

Florinda Cambria

**PEDAGOGIA IN AZIONE:
IL TEATRO POLITICO DI BERTOLT BRECHT.**

(Novara, 15 febbraio 2007)

La collocazione di Bertolt Brecht entro un ciclo di incontri il cui titolo generale è “Il secolo inquieto” mi sembra perfettamente calzante. È quindi già stata fatta una scelta di prospettiva generale riguardo alla inquietudine del secolo appena passato, un secolo che si è concluso con una rottura apparente, ma da cui fili e fila si trascinano e si intrecciano ancora in questo nuovo secolo e millennio.

Brecht è stato un protagonista del secolo passato, un protagonista delle sue inquietudini e delle inquietudini del suo teatro. Quello che è stato il ruolo del teatro nel Novecento è forse ancora oggi da pensare sino in fondo. Di fatto il teatro è oggi ritenuto da molti un’arte morta, sostituita ampiamente da altri luoghi e modi della espressione artistica e della performatività. Si lamenta spesso la mancanza di nuove drammaturgie, c’è un proliferare sotterraneo di piccoli o piccolissimi gruppi teatrali, che ereditano anche grandi tradizioni di ricerca germinate nel corso del Novecento, ma che spesso sembrano poi fragili nelle loro capacità di realizzazione.

Interrogarsi sul ruolo del teatro che, nella prima metà del Novecento, è stato una forza esplosiva e un luogo di catalizzazione delle forze creative più consapevoli un po’ in tutta Europa; parlare del teatro, che ha avuto questa vicenda nella prima metà del Novecento e che poi, nella seconda metà del secolo, apertasi sotto l’egida di grandi speranze, è sembrato invece sfiorire, sfrangiarsi, sbriciolarsi sotto il peso di nuove tecnologiche possibilità di espressione e di creazione performativa; parlare oggi del teatro, che ha avuto questa strana storia nel Novecento, è per me particolarmente curioso, soprattutto prendendo le mosse da Brecht e cercando di porre attenzione al nodo pedagogico e politico del suo lavoro.

Ora, agganciare il nodo pedagogico e politico del teatro a partire da Brecht sembra fin troppo facile perché, come è noto, le posizioni politiche di Brecht furono assolutamente esplicite e furono parte integrante del suo lavoro di uomo di teatro in tutti i sensi. Vorrei allora provare a prendere una strada un po’ più difficile, lasciando da parte per un po’ quella più ovvia, per poi riprenderla più avanti, magari da un sentiero laterale. Vorrei dunque dare preliminarmente qualche spunto di riflessione riguardo alla natura originaria della esperienza teatrale: originaria, ossia incuneata nei luoghi di costituzione dell’umano più arcaici. Può sembrare strano che, per parlare di Brecht, io faccia appello al teatro come ad un luogo di costituzione dell’umano. Probabilmente Brecht non sarebbe stato d’accordo, non gli sarebbe piaciuto sentire usare espressioni come “l’umano” in termini così generali. Ma consentitemi questa terminologia, certo troppo vaga, solo per comodità e per esigenze di brevità.

Lì dove siano a noi note testimonianze di costituzione di comunità umane, lì, in un modo o nell’altro, ci è anche nota la presenza di rituali performativi riferiti a racconti, esperienze, visioni e tradizioni che prendevano forma entro uno spazio sacralizzato, spazio di convergenza della comunità in corso di costituzione di fronte ad una visione partecipata. Questo, in estrema sintesi, è il senso originario della esperienza teatrale. Il teatro dunque, nel suo senso originario, è il luogo del reiterato riconoscimento di una appartenenza in comune, appartenenza sancita dalla condivisione nell’evento sacro, ove per sacro si intenda qualcosa di estremamente arcaico e ancestrale, che ha a che fare con la partecipazione all’atto di nascita del divino.

