

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

ARTI VISIVE, PERFORMATIVE, MEDIALI

Ciclo XXXII

Settore Concorsuale: 10/C1 - Teatro, Musica, Cinema, Televisione e Media Audiovisivi

Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/05 - Discipline dello Spettacolo

**MODELLBÜCHER EDITI E INEDITI: DISPOSITIVI DECODIFICATORI
DELLA PRASSI TEATRALE BRECHTIANA**

Presentata da: Sara Torrenzieri

Coordinatore Dottorato
Chiar.mo Prof. Daniele Benati

Supervisore
Chiar.mo Prof. Gerardo Guccini

Esame finale anno 2020

Indice

Introduzione	7
Capitolo I. Brecht, la fotografia, il montaggio	26
1.1. <i>La presenza della fotografia nel Diario di lavoro di Brecht</i>	34
1.2. L'Abici della guerra.....	43
1.2.1. <i>Composizione e vicende editoriali</i>	43
1.2.2. <i>Fotografia e testualità sulle pagine dell'Abici della guerra</i>	45
1.2.3. <i>Decifrare i geroglifici: i foto-epigrammi e la narrazione della guerra</i>	57
1.2.4. <i>Le vittime e i carnefici: straniamento e montaggio delle immagini</i>	63
Capitolo II. I Modellbücher brechtiani: un insieme eterogeneo	75
2.1. Storia degli studi.....	75
2.2. Lo statuto dei Modellbücher negli scritti di Brecht e del Berliner Ensemble.....	115
2.2.1. «Se il far uso dei modelli di regia sia di ostacolo alla libertà artistica»: <i>una questione controversa.</i>	128
Capitolo III. I Modellbücher editi	146
3.1. Per una ricognizione complessiva.....	146
3.2. Antigonemodell 1948.....	149
3.2.1. <i>Composizione e vicende editoriali</i>	149
3.2.2. <i>Struttura e linguaggio: immagini e testi</i>	151
3.3. Aufbau einer Rolle: Galilei	155
3.3.1. <i>Composizione e vicende editoriali</i>	155
3.3.2. <i>Struttura e linguaggio: immagini e testi</i>	158
3.4. Couragemodell 1949.....	160
3.4.1. <i>Composizione e vicende editoriali</i>	160
3.4.2. <i>Struttura e linguaggio: immagini e testi</i>	162
3.5. Estratti dai Modellbücher nelle edizioni italiane	165
Capitolo IV. I Modellbücher inediti del Bertolt-Brecht-Archiv	171
4.1. Fondo archivistico e metodologia della ricerca	171
4.2. Alcune distinzioni	179

4.3. Descrizione analitica dei Modellbücher	180
4.3.1. Formati	181
4.3.2. Immagini fotografiche	184
4.3.3. La narrazione della scena attraverso le foto	188
4.3.4. Le parole dei Modellbücher.....	202
4.3.5 Tipologie e parametri distintivi: un tentativo di sintesi	215
4.4. Iscrizioni manoscritte	219
4.5. Osservazioni su singoli Modellbücher	233
4.5.1. Die Gewehre der Frau Carrar e Die Mutter: <i>Il Modellbuch come ipertesto</i>	233
4.5.2. Leben des Galilei: « <i>la trama dev'essere visibile</i> »	264
4.6. Confronto fra Modellbücher realizzati prima e dopo Brecht.....	270
4.7. I Modellbücher come composizione collettiva e risultante dinamica della processualità scenica	276
Conclusioni	295
Apparati	304
Regesto dei fondi archivistici consultati.....	305
Apparato documentale.....	311
Apparato iconografico	314
Bibliografia	323
Filmografia	339

ABSTRACT

I Modellbücher di Bertolt Brecht e del Berliner Ensemble si configurano come elementi dal carattere duplice e controverso, in bilico fra lo statuto di *exempla* per i futuri allestitori e quello di dispositivi interni al lavoro dell'ensemble, risultanti dinamiche della processualità scenica.

L'interesse per la fotografia e il montaggio, che in Brecht assume molteplici forme – dando vita, ad esempio, ad opere come *L'Abici della guerra* – si colloca al centro della composizione di tali strumenti, veri e propri esempi di assemblaggio di frammenti scenici. I Modellbücher trovano la propria ragion d'essere entro le dinamiche della regia brechtiana, di cui si prestano a tradurre le pratiche.

La tesi indaga lo statuto dei Modellbücher, facendo riferimento alla storia degli studi e all'indagine archivistica condotta presso il Bertolt-Brecht-Archiv di Berlino fra 2018 e 2019.

Avvertenze di consultazione

Nel riportare i riferimenti alle segnature archivistiche dei documenti consultati presso il Bertolt-Brecht-Archiv di Berlino si è scelto di trascriverli in nota indicando le abbreviazioni in uso nei registri cartacei e digitali dell'archivio.

Le segnature archivistiche sono in genere riportate anche nel testo in corrispondenza della prima occorrenza di ogni documento.

Si utilizza, in genere, la sigla “Adk, Berlin, BBA” (Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv) per tutti i documenti che afferiscono al Brecht-Archiv, ente che è parte dell'istituto di cultura Akademie der Künste di Berlino. La sigla è seguita dal codice numerico che indentifica univocamente il documento. Nel caso dei Modellbücher, la segnatura comune è “Adk, Berlin, BBA-MB”.

Per i testi di Bertolt Brecht editi e inediti citati, i proprietari dei diritti d'autore, gli eredi e la casa editrice Suhrkamp hanno gentilmente concesso i diritti non-esclusivi d'utilizzo, solo per la presente dissertazione scientifica. L'autore non è responsabile dell'utilizzo di tali testi al di fuori del presente lavoro.

Le corrispondenze epistolari consultate in archivio a cui si fa riferimento nel corso della dissertazione sono identificate in nota con il proprio numero di segnatura. Al termine della tesi, nella sezione “Apparato documentale” si può leggere la descrizione di alcuni di questi documenti.

Si è scelto di corredare la tesi di una serie di grafiche realizzate a partire dalle pagine dei Modellbücher inediti descritti, i cui originali sono protetti da diritti, per permettere al lettore di visualizzare gli elementi a cui si fa riferimento nel testo, consultabili presso il Bertolt-Brecht-Archiv.

Le altre fotografie a cui si fa riferimento nella tesi sono reperibili nelle edizioni Einaudi dei brechtiani *Diario di lavoro e L'Abicì della guerra* e nei Modellbücher editi. In questo caso, la scelta di non inserire le immagini è dipesa dalla difficoltà di ottenere permessi e autorizzazioni per l'utilizzo delle fotografie protette da diritti. Ci si riserva di avvalersi delle immagini in sede di una futura pubblicazione.

In testa alla presente dissertazione è fondamentale ringraziare, in relazione al lavoro di ricerca archivistica, tutto il personale del Bertolt-Brecht-Archiv, che mi è stato di enorme supporto in fase di consultazione dei documenti, guidandomi all'interno delle complesse articolazioni dell'archivio, e che si è prestato con grande competenza e disponibilità a rispondere ai miei quesiti, non solo durante la mia permanenza a Berlino, ma anche in seguito, a distanza. Desidero in particolare ringraziare il

dott. Erdmut Wizisla, Direttore del Brecht-Archiv, e le archiviste Iliane Thiemann, Helgrid Streidt, Anett Schubotz e Julia Hussels.

INTRODUZIONE¹

Una cornice appesa alla parete, che racchiude una sequenza di fotografie delle progressive fasi di realizzazione di una scultura in pietra raffigurante il volto di Helene Weigel. La parete è quella dello studio dell'appartamento di Bertolt Brecht a Berlino, Chausestraße 125, dove l'autore si trasferì a partire dal 1953, alcuni anni dopo il rientro in città seguito al lungo esilio, e dove trascorse gli ultimi anni della sua vita. Al piano sottostante abitava la moglie, i due vivevano in spazi separati e lo scrittore aveva a sua disposizione due ampi studi che utilizzava per lavorare, discutere con amici e collaboratori, leggere, scrivere. Brecht amava camminare mentre rifletteva e le sue stanze sembrano fatte apposta per accogliere il flusso dirompente del pensiero creativo all'opera: ampi pavimenti da calpestare, libri da consultare, sedie e poltrone e un grande tavolo circolare per favorire il dibattito e lo scambio di opinioni.

