

Brecht e Benjamin: carattere e personaggio

Fabio Tolledi

La relazione tra Walter Benjamin e Bertolt Brecht segna un punto di congiunzione tra una pratica rivoluzionaria ed una incessante interrogazione sui modi e sul concreto farsi dei concetti attraverso l'esperienza teatrale.

Walter Benjamin ha frequentato assiduamente Bertolt Brecht, soprattutto nel periodo dell'esilio di quest'ultimo, a Svendborg in Danimarca, che va dal 1933 al 1938.

È ampiamente attestato come la figura di Brecht sia stata molto importante per Benjamin. E non pochi problemi questa influenza ha creato a Benjamin. Da Adorno a Scholem le critiche verso questa relazione furono molto pesanti, alimentate da un giudizio fermamente negativo nei confronti di Brecht da parte della comunità accademica e intellettuale non solo in ambito tedesco.

Da versanti differenti l'ortodossia marxista, la radicalità sempre più accentuata delle proprie posizioni via via negli anni determinerà, per Brecht e per Benjamin, un forte isolamento nei rispettivi ambienti.

Walter Benjamin in *Uomini tedeschi* ha collocato il drammaturgo bavarese tra i più illustri scrittori di lingua tedesca dei primi trenta anni del Novecento, riconoscendo a Brecht una rilevanza assoluta prima di tutto dal punto di vista letterario più che sul versante della militanza politica.

In Italia i due saggi di Benjamin *Che cos'è il teatro epico?* e *Commenti ad alcune liriche di Brecht* appaiono per Einaudi all'interno della prima edizione de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*¹ nel 1966, a testimonianza di una consolidata attenzione di lunga datazione su questa relazione anche in Italia.

Benjamin entrò in contatto con Brecht attraverso la sua aiuto-regista e attrice lettone Asja Lacis.

Ad Asja Lacis è dedicato un libro che segna una importante svolta per Benja-

1. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.

min, *Strada a senso unico*². Questo libro, composto tra il 1923 e il 1926 è composto da aforismi, nel cui tessuto la descrizione della città coglie la vita dei personaggi e dei dettagli che ne costituiscono il vivo pulsare. La città, in Benjamin, comincia in maniera chiara a divenire lo spazio della vita viva. Per Asja Lacis, Benjamin stilò nel 1928 il *Programma per un teatro proletario di bambini*³. In Italia questo testo era apparso già sui "Quaderni Piacentini"⁴, mentre l'esegesi di questo lavoro appariva nel volume che raccoglieva il diario di Asja Lacis⁵.

Anche in questo scritto prevale in Benjamin il valore del contesto, del concreto spazio in cui si condivide l'esperienza, il divenire della conoscenza. Per Benjamin «l'educazione proletaria ha bisogno anzitutto di un quadro *in cui* si educi. Non, come la borghesia, di un'idea *a cui* si educi»⁶.

Per Benjamin non è importante stabilire se un teatro di bambini sia o meno in relazione con le vette più alte ed eccelse del teatro nel corso della sua storia millenaria. Semmai esso è strumento per evidenziarne la distanza dal teatro borghese, teatro segnato dalla natura del profitto per il versante economico e dallo strumento della *sensazionalità* dal punto di vista sociale.

Il teatro proletario di bambini vive nella sua dimensione radicalmente collettiva, giungendo a rendere marginale l'elemento dello spettacolo finale, esaltando al contrario del teatro borghese la sua natura di processo comune. In una sorta di prefigurazione di ciò che Elvio Fachinelli realizzerà nell'asilo di Porta Ticinese a Milano all'inizio degli anni Settanta, nasce l'utopia concreta di una scuola per l'infanzia auto-gestita. Dove l'educatore diviene soggetto dell'apprendimento, dove i bambini guidano il processo del conoscere.

Nello sviluppo del *Programma* emergono evidenti quegli elementi che richiamano l'interesse di Benjamin riguardo alla forma teatrale, al processo di apprendimento, al divenire della conoscenza nel cambiamento operato dall'attore:

Nei suoi *Schriften über Kunst* Konrad Fiedler ha dimostrato per primo che il pittore non è un uomo che veda in maniera più naturalistica, più poetica o più estatica degli altri uomini. È piuttosto un uomo che osserva più da vicino con la mano là dove l'occhio si ferma, che traduce l'innervazione recettiva dei muscoli visivi nell'innervazione creativa della mano. Innervazione creativa in esatta connessione con quella recettiva è ogni gesto infantile⁷.

Il conoscere dell'attore è atto concreto, atto di corpo, come l'atto del guardare

2. W. Benjamin, *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1983, pp. 2-69

3. In W. Benjamin, *Programma di un teatro proletario di bambini*, in *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1993, pp. 230-236.