Uso qui la parola “divino” nel senso di quella esperienza che sancisce ciò che è comune, ciò che è riconosciuto come comune, come condiviso. È rispetto a questo modo del divino, che, per rispecchiamento e per divergenza, si stabilisce di volta in volta lo *ius*, il diritto, la direzione di appartenenza propria di ciò che è, *invece* e per corrispondenza differenziale, umano. L’uomo, quindi, si guarda nello specchio del dio, del dio danzante che è il dio della visione teatrale. La reiterazione di questa modalità è il nocciolo della memoria che costituisce una comunità umana.

Così descritto, l'evento teatrale nella sua dimensione arcaica ha già in sé un evidente senso e politico e pedagogico. Esso si delinea infatti come il luogo in cui nasce e prende forma (anzi, propriamente, ha luogo, ha spazio) la comunità politica, ossia la comunità di coloro che si riconoscono come molteplicità composta in un insieme con la mediazione del rispecchiamento condiviso. La reiterazione dell'evento teatrale rivela così sia la costituzione di uno spazio politico (il luogo della comunità, appunto), sia la modalità eminente della trasmissione di modelli (il divino è il modello che si espone e il teatro è la originaria ostensione del divino) che sono performativi e che, in quanto performativi, sono pedagogici. Il teatro è il luogo in cui l'umano, guardandosi nello specchio del divino e per differenza dal divino che lì si danza, si costituisce come umano e, insieme, costruisce il modello sulla base del quale ciò che è umano si trasmette di generazione in generazione. Ecco in che senso il teatro è luogo politico e pedagogico originario.

Fatta questa deviazione, possiamo tornare alla strada brechtiana e a ciò che ho detto in apertura, ossia che il Novecento è stato un secolo profondamente segnato dalla ricerca teatrale, dall'indagine teatrologica, ma, nonostante questa vicenda grandiosa, il teatro è oggi ritenuto dai più un'arte morta. Il che, dato quanto abbiamo appena detto del senso originario del teatro, è veramente inquietante. Se infatti accogliamo l'idea che il teatro sia, nelle varie forme in cui le diverse civiltà lo hanno praticato, un luogo eminente di costituzione dell'umano, del politico, della comunità politica, e un luogo eminente di trasmissione pedagogica dei modelli performativi su cui la comunità si dovrà costruire; se è così, allora il fatto che oggi noi riteniamo il teatro un'arte morta assume un peso considerevole. Perché stiamo dicendo che, agli occhi dei più, è venuta meno la possibilità di trovare, in quello che era uno dei suoi luoghi costitutivi, ciò che abitualmente vi si doveva trovare, ossia modelli performativi, un luogo di costruzione della comunità e, infine, un luogo di trasmissione di un senso politico attivo, operativo, non passivo. Su questa nota a lato sospendo per il momento il discorso. Vorrei che queste osservazioni facessero da sfondo a ciò che ora andremo a dire di Brecht.

Proprio all'idea del teatro come luogo in cui si crea la comunità e si crea il modo in cui la comunità si auto-riconoscerà come tale, proprio a questo modo di intendere il teatro Brecht fece eminentemente riferimento. Sarebbe bello, se il tempo lo permettesse, raccontare le singole fasi della maturazione teatrologica di Brecht. Darò solo alcune rapidissime indicazioni, così da giungere in breve al nocciolo del problema che vorrei sottoporvi questa sera.

Brecht nasce alla fine dell'Ottocento, nel '98; morirà nel 1956. Nel corso della sua vita ebbe moltissime vicissitudini legate strettamente non solo al suo lavoro, ma anche e soprattutto alle vicende storiche della sua epoca. Siamo appunto nella prima metà del Novecento, quella prima metà così furiosa, così furibonda, così incredibilmente ricca e terribile al tempo stesso da avere fatto sì che del Novecento si parlasse come del "secolo breve". Di questi decenni frenetici e terribili, ma insieme anche vitalissimi, pieni di sogni, di progetti, di aspirazioni, Brecht fu uno dei grandi protagonisti, così come fu protagonista di quella vivacissima ricerca teatrale che evocavamo prima. È tra le vette di tale ricerca che, sicuramente, va collocato anche Brecht, come continuatore di quella che, negli anni della sua maturità, aveva già la forma di una tradizione: la tradizione di una ricerca condotta in una prospettiva politicamente attiva, che facesse del teatro un luogo di rilancio di idee politiche di emergenza, le quali trovavano proprio nell'arte scenica un luogo di precisazione e di concreta messa in opera.

