

Bertolt Brecht Il romanzo da tre soldi

di Franco Fortini

I.

Sono passati quindici anni da quando ebbi a tradurlo. Non mi era mai occorso, da allora, di rileggerlo. Su Brecht, una bibliografia sterminata; e anche stanchezza. Applausi di convenienza, in Italia, si sono confusi a brontolii di liquidazione. D'altra parte, formule confortevoli (la «irresistibile inefficacia di un classico» di Max Frisch, ad esempio) o ben architettate chiavi ideologiche (la stroncatura, ad esempio, di T. W. Adorno) stanno allontanandosi com'erano venute. L'opera di Brecht ha continuato intanto a roteare sul proprio asse, a mostrare ora questa ora quella parte, senza che ci sia ancora dato venire ad una più stabile ponderazione. Nel panorama interiore di ognuno di noi, dove in gesti enfatici o simbolici si illuminano i fetici intellettuali e poetici del secolo, l'opera brechtiana subisce una sorta di remozione. Quando riappare, guasta l'ordine del canone, la processione dei simboli: «Già. E Brecht? » Che la categoria del «grande borghese» gli venga ora, anche da noi, aperta sulla traccia di un suggerimento di Brecht medesimo (secondo un testo di Benjamin), mi pare testimoniare tuttavia del distacco crecente fra quell'opera e noi e, a un tempo — ripetendosi per lui quello scorporo dalla cultura «rivoluzionaria» che da mezzo secolo ha colpito quasi tutti, anzi tutti, gli autori che rivoluzionari vollero essere — conferma la debolezza e l'elasticità eccessiva delle categorie sociologiche applicate alla letteratura.

La prima impressione, rileggendo, è di lunghezza e complicazione; la seconda, di compattezza; che, guardata più da vicino, si rivela moltitudine di particolari animati da una motilità browniana. Ognuna di quelle due impressioni, vedo, è in sé contraddittoria.

Per il senso di lunghezza (non ho detto di durata): i singoli episodi tendono ad avere una loro conclusione episodica, come per altrettanto «esposizioni», «commenti», secondo un procedimento tipico di Brecht, il «qui si contempla» del cantastorie e delle *Viae Crucis*.

La parte centrale del romanzo, il libro secondo, è intitolato *L'assassinio della negoziante Mary Swayer* [*Die Ermordung der Kleingewerbetreibenden Mary Swayer*], suddiviso in sei capitoli, rispettivamente di tre, uno, cinque, tre, tre e uno sottocapitoli. Ecco lo schema del primo capitolo. Si inizia (1.1) con un *flash-back* storico sugli anni di apprendistato di Macheath. In (1.2.) Macheath si reca dai Miller della National Deposit. Il signor Miller racconta la storia di Nathanael Rotschild, Mac espone la sua teoria del «prezzo unico». Miller chiede a Mac di incontrare Peachum. Mac lascia i Miller; ma nella stessa pagina il lettore è informato di un successivo incontro, senza esito per Mac. Nella pagina seguente siamo «qualche settimana più tardi»: e Mac viene a sapere che i Miller stanno trattando con il suo concorrente Chreston: «Cominciò a dubitare delle proprie forze. Se ne stava per ore e ore nell'omnibus a cavalli...» (1.3) è di 11 pagine. Si introduce il personaggio di M. Swayer e la redazione del foglio «Lo Specchio». Mary Swayer è a colloquio con Fanny Crysler e con Mac; ne ottiene un assegno. Successivo incontro fra la Crysler e Mac, che passano la notte insieme. Compare Grooch che parte per Liverpool con Macheath a visitare l'esposizione internazionale di criminologia. «La sera, in albergo, ebbero una disputa». In poche righe si racconta come nella notte viene compiuto il furto alla esposizione. Grooch porta a Fanny la refurtiva, Macheath si incontra con Brown della polizia. I due trattano insieme. Mac ne parla a O'Hara. Breve ritratto di quest'ultimo. Suoi rapporti con Fanny. Litigio fra loro due in presenza di Macheath. Accettazione, da parte di Mac, del principio degli «stipendi fissi» alla sua banda di scassinatori. Il capitolo si chiude sul tema dei «progetti napoleonici» di Macheath. Tutte queste complicate vicende sono contenute in sole *ven-tisei* pagine.

Il modello narrativo, si sa, è quello vetusto delle storie barocche di gaglioffi e avventurieri. Si è fatto rilevare² che qui, come nei drammi, la «tensione riguardo all'esito» è spo-

stata ad una molteplicità di esiti particolari, quelli dei singoli episodi. La cosiddetta «carnevalizzazione» si rivela in una confluenza di «tempo» farsesco e di riduzione degli uomini a maschere; e nella costipazione di tutto lo spazio disponibile. Come in Bosch, Bruegel, Ensor e Grosz, il punto di vista («basso-mimetico», direbbe Frye) ponendo lo spettatore più in alto dei contemplati scopre più vasto campo alle azioni: oltre a quelli in primo piano molteplici episodi vi si agitano, come nelle allegorie di Carnevale e Quaresima, nel «Carro di Fieno», nell'«Ingresso di Gesù Cristo a Bruxelles» e nei quadrivi berlinesi battuti da baldracche gonfie e da colonnelli insanguinati. Ma l'intento brechtiano di impedire che il lettore venga invischiato dalla tensione «riguardo l'esito» generale ha come risultato quello di concentrare l'attenzione sugli esiti particolari.

