



Molti registi e drammaturghi hanno guardato al suo idioma epico e alle premesse politico-poetiche

«SCRITTI SULLA LETTERATURA E SULL'ARTE» DI BERTOLT BRECHT

Il potere della tecnologia nel plasmare i destini umani

FRANCESCO FIORENTINO

■ Si è sempre tentato di inchiodare Brecht alle opinioni politiche che le sue opere esprimebbero. Ma l'arte non è uno strumento per comunicare opinioni. Tanto meno la sua, che cercava invece l'arresto, l'interruzione del giudizio e del senso, come scrisse una volta Pasolini. Lo stesso Adorno ammise che è «difficile appurare che cosa intenda l'autore anche solo nel *Galilei* o nell'*Anima buona di Sezuani*». Riportare queste e altre opere a un presunto messaggio ideologico è stata una strategia di difesa dalla loro dirompente complessità politica e poetica. A est e a ovest.

A est, Brecht è stato sempre sospeso al potere, protetto dalla sua fama mondiale, celebrato, ma anche avvertito per le tendenze «formaliste» del suo teatro. A ovest, l'accettazione della sua opera è avvenuta al prezzo della sua depolitizzazione. Un modello di neutralizzazione che ha funzionato fino a oggi, anche in Italia, è quello che oppone il poeta all'ideologo Brecht. La sua scrittura acquista una potenza poetica proprio perché impregnata di politica.

LO SI COMPRENDE leggendo *Me-ti. Il libro delle svolte*, recentemente riproposto dalla casa editrice L'orma e splendidamente curato da Marco Federici Solari (ne ha scritto Marco Bascetta su *Alias* della domenica il 6 ottobre 2019). È un libro rimasto incompiuto che Brecht scrisse negli anni dell'esilio, facendosi ispirare dall'opera di Mo Di, il filosofo cinese del V secolo a.C., che lo affascinava soprattutto per il suo pragmatismo. Per Brecht, quel pensiero lasciava perdere la questione della verità per considerare le idee in base alla loro efficacia, agli effetti che possono sortire in un determinato contesto, alla possibilità di essere adoperate come

armi o utensili.

Brecht è un pensatore della prassi, è interessato a proporre soluzioni a problemi concreti. Ma le soluzioni che propone non sono massime o insegnamenti, bensì atteggiamenti del pensiero tesi ad ampliare le possibilità di agire, di disporre delle proprie facoltà mentali, sensoriali, creative.

Questo pensiero lo chiama dialettico e lo definisce come un modo di maneggiare i concetti che tiene conto del loro significato mutevole a seconda degli spazi, dei tempi e degli ordini sociali in cui vengono utilizzati. Perciò non si tratta di trasmettere conoscenze o produrre convinzioni, ma di esercitarsi in questa modalità critica del pensare che sa lasciarsi spaesare dalle svolte della vita e dalle contraddizioni dell'esperienza. Oltre questo non c'è nulla.

LA DIALETTICA non è una stazione di passaggio verso una sintesi da raggiungere, ma è il risultato, la soluzione, il fine ultimo. È l'unica cosa che può essere opposta a un movimento di omologazione che toglie ogni spazio all'imprevisto, all'indeterminato, che rende gli esseri umani ben definiti per poterli controllare. Quel che conta nella dialettica è la produzione dell'ingovernabile.

Brecht fu uno dei primi a cogliere la portata transideologica dell'automatizzazione dei processi sociali. «Considerata dal punto di vista tecnico - affermava nel 1928 - la fabbrica fordista è una organizzazione bolscevica», in grado di mettere fine al mito borghese dell'autonomia dell'individuo.

In alcuni suoi testi, si affaccia anche l'idea che l'individuo sia stato sostituito da un *dividuum*, da un singolo divisibile che deve la sua particolarità all'appartenenza a più collettivi; in altri, è già formulata l'idea foucaultiana di dispositivo. Brecht

lo chiama *Apparat* e intende non solo un'apparecchiatura tecnica: è l'insieme di pratiche, istituzioni, leggi e discorsi che sono legati al suo uso.

COSÌ, IN UN TESTO del 1931, forniva un'analisi illuminante e precorritrice del dispositivo cinema: si intitola *Il processo dell'Opera da tre soldi* ed è apparso in italiano negli *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, scelti e introdotti da Cesare Cases nel 1973 e ora ripresentati da **Meltemi** (pp. 460, euro 24) con una postfazione di Marco Castellari. Questa silloge propone molti scritti ancora oggi di grande interesse, come per esempio quelli sui media: gli interventi sulla radio e, appunto, *Il Processo dell'Opera da tre soldi*, che è un testo cruciale: documenta un'azione sotterranea, non percepita eppure essenziale della riflessione brechtiana. È una descrizione della condizione mercificata dell'arte, del suo declino nel consumismo universale, la cui influenza sul saggio di Walter Benjamin sulla riproducibilità dell'opera d'arte è ancora tutta da indagare, mentre sono palesi le consonanze con il capitolo sull'industria culturale nella *Dialettica dell'illuminismo* di Adorno e Horkheimer.

Secondo Günther Anders, Brecht era l'unico scrittore del suo tempo a considerare gli esseri umani come esseri plasmati dai loro media. In effetti, fu uno dei primi a comprendere che prassi e teoria estetiche sono variabili dipendenti delle tecnologie mediatiche. Considerò gli «apparati» parte integrante della materia del reale: l'artista deve lavorare criticamente per produrre un rinnovamento dei bisogni che indirizzano la percezione, i pensieri, i desideri. Brecht sapeva che il potere della tecnologia consiste nel fatto che essa perde presto il suo carattere di estraneità per diventare una se-

conda natura.

GLI ESPERIMENTI con i media che portò sulla scena tra il 1928 e il 1933 esploravano pratiche di resistenza contro questo processo di assuefazione, secondo modalità che poi saranno riprese e sviluppate in molte forme del teatro contemporaneo - da Robert Wilson ai Gob Squad, dal Wooster Group a Heiner Goebbels. Dagli anni '60, generazioni di registi e drammaturghi - spesso anche quelli che hanno preso le distanze da lui per il suo supposto didatticismo semplificatorio - hanno fatto propri l'idioma epico e le sue premesse politiche e poetologiche.

Ma l'azione di Brecht non riguardò solo il teatro. Al suo modello di scrittura politica si possono ricondurre alcuni film di Godard e di Kluge, di Hans-Jürgen Syberberg, di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Di ascendenza brechtiana è anche l'arte di Beuys, la saggistica del Barthes dei *Miti d'oggi* o quella dell'Enzensberger mediologo.

Col tempo, il riferimento diventa via via meno evidente. Elementi della scrittura brechtiana riappaiono in altri contesti, caricati di un senso nuovo, utilizzati per riflettere su condizioni diverse del mondo. Questa sopravvivenza dispersa - e non di rado inconsapevole - era per Brecht l'unica forma di vera efficacia storica.

Già negli anni Venti del secolo scorso aveva visto divenire labile e problematico il concetto di proprietà intellettuale, e aveva di fatto propugnato la morte dell'autore: già allora l'arte era per lui una pratica collettiva, in cui l'autore diviene irrilevante e può continuare a vivere soltanto sparando in un processo in cui si conserva solo chi riesce a farsi riusare per costruire bisogni diversi. La vera sopravvivenza è frammentaria e senza nome.



Gli esperimenti con i media che lo scrittore portò sulla scena tra il 1928 e il 1933 esploravano pratiche di resistenza contro un processo di assuefazione



Bertolt Brecht