Oltre alle migliaia di volumi, alle macchine da scrivere, saltano all'occhio le famose maschere del teatro Nō appese al muro, i rotoli cinesi dipinti con l'immagine di Confucio, le foto e i dagherrotipi di Lenin, Marx ed Engels, due statuette che raffigurano una natività senza il Cristo, solo Maria e Giuseppe. Poche immagini significative che emergono da un contesto minimale ed essenziale, che rispecchia, in un certo senso, le diverse anime brechtiane: l'interesse per la cultura cinese e per quella giapponese, il marxismo, l'elettismo intellettuale e artistico.

Il quadro con la serie di fotografie del ritratto scultoreo di Helene Weigel non sembra un oggetto d'arredo qualunque: come del resto le altre immagini disposte sulle pareti delle stanze da lavoro di Brecht, anche questa sembra avere un preciso significato. Le foto mettono in luce le metamorfosi della materia, manipolata e modellata come in una lavorazione michelangiolesca “per via di levare”: dalla massa grezza e sbazzata emerge a poco a poco il ritratto di Weigel, sempre più somigliante alle foto della donna accostate, nella stessa cornice, a quelle della versione definitiva della scultura. È l'immagine di un processo artistico e creativo, un montaggio di sequenze: la fisiologia dell'opera d'arte.

¹ Parte del lavoro descritto in questo capitolo è stato anche oggetto della mia Tesi di Laurea Magistrale (S. Torrenzieri, *Fotografie e immagini nel lavoro concettuale e teatrale di Bertolt Brecht, con un focus sul rapporto fra Guernica e Madre Courage*, Tesi di Laurea magistrale in Teoria e tecniche della composizione drammatica, Università degli Studi di Bologna, A. A. 2014/2015, Relatore Prof. Gerardo Guccini). Mi riferisco in particolar modo alle riflessioni sullo statuto del dato visivo all'interno della poetica e della pratica artistica brechtiana. La tesi di laurea magistrale si concentrava sui rapporti fra la poetica brechtiana e il processo creativo di Picasso, indagati alla luce dell'interesse di Brecht per *Guernica* (Torrenzieri, *Fotografie e immagini nel lavoro concettuale e teatrale di Bertolt Brecht*, pp. 149-168), tema ripreso nella presente *Introduzione* e sull'utilizzo della fotografia nel *Diario di lavoro* e ne *L'Abicì della guerra* (*Ibid.*, pp. 59-140), argomenti ripresi e approfonditi nel *Capitolo I*.

La serie di fotografie sembra condensare in forma iconica quell'attenzione al dato visivo come elemento catalizzatore di processi di montaggio propria di Brecht, sia in quanto drammaturgo e regista, sia come pensatore e poeta. Se si esercita uno sguardo di ampio respiro alle prassi e modalità creative brechtiane, emerge con chiarezza lo statuto dell'immagine quale dispositivo capace di innescare dinamiche di pensiero e creazione artistica, strumento di lavoro essenziale alla prassi drammaturgica e registica, e infine elemento generato dallo stesso Brecht, permanenza e traccia della sua poetica.

La processualità dell'incedere creativo fissata nella serie di immagini della materia sbazzata e modellata da cui prende forma il volto di Helene Weigel ricorda da vicino la sequenza di fotografie delle fasi compositive del *Guernica* di Picasso, di cui Brecht parlava nel suo *Diario di lavoro* (*Arbeitsjournal*) il 24 giugno 1940. L'interesse per la documentazione del procedere del lavoro di Picasso, che si condensa in elaborati non-finiti, provvisori, in sequenza cronologica e progressiva, è espressione dell'attenzione di Brecht sia per la dimensione iconografica, sia per il processo del montaggio di sequenze, di frammenti:

In casa della studiosa HAGAR OLSSON riesco a vedere una rivista francese d'arte che riproduce GUERNICA di PICASSO (tutte le fasi). Ne rimango molto colpito e mi propongo di fare prima o poi qualcosa in questa direzione. Questa è senz'altro un'espressione artistica propria di un'epoca i cui astronomi spiegano il mondo con l'immagine di una granata che esplode. Tempesta barbarica che ha fatto a pezzi un mondo, tempesta artistica che ha raccolto con la scopa i cocci! Interessanti effetti V romantici e insieme una forma classicistica².

Quando scrive questo appunto Brecht si trova in esilio in Finlandia e la sua difficile condizione rappresenta senz'altro un osservatorio "privilegiato" – fra molte virgolette – sullo scenario storico e politico e sulla guerra. L'«immagine di una granata che esplode»³, evocata nello scritto diaristico, richiama l'immaginario del "frammento", elemento centrale nelle espressioni artistiche del Novecento, secolo segnato dalla distruzione materiale e culturale operata dalle due guerre mondiali. L'arte ha avuto l'onere, dice qui Brecht, di raccogliere i pezzi, e di tentare di ricomporre e ricostruire. Il frammento è ciò che resta dopo l'esplosione, il paradigma disponibile per interpretare il mondo presente.

² B. Brecht, *Diario di lavoro*, 2 voll., a cura di W. Hecht, trad. it. Bianca Zagari, Torino, Einaudi, 1976, I. *Diario di lavoro. Volume primo 1938-1942*, p. 115.

³ *Ibid.*

Circa due mesi dopo l'appunto sul *Guernica*, un'altra pagina di diario rivela la condizione dello scrittore esule, la percezione di un'assenza di orizzonti di senso e il tentativo di recuperare un possibile significato che soltanto nel frammento riesce a trovare una forma di espressione:

In questo momento non riesco a scrivere altro che questi piccoli epigrammi, di otto versi e anzi attualmente soltanto quartine. Il CESARE non lo riprendo perché L'ANIMA BUONA non è finita. Quando, tanto per cambiare, apro L'ACQUISTO DELL'OTTONE, è come se mi soffiassero in faccia una nuvola di polvere. Com'è possibile figurarsi che una cosa simile possa mai riacquistare un senso? [...] Questa è l'epoca-nel-frattempo⁴.

La ricerca di senso e di un possibile statuto per la poesia spinse Brecht, negli anni dell'esilio, a produrre quelle quartine che, come si vedrà nel primo capitolo della presente tesi⁵, daranno corpo a un'opera come *L'Abicì della guerra (Kriegsfibel)*, in cui la possibilità di parlare del presente si ricompone nel dialogo fra fotografie e testualità. Le fotografie sono in questo caso immagini tratte da riviste e quotidiani, dunque frammenti di realtà; il testo sono i pungenti versi brechtiani che ricollocano le immagini in una prospettiva storica e critica, ripristinando una possibilità di interpretazione della guerra e della dittatura, che spesso i mezzi di comunicazione di regime avevano oscurato.

Nel suo fondamentale studio sulla regia brechtiana negli anni del Berliner Ensemble, Claudio Meldolesi individua il paradigma del frammento quale «componente organica dell'opera brechtiana»⁶. La tendenza a lavorare su frammenti, osserva Meldolesi, si era manifestata negli anni dal 1923 al 1927, quando Brecht diede forma a un solo dramma compiuto ovvero *Un uomo è un uomo (Mann ist Mann)* e si dedicò ad adattamenti e frammenti drammatici e alla composizione delle *Hauspostille*. Tale tendenza tornò a manifestarsi come carattere preponderante negli anni Cinquanta. Fu in quest'ultima fase che si assistette, scrive Meldolesi, alla «crisi dello scrittore di drammi e alla rivelazione del poeta regista»⁷, al «carattere transitivo del [...] lavoro [di Brecht] da forma a forma, dalla drammaturgia alla regia, dalla regia alla poesia»⁸. Negli anni Cinquanta, come nel periodo fra il '23 e il '27, Brecht non si esprime attraverso la produzione di opere compiute e coese, bensì attraverso forme frammentarie, che si prestavano a tradurre i ripensamenti e rimaneggiamenti della propria opera, tipici del procedere brechtiano. Le esposizioni teoriche del periodo fra il 1954 e il '55 si

⁴ *Ibid.*, p. 149.

⁵ Cfr. il primo capitolo della presente tesi, *Brecht, la fotografia, il montaggio*.

⁶ C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista. Memorie del Berliner Ensemble*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 141.

⁷ *Ibid.*, p. 142.