4. Si tratta del numero 38 del 1969, tradotto – non a caso – da Elvio Fachinelli.

5. A. Lacis, *Professione: rivoluzionaria*, trad. it. di E. Casini-Ropa, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 78-89.

6. W. Benjamin, *Programma di un teatro proletario di bambini*, cit. p. 231.

7. Ivi, p. 234.

dello spettatore è atto altrettanto concreto che fonda il teatro. Negli stessi anni Antonin Artaud affermava da un altro versante che

lo spettatore che viene da noi sa di venire a sottoporsi a una operazione vera, dove sono in gioco non solo il suo spirito ma i suoi sensi e la sua carne. Andrà ormai a teatro come dal chirurgo o dal dentista. Con lo stesso stato d'animo, pensando evidentemente di non morire per questo, ma che è una cosa grave e che non ne uscirà integro⁸.

Come per *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (scritto che verrà composto nel 1936) il *punctum* per Benjamin è costituito dallo *Jetztzeit*, che rappresenta il vero presente storico, in quanto «qualunque prestazione infantile è rivolta, non alla “eternità” dei prodotti, bensì all’“attimo” del gesto. In quanto arte caduca, il teatro è l'arte dell'infanzia»⁹.

Il genio dell'educazione, per Benjamin, è l'osservazione:

Soltanto essa [– infatti –] è il cuore dell'amore non sentimentale. Ogni amore educativo al quale, nei nove decimi di tutti i casi di presunto sapere e volere, l'osservazione della vita infantile stessa non toglie coraggio e voglia, non serve a nulla. Esso è sentimentale e presuntuoso. Per l'osservazione però – e solo qui comincia l'educazione – ogni azione e gesto infantile diventa un segnale. Non tanto, come piace allo psicologo, segnale dell'inconscio, delle latenze, rimozioni, censure, ma segnale da un mondo in cui il bambino vive e comanda. Perciò una «teoria dei segnali» non è affatto un modo di dire. Quasi ogni gesto infantile è comando e segnale in un mondo, sul quale soltanto di rado uomini geniali hanno gettato uno sguardo. Primo fra tutti, Jean Paul¹⁰.

Il *Programma* ebbe una prima stesura nel 1924 ed una definitiva nel novembre del 1928. Al suo interno spicca la considerazione secondo cui il vero genio pedagogico è l'osservazione. Brecht molti anni dopo a Svendborg scriverà una poesia già chiara nel suo titolo: *Discorso agli attori operai di Danimarca sull'arte dell'osservazione*¹¹.

Questa poesia di Brecht sembra assumere tutte le indicazioni che Benjamin illustra nel *Programma*.

A queste osservazioni si aggiunge il mestiere, il lavoro quotidiano dell'uomo di teatro a contatto stretto, diretto e costante con le proprie compagne e i propri compagni di lavoro.

In questa poesia Brecht si pone tra gli spettatori, seduti *sulle basse panche*, dove nasce e si sviluppa una *disputa*.

8. A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968, p. 201.

9. W. Benjamin, *Programma di un teatro proletario di bambini*, cit., p. 234.

10. Ivi, p. 233

11. B. Brecht, *Discorso agli attori-operai danesi sull'arte dell'osservazione*, in *Scritti teatrali*, vol. II: *“L'acquisto dell'ottone”, “Breviario di estetica teatrale” e altre riflessioni. 1937-1956*, Einaudi, Torino 1975, pp. 135-139.

L'arte dell'osservazione è, per Brecht, l'arte che prima di tutte va posseduta dall'attore, poiché

non ha importanza come tu appari, ma
quello che hai visto e mostri. Merita di essere conosciuto
quello che sai.
Ti osserveranno per vedere
il grado di perfezione con cui tu hai osservato¹².

Questo atto del conoscere, dello sguardo che diviene azione, si regge su una implicazione radicale e dirompente. L'arte dell'osservazione segna l'appartenenza comune al mondo:

e ora
raffiguratevi ciò che avviene intorno a voi, tutte queste lotte
così, in immagine, proprio come avvenimenti storici.
Poiché così poi dovete rappresentarli sul palcoscenico:
lotte per il posto di lavoro, colloqui dolci e amari
fra uomo e donna, discussioni su libri,
rinuncia e rivolta, tentativo e mala sorte,
li rappresenterete come avvenimenti storici.
(Perfino quello che accade ora, proprio ora, qui tra noi, potete
considerarlo come un'immagine: come il drammaturgo
fuggiasco vi istruisce
nell'arte dell'osservazione)¹³.