Questa è la prima contraddizione: perché il romanzo ha pur una sua intenzione (quella di mostrare come si compia il trionfo del crimine e dello sfruttamento e la parallela rovina dei miseri e degli sfruttati) ma questa finalità è poco rilevante, tanto per il lettore quanto per l'autore.

La dimostrazione logica dei passaggi economici dalla modesta criminalità di alcune associazioni a delinquere a imprese commerciali a catena e da queste agli appalti governativi, alla banca media e grande e finalmente alle grandi reti di distribuzione (e anche di manipolazione dei cervelli) è sofferata dal formicolio dei particolari. È anche meno chiara di quanto non siano le vicende di Mauler, in *Santa Giovanna dei Macelli* [*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*]. In questo dramma l'intenzionale distruzione di ogni interesse e tensione, per quanto è dell'esito, non toglie che la partecipazione — anche razionale — dello spettatore si rivolga al senso maggiore della vicenda: che è quello della sconfitta esemplare del singolo nel tentativo di superare individualmente le barriere ideologiche di classe. Mentre, nel *Romanzo da tre soldi* [*Dreigroschenroman*], la sconfitta di Fewkoombey, della Swayer e dei seicento soldati annegati fa parte di un «così è e così sarà», senza cori ammonitori, senza un personaggio «comunista» com'è, nel dramma, la signora Luckerniddle.

Buono ha ragione di dire che il principio organizzatore di questo romanzo «è il montaggio non la crescita, la sua unità elementare è il segmento non la linea continua». Il tempo è

qui segmentato come un gioco di domino. Ma in un tempo segmentato non vi può essere destino, ossia concatenazione. Vi può essere solo il caso³.

Nulla ci dice che le intricate vicende di Macheath e di Peachum non possano continuare all'infinito. La «materia» non è qui una «storia» né tanto meno un episodio della lotta fra le classi; ma solo una cronaca feroce di spinte e controspinte. Quella Londra somiglia assai alla città di Samuel Pepys o alla Roma di Marziale; e pochissimo alla Parigi di Balzac.

Certo, l'ambizione brechtiana era probabilmente quella di una costruzione a tre piani, come nelle sacre rappresentazioni; il piano della selva umana immediatamente visibile, con la sua guerra di tutti contro tutti, il piano della falsa coscienza dei personaggi; e, sovrastante quei due primi, il piano sul quale si svolge la lotta delle classi, dove il destino si spiega quale economia e politica. Questa dominante è evidente nelle opere del quinquennio che precede *Il romanzo da tre soldi* (*Santa Giovanna dei Macelli*, *La linea di condotta* [*Die Massnahme*], *La Madre* [*Die Mutter*]; e anche nell'*Eccezione e la regola* [*Die Ausnahme und die Regel*]) mentre nel romanzo è impallidita fino a diventare la sbiadita protesta dei portuali o i rari accenni alla stampa di opposizione. Per di più, nel *Romanzo da tre soldi* la falsa coscienza è incidentale; mentre continua è la pura e semplice ipocrisia. Il carattere lupesco o canino di uomini e donne è appena mascherato da qualche norma formale e da qualche virtuosa e menzognera esclamazione. E questo è uno dei tiri maligni che l'illuminismo brechtiano giuoca al suo marxismo. Scimmie malvage, volterianamente, i suoi personaggi. Se tutto si riduce al dilemma di far torto o di patirlo, se le giustificazioni ideologiche sono appena una superficiale vernice, viene da chiedersi se non siamo in presenza di un vero e proprio regresso di Brecht verso i suoi primi esperimenti teatrali, fondati sull'ingenuo smascheramento degli istinti bestiali nascosti sotto un po' di chiacchiera culturale. Si tratta di una oscillazione che il lettore di Brecht ben conosce. Il suo odio per l'umanitarismo impotente, per il bambino che si lascia portar via la moneta senza reagire (o che piange quando il vento non rende udibile ad alcuno il suo pianto), quando non chiama apertamente alla lotta e alle armi, tende

a ricadere nel ghigno del materialismo non-dialettico, dello «spirito forte» eredo-nietzschiano, nella esaltazione della «durezza», insomma nella fatale alleanza fra intellettuale-artista anarcoide e ceti generati dalla disgregazione sociale indotta dalle guerre capitalistiche; che è stato il terreno elettivo tanto di alcuni fallimenti comunisti nella Germania di Weimar quanto della grande arte della avanguardia tedesca. Ma quale sarebbe la suprema «durezza»? La rinuncia a superare nella realtà le contraddizioni. È accettazione estatica (ed estetica) dell'antagonismo nella immobilità. Non poter «essere gentili» («nicht freundlich sein») significa non *do-vero* essere in alcun modo. Il risultato sarà che la voce parlante non vorrà limitarsi alla denuncia ma vorrà anche evitare ogni rappresentazione della positività; di qui immobilità, silenzio, suicidio. Un sottofondo tragico a ogni parola pronunciata o verso scritto.