⁸ *Ibid.*

configurano come «frammenti colloquiali»⁹. In entrambe queste fasi del proprio lavoro artistico, osserva poi Meldolesi, Brecht manifestò interesse per la regia, attenzione questa che nel corso degli anni Cinquanta culminò per l'appunto nell'approccio alla prassi scenica che Meldolesi definisce “poetico-registico”, connotato dal carattere maieutico e dall'interesse alla processualità creativa. Meldolesi delinea quindi in questo senso una “poetica del frammento”, che connota e attraversa il percorso creativo di Brecht in diverse fasi.

Come si è visto, anche durante l'esilio, nonostante la produzione di drammi sia stata copiosa, il frammento si è configurato come forma in grado di esprimere il disordine e la mancanza di senso del presente. La frammentarietà della forma epigrammatica sarà in questi anni alla base dell'*Abicì della guerra*. L'interesse per un'opera come *Guernica* si iscrive nella stessa temperie storica e culturale dell'*Abicì*, quella della guerra e della reazione ai fascismi, che trova nella forma del frammento e nella soluzione del montaggio, una possibilità di linguaggio.

Come afferma Daniela Sacco, nel suo studio su Picasso, Gertrude Stein definì la Prima guerra mondiale una “guerra cubista”, istituendo una potente associazione fra i connotati assunti dal fenomeno bellico – con la moltiplicazione dei fronti e delle tecniche di combattimento, la frantumazione della coscienza collettiva – e il carattere di scomposizione della realtà e della percezione, proprio del Cubismo¹⁰.

La moltiplicazione disorientante dei punti di vista, la frantumazione e ricomposizione dei corpi, sono alla base del linguaggio di *Guernica*, lo stesso che deve avere catturato l'attenzione di Brecht, il quale vi scorse «interessanti effetti V romantici» composti in una «forma classicistica»¹¹.

Nel suo appunto Brecht sottolinea anche come le fotografie dei bozzetti preparatori presenti sulla rivista francese mostrassero «tutte le fasi»¹² della realizzazione dell'opera, dato questo da non trascurare. Le fotografie che illustrano le fasi di composizione di *Guernica* mostrano la processualità della creazione artistica, che prendeva forma condensandosi in “quadri” autonomi disposti in sequenza, proprio come la serie di immagini del ritratto scultorio di Helene Weigel appese nello studio di Brecht.

La rivista sfogliata da Brecht nel giugno del 1940 era, verosimilmente, il periodico parigino *Cahiers d'Art*, in cui nel 1937, lo stesso anno della loro esecuzione, furono pubblicati per la prima volta gli schizzi preparatori del *Guernica*. Ho potuto consultare il n. 4-5 del 12° anno di *Cahiers d'Art*, presso l'Emeroteca d'Arte del Comune di Milano. Le fotografie della serie di disegni a matita su pannello

⁹ *Ibid.*, p. 140.

¹⁰ D. Sacco, *Pensare per immagini. Il principio drammaturgico del montaggio. A partire dal Kriegsfibel di Bertolt Brecht*, «Quaderni di Engramma», 03, 2012, p. 10.

¹¹ Brecht, *Diario di lavoro. Volume Primo 1938-1942* cit., p. 115.

¹² *Ibid.*

di legno, realizzati da Picasso fra l'1 e l'8 maggio 1937, pubblicate su *Cahiers d'Art*, erano state scattate dalla fotografa Dora Maar. Sulla rivista le immagini sono commentate dall'importante articolo di Christian Zervos, *Histoire d'un tableau de Picasso*¹³, che apre il numero.

Quando scrisse il suo appunto diaristico e parlò di «interessanti effetti V romantici e insieme una forma classicistica»¹⁴, Brecht doveva aver letto l'articolo di Zervos che descrive l'opera (e l'artista) definendola classica e romantica allo stesso tempo: «Il est à la fois romantique et classique; un romantique qui répugne cependant à l'analyse; un classique qui refuse la rigueur [...]»¹⁵, scrive.

Fra gli altri aspetti, Zervos si focalizza sulla potenza della sequenza delle immagini che mostrano le fasi di realizzazione dell'opera e che permettono di seguirne il processo di costruzione, nel quale emergono i contrasti che animano il pensiero dell'autore e l'opera stessa:

Si le lecteur voulait examiner par le détail les divers états du tableau, il ferait des constatations surprenantes, et saisirait d'un petit côté le mode d'élaboration d'une oeuvre de Picasso et la mise en jeu des contraires qui nourrissent sa puissance vitale et la rendent libre contre toutes les contraintes¹⁶,

scrive.

Il metodo di lavoro di Picasso rivela l'interesse dell'artista per la sperimentazione in sé stessa, per il processo di creazione dell'opera che ha un valore pari a quello dell'opera definitiva. Questo aspetto si coglie pienamente osservando le fotografie delle fasi di composizione del *Guernica* e ancor meglio è documentato dal film di Henri-Georges Clouzot girato nel 1957 insieme a Pablo Picasso stesso e al fotografo Claude Renoir¹⁷. Il documentario ha il merito straordinario di mostrare l'opera di Picasso nel suo farsi: permette infatti di assistere all'atto creativo e di calarsi nel metodo di produzione dell'artista. Lo spettatore può osservare il comporsi di circa quindici opere pittoriche per mezzo di tratti, pennellate di colore, dettagli aggiunti l'uno sull'altro, o elementi cancellati e sostituiti da nuove forme, strato su strato, in un continuo processo di evoluzione dell'elaborato.

Picasso era probabilmente conscio della singolarità e dell'unicità del proprio metodo di lavoro, aspetto questo che esulava dalla mera tecnica e che trovava delle precise ragioni poetiche e artistiche. Come emerge dal saggio di Alexander Liberman *The Artist in His Studio*, Picasso concepiva ogni

¹³ C. Zervos, *Histoire d'un tableau de Picasso*, «*Cahiers d'Art*», XII, 4-5, Paris, Éditions «Cahiers d'Art», 1937, pp. 105-111.

¹⁴ Brecht, *Diario di lavoro. Volume primo 1938-1942* cit., p. 115.

¹⁵ Zervos, *Histoire d'un tableau de Picasso* cit., p. 109.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Le mystère Picasso*, regia di Henri-Georges Clouzot, sceneggiatura Henri-Georges Clouzot, Pablo Picasso, musiche di Georges Auric, fotografia Claude Renoir, montaggio Henri Colpi, Interpreti: Claude Renoir, Henri Georges Clouzot, Pablo Picasso, Francia, Filmsonor, 1956.

quadro come un processo di ricerca a sè, inserito in un progetto in divenire, con andamento progressivo. Proprio in ragione di ciò, l'artista tendeva a numerare e datare ogni sua opera, compresi i bozzetti¹⁸.

L'abitudine di numerare e datare le fasi pittoriche delle proprie opere è in linea con la volontà di fissare e di lasciare traccia di quanto di più fuggevole esista, ovvero del percorso creativo, che riflette il flusso del pensiero, le trovate e i ripensamenti, aspetto questo che il prodotto finale di per sé non sarebbe in grado di mostrare.

Per Picasso dunque il valore della creazione artistica non stava soltanto nello stadio finale, nell'esito, bensì nel processo, nell'evoluzione del lavoro, nel susseguirsi dei tentativi¹⁹.

L'interesse di Brecht per l'opera di Picasso ha a che fare, probabilmente, con l'attenzione alla processualità del lavoro artistico, inteso come risultante dinamica, aspetto questo che, come si è detto, emergerà poi in maniera decisiva nella fase maieutica della regia brechtiana, di cui parla Meldolesi. La brechtiana cultura del frammento, individuata da Meldolesi come paradigma fondante, trova espressione nell'interesse di Brecht per la fotografia. L'immagine fotografica, infatti, opera in definitiva una scomposizione della realtà, e ne condensa i tratti in frammenti visivi. L'attenzione per la fotografia, come si vedrà nel corso della tesi, attraversa l'attività brechtiana e assume diverse forme: la composizione di un'opera come *L'Abicì della guerra*, vero e proprio montaggio di fotografie ed epigrammi, la raccolta di immagini fotografiche tratte dai giornali e utilizzate come catalizzatori di senso e riferimenti visivi per la produzione drammatica, la documentazione e archiviazione del proprio lavoro e degli allestimenti scenici che trovò una forma fortemente strutturata nei Modellbücher. La cultura del frammento connota sia l'approdo di Brecht a una regia dal carattere maieutico, sia la composizione dei Modellbücher, montaggio sulla pagina di frammenti visivi della scena. L'assemblaggio dell'*Abicì della guerra*, che negli anni dell'esilio costituì un momento di carattere laboratoriale e sperimentale per l'esercizio del montaggio di immagini, frammenti di realtà, può essere considerato matrice di entrambi questi aspetti del lavoro brechtiano.