64

saggi

René Lourau e l'analisi istituzionale, quarant'anni dopo, hanno dato vita a un metodo d'intervento per studiare i rapporti che le diverse parti sociali intrattengono con il sistema evidente o meno delle istituzioni. Un intervento che vede l'analista non in posizione esterna al gruppo, alla collettività, all'organizzazione, ma come soggetto implicato e coinvolto nella rete delle istituzioni che analizza. Nella relazione tra istituyente e istituito l'osservazione diventa già orizzonte di intervento. Non descrizione distante, terza, ma atto implicato¹⁴.

Come Brecht indica agli attori-operai di Danimarca, «osserva male colui che dell'osservato / non sa che farsene. Con occhio più acuto / il frutticoltore osserva il melo, che non il passante»¹⁵.

È in questa operazione di svolta radicale che riguarda l'implicazione del soggetto-attore che l'azione comune di Brecht e di Benjamin con più precisione emerge. Nell'uomo come destino dell'uomo, formula costantemente usata da Brecht e

12. Ivi, p. 137.

13. Ivi, p. 138

14. R. Lourau, *La chiave dei campi. Introduzione all'analisi istituzionale*, a cura di P. Fumarola, Sensibili alle foglie, Roma 1999.

15. B. Brecht, *Discorso agli attori-operai danesi sull'arte dell'osservazione*, cit., p. 138.

presente anche in questo *Discorso*, risiede una intuizione straordinaria. Il corpo dell'attore porta con sé nel momento in cui incontra il corpo dello spettatore un atto politico e di conoscenza che trasforma il mondo, che *incide* il mondo.

Ma come, vi sento chiedere, possiamo noi che siamo calpestati e perseguitati, sfruttati e subordinati, tenuti nell'ignoranza, che viviamo nell'incertezza assumere il grande atteggiamento degli indagatori e dei pionieri che esplorano una terra straniera, per sfruttarla e assoggettarla a sé? Noi che sempre fummo soltanto oggetto dell'azione di altri, più fortunati! Come possiamo noi, gli eterni alberi da frutto, diventare noi stessi giardinieri?¹⁶

In alcuni appunti di diario del giugno 1938, Benjamin riferisce di un dialogo tenuto la sera prima con Brecht. Parlando del teatro epico, il regista fa delle importanti considerazioni riguardanti il teatro per bambini. In quella forma teatrale gli errori nella recitazione conferiscono dei tratti epici alla narrazione. Proprio durante quella conversazione Brecht fa riferimento alla nascita del teatro epico.

Anche in questo caso è l'interruzione dell'andamento ordinario che suggerisce a Brecht una via possibile e nuova.

Il suo amico Karl Valentin, geniale talento comico dell'età di Weimar, osservando gli attori fermi, apre ad un nuovo stile di recitazione.

Nel suo diario Benjamin annota che

Brecht parla del teatro epico; cita il teatro per bambini, in cui gli errori nella recitazione, fungendo da effetti di straniamento, conferiscono dei tratti epici nella narrazione. Qualcosa di simile può accadere anche nel teatro degli artisti girovaghi. Mi viene in mente la rappresentazione ginevrina del *Cid*, in occasione della quale, nel vedere la corona sbilenca del re, trassi il primo punto di ciò che poi, nove anni più tardi, esposi nel mio libro sul *dramma barocco*¹⁷.

Comincia a risultare chiaro come Benjamin abbia influenzato lo sviluppo della teoria del dramma in Brecht, primo fra tutti il concetto di eroe non-tragico che può essere accostato alla scena epica¹⁸.

Benjamin rileva come la tragedia barocca e il teatro epico siano legati tra loro da una estetica anti-aristotelica; in quanto in entrambe le forme drammatiche esiste piuttosto una questione della sfera sociale dell'interazione piuttosto che una vicenda legata al carattere individuale del personaggio. Tale influenza è chiara tenendo

16. Ivi, p. 139

17. W. Benjamin, *Appunti di diario*, in *Scritti 1938-1940*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 2006, p. 95.

18. Cfr. su questo argomento l'importante studio di E. Wizsla, *Walter Benjamin and Bertolt Brecht: The Story of a Friendship*, Yale University Press, New Haven-London 2009, pp. 109 sgg.

conto che *Il dramma barocco tedesco* è stato composto da Benjamin nel 1926 e gli scritti di Brecht di *Teoria e tecnica dello spettacolo* raccolti nella sezione dal chiaro titolo *Una drammaturgia non aristotelica* raccolgono saggi ed interventi che vanno dal 1933 al 1941.