II.

A differenza dei tanti romanzi di cent'anni fa (ad esempio, *Bel Ami* di Maupassant) dove mancanza di scrupoli, doppiezza o cinismo hanno la meglio — ma a conclusione di un conflitto — sui «valori», qui abbiamo appena una realtà animale presentata come umana («Tutto può migliorare — dice il signor Keuner — salvo l'uomo») e dei «valori» mistificati fino al buffonesco («insufficienza degli umani sforzi»). Quelli sono ironicamente introdotti nella vicenda ma soprattutto si manifestano nelle «romanze» che in forma di monologhi espliciti o interiori i personaggi gorgheggiano nel corso del romanzo. Quei loro «corsi» infatti corrispondono, almeno in parte, ai *songs* dell'*Opera da tre soldi*⁵.

A mio avviso, in quei corsi si legge tuttavia il meglio del romanzo. Ve ne sono di fortissima comicità e di grande vitalità teatrale. Hanno talvolta lo splendore di certi monologhi di Molière. Si collocano (sebbene su di un livello complessivamente inferiore) sulla linea dei funesti «personaggi» che emergono *Dal libro di lettura per gli abitanti delle città* [*Aus einem Lesebuch für Stadtbewohner*]. Ci sono, anzi, di aiuto per comprendere meglio come Brecht imposta la propria voce secondo i due o tre fondamentali «modelli» di se

stesso e per i personaggi di se stesso che dicono «io» nelle sue liriche.

Eppure quelle romanze della falsa coscienza non si articolano col resto della narrazione. Fra illusione dei personaggi su se stessi e realtà sociale non c'è vero scambio; proprio perché, come ho già detto, quelli sanno, quasi sempre, di mentire agli altri e a se stessi. Il conflitto manifesto è solo quello fra realtà e sogno finale. Di qui la legnosità dei personaggi, la asmatica frantumazione dei capoversi⁶. Il moto narrativo si decompone in scatti successivi fino a farsi simile a quello delle scatole musicali e degli automi⁷.

Che cosa dunque impedisce a tanta ricchezza inventiva e a tanta forza di tratto di mutare questo libro nel capolavoro che avrebbe potuto essere? Rispondere a questa domanda significa forse toccare il punto profondo e nascosto dove il sangue della conservazione e quello della rivoluzione si tramutano l'uno nell'altro.

C'è, all'origine di quell'impedimento, un conflitto di «generi». Il racconto dove gli eventi si inanellano tra loro e dove le avventure possono moltiplicarsi all'infinito perché il loro vero oggetto è la varietà e la vanità della vita umana (il genere si esalta e muore nella accelerazione dei tempi, nella loro vanificazione: «*Candide*» o le «comiche» di Charlot), una narrazione di questo genere è inconciliabile con il «progetto» rappresentato dalla «storia». Non si tratta solo dei procedimenti di straniamento che Brecht introduce nella narrazione tradizionale, veristica o realistica, come mi pare voglia sostenere F. Buono. Nel 1934 la innovazione nel campo della narrativa aveva già tali precedenti che non mi pare possibile attribuire a Brecht un intento eversivo di così modesta portata⁸. Diciamo che, piuttosto, tra le forme possibili di scrittura narrativa Brecht sceglie di volta in volta quelle che meglio gli paiono servire il suo disegno; favola, apologo, dialogo narrativo, racconto, romanzo storico, romanzo di intreccio e avventura.

Ora una narrazione⁹ che intenda far chiare al lettore le forze economiche che determinano la sorte degli uomini, che voglia condurlo a scoprire «la radice del male» «attraverso un inferno di atrocità sempre più profonde», «dove una piccola parte dell'umanità ha ancorato il proprio spietato dominio» «in quella proprietà del singolo individuo che serve

allo sfruttamento del prossimo»¹⁰, una tale narrazione è di necessità *orientata*, non solo nel senso ideologico ma nel senso del *prima* e del *poi*, nella propria struttura temporale. È quello che Lukács intendeva quando parlava di prospettiva e di *terminus ad quem* del romanzo. Ebbene, nel *Romanzo da tre soldi*, tale prospettiva è in parte estranea al romanzo perché didascalicamente affidata alle conclusioni del lettore e in parte è relegata nella conclusione, che, come sappiamo, è un sogno; ma è, soprattutto, contraddetta dall'altro moto ideologico, quello profondamente pessimistico e disperato, che nei conflitti umani vede soprattutto cecità, futilità e irrazionalità e spinge semmai alla rivolta non alla rivoluzione. E che ha carattere di tempo discontinuo o circolare, ripetitivo. La divergenza tra i caratteri stilistici dei particolari e quelli dell'insieme corrisponde insomma ad una radicale contraddizione ideologica.

Ad esempio, il cap. XII, ultimo del libro II, con la narrazione del processo a Macheath, ha uno svolgimento meno frantumato, più organico e — in questo senso — più simile ad un *treatment* o alle pagine di un romanzo tradizionale. È lo schema del processo, così frequente nell'opera di Brecht e che sarà ripetuto nel sogno di Fewkoombey. Si può dire la stessa cosa per altre distese sequenze, come le sedute d'affari ai bagni, il matrimonio di Polly, la commemorazione dei soldati annegati.