Alle spalle di Brecht vi erano poi uomini di teatro come Stanislavskij e Mejerchol'd: la grande apertura di respiro del teatro russo, in un momento in cui questa apertura stava sul filo di una imminente strozzatura, che sarebbe purtroppo ben presto arrivata. Dunque: la grande apertura del teatro russo da un lato; e dall'altro lato la fioritura di un nuovo modo di frequentare il teatro in Germania. Alle spalle di Brecht, in Germania, stava anzitutto il lavoro di Piscator, ossia di colui che fu il primo a recuperare a pieno titolo il teatro entro l'ambito della azione politica e a ricongiungere, anche forzatamente (così pensava lo stesso Brecht, che pure fu suo amico, ammiratore e collaboratore), teatro e politica.

Di "teatro politico", propriamente, parlò Piscator, non Brecht – il quale invece, pur venendo dalla collaborazione con Piscator, non gradì mai questa espressione per il proprio teatro. Egli dovet-

te lavorare molto, faticare molto, prima di riuscire a formulare una definizione del proprio teatro che lo potesse soddisfare. Come è noto, giunse infine alla definizione di “teatro epico”: un teatro cioè non lirico e non intimistico, ma corale e impegnato nella messa in scena di quadri articolati, che rappresentino gesta collettive. Anche l’espressione “teatro epico”, in verità, era già stata usata da Piscator, ma il modo in cui la utilizza Brecht ha una sfumatura originale, ed è proprio a partire da questa sfumatura diversa che prenderà avvio il cammino più personale di Brecht.

L’idea portante del “teatro politico” di Piscator era che il teatro dovesse diventare il luogo nel quale si denunciavano le esigenze che avrebbero dovuto spingere alla lotta politica. Il suo era un teatro politico di impostazione dichiaratamente marxista, come sarà anche quello di Brecht. Nel caso di Brecht si trattò di una adesione non solo alla dottrina marxista, ma, più propriamente, al dettato della filosofia di Marx: sono commoventi le pagine in cui egli racconta di stare combattendo contro *Il capitale* per capire dove questo testo volesse andare a parare; sono commoventi perché risalgono al periodo nel quale Brecht, elaborando la sua personale idea di teatro, prende le distanze dal “teatro politico” di Piscator. Ne prende le distanze perché, secondo lui, in quel teatro venivano meno le istanze più propriamente teatrali e si riduceva il teatro ad un luogo di semplice denuncia e propaganda politica. Ciò che Brecht intende per “teatro politico” *non ha a che vedere* con la denuncia e con la propaganda politica.

Come è dunque da intendere il “teatro politico” di Brecht? È da intendere in termini rigorosamente pedagogici. Egli riteneva infatti che la vera azione politica richiesta dal suo tempo, la vera azione politica che urgeva compiere, fosse l’educazione di un pubblico nuovo. Il compito era cioè quello di mettere il pubblico nelle condizioni di poter “credere di aver la forza di agire sulla realtà”. C’è una definizione, nel *Breviario di estetica teatrale* di Brecht, che mi sembra particolarmente sintetica ed efficace: “Teatro consiste nel produrre rappresentazioni vive di fatti umani, tramandati o inventati, al fine di ricreare”.

Teatro consiste nel produrre rappresentazioni di fatti umani, inventati o tramandati, cioè documentati o di fantasia – non importa dunque che si faccia la denuncia documentaria, non è tanto questo a rendere politico il teatro, quanto il fatto che, mediante tali rappresentazioni, si possa raggiungere l’obiettivo di ri-creare. È vero quindi che il teatro è azione rappresentativa, ma è una azione di rappresentazione tesa all’azione, tesa alla azione che ri-crea. Che cosa ricrea? Per Brecht si dice in breve: ricrea il mondo. Mondo: una parola di certo impegnativa, che però Brecht assume integralmente nel proprio lavoro di uomo di teatro. Per lui, nel teatro, ne va della possibilità di cambiare il mondo.