Benjamin prosegue nel suo diario del 1938 annotando che

da parte sua, Brecht ricorda il momento a cui risale l'idea del teatro epico. Fu durante le prove dell'Edoardo II a Monaco. La battaglia che compare nell'opera deve occupare la scena per tre quarti d'ora. Brecht non riusciva a risolvere il problema dei soldati. (E come lui neppure Asja Lacis, la sua aiuto-regista). Alla fine si rivolse a Karl Valentin, allora suo intimo amico, che assisteva alle prove; lo fece, ormai stremato, domandandogli: «Dunque com'è la faccenda di questi soldati? Cosa fanno? Insomma, cos'è che non va in loro?». Valentin: «Sono smorti e hanno paura». Questa osservazione fu quella decisiva. Brecht aggiunse «Sono stanchi». Le facce dei soldati furono ricoperte di uno spesso strato di calce. E quel giorno si trovò la chiave di volta della rappresentazione¹⁹.

Uno degli sforzi più significativi di Benjamin nella comprensione, nella interpretazione e nella diffusione del lavoro brechtiano riguarda il teatro epico, in quanto «questo teatro è legato al corso del tempo in modo completamente diverso dal teatro tragico. Poiché la tensione è legata non tanto all'esito quanto alle vicende»²⁰.

Uno degli strumenti stilistici che Brecht utilizza per giungere alla dimensione epica è costituito dalla interruzione. Per Benjamin, il presupposto di un teatro non-aristotelico è rappresentato anzitutto dalla analogia con la geometria non-euclidea. All'eliminazione dell'assioma delle parallele in quest'ultima corrisponde l'eliminazione del processo di catarsi nella prima. Questa eliminazione riguarda, nel teatro di Brecht, lo sprigionarsi degli affetti tramite la partecipazione commossa al destino dell'eroe.

Obiettivo primario del teatro epico deve essere il «privare il palcoscenico del suo effetto contenutistico»²¹.

A tale scopo l'eroe non-tragico necessita di uno sguardo terzo sulla scena. Benjamin ricorda di come nel teatro classico francese, tra gli attori, nella scena e ben visibili, sedessero gli uomini di rango. La presenza di colui che pensa, osservando e senza, però, coerenza narrativa rispetto a ciò che viene lì rappresentato, apre a quell'effetto di straniamento che pone la domanda attiva su ciò che davanti ai nostri occhi sta accadendo. In questo senso Benjamin vede nello stile brechtiano un teatro delle contraddizioni che costituiscono la nostra società.

Tra le proprietà originali per lo spettatore del teatro epico vi è un atteggiamento di stupore che prende il posto dell'immedesimazione. In questa prospettiva lo

19. W. Benjamin, *Appunti di diario*, cit., p. 95.

20. W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 128.

21. *Ibid.*

spettatore è chiamato a stupirsi delle situazioni e del contesto, non a immedesimarsi nel destino dell'eroe.

Come Benjamin afferma, dunque «si tratta di scoprire queste situazioni. (Si potrebbe anche dire, allo stesso titolo: estraniarle). Questa scoperta (straniamento) delle situazioni avviene mediante l'interruzione di certe azioni»²².

È la scoperta della situazione che conduce al centro l'atto del guardare del pubblico. E in questo senso la scena diviene duplice. Si allarga, sconfinata e accoglie la complessità che chiamiamo teatro. Il teatro, così, non vive *solo* sul palcoscenico, nella finzione immedesimatrice della quarta parete, bensì in tutto lo spazio teatrale, ovvero in quel luogo dove attore e pubblico si incontrano.

Per Benjamin e Brecht, dunque, rappresentazione non significa restituzione nel senso dei teorici del naturalismo. Si tratta piuttosto, principalmente, di scoprire queste situazioni. E qui, nel testo di Benjamin, interviene uno strano inciso, tra parentesi. Con un po' di civetteria derridaiana potremmo dire che il tedesco *Klammer* (letteralmente molletta per il bucato e solo dopo segno grafico che designa la parentesi) qui ci stende. E forse per non essere nei suoi panni, per non immedesimarsi, che Benjamin aggiunge tra parentesi «si potrebbe anche dire, allo stesso titolo: estraniarle».

Sorprende come Benjamin, inoltre, attraverso il valore dell'*interruzione* riesca a cogliere una istanza propria del plurisecolare teatro cinese e giapponese. Lì il gesto, la postura, ogni elemento della tecnica dell'attore è protesa nell'essere gesto e segno. La qualità più importante dell'attore è quello che Zeami ha descritto ne *Il segreto del teatro Nō* (il titolo della prima traduzione in italiano di questo libro eccezionale fu *L'insegnamento dello stile e del fiore*)²³. Zeami, attore e drammaturgo giapponese del XIV secolo, muove il suo insegnamento segreto nell'oscillazione tra visibile e invisibile, nel segreto dell'energia dell'attore nello spazio scenico, nella sottile linea che lega lo sguardo dello spettatore al farsi dello spettacolo.

