prestarvi più attenzione; lo rende, cioè, degno di nota. Questo procedimento è facilitato dall'interpretazione degli attori, a sua volta straniata, perché priva di immedesimazione. Nel saggio *La scena di strada* viene così definito il concetto di "effetto di straniamento":

Veniamo così a parlare di uno degli elementi specifici del teatro epico, del cosiddetto *effetto di straniamento*. Si tratta, per dirla in breve, di una tecnica con la quale si può dare ai rapporti umani rappresentati l'impronta di cose sorprendenti, che esigono spiegazioni, non ovvie, non semplicemente "naturali". Questo effetto ha per scopo di permettere allo spettatore una critica efficace dal punto di vista sociale.²⁷

Ancora una volta, è possibile riscontrare una forte corrispondenza tra quanto teorizzato in questo saggio e la rappresentazione della quinta scena de *La madre*. Nel concreto, infatti, ciò che viene straniato nel suo finale sono proprio i rapporti sociali che intercorrono tra i diversi personaggi implicati nell'evento, dunque il

²⁵ B. BRECHT, *La scena di strada* cit., p. 45.

²⁶ Ivi, p. 47.

²⁷ Ivi, p. 49.

capitalista Sukhlinov, il soldato e il proletario Smilgin. Le relazioni di potere tra questi personaggi – e, per sineddoche, tra le classi sociali che essi esprimono – vengono messe in rilievo dalla pantomima straniata degli attori, in modo da far realizzare allo spettatore quanto esse siano impari; così come, alla vista della morte ingiusta dell'operaio, Vlassova prende coscienza della sua condizione di subalternità, allo stesso modo lo spettatore, assistendo alla rappresentazione straniata dell'evento, giunge a considerare ingiusti sia la collaborazione tra forze dell'ordine e capitalisti, sia il sopruso esercitato dalla polizia sul proletariato.

La performance di Helene Weigel

Nella descrizione analitica della quinta scena de *La madre*, un posto di rilievo va riservato alla performance di Helene Weigel nei panni della protagonista. La sua interpretazione di Vlassova contribuisce in maniera significativa a indirizzare il ragionamento critico del pubblico.

Nonostante la sua avversione per le idee rivoluzionarie, Vlassova ha partecipato alla manifestazione del primo maggio e anche lei interviene nella narrazione degli eventi vissuti. Durante il racconto, Weigel è in prosenio insieme agli altri attori, in seconda fila, alla sinistra dell'attore che interpreta Smilgin. Ma la sua figura attira lo sguardo dello spettatore per la sua singolarità. Sin dall'inizio, l'attrice mostra un atteggiamento fisico diverso da quello degli altri interpreti: la postura è più morbida, le spalle sono incurvate e le braccia, invece di essere stese lungo i fianchi come per gli altri, sono piegate sul grembo, raccolte in un grande scialle nero che avvolge la parte superiore del suo corpo. Anche l'espressione del viso è differente: mentre gli altri interpreti hanno un'espressione ferma e decisa, quella di Weigel è dubbiosa e spaventata. Il volto appare accigliato, con le palpebre lievemente abbassate e le labbra chiuse, rivolte verso il basso. Inoltre, mentre gli altri attori restano quasi immobili per tutta la durata della narrazione, Weigel è l'unica a muoversi, catturando inevitabilmente l'attenzione dello spettatore. Quando un attore prende la parola, Weigel si gira verso di lui e resta a osservarlo per tutta la durata della battuta con un'espressione inquisitoria. Al contrario, tutti gli altri interpreti hanno sempre lo sguardo fisso verso la platea. L'attrice, inoltre, non si limita a girare il capo solo verso colui che parla, ma, in alcuni passaggi, si volta anche verso la bandiera rossa e la fissa per qualche istante. In aggiunta, quando Anton racconta di come, a un certo punto del corteo, la polizia abbia cominciato a minacciare i manifestanti, Weigel, spaventata, fa qualche passo a sinistra per nascondersi dietro l'attore dinanzi a lei.

La posizione eccezionale assunta da Weigel in questa scena rispetto agli altri interpreti emerge chiaramente anche nella sequenza della canzone. Sebbene nel

testo drammatico sia indicato che tutti i personaggi intonano la canzone della bandiera rossa, difatti, nella messa in scena, Vlassova è l'unica a non farlo. Mentre gli altri attori cantano, Weigel osserva in silenzio prima loro e poi la bandiera, con la stessa espressione riflessiva e scrutante mantenuta durante la narrazione degli eventi.

Dunque, per tutta la prima parte della scena, quella dedicata al racconto della manifestazione, lo spettatore non può fare a meno di osservarla, poiché il suo atteggiamento è fortemente dissonante rispetto alla rigida staticità degli altri interpreti. Weigel mostra esplicitamente al pubblico una Vlassova che riflette sulle parole degli altri personaggi, e dunque sugli avvenimenti del primo maggio. Così facendo, induce lo spettatore ad assumere la stessa attitudine riflessiva, suggerendogli di osservare con occhio critico gli eventi narrati.