Ma si passi al cap. XIII, il primo del libro III. Dopo un breve ritratto psicologico di Peachum, abbastanza inatteso in questa parte del romanzo, e che sembra ricollegarsi al «tempo» del capitolo precedente, si ha una brusca accelerazione nel senso del «groviglio» carnealesco: Macheath se vuole la dote di sua moglie, che è presso la National Deposit Bank, deve evitare che suo suocero Peachum la ritiri per far fronte ai suoi debiti verso Coax. Ma Coax potrebbe rinunciare ai suoi crediti solo ottenendo Polly. Quindi Macheath fa sapere al suocero di essere disposto al divorzio.

Ma Polly è incinta (non di suo marito). Il padre allora vuole imporle l'aborto. Mac (che è in prigione) ha un colloquio con la moglie, dapprima la dissuade, eccetera eccetera.

Questo è, per pagine e pagine, il ritmo della vicenda. Il lettore entra in uno stato di stupore e quasi di indifferenza. Come accade di fronte alle opere di certi pittori che la poli-

tica culturale hitleriana condannò (Grossberg, Schad; ma anche Dix) e che di rado resistono ad una lettura prolungata: gli elementi naturalistici, che compongono un insieme anti-naturalistico o simbolico, perdono il loro significato, come si dissolvesse la loro coesione e ne affiora il banale procedimentale tecnico destinato a ingannare l'occhio del riguardante; così il tono burocratico, da processo verbale, che copre tanta vasta superficie del romanzo, tende a restar lì, a «buttare» una tonalità gessosa. Della marionetta godiamo finché dura lo straniamento ossia la differenza fra la nostra nozione globale di essere umano e il simulacro; se il gioco dura troppo l'occhio coglierà la concretezza legnosa del fantoccio e la dissocierà dalla voce e dalla simulazione del gesto.

E delle screpolature di queste pagine è certo responsabile anche il mutamento intervenuto nello sviluppo capitalistico negli ultimi trent'anni. Si fa sempre più rispondente al vero l'assunto centrale del libro — che cioè i «grandi eventi» e i «grandi» personaggi agiscono tanto più come volgari ladroni quanto meglio quella loro «grandezza» li rende invisibili (e le vicende dell'ultimo decennio confermano l'impossibilità di definire «balcaniche» o «sudamericane» pratiche ormai normali in terre che si volevano stati di diritto quando non, addirittura, madri di quello). Ma è stato alterato profondamente il quadro culturale generale ossia il sistema di valori entro cui esistono protagonisti, caratteristi e masse di comparse. La decadenza, grazie al cielo, dei generi pseudorazionali come il libro «giallo», o di spionaggio o di fantascienza, ne è una prova; vi si volgeva una buona parte di snobismo, anche in Brecht. Perché *la verità dépasse la fiction* e il processo di distruzione della «coscienza infelice» sempre nella media e piccola borghesia europea l'ha spinta — ha spinto, voglio dire, i suoi più giovani figli — a cercare fuori degli antichi parapetti d'Europa corpi e coscienze la cui «infelicità» è acuta come urla o armi. E Brecht, che combatteva contro la sublimazione, contro l'«arte»! Almeno al tempo del *Romanzo da tre soldi* non sapeva che avrebbe avuto come temibile concorrente la società permissiva. Ricordate la signora Peachum e sua figlia Polly che alla vigilia di andare dal medico per l'aborto rimangono impressionate da un filmetto patetico dove una bimba morta compare come fantasma angelico?

«Soltanto durante la notte le due donne si riebbero dagli effetti dell'arte. La signora Peachum, in calze di cotone, entrò nella stanza di Polly e sedendosi sull'orlo del letto, le disse: «Non devi mangiare domani a colazione, altrimenti dopo l'anestesia vomiterai»».

Ognuno immagini che cosa quelle due megere avrebbero oggi veduto al cinema. Significa forse ripetere la nota frase sulla inefficacia dei classici? No davvero. D'altronde, solo i classici sono efficaci. Le alterazioni che le forme del più recente capitalismo hanno introdotto nella nostra società, eccolo tutto, esigono dal lettore una mediazione culturale che Brecht riteneva, più che inutile, dannosa. Ecco in che senso va interpretato, a mio avviso, il «recupero» che Lukács compì, *praesente cadavere*, nel corso della sua orazione funebre per Brecht¹¹. Non si cada nell'errore di vedervi soltanto un tentativo compromissorio, nel genere che per convenzione si attribuisce a Lukács, per inserire B. B. nel gusto e nel canone del «realismo» ottocentesco o «critico»: Lo si chiami piuttosto il primo atto di un processo di critica: quello che non può non sconfiggere la generosa illusione brechtiana di poter sottrarsi alla «cultura» come «continuità». Allora le categorie critiche con le quali lo leggeremo non dovranno essere sostanzialmente diverse da quelle che impieghiamo per Marlowe o per Diderot. Il mondo preborghese o estremo-orientale cui egli ha fatto riferimento non sono altrettanto immaginari (e significanti) del mondo di Balzac e di Tolstoj? Ogni giorno diminuisce la forza del suo intento didascalico. La politica che egli predicava si allontana. Cominciano a contare di più le sue notazioni quasi marginali, come le calze di cotone della signora Peachum. Gustiamo di più, quasi per frammenti, i monologhi comici delle sue maschere. E, nello stesso tempo, vien fuori tutta la stoppa di che ha farcito il suo libro, a forza di volontà e quasi per tetro furore.