Benjamin e Brecht condividono la passione e lo studio della cultura cinese e giapponese. Nei diari di Brecht possiamo leggere l'elenco esiguo degli oggetti che il regista aveva con sé nel dicembre del 1939.

Io possiedo: un rotolo cinese L'UOMO CHE DUBITA, 3 maschere giapponesi, 2 piccoli tappeti cinesi, 2 coltelli bavaresi da contadino, 1 coltello da caccia bavarese, una sedia da camino inglese, catino di rame per lavarsi i piedi, brocche di rame, portaceneri di rame, bacinella di ottone, 2 grandi tavole di Neher LA LINEA DI CONDOTTA, un paio di stampe di IL SIGNORE DEI PESCI di Neher, una fiaschetta di whisky in argento, una pipa Dunhill, CESARE in pergamena, una vecchia edizione di Lucrezio, NEUE ZEIT completa, ME-TI in cuoio, coperta grigia, orologio da taschino, 2 volumi dei VERSUCHE, una macchina fotografica Leica con lente da teatro, calchi in gesso e bronzo della mia faccia e della mia testa, busto della Weigel, una cartella con fotografie, i manoscritti di SANTA GIOVANNA, TESTE TONDE, GALILEO, COURAGE, 2 volumi di pitture di BREUGHEL, un

22. Ivi, p. 130.

23. M. Zeami, *Il segreto del teatro Nō*, a cura di R. Siefert, Adelphi, Milano 1966.

taccuino tascabile di cuoio, una borsa da tabacco di cuoio, un cappotto di pelle nero, un vecchio tavolo rotondo²⁴.

Non possono non balzare agli occhi gli oggetti che aprono questo elenco di povere cose di un uomo che ha vissuto per diciotto anni in esilio, per molti anni in condizioni di estremo disagio.

Anche l'opera *Me-ti, il libro delle svolte*²⁵, composto prevalentemente proprio nel periodo danese dell'esilio tra il 1934 e il 1937 venne descritto da Brecht come «un libretto, composto, in stile cinese, di regole di comportamento»²⁶, e il personaggio *Me-ti* indica inequivocabilmente la grande importanza che la cultura dell'estremo oriente abbia avuto per il regista bavarese.

Nelle note introduttive Brecht indica che il «*Libro delle svolte* è stato tradotto in tedesco utilizzando la traduzione dal cinese in inglese di Charles Stephen»²⁷.

Attraverso lo strumento di derivazione *orientale* dell'interruzione, Benjamin giunge a definire un altro elemento essenziale del teatro epico: il gesto citabile.

Secondo Benjamin, a ben guardare, l'interruzione è uno dei processi fondamentali di ogni strutturazione della forma. E questo processo travalica di molto il solo ambito artistico. L'interruzione di fatti è messa in atto attraverso l'uso della citazione. Infatti, «citare un testo implica interrompere il contesto in cui rientra»²⁸.

Uno dei compiti essenziali del teatro epico è rendere citabili i gesti, del resto dal teatro epico ad oggi abbiamo assistito a forme di teatro saldamente connesse alla gestualità, alla corporeità del teatro, alla corporeità della lingua e del suono.

Alla tradizione culturale plurimillenaria di Cina e Giappone, Benjamin accosta un'attenzione verso quegli elementi della tecnica contemporanea, delle nuove forme d'arte dirompenti, prima fra tutte il cinema.

Secondo Benjamin il teatro epico, «come le immagini di una pellicola cinematografica, procede a scossoni. La sua forma fondamentale è quella dello shock. I *song*, le didascalie, le convenzioni fantomatiche staccano ogni situazione dall'altra»²⁹. Questi processi tecnici tendono tutti a produrre quell'elemento di interruzione generando intervalli che tendono a limitare l'illusione del pubblico.

Sino a questo punto gli elementi dello stile che portano ad un percorso che si intreccia tra Benjamin e Brecht, tra dramma barocco e teatro epico.

Ma non di meno il contributo di entrambi non si può definire che straordinario sul versante del *carattere*.