Le fotografie delle fasi compositive di *Guernica* osservate sulla rivista *Cahiers d'Art* e quelle incorniciate nello studio di Brecht che ritraggono i diversi stadi di realizzazione della scultura del volto di Helene Weigel sembrano condensare in forma iconica l'approccio registico brechtiano degli ultimi anni di attività al Berliner. La modalità registica intrapresa da Brecht, in maniera particolare nell'allestimento del *Cerchio di gesso del Caucaso* a partire dal novembre 1953, afferma Meldolesi, era affine alla sua natura di poeta:

¹⁸ Cfr. A. Liberman, *The Artist in His Studio*, with a Foreword by J. Thrall Soby, New York, Viking Press, 1960, p. 33.

¹⁹ Cfr. R. Arnheim, *Guernica: genesi di un dipinto*, trad. it. G. Dorflès, Milano, Abscondita, 2005, p. 32.

Se il poeta delle *Elegie* aveva assimilato una dote del regista, la perizia nell'osservare i minimi fenomeni della scena con la massima attenzione, certamente il regista del *Cerchio di gesso* derivò dal poeta la capacità di vedere l'organicità della vita nella rappresentazione delle cose²⁰.

La poesia e la regia nell'ultimo Brecht si prendevano per mano e il "poeta-regista" assumeva nei confronti della realtà e delle dinamiche sociali un atteggiamento di indagine che prendeva le mosse dal dettaglio e dal particolare, che diventavano chiavi interpretative di fenomeni più vasti:

[Brecht] pensava ai grandi problemi, di per sé indecifrabili, e si applicava alla comprensione dei dettagli e dei fatti di vita: situazioni elementari, interazioni e semplici gesti, la cui singolarità rimandava alla complicatezza dei rapporti fra gli uomini²¹.

Lo sguardo sul dettaglio, sul piccolo e concreto, per meglio vedere il grande, accomuna il procedere poetico e quello registico. «Leggiamo in Benjamin», aggiunge Meldolesi, «che Brecht aveva elaborato il concetto di teatro epico "teorizzando la sua prassi poetica", la sua distanza di poeta»²².

La regia del *Cerchio di gesso*, che per Meldolesi è emblematica della natura poetico-registica dell'ultimo Brecht, fu caratterizzata dall'attenzione alla processualità del lavoro scenico. Il lavoro con l'ensemble, come testimoniato anche dal diario di Hans Bunge, rivelò presto caratteri inaspettati: Brecht faceva lavorare gli attori su frammenti, sequenze isolate, come se non stesse seguendo un filo conduttore definito e vivesse egli stesso la composizione scenica come una continua scoperta. I frammenti venivano provati fino ad assumere una veste apparentemente definitiva, per poi essere smantellati e rimessi in discussione, nello sconcerto generale. Le prove si dilatavano nel tempo e il lavoro sembrava non seguire alcuna preordinata direzione. Come nella poesia Brecht procedeva sulla base di una visione ad ampio raggio, complessiva, dell'opera e del suo significato, così, dice Meldolesi,

il regista del *Cerchio di gesso* si guardava dal cesellare i molti motivi e dettagli sedimentati dalle prove precedenti: egli si proponeva, piuttosto, di costruire visioni d'insieme in grado di crescere ancora; e poiché la sua prassi registica era soprattutto di scomposizione, lo faceva non ricorrendo a prove filate (secondo l'uso dei registi interpreti). Sembrava lavorare in contraddizione con il suo dramma²³.

²⁰ Meldolesi, Olivi, *Brecht regista* cit., p. 85.

²¹ *Ibid.*, pp. 85-86.

²² *Ibid.*, p. 86.

²³ *Ibid.*, pp. 98-99.

La «linea poetico-registica» assunta da Brecht tendeva a dilatare e sforzare al massimo il processo di prova, di costruzione della messa in scena:

la sua idea era [...] che lo spettacolo si potesse modellare dal suo interno come un organismo poetico, nel corso delle prove, grazie ad un susseguirsi di sollecitazioni. Sperimentalmente il teatro avrebbe dovuto “imitare” il processo attraverso cui il poeta (Brecht stesso) arrivava a decantare la sua lingua, i suoi versi. [...] le strategie processuali anzidette imponevano che niente fosse mai dato per definitivo e che tutti i rapporti della rappresentazione restassero a uno stadio primitivo e ingenuo, in via di raffinamento²⁴.

In questa modalità operativa, il singolo stadio della composizione, ogni frammento abbozzato o compiuto, ha un proprio valore all'interno del percorso di realizzazione dell'opera, proprio come avviene per i disegni a matita di Picasso preliminari al *Guernica* o per la serie di interventi scultorei sulla materia informe volti a definire i tratti del viso di Helene Weigel.

Come si vedrà in particolare nella zona centrale della presente tesi²⁵, i *Modellbücher* di Brecht e del Berliner Ensemble, composti tramite assemblaggio di testualità e fotografie, frammenti visivi dello spettacolo, si configurarono, almeno per quanto riguarda la loro composizione, come documenti inseriti nella processualità dinamica dell'elaborazione scenica, di cui trattengono le tracce. Lo studio dei *Modellbücher*, condotto attraverso gli scritti teorici di Brecht e Ruth Berlau e l'osservazione diretta dei documenti editi e inediti conservati presso i Bertolt-Archiv di Berlino, rivela il duplice statuto di tali materiali, che da un lato rappresentano l'esito di una precisa documentazione della messa in scena, proponendosi come prontuari per lo studio del metodo di lavoro del Berliner Ensemble e per la riproduzione delle opere realizzate, dall'altro si configurano come strumenti per il lavoro drammaturgico e scenico interno all'ensemble, dispositivi pienamente inseriti nel processo creativo collettivo in fieri e sostanziati da un montaggio di frammenti visivi. Le fotografie di scena incollate sulle pagine dei *Modellbücher*, che fissano ogni momento dell'azione, segmentandola in molteplici quadri visivi, materializzano e traducono in immagine i singoli frammenti narrativi. Tale lavoro di documentazione, lo si vedrà, ha valore sia, una volta terminato, per i futuri fruitori, interni ed esterni all'ensemble, sia come atto creativo in sé, esercizio di montaggio a tavolino delle immagini della scena e strumento di riflessione sul lavoro in essere. I *Modellbücher* inediti, ricchi di appunti manoscritti, segno di rimaneggiamenti e stratificazioni del lavoro di assemblaggio a più mani di immagini e testualità, si presentano come risultanti dinamiche del processo scenico.

²⁴ *Ibid.*, p. 103.

²⁵ Cfr. in particolare i capitoli 3, 4 e 5 della presente tesi, dedicati ai *Modellbücher* editi e inediti.

L'attenzione di Brecht per la documentazione di tutte le fasi del proprio lavoro e del suo incedere emerge anche dai racconti di Ruth Berlau, fotografa, scrittrice, attrice e regista danese che lavorò insieme a Brecht, sia come fotografa, sia come collaboratrice a partire dagli anni dell'esilio. Come vedremo, Berlau ha avuto un ruolo determinante nell'approccio di Brecht alla fotografia come strumento di documentazione degli spettacoli e di riflessione sui processi scenici, nonché nella realizzazione del primitivo nucleo di un archivio brechtiano e nella redazione dei *Modellbücher*. Nella propria autobiografia, Berlau fornisce molte interessanti informazioni sulla vita dell'autore e sulle modalità organizzative del lavoro drammaturgico e scenico. Nel 1945 durante l'esilio americano Brecht cominciò a lavorare alla messa in versi del *Manifesto del Partito Comunista*. Berlau racconta di aver fotografato il manoscritto dopo ogni modifica o correzione apportata da Brecht: «I photographed the manuscript each time after Brecht made corrections on it. Thus one can follow accurately, step by step, the work's progress»²⁶.