E, come sempre quando ci si imbatte in quella qualità di furore, vien fuori una complicità, non solo forse del personaggio Brecht ma del poeta, con i Macheath, i Peachum, i Coax, ai danni dei deboli, Fewkoombey, Mary Swayer e simili. Machiavelli l'ha conosciuta, per Ligurio, Callimaco, Lucrezia.

III.

Una risposta alle domande che si sono venute formulando dovrebbe essere una risposta *metodica* ai maggiori interrogativi che oggi si pongono a *tutta* l'opera brechtiana. Non si farà molto cammino senza coerenza di metodo; e, per esempio, questo mio giudizio limitativo sul *Romanzo da tre soldi* si sfalda in un giudizio di gusto (la «monotonia»), in uno normativo (l'incoerenza dei «generi») e in uno ideologico (l'inadeguatezza a interpretare il presente). La maggiore difficoltà viene dalla aggressiva abbondanza di enunciati che pretendono risposte di assenso o consenso intellettuale. Rammento che Raniero Panzieri, dopo una rappresentazione dell'*Eccezione e la regola*, entusiasta, diceva: «Veniva voglia di interrompere e di mettersi a discutere»; e ciò sarebbe certo piaciuto a Brecht. Ma il problema è invece, oggi, quello di *non rispondere* alla provocazione, per potere ascoltare meglio l'altra, la seconda voce che emerge dietro la prima. Brecht non cessa dal bestemmiare la letteratura quanto più scrive nella «lingua dei re» e fa uso di un complesso gioco di referenze alla tradizione letteraria: ed è spiegabile che fra quanti, almeno in Italia, si sono occupati di Brecht, pochi, me compreso, abbiano resistito alla tentazione di accettarne o respingere gli enunciati, i giudizi; di riportarli a questa o quella corrente del pensiero moderno; di rivelarne contraddizioni o sposarne implicazioni¹². Eppure sono quindici anni che l'erba cresce ogni primavera sul Dorotheenfriedhof.

Si è detto di una ambiguità di questo testo. Si veda infatti il finale. Per un verso il lettore è accompagnato ad un vero e proprio spettacolo, con didascalie, battute e macchine sceniche; per un altro, le cadenze sono di favola o narrazione orale, con un sistema di pause e di intonazioni molto marcato. C'è a un tempo l'evidenza e l'irrealismo del sogno. C'è insomma, ora raffinata ora goffa, la dialettica fra il tetro incanto della favola e la morale della medesima¹³. Fewkoombey, la vittima, con la sua gamba di legno dà «meccanicamente» lo sgambetto a un ragazzo che fugge per aver rubato un pane e ne consente l'arresto; ed è questo rappresentante della «malvagità» (ossia della «povertà dei poveri» direbbe Giovanna Dark) colui che immediatamente dopo, nel pro-

prio sogno, funge da Giudice Supremo. Analogamente, se Mary Swayer, la suicida per annegamento, quando compare davanti al Giudice è uno spettro pietoso — e la patetica invenzione della colonna di neve che deve servirle da sedile può stupire solo chi ignori come Brecht abbia anche un suo lato Andersen — poche righe dopo, in una rapida battuta, anch'essa risulta essere una sfruttatrice («...avevo le mie cunitrici»).

E ancora: «Le masse erano insorte, liberandosi finalmente dai loro carnefici e liquidando simultaneamente i loro consolatori, cioè il nemico forse più terribile; avevano finalmente rinunciato ad ogni speranza e così avevano vinto...»

Seppure non detto esplicitamente, i consolatori sono, qui, gli intellettuali, assimilati ai preti (Cristo appare come «un piccolo commerciante o artigiano, lo si poteva capire dal suo vestito a buon mercato ma corretto e dal colletto di celluloido»); e la rinuncia alla speranza, ossia alla finalità, è posta come condizione di vittoria. Ma «...nessuno può impedire di vincere a chi sogna» si legge venti righe dopo. Infatti, la vittoria è avvenuta *in sogno*. Solo in sogno Brecht può credere di giudicare definitivamente l'intellettuale che egli è.