In *Destino e carattere*, Walter Benjamin affronta la questione della tragedia e della *hybris*. Come Benjamin indica «nella classica configurazione greca dell'idea di destino la felicità che tocca ad un uomo non è affatto concepita come la confer-

24. B. Brecht, *Diario di lavoro*, vol. I, a cura di W. Hecht, Einaudi, Torino 1976, p. 71.

25. B. Brecht, *Me-ti, il libro delle svolte*, Einaudi, Torino 1978.

26. Ivi, p. 3.

27. *Ibid.*

28. W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*, cit., p. 131.

29. Ivi, p. 132.

ma della sua innocente condotta di vita, ma come la tentazione alla colpa più grave, all'hybris»³⁰.

Il teatro ha a che fare con il Carattere, elemento che rimanda al personaggio, alla caratterizzazione. Parola che in tedesco (*Charakter*) e inglese (*character*) indica questo strumento essenziale della narrazione teatrale.

Il termine greco *χαρακτήρ* rimanda all'atto di incidere e, forse ancor prima, a quello del graffiare.

Ma anche il problema dello stile è, sempre

l'esame, la valutazione di un oggetto acuminato. Di una piuma, di una penna soltanto, talvolta. [...] Ma anche di uno stiletto, o magari di un pugnale. Mediante i quali si può, certo, attaccare crudelmente ciò cui la filosofia dà nome di materia o di matrice, al fine di segnarlo di un marchio, o per lasciare in esso un'impronta o una forma, ma con i quali si può respingere altresì la minaccia di una forza, tenerla a distanza, reprimerla, eluderla – piegandosi allora, o ripiegando, in fuga, dietro dei veli. [...] Lo stile, allora, avanzerebbe come lo *sprone*; quello, ad esempio, di una nave a vele spiegate: il *rostrum sproni*³¹.

Forse attraverso questo strumento ci si muove verso la stessa forma del rappresentare, del riprodurre sino ad arrivare al carattere, alla forma della lettera che si ascrive nella forma della scrittura. Anche ora io qui scelgo un carattere, che poi si trasformerà secondo le indicazioni che il curatore della rivista sceglie. Io, ora, nell'atto dello scrivere sul mio computer uso un Book Antiqua, corpo 14, questo carattere si trasformerà in Garamond cambiando *font*, cambiando *corpo*. Del resto la *scrittura* è il contratto che l'impresario di teatro usa per assumere l'attore. E l'attore, una volta scritturato, entrerà nella sua parte con un'operazione di grande sottrazione delle parole del drammaturgo, di quello slittamento mai abbastanza chiaro della distanza assoluta tra opera scritta e il copione e, ancora, della distanza ulteriore dal copione alla scena.

Ma come incide il corpo questo carattere? E perché questa distanza tra la parola *Personaggio* e la parola *Character*?

Secondo Agamben il saggio è colui che, pur accettando senza discutere la parte (la "maschera") che la sorte gli assegna, per quanto umile sia, rifiuta però di identificarsi con essa e si limita a ben rappresentarla. In questa prospettiva il termine *prosopon* muta significato, e contrapponendosi alla "persona" in senso teatrale, comincia a designare la "personalità morale" dell'uomo, la potenza che fornisce il criterio dell'azione e resta superiore a tutti i possibili atti che può produrre.

È su questa duplice eredità semantica del termine 'persona' (da una parte la 'maschera' teatrale, dall'altra la nozione nascente di personalità morale, alle quali si deve aggiun-

30. W. Benjamin, *Destino e carattere*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1966, p. 32.

31. J. Derrida, *Sproni. Gli stili di Nietzsche*, Adelphi, Milano 1991, pp. 41-42.

gere la nozione giuridica di persona, che appare già formata in un passo della parafrasi di Teofilo alle *Istituzioni* di Giustiniano, in cui si dice che «i servi in quanto tali non hanno persona [*aprosopoi ontes*], sono caratterizzati [*characterizontai*] dalla persona del padrone») che si viene formando per opera dei padri della Chiesa la nozione teologico-metafisica di persona³².

Nel *Contra Eutychem* di Boezio questa ambiguità si può cogliere nella sua indivisa coerenza originaria. Boezio è, infatti, ancora perfettamente conscio del significato teatrale del termine «persona», ma cerca, d'altra parte, di convertirlo in una categoria filosofica, facendone l'equivalente del greco *hypostasis*, nel senso di *naturae rationalis individua substantia*. In un passo in cui la pertinenza della tragedia e della commedia allo statuto della persona ha la sua legittimazione originaria, la difficoltà di questo cruciale mutamento semantico affiora alla sua coscienza come una «mancanza di parole»³³.