Possiamo collocare la piena maturità della teatrologia brechtiana a partire dagli anni ’30. Gli anni in cui Brecht raggiunge la piena maturità teatrologica e mette in opera il suo “teatro epico” sono gli anni della ascesa al potere dei grandi totalitarismi in tutta Europa: Stalin, da un lato, aveva da poco concentrato il potere nelle proprie mani e, dall’altro lato, stava marciando verso il potere Hitler e vi si teneva ormai ben saldo Mussolini. Erano gli anni della crisi del modello liberale su cui si era retta la transizione dal XIX al XX secolo in Europa; erano anni in cui il sogno della acquisizione di un senso di popolo che trovasse espressione entro la forma della rappresentanza elettiva cominciava a incrinarsi, a mostrare le sue fragilità. Noi potremmo dire oggi, in termini più diretti, anche se meno precisi da un punto di vista storiografico, che era in crisi l’idea secondo la quale la rappresentanza democratica è autosufficiente nella costituzione di una comunità responsabile. Era in crisi, in altri termini, il principio secondo il quale basta disporre del suffragio allargato (in quegli anni lo era più o meno, in Europa), per accedere alla costruzione di una comunità partecipata: oggi diremmo di una comunità democratica (anche se, ai primi del Novecento, questa parola era ancora un po’ *osée*: era meglio dire liberale).

Questo sogno stava mostrando la propria fragilità, e Brecht, con tutte le sue forze, investe sul teatro come su un luogo nel quale si dia ancora la possibilità di creare una comunità di uomini e di donne che si facciano padroni della loro vita (queste sono parole di Brecht). Era un sogno – credo, peraltro, un sogno fallito, del quale noi oggi raccogliamo le briciole. Il sogno era di usare il teatro, in nome della sua forza performativa originaria, come luogo di costituzione di una umanità *cri-*

tica (sono parole di Brecht); il sogno era di educare, attraverso il teatro, uomini in grado di ritenere che, con la loro potenza razionale, il mondo potesse essere cambiato, che la forza della loro ragione potesse agire sulla realtà circostante.

Il teatro – diceva Brecht – è un luogo in cui si rappresenta per ri-creare: una ri-creazione globale, complessiva e rigorosamente umana. Ecco dunque in che senso, secondo Brecht, il teatro doveva essere “epico”. Non nel senso che dovesse raccontare di miti e di eroi, ma nel senso che doveva sganciarsi dai pregiudizi di un teatro naturalistico e lirico il quale, a suo avviso, non poteva che costruire un pubblico passivo. Il teatro mimetico, il teatro della partecipazione alla azione scenica, in quanto ci si può immedesimare in ciò che sulla scena accade, in quanto “è proprio così che accade anche a me”, in quanto la disperazione, il dolore, la gioia, le vesti e i gesti che gli attori presentano sono proprio come quelli che vivo io e che vedo nei miei compagni di vita: questo tipo di esperienza del teatro è, secondo Brecht, una iattura della modernità. La partecipazione, il *pathos* della suggestione condivisa è, secondo lui, un danno per il teatro e, soprattutto, un ostacolo a che si possa davvero creare un’umanità critica e responsabile. È un’idea, questa di Brecht, evidentemente inconciliabile con la partecipazione mimetica e catartica alla azione teatrale, su cui si fonda l’estetica aristotelica – e non solo quella, perché sappiamo quale immensa influenza hanno avuto le nozioni di mimesi e di catarsi sulla tradizione estetica occidentale.