L'idea che la possibilità di vera liberazione sia nelle mani del più schiavo; e l'autenticità a portata dei meno autentici e la felicità del più infelice, l'umanità del più disumano; questa idea, presente in fondo alle mistiche e alle religioni, non pochi tendono a leggerla anche in fondo agli scritti giovanili di Marx. Ma altro è l'*unità* dei contrari — la connessione interna e necessaria fra due fenomeni in contraddizione — e altro la loro *identità*. L'identità arresta ogni moto dialettico; è, nella migliore delle ipotesi, il corto circuito che fulmina illuminando. Nella *realità*, dove i contrari *lavorano*, la vittima sarà impiccata, il Giudizio Supremo non avrà mai luogo («Und sein Mund | Wird nicht reden am Jüngsten Gericht: | Es wird | Kein solches Gericht sein», aveva pur scritto¹⁴). Le ingiustizie non saranno riparate. E vero che Fewkoombey-Brecht nel momento in cui scopre che l'uomo è il talento dell'uomo (versione di «l'uomo è la radice dell'uomo») ossa che ognuno sottrae ad altri le potenze che accresce a sé, condanna a morte anche se stesso per avere dato orecchio alla parabola cristiana, alla menzogna; e per aver taciuto la

verità. Ma questo suicidio (che d'altronde è proposto in sogno) sfugge al lettore; né, credo, Brecht vuol vedere nella condanna a morte dell'ex soldato la nemesi della sua colpa. Egli lo motiva tanto meno quanto più gli ripugna fare la sola cosa che sa veramente fare: ossia - citiamo ancora una volta, per lui, Lu Hsün - «cantare a sé un canto doloroso». *Brecht è costretto a fuggire dalla sua più profonda verità: e cioè dalla (respinta) persuasione che i veramente disperati non fanno la rivoluzione ma il sogno di quella; e si dica, se si vuole, solo il sogno di quella.* Sono coloro che la «figurano», alla luce fulminea della identità dei contrari: si chiamano, secondo i tempi, religiosi o poeti o pensatori; e abitano ciascuno di noi. Sono i «vinti» che hanno come sola speranza quella di non averne alcuna; sono, in questo senso, gli «eroi». (E ognuno di noi è visitato dall'eroismo). Ma i mutamenti nell'ordine sociale e quindi anche le rivoluzioni non sono (o meglio: credo non debbano essere) opera dei rivoluzionari «eroici» - sempre troppo vicini ai «Tui»... - ma di coloro che meglio si chiamano «masse» ossia quelle parti di noi che hanno concrete speranze di mutamento, di miglioramento, di trasformazione, non di Giudizi Finali, anche se per quelle speranze si servono delle «figure» nate dalla disperazione. Come di tanti altri autori dell'età moderna, meno di lui veri poeti, il felice errore di Brecht è di non voler essere un «consolatore» nell'atto stesso in cui non può non esserne uno; di volersi simbolicamente condannato a morte per la «colpa» di avere anticipato nel proprio sogno - ossia nella propria opera - quella rivoluzione dei disperati che fornisce da sempre le sue immagini alla speranza.

¹ La pagina di Benjamin è citata a pp. 171-72 di *Arte e ideologia grande borghese: Mann, Musil, Kafka, Brecht*, di E. DE ANGELIS, Torino 1972; libro di cui diremo oltre. E a p. 173 si legge: «L'opera artistica di Brecht... è un'opera del soggettivismo di quella grande borghesia cui l'autore... sapeva di appartenere». Il dissenso da questa formula richiede, come si intende, una maggiore precisazione della nozione di «grande borghesia». Davanti a Benjamin (stando ad una testimonianza del '34), Brecht aveva arzigogolato di una coincidenza di interessi fra l'artista grande-borghese e la classe operaia nello «sviluppo dei suoi mezzi di produzione». Questa idea di un interesse della classe operaia allo sviluppo tecnico e alla produzione mi fa supporre o che Brecht stesse alludendo alla classe operaia *sovietica* o che stesse esprimendo un punto di vista «pro-

duttivistico», quale ebbe certo corso nel socialismo europeo (e di cui non mancano tracce anche in Gramsci) ma che rende comunque strano quel pronome possessivo («suo») riferito alla classe operaia.

Anche nella lirica *Scacciato per giusta causa* [Verjagt mit gutem Grund] che è di pochi anni dopo, egli si autodefinisce come il *Sohn/Wohlbabender Leute* che abbandona la sua classe e si unisce *zu den geringen Leute*. Mitizza, cioè, didatticamente quello che, da un punto di vista sociologico e biografico, sembra essere stato semmai il passaggio dalla media borghesia - i Brecht non erano i Buddenbrook! - alla piccola borghesia degli intellettuali declassati, degli attori, giornalisti disoccupati, *bohèmes* e simili: l'intelligenza radicale insomma, non la classe operaia.

² F. BUONO, *Bertolt Brecht, la prosa dell'esilio*, Bari 1971. Il terzo saggio (*L'inquiry del «Romanzo da tre soldi»*, pp. 79-126) è uno studio molto illuminante, mi sembra, appena velato da una adesione forse troppo viva alla sua materia. Il presente scritto si giova a tal segno del saggio di F. Buono da dover rinunciare ad indicare, di volta in volta, i riferimenti. I miei interrogativi nascono infatti in eguale misura dall'opera brechtiana e dallo studio del giovane e valoroso esegeta italiano.

³ Lo sguardo del romanziere non sarà, è vero, lo sguardo di Dio come nel romanzo flaubertiano; ma il principio unificante sarà sempre trascendente. Come lo è la follia mondana e la rinuncia per Simplicius Simplicissimus, lo è qui l'ipotesi socialista.