Un altro aspetto del singolare metodo di lavoro di Brecht è quello che lui stesso chiamò "Klebologie". È ancora Ruth Berlau a parlarne:

Brecht had a weakness for clean, uncorrected manuscripts. In order to avoid the task of recopying corrected pages in full, he would write the next text on a fresh page, cut it out neatly, and stick it to the old manuscript. In his view that was not pedantic frivolity but a rational working method. He called it *Klebologie* (after the German word *kleben*, meaning "to stick"), and it was a word he liked to use, since it so exactly described what was an important part of his working technique, peculiar to himself. I do not know whether this method saved him time, for it involved much laborious handwork, but Brecht enjoyed that; it gave him a good opportunity for thought and reflection. There are pages in his manuscripts consisting of five or six cuttings stuck together, yet the page as a whole is of normal size. [...] The process is difficult to describe; one must see the manuscripts for oneself²⁷.

Durante il periodo di ricerca presso il Bertolt-Brecht-Archiv mi sono imbattuta più volte in documenti, in genere dattiloscritti con inserti manoscritti, composti in tal modo, tramite un collage di porzioni di testo. La pagina porta su di sé i segni di ogni passaggio, aggiunta, correzione. I fogli dattiloscritti divengono essi stessi immagini del processo creativo, del montaggio di parole e frammenti che compongono il testo e danno forma alla riflessione.

²⁶ R. Berlau, *Living for Brecht. The memoirs of Ruth Berlau*, ed. by H. Bunge, trans. by G. Skelton, New York, Fromm International Publishing Corporation, 1987, p. 182.

²⁷ *Ibid.*, p. 183.

Come dice Berlau, questa procedura, era di per sé dispersiva in termini di tempo, ma Brecht la apprezzava perché gli consentiva di meditare sul proprio lavoro.

La tecnica di ritagliare e incollare sottili strisce da una pagina dattiloscritta era utilizzata anche per l'assemblaggio dei Modellbücher, collage di fotografie e testualità. Nello stesso modo sono composti inoltre i "foto-epigrammi" de *L'Abici della guerra*. Il collage di immagini e testualità si configura, dunque, come dispositivo che accompagna il dipanarsi del pensiero brechtiano, l'elaborazione di concetti e riflessioni.

Brecht trova nell'immagine, probabilmente, uno strumento in grado di condensare e portare a sintesi nuclei essenziali di significato, di rendere concreta e tangibile l'elaborazione teoretica. Tale approccio all'immagine risulta evidente se si osservano alcuni documenti consultati presso il Bertolt-Brecht-Archiv, materiali di lavoro, copioni o progetti per la messa in scena di *La resistibile ascesa di Arturo Ui*²⁸, *L'anima buona del Sezuan*²⁹, *Santa Giovanna dei macelli*³⁰. Dietro i fogli dattiloscritti per l'*Arturo Ui*, assemblati secondo la tecnica della "Klebologie"³¹, Brecht aveva incollato molte fotografie tratte dai quotidiani che mostrano Hitler colto in pose emblematiche di quella «teatralità fascista»³² di cui parla nell'*Acquisto dell'ottone*, e addirittura aveva assemblato un fotomontaggio sovrapponendo i volti del Führer e di alcuni gerarchi nazisti a quelli di una banda di gangsters, ritratti in uno scatto di gruppo³³. Similmente, insieme ai materiali di lavoro per *Santa Giovanna* Brecht aveva raccolto ritagli di giornale che mostravano foto di lavoratori in sciopero³⁴ e per *L'anima buona del Sezuan* fotografie di uomini e donne provenienti dall'oriente³⁵. L'immagine fotografica si fa qui

²⁸ Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv 174/1-131. Si tratta della versione dell'*Arturo Ui* del 1941 (*Arturo Ui* version 1941).

Nelle prossime pagine si utilizzeranno spesso le abbreviazioni dei codici di segnatura archivistica indicate dal Bertolt-Brecht-Archiv di Berlino per il riferimento univoco ai documenti ivi conservati. L'abbreviazione "Adk, Berlin, BBA" sta per "Akademie der Künste" (Adk), "Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv" (BBA); le prime cifre individuano in maniera univoca il documento in questione, mentre quelle collocate dopo lo *slash* indicano la pagina.

In riferimento ai Modellbücher inediti conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv si avrà la segnatura "Adk, Berlin, BBA-MB" (Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, Modellbuch), seguita dal codice numerico che identifica il Modellbuch, ed, eventualmente, dal numero di pagina.

²⁹ Adk, Berlin, BBA 160 - Der gute Mensch von Sezuan.

³⁰ Adk, Berlin, BBA 113/1- 49 Johanna-Mappe.

³¹ Berlau, *Living for Brecht* cit., p. 183.

³² Brecht, *La teatralità fascista*, trad. it. C. Pinelli, in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975, II. *Scritti teatrali II. «L'Acquisto dell'ottone», «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni 1937-1956*, pp. 53-59.

³³ Adk, Berlin, BBA 174/118. L'immagine è incollata sul retro di uno dei fogli che compongono una raccolta di materiali di lavoro per la versione del 1941 di *Arturo Ui* (Adk, Berlin, BBA 174/01-131), consistenti nel copione del dramma, dattiloscritto su leggeri fogli di carta velina, e in fotografie e immagini tratte per lo più da riviste e quotidiani e incollate a lato del testo o sul retro delle pagine. L'immagine in questione è una fotografia tratta da una rivista su cui Brecht ha operato un vero e proprio fotomontaggio. La foto originaria mostra con tutta probabilità una banda di gangsters, alcuni dei quali si coprono il viso con un cappello, o in ogni caso sembra far riferimento all'immaginario iconografico legato al mondo della malavita riprodotto nei film americani degli anni Trenta. Sopra i visi di cinque degli uomini, Brecht ha incollato i volti di Hitler ed altri gerarchi nazisti tra cui Goebbels e Göring. Sulla pagina è presente anche l'indicazione manoscritta della data: 26 marzo 1941.

³⁴ Adk, Berlin, BBA 113/1- 49 Johanna-Mappe.

³⁵ Adk, Berlin, BBA 160 - Der gute Mensch von Sezuan.

catalizzatrice di senso, diviene per Brecht un riferimento visivo da tenere presente durante il lavoro drammaturgico e scenico. Nel caso dell'*Arturo Ui*, le foto di Hitler e in particolare il fotomontaggio che identifica gerarchi nazisti e gangsters si configurano come elementi in grado di sintetizzare il senso complessivo di una scena o dell'intero dramma. Le pose assunte dal dittatore durante le sue apparizioni pubbliche ruotano intorno a precisi gesti. Decontestualizzati rispetto allo sfondo delle riviste o dei quotidiani da cui sono estrapolati, i gesti di Hitler risultano straniati ed emergono con forza sulle pagine dei dattiloscritti brechtiani. Lo stesso procedimento di straniamento e ricollocamento di immagini fotografiche che appartengono al presente e che ritraggono con precisione il momento storico della Seconda guerra mondiale e della dittatura nazista sta alla base della composizione dell'*Abicí della guerra*, di cui si parlerà nel prossimo capitolo³⁶. Ne *L'Abicí della guerra* le foto sono risignificate attraverso il montaggio con gli epigrammi brechtiani. Le immagini sono il mezzo più chiaro e immediato di sintesi della riflessione sul presente e sulla storia, rispetto alla quale Brecht prende posizione tramite le sue quartine.

L'immagine, in questo caso quella fotografica, come elemento in grado di portare a sintesi e condensare la riflessione sul presente e sul teatro è anche il cardine del linguaggio dei Modellbücher. È significativo in questo senso il breve scritto di Angelika Hurwicz, stampato sul retro di copertina del Modellbuch per *Il cerchio di gesso del Caucaso*, edito nel 1964. Per Brecht il proprio teatro, in virtù del suo carattere epico, descrittivo, era traduzione del pensiero in immagini, scrive Hurwicz. Le fotografie scattate durante la rappresentazione, aggiunge, servivano a Brecht per verificare l'esito della realizzazione scenica delle proprie intenzioni visive. Inoltre, aggiunge, gli scatti servivano per mostrare agli attori i gesti e le pose più efficaci e per istruirli in merito all'espressione gestuale³⁷.