Il nome *persona* sembra essere derivato da una diversa origine, cioè dalle maschere [*personis*] che, nelle commedie e nelle tragedie, rappresentavano gli uomini di cui si trattava. Non può non balzare agli occhi, o fare drizzare le orecchie che la maschera è legata al *per-suonare*. Anche i greci chiamano queste maschere *prosopa*, per il fatto che vengono poste davanti agli occhi a coprire il volto. Ma dal momento che

gli attori rappresentavano con delle maschere [*personis inductis*] i singoli uomini di cui si trattava nelle commedie e nelle tragedie, come Ecuba, Medea, Simone o Cremete, per questo motivo anche gli altri uomini, che possono essere identificati in modo certo dal loro aspetto, furono chiamati *personae* dai latini e *prosopa* dai greci. Molto più chiaramente i greci chiamano però la sostanza individuale di una natura razionale col termine *hypostasis*, mentre noi, per mancanza di parole, abbiamo conservato il termine che ci è stato tramandato, e chiamiamo *persona* ciò che i greci chiamano *hypostasis*. Il servo, al centro della scena comica è, peraltro l'*aprosopos* e del resto, la commedia rifiuta fermamente l'identificazione con il *prosopon*³⁴.

La teoria *drammatica* dell'attore si fonda sulla consapevolezza di forze contrastanti, di una dimensione non lineare, di una forma che il teatro orientale definisce di opposizione creatrice, di uno sguardo capace di esplorare anche l'orrore di sé stessi.

In un testo del 1931, Benjamin parla del carattere distruttivo. Questo elemento

conosce solo una parola d'ordine: creare spazio; una sola attività: far pulizia. Il suo bisogno di aria fresca e di uno spazio libero è più forte di ogni odio. Il carattere distruttivo è giovane e sereno. Distruggere infatti ringiovanisce, perché toglie di mezzo le

32. G. Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 22.

33. *Ibid.*

34. *Ivi*, pp. 23-24.

tracce della nostra età; rasserena, perché ogni eliminare, per il distruttore, significa una perfetta riduzione³⁵.

Il carattere distruttivo, secondo Benjamin, non vede alcunché di duraturo. «Anche lì dove altri vanno a sbattere contro muri o montagne, lui intravede la sua via d'uscita. Riduce l'esistente in macerie, non per amor delle macerie ma della via d'uscita che le attraversa»³⁶.

Di contro, in quella tensione creatrice dell'opposto, troviamo un'altra categoria sull'asse Benjamin/Brecht.

Nei *Commenti ad alcune liriche di Brecht*³⁷ risalta una definizione, riferita al cinese Lao Tse, che ci conduce ad una strana categoria, quella di *cortesìa*.

Il commento di Benjamin riguarda la poesia *Leggenda sull'origine del libro Taoteking sulla via dell'emigrazione*³⁸. In questa poesia Brecht parla – senza citarlo apertamente – di Lao Tse, il più saggio tra i saggi, che a causa della propria saggezza sta subendo l'esilio. Dall'altro lato troviamo un altro personaggio, il gabelliere. L'avidità di sapere del gabelliere consentirà di strappare al saggio la sua saggezza.

35. W. Benjamin, *Il carattere distruttivo*, in *Scritti 1930-1931*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 2002, p. 521.