⁴ L'esigenza paradossale della politica e dell'etica brechtiana è di auspicare un «meglio» senza cadere nell'ottimismo progressista o nel riformismo. L'attualità di questo paradosso non è ultimo segno della genialità del poeta di Angsburg.

⁵ Non mi pare si possa attribuire un unico significato alla forma dei «cor-sivi». Sia perché, in alcuni casi, vi compaiono idee e sentimenti che il personaggio potrebbe pronunciare anche in «tondo»; sia perché, altre volte, vi si enunciano opinioni non troppo diverse da quelle che Brecht avrebbe potuto, in prima persona, sottoscrivere.

⁶ A forza di fare appello ad un sapere (del lettore) estraneo all'opera; a forza di invocarlo sia come strumento ermeneutico sia come meta della lettura, la quota del sapere che è dato reperire nel libro diminuisce fino alla indifferenza. In altra occasione e proprio per il *Romanzo da tre soldi* m'occorre di scrivere che per Brecht la conclusione dell'opera è al di là dell'opera; oggi mi chiedo se questo non debba essere vero per ogni opera auspicabile (e, naturalmente, non solo letteraria) e quindi irrilevante in ogni singola opera. Oppure, se tuttavia rilevante, elemento che di fatto rientra nell'opera e vi perisce.

⁷ Sarebbe da indagare, in questo senso, il rapporto fra la struttura del *Romanzo da tre soldi* e la nozione di *Trauerspiel* in Benjamin; che in un suo studio recente (*Marxism and form*, Princeton [N.J.] 1971, p. 68) F. Jameson interpreta giustamente come *a funereal pageant*. Di questo, ossia della lentezza dovuta alla monotonia della velocità e al suo brusco congelarsi, parla appunto Benjamin (a p. 212 di *Il dramma barocco tedesco*, trad. it., Torino 1971), ponendo in rilievo «la ritmica intermitte di un costante indugio, del repentino rovesciamento e di un rinovato pietrificarsi».

⁸ Un testo brechtiano degli anni trenta (*Sulla polarità del romanzo poliziesco* [*Über die Polarität des Kriminalromans*]) citato da F. Buono (*op. cit.*, p. 99) fa una curiosa confusione fra la letteratura romanzenca, la logica, e la «vera comprensione» dei «veri avvenimenti» storici. Credo opportuno ricordare analoghi atteggiamenti di Vittorini, nel corso dei suoi ultimi anni. La «scientificità» è un amore quasi sempre infelice.

⁹ Sulla distinzione fra narrazione e romanzo, F. Buono cita una memorabile pagina di Benjamin, per la quale si potrebbe forse dire quel che il suo autore ebbe a dire così giustamente di Musil: «più intelligente di quanto abbia bisogno di esserlo». Infatti l'idea che il romanziere sia «colui che si è tirato in disparte» laddove il narratore sarebbe colui che trasforma l'esperienza propria in esperienza altrui, è una delle, in Benjamin, frequenti e surrettizie trasposizioni di categorie storiche in «forme» o in «tipi». Che in Brecht i modi della letteratura orale e sapienzialista siano messi a contribuzione, tutti lo sanno; meno evidente ma vero è invece che, in conclusione, la sua prosa attesti un disorientamento e un «tirarsi in disparte» non meno profondo di quello dei moderni romanziieri propriamente detti.

¹⁰ Dal noto testo dell'intervento di Brecht al Congresso per la difesa della cultura del 1935 (trad. it., 1963).

¹¹ «Tutte le domande che egli sollevava... nascono dal bisogno permanente dell'umanità di liberarsi dall'indegnità nella quale è tenuta, di edificare nella vita sociale una patria sulla misura dell'uomo: è questo che lo riallaccia intimamente alle maggiori tradizioni della letteratura». Questo passo lukácsiano è citato nel libro di F. Buono (p. 153, nota).

¹² È quanto fa, ad esempio, C. Cases nella sua introduzione alla versione italiana del *Me-Ti*; fortemente limitativa del nostro, da un punto di vista che non è il caso di discutere qui e che certo porterà ad un ulteriore sviluppo, ad una più ampia sistemazione critica. Anche F. Buono, nel libro già citato, fa larga parte ad una interpretazione delle opinioni filosofiche e politiche espresse da Brecht, in particolare, riguardo al *Tui*, agli intellettuali. È una interpretazione apprezzabile ed equilibrata; ma lascia nel lettore il desiderio di un qualche *closer reading* che applicato, ad esempio, alla forma atoristica del *Me-Ti* e delle storie del signor Keuner stringesse più da presso il contenuto della forma brechtiana.