Nell'ultima parte della scena, Weigel, da che stava soltanto raccontando, passa al ruolo della dimostratrice insieme all'interprete di Smilgin. Nello specifico, l'attrice avanza mentre l'altro simula la morte del personaggio e si china per prendere la bandiera rossa che l'attore stava mantenendo. Poi si alza e pronuncia le seguenti parole: «Dammi la bandiera, Smilgin, dissi. Dàlla qui a me! La porterò io. Dovranno pur cambiare le cose».²⁸ I movimenti compiuti dall'attrice in questa breve sequenza agita sono molto ponderati ed essenziali. Si muove lentamente, scandendo ogni gesto con attenzione, come a voler conferire all'azione del sollevamento della bandiera il carattere della solennità. Nel saggio *La scena di strada*, Brecht descrive in questi termini la modalità rappresentativa del testimone oculare:

ponendo ora il relatore molta attenzione ai propri movimenti ed eseguendoli con prudenza, magari rallentati, provoca un effetto di straniamento: ossia "strania" il piccolo avvenimento particolare, ne mette in luce l'importanza, lo rende notevole.²⁹

Queste parole sembrano descrivere la recitazione di Weigel nel finale della quinta scena de *La madre*. In effetti, il suo obiettivo è proprio quello di straniare il gesto di Vlassova che si china per raccogliere la bandiera rossa, poiché attraverso quest'azione si visualizza la conversione definitiva della protagonista al comunismo. Quando si rialza, Weigel pronuncia l'ultima battuta con voce ferma e grande chiarezza espositiva. L'attrice si rivolge direttamente al pubblico, adottando la stessa espressione facciale dura e decisa degli altri interpreti. Non solo il viso, ma

²⁸ B. BRECHT, *La madre* cit., p. 40.

²⁹ B. BRECHT, *La scena di strada* cit., pp. 49-50.

anche l'attitudine corporea si omologa a quella degli altri: assume una postura eretta, caratterizzata da un irrigidimento del busto. Quindi, dopo aver preso la bandiera, Weigel si posiziona al posto di Smilgin, al centro della prima fila, mostrando lo stesso atteggiamento fisico di tutti gli altri interpreti. Se nella prima parte della scena si presentava come l'unico corpo estraneo, nel finale della scena si uniforma completamente al gruppo dei rivoluzionari. In questo modo l'attrice mostra visivamente al pubblico che la conversione è avvenuta: Vlassova è ora una di loro.

Dalla pratica alla teoria

Il modello base di teatro epico presentato da Brecht ne *La scena di strada* sembra, dunque, ricalcare le caratteristiche della quinta scena de *La madre*, pur inserendosi in una dimensione teorica ed esplicativa.

Il saggio si apre con le seguenti dichiarazioni:

Nel primo quindicennio dopo la guerra mondiale alcuni teatri tedeschi sperimentarono un tipo di recitazione relativamente nuova che, per il suo carattere nettamente di "rapporto", di descrizione, e perché si serviva di cori e proiezioni esplicative, si chiamò *epica*. Usando una tecnica piuttosto complessa, l'attore si distanziava dal personaggio raffigurato e presentava le situazioni drammatiche in una prospettiva tale che lo spettatore veniva necessariamente portato a considerarle in modo critico. I partigiani di questo teatro epico sostenevano che la comprensione dei nuovi temi – i processi estremamente complicati delle lotte di classe nella loro fase più crudele e acuta – sarebbe stata, così, notevolmente facilitata, grazie alla possibilità di rappresentare la concatenazione causale dei processi sociali.³⁰

A partire da queste premesse, Brecht si propone di fornire un modello base per questo nuovo tipo di teatro, chiamato epico.

Dunque, come testimonia l'incipit de *La scena di strada*, tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta del Novecento, Brecht aveva cominciato a sperimentare a Berlino una rinnovata modalità rappresentativa conforme alla sua idea di teatro politico. Insieme agli attori Ernst Busch e, soprattutto, Helene Weigel, il drammaturgo si cimenta contestualmente nell'esplorazione di una tecnica recitativa che possa esprimere in maniera adeguata i meccanismi del teatro epico. Nel saggio del 1938, Brecht afferma che questo «tipo di recitazione relativamente nuova» ha il carattere di «rapporto, di descrizione». Aggiunge che tale approccio

³⁰ Ivi, p. 44.

interpretativo induce inevitabilmente lo spettatore a osservare la situazione drammatica con occhio critico e che l'obiettivo perseguito dall'attore del teatro epico è quello di facilitare «la comprensione dei nuovi temi [...] i processi estremamente complicati delle lotte di classe nella loro fase più crudele e acuta». Leggendo queste parole, risulta difficile non pensare alla quinta scena de *La madre*.

Date, dunque, le forti somiglianze tra questa scena e il modello esplicitato nel saggio e considerato che la rappresentazione de *La madre*, insieme a quella de *L'opera da tre soldi*,³¹ è da ritenersi uno dei più compiuti esperimenti di teatro epico prima dell'esilio, è lecito supporre che Brecht si sia ampiamente affidato all'esperienza, assolutamente ben riuscita, de *La madre* per definire le caratteristiche del modello base di teatro epico delineato, qualche anno dopo, nel saggio *La scena di strada*.

In questo caso specifico, dunque, l'elaborazione teorica ha seguito induttivamente la sperimentazione pratica.

³¹ Brecht scrive *L'opera da tre soldi* nel 1928, a partire da una traduzione del *Beggar's Opera* di John Gay redatta da Elisabeth Hauptmann. La prima della messa in scena si svolge il 31 agosto dello stesso anno presso il Theater am Schiffbauerdamm di Berlino, con regia di Erich Engel e musica di Kurt Weill. Il dramma di Brecht sarà pubblicato per la prima volta nel 1931 in *Versuche 8-10. Heft 3*, per i tipi di Kiepenheuer Verlag.