Che cosa voleva dire smettere di pensare il teatro come un luogo di educazione alla partecipazione, e pensarlo invece come un luogo di educazione alla *krisis*, alla spaccatura, al distacco? Voleva dire, in sostanza, liquidare tutta una tradizione secondo la quale il teatro doveva essere fatto per mostrare il mondo come doveva essere e, in fondo, il mondo com’era, constatandone i limiti e suscitando poi la partecipazione emotiva del pubblico, toccando le sue corde più facilmente suggestionabili e manipolabili, allo scopo di ottenerne l’approvazione. Il pianto del pubblico di fronte alla tragedia non è che una approvazione implicita, dice Brecht, ma noi non abbiamo bisogno di un pubblico che approvi – né, si badi, abbiamo bisogno di un pubblico che disapprovi o si indigni. Abbiamo bisogno di un pubblico che usi il proprio razionalità per uscire dal teatro e cambiare il mondo.

L’idea di creare un pubblico siffatto, anche se può forse sembrare strano, è in fondo l’idea di creare un pubblico di filosofi. Chi è stato il primo a dire: “io non capisco più che senso abbia il gesto di quel sacerdote che sacrifica il capretto”? Chi è stato il primo a dire: “Io non capisco più la vostra sapienza; rendetene conto, per piacere, per via razionale”? Chi è stato il primo a dire che le certezze condivise erano oramai in crisi e che occorreva infine chiederne conto? Il primo è stato Socrate. È con Socrate che inizia questo gesto, e con questo gesto inizia l’Occidente, gesto che, come ha ben visto il grande Nietzsche, ha messo fine alla tradizione del sacro, ha ucciso il sacro.

Socrate in questo senso è l’uccisore del sacro, è colui che dice: non partecipo più, non posso più partecipare, io vivo nella lacerazione, nella spaccatura, nella fenditura, nella crisi. Ed è da questa crisi, da questa distanza insormontabile, è dal dolore di questa spaccatura, di questa perdita che però io traggo nuova forza. In nome della visione di quel dolore che uccide il dio, Socrate istituisce, potremmo dire, un nuovo teatro dell’umano, un nuovo modello dell’umano basato sulla forza di ricercare, sulla potenza ricercante e non più su quella della cieca partecipazione. Perché, come ricordate tutti, Socrate in tribunale afferma che una vita senza ricerca non è degna di essere vissuta. Non era ovvio, non era affatto ovvio, prima di Socrate, che una frase del genere potesse avere senso: ci sono tante cose belle nella vita, perché mai senza ricerca non si potrebbe vivere?

Socrate fa di quella esperienza di rottura e di crisi il nuovo senso dell’uomo razionale. Ed è proprio a quel senso che Brecht si appella quando dice: non voglio un pubblico che si commuova e pianga perché il teatro gli mostra com’è terribile la realtà; voglio un pubblico che ragioni, un pubblico distaccato e freddo, voglio un pubblico “straniato” dall’azione scenica. Ma lo straniamento non è altro che quello stupore che è all’origine della filosofia. La filosofia nasce, lo ripeto, lì dove qualcuno dice: “Mi guardo intorno, osservo i miei compagni di vita e non capisco più cosa fanno, non capisco più i loro gesti, non capisco più cosa dicono, non parlo più la loro lingua. Non mi commuovo più alla festa che commemora il sacrificio del dio, non posso più parteciparvi”. Questa impossibilità di partecipare (che è, se vogliamo, il dramma dell’Occidente: l’Occidente nasce così,

viene battezzato da questa impossibilità) diventa il punto di forza della filosofia, nella quale converge l'intera tradizione delle sapienze occidentali, l'identità stessa dell'Occidente.