36. Ivi, p. 522.

37. W. Benjamin, *Commenti ad alcune liriche di Brecht*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 137-161.

38. B. Brecht, *Leggenda sull'origine del libro Taoteking dettato da Lao Tse sulla via dell'emigrazione*, in *Poesie e canzoni*, a cura di R. Leiser e F. Fortini, Einaudi, Torino 1975, pp. 93-96. «1. Quando fu già logoro, ai settanta, / anche il Maestro ebbe voglia di quiete. / Ché nel paese ancora una volta era debole il bene / e ancora una volta più forte cresceva la malvagità. / E lui cinse i calzari. // 2. E prese su quanto aveva di bisogno. Poco. Però, una cosa e l'altra, e c'era / la pipa che sempre fumava, la sera, / e il libro che sempre leggeva. / E, a occhio, pan bianco. // 3. Godé la valle ancora e la dimenticò / quando ai monti volse la via. / E il suo bue godeva l'aria fresca, / ruminando, con il vecchio in groppa, / ad un passo che per lui bastava. // 4. Ma nel quarto giorno fra i dirupi / gli sbarrò la strada un gabelliere: / «Hai qualcosa di prezioso?», «Nulla». / E il ragazzo che guidava il bue disse: «Insegnava». / Tutto dichiarato, dunque. // 5. Ma quell'uomo, in un suo lieto animo, / chiese ancora: «E che cosa ne ha cavato?». / E il ragazzo: «Che cede all'acqua docile, / a lungo andare, la pietra tenace. / Quel che è duro la perde, capisci?». // 6. Per andare finché c'era, di quel giorno, ancora luce / pungolava il ragazzo ora il bue. / E, già dietro un pino nero scomparivano quei tre / quando improvvisamente si riscosse / l'uomo e gridò: «Ferma, ehi! // 7. Che storia è, questa dell'acqua, vecchio?». / «Ti interessa?» Il vecchio si fermò. / «Io sono solo un gabelliere», disse, / «ma, chi alla fine vinca, interessa anche me. / Dillo, se tu lo sai! // 8. Tu scrivimelo! Dettalo al ragazzo! / Non si può portar via certe cose con sé. / Ce n'è, da noi, di carta e inchiostro. / E anche da cena. Quella è casa mia. / È una proposta, no?». // 9. Con lo sguardo allora il vecchio scese / su quell'uomo. Giubba a toppe. Scalzo. / E la fronte tutta fitte rughe. / Oh, non gli parlava un vittorioso. / E mormorò: «Anche tu?». // 10. Per dir di no a una cortese preghiera / era il vecchio, o pareva, troppo vecchio. / E così disse forte: «Chi domanda / si merita risposta». / Poi il ragazzo: «E vien freddo». / «Bene, una breve sosta». // 11. Dal suo bue scese il Saggio / e scrissero per sette giorni in due. / Li nutriva, il gabelliere, e soltanto sottovoce / in quei giorni bestemmia con i suoi contrabbandieri. / E il lavoro si compì. // 12. E una mattina il ragazzo porse / al gabelliere ottantuno sentenze. / E per qualche provvista ringraziando / pei dirupi dietro il pino presero. / Più di così chi può esser cortese? // 13. Ma non solo al Saggio si dia lode / che sul libro col suo nome splende! / Ché strappargliela si deve, prima, al Saggio la saggezza. / Anche sia grazie dunque al gabelliere / che la seppe volere» (1937).

Dalla domanda ingenua e viva del gabelliere il vecchio saggio non si può esimere. La domanda del gabelliere riguarda direttamente il fondamento dell'insegnamento di Lao Tse e dei risultati a cui il saggio dopo anni e anni è pervenuto.

E il tesoro del Tao nasce da questa domanda urgente. La cortesia, per Benjamin, segna tre passaggi essenziali: per prima cosa essa non si manifesta sconsideratamente, da un punto qualunque o da una voce qualsiasi. In secondo luogo «la cortesia non consiste nel fornire occasionalmente cose piccole, bensì nel fornire cose grandissime come se fossero piccolissime»³⁹.

Dopo aver compreso l'urgenza del gabelliere, la sua idoneità, Lao Tse definisce gli otto giorni che dedica alla scrittura del Taoteking con questa frase: «Bene, una breve sosta». L'urgenza del gabelliere introduce una interruzione che, nel suo irrompere, muta l'andamento della storia. In terzo luogo Benjamin indica che attraverso la cortesia la distanza tra gli uomini diviene cosa vivente.

La cortesia come categoria brechtiana si trova in un'altra poesia del *Libro di devozioni domestiche*⁴⁰, in una ballata che descrive le cortesie del mondo. Anche in questo caso sono tre: la madre che sistema i pannolini; il padre che tende una mano; delle persone che gettano terra su di una fossa.

Anche in questo caso l'arte dell'osservazione compone un quadro che muta lo sguardo sulle cose.

Lao Tse, letteralmente il vecchio-bambino, sembra disgelare una irrequieta traiettoria, che unisce Benjamin e Brecht.

Il vecchio-bambino è forse anche un modo, nel lontano Oriente, di definire l'attore che possiede il proprio mestiere che oscilla tra stile e carattere e segna un punto di crisi irreversibile.

L'oscillazione tra carattere e personaggio si instaura nel punto di crisi tra l'esperienza del bordo del fare artistico e il costante divenire dell'opera d'arte vivente che è il teatro.

La chiusura del *Programma di un teatro proletario di bambini* può essere considerata la prefigurazione del teatro del secondo Novecento. E da lì, ancora, all'oggi, ora e qui, riesce a parlare.

«Davvero rivoluzionaria non è quella propaganda delle idee che qua e là incita ad azioni ineseguibili e che svanisce davanti alla prima sobria considerazione fatta all'uscita dal teatro. Davvero rivoluzionario è *il segnale segreto* dell'avvenire che parla nel gesto infantile»⁴¹.

39. Ivi, p. 151.

40. B. Brecht, *Libro di devozioni domestiche*, a cura di R. Fertoni, Einaudi, Torino 1967.

41. W. Benjamin, *Programma di un teatro proletario di bambini*, cit., p. 236.