¹³ «La dialettica diventa a volte eccessiva; con quel suo scavare nelle tradizioni mantenendole tanto che alla fine non si sa se è possibile uscire, Brecht dimostra di fatto che non esiste una soluzione univoca dei problemi estetici ed ideologici che si è posto, finché si resta sul terreno estetico e ideologico... Nel tentativo di afferrare l'essenza della contraddizione essa gli scappa da tutte le parti e genera altre contraddizioni, anche quella di dire che la soluzione va cercata su altro terreno, senza però avventurarsi... Di dialettica non risolta dalla realtà si perisce». Così De Angelis (*op. cit.*, pp. 173-74). Il libro di De Angelis mi pare, nella parte brechtiana, un contributo molto pregevole soprattutto per le stringate e precise pagine che introducono alla lettura del teatro. Non condiviso tuttavia quella che De Angelis chiama «la soluzione», quando dice che averla intravvista assicura la sopravvivenza all'opera di Brecht: e sarebbe (p. 174) «il destino dell'arte come tendente, al limite, a confluire con la lotta politica del proletariato proprio perché in crisi dialettica al proprio interno». La «soluzione», sempre intesa come «limite», è semmai, penso, quella del rapporto intellettuale-politico. Tema sul quale, per ammissione dello stesso De Angelis (pp. 192-94 e 198) Brecht riesce solo a rappresentarci l'assenza di una soluzione (Personalmente, sono giunto alla conclusione che l'incapacità di proporre, non tanto una formula soddisfacente, ma una politica adeguata a quel rapporto sia organica al marxismo europeo e ne costituisca, a un tempo, la pietra d'incanto e quella angolare).

¹⁴ *Zweites Gedicht vom unbekanntem Soldaten unter dem Triumphbogen*, 1927.

Elias Canetti Auto da fé di Luciano Zagari

Due sono le strutture — a livello tematico e insieme formale — su cui appare basata la costruzione di *Auto da fé* [*Die Blendung*]¹, il romanzo giovanile di Elias Canetti rimasto fino ad oggi un *unicum* nella sua pur ricca produzione drammatica, saggistica e diaristica: l'esperata unilateralità di visione in cui è rinserrato ciascun personaggio e il proliferare irrefrenabile e insieme gratuito di situazioni in cui si risolve l'intero sviluppo narrativo dell'opera. Della settorialità di visione sono prigionieri non solo i due protagonisti (Peter Kien, il sinologo chiuso a ogni contatto umano che non si riconduca ai suoi libri e alla sua erudizione, e la diabolica Therese, la sua più che matura governante, che vede tutto esclusivamente nei termini di una primitiva avidità di sesso e di denaro) ma anche gli innumeri personaggi maggiori e minori che fanno di questo romanzo, prima di tutto, un campionario delle individualità umane più bizzarramente abnormali. La miope concentrazione su valori e orizzonti settoriali va anzi così in là che lo sguardo, lungi dall'acuirsi, finisce paradossalmente col rimaner preda di una *Blendung*, come dice appunto il titolo dell'opera, e cioè di un abbagliamento che diviene cecità totale.

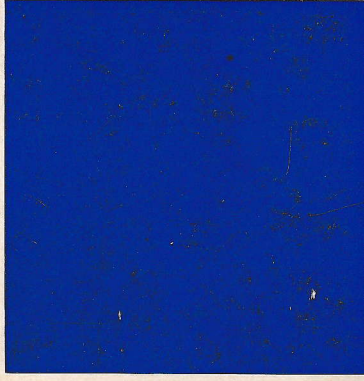
Preciseremo per altro subito che il rapporto che si instaura fra le vicende tutte veristicamente piene dei personaggi e il romanzo come organismo letterario non è quello di tipo allegorico cui potrebbe far pensare l'accenno al titolo². La contraddizione fra concretezza individuale, a livello rappresentativo e ideologico, e genericità astrattizzante è beninteso un coefficiente essenziale della poetica di Canetti: esso però, come vedremo, non presuppone la possibilità di una determinata interpretazione allegorica della vicenda individuale,

Nel Novecento il romanzo tedesco ha assunto importanza internazionale ed ha svolto un ruolo primario nell'evoluzione della letteratura contemporanea. Basti pensare a nomi quali Mann, Kafka, Musil, Broch. Attraverso una quarantina di saggi monografici questo volume ripercorre l'itinerario della narrativa tedesca dagli inizi del secolo fino alle più recenti forme sperimentali. I contributi sono dovuti ad alcuni tra i più noti studiosi e critici italiani e stranieri, che hanno voluto in tal modo rendere omaggio a Ladislao Mittner, storico della letteratura tedesca e al contempo uno dei massimi critici italiani.

A cura di G. Baioni, G. Bevilacqua,
C. Cases e C. Magris

Il romanzo tedesco del Novecento

Dai «Buddenbrook» alle nuove forme sperimentali



Einaudi Paperbacks

Ultimi volumi pubblicati (all'interno del volume l'elenco completo):

- 34. L'antropologia economica. A cura di Edoardo Grendi
- 35. Piero Sraffa, Produzione di merci a mezzo di merci
Premesse a una critica della teoria economica
- 36. Lucien Sève, Marxismo e teoria della personalità
Proposte per una psicologia concreta
- 37. Françoise Choay, La città. Utopie e realtà (due volumi)
- 38. Aaron Esterson, Foglie di primavera
Un'indagine sulla dialettica della follia

Di prossima pubblicazione:

Walter Benjamin, Avanguardia e rivoluzione
Jan Mukařovský, Studi di estetica

Einaudi
l'occasione di lettura