Lì nasciamo noi, lì nasce l'Occidente e a quel battesimo desacralizzante, critico, lacerato e dolente si appella Brecht, coltivando il sogno di creare un pubblico che, paradossalmente, partecipi della non-partecipazione e affidi il senso del suo essere politico alla consapevolezza critica, alla responsabilità del suo giudizio, tollerando il dolore dell'assenza di dio e gioendo della responsabilità che da tale lacerante assenza deriva. Brecht coltiva però questo sogno in un tempo in cui non solo il teatro di ricerca avanzava nelle sue "cantine", ma anche un altro grande teatro stava trionfando sulle scene internazionali: un teatro assolutamente mimetico, assolutamente partecipato, un teatro del ritorno del sacro e del rispecchiamento nel sacrificio del capro. Brecht lo vide molto bene perché lo visse sulla sua pelle: era il teatro della *mimesis* nell'era della scienza, una inquietante crasi tra poli apparentemente opposti.

Pensate alle adunate hitleriane (Brecht ha scritto pagine bellissime su questo). Che cos'è un'adunata hitleriana? È un rituale, è un luogo in cui la comunità si riconosce. E si riconosce come? Con senso critico? È al senso critico che miravano le grandi strutture spettacolari messe in piedi, indiscriminatamente, da tutti i totalitarismi europei degli anni Trenta? Evidentemente no. Ciò che Brecht vedeva era il trionfo della partecipazione, di quella partecipazione sacrale che l'Occidente si era, in teoria, lasciata alle spalle. Ecco qual è il punto di contrasto, di corto circuito tra il sogno brechtiano e la realtà del tempo in cui quel sogno si è coltivato.

Il corto circuito sta nel fatto che Brecht si appellava alla tradizione occidentale filosofico-scientifica, ritenendo che nella scienza risiedesse il futuro, in quella scienza che è l'eredità della filosofia: sapere dell'uomo critico, dell'uomo che usa il raziocinio, che non può più aderire al *pathos* del sacrificio. La scienza è la figlia e il compimento della filosofia. A quella scienza e a quella filosofia Brecht si appellava, ma proprio nel momento in cui la scienza stava mostrando tutti i suoi enormi progressi, la società mostrava di non avere i mezzi per assimilare la potenza critica che del fare scientifico avrebbe dovuto costituire il primo germe.

Ecco perché, proprio nell'età del trionfo della scienza e della tecnica (la nostra, diceva Brecht negli anni Trenta, è l'età della scienza), occorre un teatro dello straniamento, un teatro della distanza critica; non un teatro lirico, ma un teatro che descriva uomini collettivi, che descriva cioè l'uomo col suo sfondo, quell'uomo multiforme e articolato che è l'uomo della comunità, nel doppio senso di uomo comune e di uomo comunitario. Ora, un teatro di questo tipo avrebbe dovuto, secondo Brecht, giungere a dare al pubblico educato alla distanza e all'osservazione critica la possibilità di cambiare il mondo, o meglio di credere di potere cambiare il mondo, di potere uscire dal teatro e cambiare il mondo. Al tempo stesso, fuori dai teatri, un altro grande teatro, il teatro della cieca partecipazione stava avendo il suo più grande successo, come un ritorno del rimosso: i fantasmi non si acquietano finché non si lascia che parlino. Lì i fantasmi stavano parlando e parlavano nella partecipazione, nella *mimesis*, nella suggestione, nella persuasione di essere accomunati non dalla distanza critica, ma dalla compenetrazione organica con la scena e con tutto l'apparato della rappresentazione.

Il pubblico partecipava così a un rituale che lo cementava nella occlusione della distanza: finalmente, sembravano dire le piazze affollate, chiudiamo la distanza, finalmente non c'è più lacerazione, non c'è più crisi; finalmente siamo un corpo unico. Tutte le tecniche di comunicazione dei grandi dittatori si basano proprio su questo: gli spettatori devono sentire ciò che sente l'attore, nell'attore devono vedere il dio, devono essere nel dio e il dio deve essere in loro. Si trattava di un immenso mostruoso teatro senza più dramma, dato che – come spiega meravigliosamente Nietzsche nella *Nascita della tragedia* – il dramma nasce lì dove c'è il *temenos*, si compie il rito, il dio si mostra, ma c'è anche la rottura, la spaccatura: c'è il filtro del coro, che guarda la scena tragica, la mette a distanza e ne rende così possibile la visione al pubblico. È infatti attraverso lo sguardo e la mediazione del coro che il pubblico può ricevere l'immagine della danza o del sacrificio in corso. Il coro, in questo senso, è il primo seme di quella visione distanziata, di quel *theorein* che troverà compimento nella visione drammatica dello straniamento socratico.