In poche righe, Hurwicz concentra due elementi essenziali alla definizione dello statuto dei Modellbücher e dell'interazione brechtiana con l'immagine e con la fotografia, aspetti che saranno al centro della presente tesi: la funzione della fotografia nel contesto della prassi scenica e della composizione dei libri-modello e lo statuto dei Modellbücher come strumenti utili al lavoro dell'ensemble, e non solo come prontuari rivolti verso l'esterno.

I Modellbücher sono esito di un lavoro di selezione e montaggio operato sull'insieme delle fotografie scattate durante una rappresentazione, spesso in fase di prova. La fotografia, infatti, si presta in maniera particolarmente efficace a restituire il senso del teatro brechtiano. Se ne era accorto Roland Barthes, che nel suo famoso saggio sulla rappresentazione di *Madre Courage* a Parigi nel 1957,

³⁶ Cfr. il primo capitolo della presente tesi, *Brecht, la fotografia, il montaggio*.

³⁷ A. Hurwicz, G. Goedhart, *Brecht inszeniert Der Kaukasische Kreidekreis. Mit Fotos von Gerda Goedhart*, Reihe Theater heute 14, Velber bei Hannover, Friedrich Verlag, September 1964, s.n.p. (retro di copertina).

osservata negli scatti di Roger Pic, definiva e tratteggiava alcuni fra i caratteri essenziali del teatro di Brecht.

La fotografia, scriveva Barthes, «rivela proprio ciò che sfugge durante la rappresentazione, il dettaglio. Ebbene, il dettaglio è esattamente lo spazio in cui risiede il significato, ed è così importante proprio perché il teatro di Brecht è un teatro della significazione»³⁸. E ancora, poche righe oltre:

Vorrei mostrarvi che il dettaglio del gesto ha un significato politico, e che rende esattamente, correttamente, l'alienazione rispettiva dei ruoli. Gli uomini non sono sfruttati nello stesso modo, ecco uno dei significati essenziali del teatro brechtiano; è questa una sorta di ideologia differenziale che lo straniamento si incarica di chiarire e di manifestare. [...] Per creare straniamento occorre un punto d'appoggio: il senso³⁹.

Le fotografie di Pic, scrive ancora Barthes in un altro saggio del 1960, *Commento a "Madre Courage e i suoi figli"*, «isolano per rivelare meglio; nonostante siano letterali (infatti rifiutano sempre di interpretare i fatti esteticamente), prendono posizione, scelgono dei significati, aiutano a passare da un ordine fattuale a uno intellettuale, espongono, nel senso ambiguo e prezioso del termine, ovvero rappresentano e al tempo stesso insegnano; la loro funzione, il loro potere, se non addirittura i loro mezzi, non sono così distanti da quelli della pittura»⁴⁰.

Analizzando le foto di Pic, Barthes riflette sullo statuto del dettaglio come elemento significante nel teatro di Brecht, rispetto al quale esso costituisce un dato iconico, visivo, in grado di condensare il senso profondo di un'intera scena:

la fotografia porta alla luce un rapporto e una storia: un elemento marginale diventa responsabile del senso dell'immagine. In altre parole, il lavoro di Pic mostra chiaramente questo aspetto: in Brecht, l'oggetto o il personaggio sono *trattati*. Pic ha capito che la fotografia doveva aiutare a cogliere, nella massa degli elementi rappresentati, i grandi archetipi significanti. Ebbene, a teatro, i significati più chiari sono sostenuti da spazi stretti: è il *dettaglio* che ha la più alta velocità di significazione. La fotografia di Pic cerca subito il dettaglio significante [...]. Il teatro brechtiano è pieno di "dettagli", e il lavoro di Pic permette di riconoscerli: chiunque vorrà lavorare su Brecht non potrà farne a meno⁴¹.

³⁸ R. Barthes, *Sette fotografie-modello di Madre Courage*, in Id., *Sul teatro*, a cura di Marco Consolini, postfazione di G. Marrone, Roma, Meltemi, 2002, p. 225.

³⁹ *Ibid.*, p. 226.

⁴⁰ R. Barthes, *Commento a Madre Courage e i suoi figli*, in Id., *Sul teatro* cit., p. 247.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 251-252.

Sarà ancora Barthes a definire la scena brechtiana come «quadro», nel senso che Diderot aveva dato al termine, ovvero «ritaglio puro, dai contorni netti, irreversibile, incorruttibile»⁴². Brecht, afferma il critico,

ha mostrato come, nel teatro epico (che procede per quadri successivi), tutta la carica, significativa e piacevole, investa ciascuna scena e non l'insieme; a livello dell'opera niente sviluppo, niente maturazione, un senso ideale, certamente (per ogni quadro), ma nessun senso finale, solo dei ritagli ciascuno dei quali detiene una potenza dimostrativa sufficiente⁴³.

È la poetica della “scena staccata”, teorizzata da Brecht come elemento cardine del teatro epico. Il carattere autoconclusivo della scena brechtiana, la potenza dimostrativa del dettaglio e del gesto, fanno ben comprendere perché la fotografia risulti un *medium* particolarmente adatto, non solo a documentare tale teatro, ma anche a fissarne i momenti salienti e offrirli alla riflessione.

Non è un caso se Ruth Berlau, negli scritti sullo statuto dei Modellbücher pubblicati su *Theaterarbeit*, parli di «fotografabilità come criterio»⁴⁴, individuando la fotografia come strumento sostanziale alla prassi teatrale, utile a una sorta di messa alla prova della scena. È per questo aspetto che i Modellbücher venivano utilizzati come strumenti di lavoro interni all'ensemble, come emerge anche dalle parole di Angelika Hurwicz sul Modellbuch per *Il cerchio di gesso del Caucaso* e come si avrà occasione di verificare nel corso della presente dissertazione.

Il lavoro di tesi è l'esito della ricerca svolta nell'ambito del Dottorato in Arti visive, performative, mediali, sezione Teatro, intrapreso a partire dal 2016 presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, con Tutor il Prof. Gerardo Guccini, che ha accompagnato e sostenuto il mio lavoro durante i tre anni. Lo studio ha conosciuto un momento di svolta con il periodo di studio condotto presso il Bertolt-Brecht-Archiv di Berlino, nel 2018 (fra marzo e giugno, il progetto era stato finanziato tramite una borsa Marco Polo) e poi nel 2019 (fra marzo e maggio). L'archivio è parte integrante dell'Akademie der Künste di Berlino ed è stato fondato nel 1956 da Helene Weigel, la quale decise che sarebbe stato alloggiato al piano superiore rispetto all'appartamento di Brecht, nell'edificio di Chausestraße 125. Il Brecht-Archiv comprende al suo interno gli archivi personali di Helene Weigel, Hainer Hill, Hans-Dieter Hosalla, Isot Kilian, Gerhard Seidel, Vera Tenschert, Peter Voigt, l'archivio storico e quello fotografico del Berliner Ensemble, l'archivio fotografico di Ruth

⁴² R. Barthes, *Diderot, Brecht, Ejzenštejn*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, trad. it. C. Benincasa, G. Bottioli, G. P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, Torino, Einaudi, 1985, p. 90.

⁴³ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁴ R. Berlau, *Fotografabilità come criterio*, in *Theaterarbeit. Fare teatro. Sei allestimenti del Berliner Ensemble*, redazione di Bertolt Brecht, Ruth Berlau, Claus Hubalek, Peter Palitzsch, Käthe Rüllicke, a cura del Berliner Ensemble – Helene Weigel, trad. it. B. Bianchi e R. Fertoni, Milano, Il Saggiatore di Alberto Mondadori Editore, 1969, p. 346.

Berlau, e, naturalmente, un'ampissima serie di fondi documentali relativi all'attività di Brecht: manoscritti, diari, materiali di lavoro, corrispondenze, *Modellbücher* editi e inediti, un vastissimo archivio fotografico, fondi interamente dedicati a conservare i ritagli di giornale raccolti da Brecht, materiali audio visuali, oltre ad una vastissima biblioteca che comprende gran parte degli studi internazionali pubblicati in merito a Brecht e al Berliner Ensemble.