Da quelle piazze in cui prendevano corpo tutti i fantasmi della appartenenza perduta (terra, sangue e patria: tutta la mitologia imperante in quegli anni) Brecht dovette scappare. Si spostò di continuo in Europa e fuori d'Europa. Era in pericolo di vita, da una parte per la sua opposizione al nazionalsocialismo, per le sue idee apertamente filo-marxiste, dall'altra parte, quando si rifugiò negli Stati Uniti di America, per la stessa ragione: perché aveva appunto idee pericolosamente vicine a quelle dei marxisti. È interessante, a questo proposito, leggere il testo dell'interrogatorio subito da Brecht, nel 1947, il giorno prima della sua partenza dagli Stati Uniti, dove si era rifugiato e da dove dovette fuggire di gran premura per tornare in Europa. I toni sono quelli di una inquisizione. Quindi Brecht il fuggiasco e l'esule. Così come esule e senza patria fu, in fondo, la sua idea di teatro anche dopo la sconfitta del "mostro" mimetico. Con la fine della guerra, infatti, con la sconfitta dei totalitarismi europei, quel pubblico critico che Brecht aveva invocato fin dagli anni Trenta era forse nato? Esso esiste forse oggi? È questo il problema su cui stasera intendevo invitarvi a riflettere.

Brecht continuò a lavorare al progetto di costruire uno spazio entro il quale la scienza e la filosofia, nel loro fondamento critico, si mettessero in atto e diventassero performative. Oggi non c'è più teatro, questa istanza, questa urgenza del teatro stanno venendo meno. C'è altro, dicevo prima, ci sono altri luoghi della espressione formativa: c'è la spettacolarizzazione gigantesca dei fenomeni pubblici, ci sono la televisione e i mezzi di informazione di massa: tutti strumenti di spettacolarizzazione partecipata. Il teatro, come luogo di costituzione critica nella distanza, nella spaccatura del coro, di fatto non esiste più. Se parlassimo con degli adolescenti, scopriremmo che loro non vanno a teatro. E aggiungo: giustamente! Il teatro che si fa oggi è, per lo più, una cosa terrificante, un luogo museale – tranne piccoli casi importanti ed eroici, che però non hanno la cogenza che un luogo di costituzione politico-pedagogica dovrebbe avere. E perché non ce l'hanno? Perché il teatro è diventato un luogo per il *divertissement* delle anime belle, che la sera sono tanto stanche e allora vanno a riposarsi guardando begli attori, belle attrici, in cerca di una bella storia ben raccontata, che commuova, che svaghi o che consoli. Il teatro è diventato un passatempo, non è affatto un luogo di formazione di spiriti critici, non è affatto un luogo di formazione. Quella società di filosofi che il teatro, secondo Brecht, avrebbe dovuto contribuire a creare, e che, sola, avrebbe potuto cambiare il mondo, non si è prodotta. Non so se sarebbe stato un bene, ma è un fatto che non si è prodotta. Perché non si è prodotta? Forse era sbagliato il sogno di Brecht, forse proprio in quel sogno c'era qualcosa di non compreso.

Quello che mi sento di osservare è che i luoghi politico-pedagogici oggi sono altri, ma non sono luoghi di costituzione di una comunità critica; sono luoghi di costituzione di un'altra modalità di appartenenza. L'idea dello straniamento, del distacco, dell'osservazione distanziata non piace e non rende. Per lo più non si cerca la distanza raziocinante, ma si è abbandonati in una distanza che è uno scollamento e una deriva, per salvarsi dalla quale si va in cerca di occasioni di riempimento, di chiusura della lacerazione. Chiaramente, in un sistema di altissima tecnologia come è il nostro, le modalità per fornire questi riempimenti sono molte e affascinanti, a volte anche interessanti dal punto di vista estetico. Forse, chissà, si tratta di una lacerazione intollerabile; forse l'Occidente ha le spalle troppo cariche di questa lacerazione, o forse la cosa è più semplice: non ha vinto Brecht. E Brecht commetteva un errore, al suo sguardo è sfuggito qualcosa.