La ricerca archivistica è stata per me una vera e propria palestra, un esercizio essenziale all'acquisizione di elementi che sono andati a corroborare il mio studio su Brecht, aprendo nuovi scenari, ma anche un fondamentale allenamento alla ricerca in sé e per sé, che in archivio segue leggi proprie, che è necessario apprendere, e che possono poi essere utilmente applicate all'indagine teatologica e storica in senso lato. L'archivio insegna a confrontarsi con diversi elementi, di cui è utile fare tesoro anche in altre fasi di ricerca. In primo luogo, il tempo, sia quello a disposizione, con cui bisogna fare i conti, sia quello necessario alla buona riuscita della ricerca, che spesso rivela esiti imprevisi e imprevedibili, svolte inaspettate che derivano proprio dalla possibilità di lasciar sedimentare i pensieri, di avere lo spazio per trovare nuove connessioni fra i reticoli dei documenti. La ricerca archivistica mette alla prova la propria capacità di osservazione dei dettagli, che non può mai prescindere però da uno sguardo d'insieme vigile e ampio, in grado di porre in relazione l'intuizione legata al particolare con il contesto storico e il panorama documentale complessivo, per non fossilizzarsi su un'acquisizione parziale, che potrebbe risultare ingannevole. Proprio questo aspetto porta in primo piano la necessità di verifica, di messa in dubbio e relativizzazione delle proprie iniziali riflessioni, che apre il campo alla rimodulazione delle ipotesi, possibile solo in una riflessione che si muova al di fuori di schemi troppo rigidi. È necessario inoltre consultare una quantità di documenti il più possibile ampia e diversificata, per poter suffragare la ricerca di dati concreti e per avvicinarsi maggiormente a una possibile "verità".

Il percorso di ricerca non può, infine, prescindere dal confronto diretto con gli archivisti, veri depositari della memoria storica e delle chiavi d'accesso all'archivio. Questo aspetto a sua volta richiede tempo e pazienza, ma è in grado di portare esiti davvero straordinari.

Durante i complessivi quasi cinque mesi trascorsi presso il Bertolt-Brecht-Archiv ho avuto modo di consultare tutti i circa 110 *Modellbücher* lì conservati, oltre ad altri che sono parte dell'archivio del Berliner Ensemble, e che allora erano stati acquisiti dal Brecht-Archiv ma non ancora inventariati, restaurati e trasportati in sede. È stato possibile poi consultare alcune sezioni degli archivi fotografici di Brecht e del Berliner Ensemble per osservare le interconnessioni tra l'ampia base documentale in essi contenuta e le fotografie che compongono i *Modellbücher*. Ho avuto accesso ad alcuni fondi che raccolgono carteggi fra Brecht o altri membri del Berliner e altri teatri o registi che avevano ricevuto in prestito i libri-modello, o ancora corrispondenze epistolari con gli editori, che mi hanno permesso

di avere uno sguardo sulla circuitazione e la fruizione di tali materiali. Presso la sede di Robert-Koch-Platz dell' Akademie der Künste di Berlino ho potuto poi studiare le tavole originali e i progetti per *L'Abicì della guerra*, di cui parlerò nel primo capitolo della presente tesi⁴⁵.

La ricerca si è arricchita poi grazie alla consultazione di alcuni materiali audio visuali conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv: riprese e riproduzioni video degli spettacoli brechtiani *Mann ist mann*⁴⁶ e *Der Hofmeister*⁴⁷ e il documentario *Bertolt Brecht: Bild und Modell*, con regia di Peter Voigt (2006)⁴⁸ che fornisce alcune importanti informazioni sulla composizione dei libri di regia di Brecht e del Berliner Ensemble.

La ricerca archivistica ha fornito una buona parte dei materiali su cui si è fondato lo studio che ha dato corpo alla presente tesi: l'approfondimento delle modalità brechtiane di utilizzo della fotografia e, in particolare, l'analisi delle forme, della composizione e dello statuto dei Modellbücher editi e inediti di Brecht e del Berliner Ensemble. Presso il Bertolt-Brecht-Archiv ho avuto accesso anche a una vasta quantità di materiale bibliografico edito conservato presso la biblioteca interna all'archivio, dove ho potuto studiare i contributi interazionali sui libri-modello brechtiani.

Il presente lavoro di tesi si articola in quattro capitoli. Il primo, *Brecht la fotografia, il montaggio*, è pensato come momento preliminare ai successivi, ed è dedicato ad un *excursus* sulle interazioni di Brecht con il *medium* fotografico. In questa sede si passano dunque in rassegna le molteplici ed eterogenee modalità brechtiane di impiego della fotografia nel proprio lavoro. Si prende in considerazione il ricorso alla fotografia per la documentazione degli spettacoli fin dalla fine degli anni Venti, in maniera prima sperimentale e poi sempre più strutturata e sistematica; si vede poi come le immagini fotografiche costituissero per Brecht un riferimento visivo, catalizzatore del significato complessivo del proprio ragionamento: si trattava spesso di foto ritagliate da giornali e riviste e collocate a corredo di appunti per progetti drammaturgici e scenici, spesso incollate da Brecht sui documenti testuali a cui stava lavorando; nel *Diario di lavoro*, a cui Brecht si è dedicato per un lungo arco di tempo, dal 1938 al 1955, le fotografie personali e quelle tratte dai giornali sono incollate sulle pagine, entrando in relazione con gli appunti e le annotazioni, che spesso costituiscono riflessioni sugli eventi sociali e politici o sulla temperie artistica e culturale; ne *L'Abicì della guerra* il montaggio di fotografie ritagliate dalle pagine di quotidiani e riviste ed epigrammi brechtiani dà luogo a una

⁴⁵ Cfr. il primo capitolo della presente tesi, *Brecht, la fotografia, il montaggio*.

⁴⁶ Adk, Berlin, Brecht-Archiv-AVM 13. 0040 (*Mann ist Mann, Aufzeichnung aus dem Staatstheater-Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, 1931*).

⁴⁷ Adk, Berlin, Brecht-Archiv-AVM 13. 0054 (Il video è del 1950).

⁴⁸ *Bertolt Brecht. Bild und Modell*, Regie: Peter Voigt, Sebastian Eschenbach, Kamera: Alexandra Czok, Olaf Merker, Christian Lehmann, Schnitt: Thomas Malz, Mit Peter Voigt, Erdmut Wizisla, Herald Müller, Produzenten: Elser Maxwell und Thomas Malz in Zusammenarbeit mit dem Bertolt-Brecht-Archiv und der Akademie der Künste, Berlin. Mit freundlicher Unterstützung des Suhrkamp Verlags, Frankfurt am Main und der Bertolt Brecht Erben, 2006. DVD.

nuova forma di linguaggio, codificata da Brecht negli anni dell'esilio: quella del "foto-epigramma", unità di fotografia e poesia in grado di risignificare le immagini strappate alla guerra e alla sua narrazione giornalistica, per mezzo del montaggio dialettico e straniante con le pungenti quartine brechtiane. L'esercizio di assemblaggio dei frammenti visivi di realtà si configura in questi anni come un laboratorio in cui sperimentare una pratica di montaggio di immagini che ha molto a che vedere con la drammaturgia epica e con la prassi registica, e che troverà nei Modellbücher un'altra modalità di espressione. Per lo studio dell'*Abicì della guerra* ci si è avvalsi della consultazione dei documenti originali raccolti in archivio, che ha permesso, tra le altre cose, di osservare l'impatto semantico della veste grafica stabilita da Brecht per l'edizione dell'opera, che si è persa ad esempio nelle pubblicazioni in lingua italiana.

La parte più corposa della tesi è focalizzata sui Modellbücher di Brecht e del Berliner Ensemble, considerati in quanto dispositivo decodificatore della prassi teatrale brechtiana. In una prima fase si prende in esame la storia degli studi, italiani e internazionali, presenti sull'argomento, per integrare, nei paragrafi successivi, tali contributi con le acquisizioni frutto della ricerca archivistica. Gli studi di area italiana si concentrano soprattutto sui Modellbücher editi, mentre in area anglosassone e tedesca sono presenti alcuni contributi anche sui libri-modello inediti. Si è evidenziato, in linea generale, come il panorama dei documenti inediti sia quello meno esplorato e più sfuggente, complesso da definire e difficile da descrivere secondo schemi univoci.

Si passano poi in rassegna gli scritti teorici di Brecht e Ruth Berlau sullo statuto dei Modellbücher e sull'utilizzo della fotografia come strumento di documentazione della prassi scenica e dispositivo capace di fissare in frammenti visivi le fasi del processo creativo, su cui soffermarsi per una riflessione sul lavoro in fieri. Le indicazioni fornite e la presa di posizione assunta da Brecht rispetto ai suoi libri-modello saranno rilette anche alla luce di alcuni scambi epistolari, consultati presso il Bertolt-Brecht-Archiv, con altri allestitori delle sue opere che si trovavano a confrontarsi con i Modellbücher.