Quando invocava l'avvento di un teatro che si facesse carico della potenza della scienza, invocava in realtà un teatro che si facesse carico della tradizione filosofica, della postura filosofica. Una postura scientifico-filosofica (lui accomunava, con grande fiducia nel progresso, questi due luoghi), che avrebbe dovuto sancire la fine delle fedi. La filosofia nasce dove finisce la fede; dove c'è la fede non ci può essere crisi, o se c'è una crisi è però una crisi *nella* fede. La crisi da cui la filosofia ha origine è invece crisi *della* fede e delle fedi: guardo i gesti della mia comunità e non mi so riconoscere, e non riesco a parteciparvi. Questo dice Socrate: non mi è più possibile. Brecht credeva che la separazione tra fede e scienza fosse data per acquisita, ma era proprio l'applicazione della scienza più alta e d'avanguardia che dava (e dà) i mezzi tecnologici per saturare la fessura. Questo Brecht lo aveva visto oppure no?

Se non si comprende che ciò che è avvenuto dopo la seconda guerra mondiale è in realtà una saldatura tra fede e scienza, una rinnovata compenetrazione tra fede e scienza, se non si capisce questo, non si capisce perché noi oggi non sentiamo più il bisogno (o, se lo sentiamo, non sappiamo dove andare a soddisfarlo) di un teatro della crisi. Filosofia, scienza, tecnologia sono parole sorelle, non bisogna avere paura di metterle insieme: niente tecnologia senza scienza, niente scienza senza filosofia. Se dunque filosofia, scienza e tecnologia si risaldano con la fede, cioè con la credenza, con la mimesi, con la partecipazione; se filosofia, scienza e tecnologia non hanno la forza di mantenere fermo il fardello della crisi, il fardello della lacerazione; se non si incuneano nella spaccatura da cui l'Occidente, con i suoi orrori e i suoi dolori, ha avuto origine, allora l'unico teatro possibile è quello della commozione partecipata e della soddisfatta saturazione della fessura.

Chiaramente è una saturazione solo apparente, così come sono apparenti le esaltazioni della partecipazione, del sentirsi tutti una grande comunità (di cui però poco capiamo), e quando ci sentiamo dire che la comunità è allargata, è grandissima, è globale, la reazione è solitamente di ansia (oddio arrivano i barbari!). Ecco, dopo la seconda guerra mondiale, nella seconda metà del Novecento, del secolo inquieto, il bisogno di saturazione ha avuto la meglio. E ha avuto la meglio perché il progetto pedagogico di Brecht (il progetto pedagogico della filosofia così come l'abbiamo sinora praticata) ha fallito e, anziché appellarsi alla responsabilità raziocinante, i vincitori della guerra hanno optato, in forme nuove e virtuali, per la esaltazione rituale della appartenenza (anche se diversi sono gli dei e i capri danzanti). Una appartenenza basata però su un'evanescenza, su un ologramma, sull'illusione di una autonomia che è invece omologazione, insipienza e pasciuta soddisfazione di compratori "alla pari". Una illusione comoda forse, ma precaria, che infatti di continuo denuncia la cosiddetta "crisi dei valori". Solo l'accoglimento di tale crisi, secondo il sogno di Brecht, avrebbe potuto indicare la postura da tenere, la più scomoda ma l'unica possibile, affinché fuori dal teatro gli spettatori dicessero: adesso io vado e cambio il mondo. Tale accoglimento costituisce forse oggi l'esercizio pedagogico più arduo e più urgente, per una comunità che non sa quasi più di teatro.