La ricognizione sul panorama documentale dei Modellbücher prende le mosse dall'osservazione e descrizione dei libri-modello editi, tenendo conto delle zone di incertezza e delle criticità rispetto all'analisi di tali documenti. Particolare attenzione sarà dedicata ai Modellbücher brechtiani editi per *Antigone di Sofocle*, *Galileo* e *Madre Courage e i suoi figli* (*Antigonemodell 1948*, *Aufbau einer Rolle: Galilei e Couragemodell 1949*)⁴⁹, di cui si prenderanno in considerazione la composizione e

⁴⁹ B. Brecht – C. Neher, *Antigonemodell 1948*, redigiert von Ruth Berlau [Mit 94 Bild. d. Aufführung in Chur/Schweiz von Ruth Berlau], Berlin, Gebrüder Weiss, 1949.

B. Brecht – C. Neher, *Antigonemodell 1948*. Ruth Berlau: *Modellbücher des Berliner Ensemble 1*, (Fotos von R. Berlau), Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1955.

le vicende editoriali, spesso legate a stretto giro alla storia della redazione dei drammi e della loro messa in scena.

Antigonemodell 1948, Aufbau einer Rolle: Galilei e Couragemodell 1949 presentano una struttura complessa basata sulla tensione dialogica che si stabilisce tra fotografie di scena a campo totale e focalizzate su singoli dettagli e apparati testuali, come didascalie alle immagini, note registiche, digressioni teoriche, testi drammatici. Anche i Modellbücher inediti osservati sono strutturati sul montaggio di fotografie e testi e, in alcuni casi, sulla relazione fra fotografie di scena a campo totale e altre che inquadrano dettagli, secondo una modalità che potrebbe definirsi ipertestuale. L'analisi del complesso documentale dei Modellbücher inediti si è avvalsa, oltre che della bibliografia edita sulla materia, della ricerca condotta presso il Brecht-Archiv. La prima parte della dissertazione sui libri-modello consiste in una descrizione dettagliata e analitica dell'insieme documentale e nell'individuazione di criteri tipologici in base ai quali interpretare le differenze fra le molteplici forme dell'oggetto Modellbuch. Si prendono poi in esame alcuni Modellbücher che presentano iscrizioni manoscritte attribuite a Brecht per riflettere sulla natura del libro-modello come strumento interno all'ensemble e alla prassi scenica. Le tracce della riflessione sul lavoro di scena in atto si sedimentano sulle pagine dei Modellbücher sotto forma di appunti manoscritti, correzioni, aggiustamenti, indicazioni di modifiche da effettuare, che restituiscono l'idea della processualità creativa all'interno della quale si inseriscono i Modellbücher e del carattere collettivo del lavoro di assemblaggio di tali documenti. Lo studio di libri-modello in fase di elaborazione ha permesso di penetrare all'interno del processo compositivo di tali documenti e di collocarli all'interno della pratica registica brechtiana al Berliner. L'analisi diretta dei Modellbücher e delle tracce della loro elaborazione "artigianale, stempera l'idea di una forma monolitica e stabile per tali documenti e induce a pensarli piuttosto come dispositivi interni e complementari al lavoro processuale dell'ensemble.

Gli ultimi paragrafi si concentrano poi sull'analisi di alcuni Modellbücher realizzati successivamente alla morte di Brecht, fino alla metà degli anni Settanta, e di un campione di singoli Modellbücher

B. Brecht, *Brecht – Aufbau einer Rolle: Laughtons Galilei*. Ruth Berlau: *Modellbücher des Berliner Ensemble 2*, Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1956.

H. Eisler, *Brecht – Aufbau einer Rolle: Buschs Galilei*. Ruth Berlau: *Modellbücher des Berliner Ensemble 2*, Fotos von Gerda Goedhart, Percy Paukschta, Pic, Pisarek, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958.

B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949*. Ruth Berlau: *Modellbücher des Berliner Ensemble 3*, Redaktion und Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958.

inediti per *La madre*, *I fucili di madre Carrar*⁵⁰ e *Galilei*⁵¹, su cui è possibile condurre una riflessione che si muove in parallelo fra la struttura del Modellbuch e quella drammatica. La lettura incrociata dei testi drammatici e delle fotografie di scena permette di osservare passo passo le soluzioni sceniche adottate nell'ambito dell'allestimento, ma anche di verificare in che modo sia stato strutturato il Modellbuch in relazioni alle scelte drammaturgiche e sceniche. Nel caso di *La madre* e *I fucili di madre Carrar* la disposizione delle fotografie sulle pagine del Modellbuch sembra pensata per dar luogo a una struttura intertestuale, in cui le fotografie a campo totale della scena dialogano con quelle che si focalizzano su un dettaglio, in genere un personaggio o una coppia o un gruppo a figura intera. Tali immagini sono colte in un'inquadratura più stretta che offre dunque uno sguardo ravvicinato, che permette di osservare il *Gestus* e la posizione del personaggio. La lettura in parallelo delle foto, osservate nel loro rapporto interdialogico, e del testo del dramma, permette di cogliere come spesso le immagini dei dettagli estrapolati dal totale della scena e portati all'attenzione del lettore del Modellbuch corrispondano a elementi drammaturgici in grado di sintetizzare il senso complessivo della scena, «dettagli significanti»⁵², secondo la definizione barthesiana. In alcuni casi sulle pagine del Modellbuch si predispone un ulteriore approfondimento dello sguardo, che permette di passare dapprima dal generale, dal totale della scena, al particolare, ovvero al dettaglio del personaggio a figura intera, estrapolato dal totale e posto in primo piano, e, in un secondo momento, di osservare da vicino le fasi del movimento di tale personaggio, la cui azione viene sezionata in una serie di scatti disposti in sequenza. E ancora, in alcune altre pagine, la disposizione delle fotografie sembra sezionare la scena in frammenti e ricomporla secondo un montaggio sulla pagina volto a riprodurre il movimento dell'occhio dello spettatore durante la rappresentazione.

Le pagine di questi Modellbücher si configurano come oggetti molto dinamici e interattivi, in cui l'immagine del dettaglio o del *Gestus* estrinseca tutto il proprio carattere rivelatore del senso della scena brechtiana.

Uno dei Modellbücher inediti per *Galileo*, costituito di sole foto, è preso in esame per osservare come, in assenza di didascalie o riferimenti testuali che segnalino qualche indicazione rispetto alla struttura del dramma o alla scansione delle scene, sia possibile orientarsi nella lettura delle fotografie di scena che ricostruiscono la rappresentazione, in particolare attraverso l'osservazione degli oggetti significanti con cui interagiscono i personaggi⁵³. Nel 1967 Giuseppe Bartolucci parlò per l'appunto

⁵⁰ Al paragrafo 4.5.1. verranno presi in esame due Modellbücher inediti: il Modellbuch con segnatura Adk, Berlin, BBA-MB 0106, per *La madre*, e quello con segnatura Adk, Berlin, BBA-MB 0007 per *I fucili di madre Carrar*.

⁵¹ Il paragrafo 4.5.2. verterà intorno a uno dei libri-modello inediti per *Galileo*, con segnatura Adk, Berlin, BBA-MB 0042.

⁵² Barthes, *Sette fotografie-modello di Madre Courage* cit., pp. 251-252.

⁵³ Adk, Berlin, BBA-MB 0042.

di «materialità della scrittura scenica»⁵⁴ e fece riferimento, in questo senso, anche all'opera di Brecht. La materialità della scrittura si oppone per sua natura a ogni idealismo della parola, la quale è trattata come elemento scenico, costituito in primo luogo di dati fisici, fonici e visivi, afferma Bartolucci⁵⁵. Lo studioso sottolinea come alle origini della scrittura scenica sia da collocare «l'insediamento degli oggetti sulla scena, nella loro materialità» e richiama a questo proposito il lavoro di Brecht:

Così è stata per tutti una grande sorpresa e altresì di estrema utilità che la drammaturgia brechtiana ponesse anzitutto attenzione e fosse esplicitamente racchiusa in questa materialità, nella quale gli oggetti ritrovano una loro consistenza, un loro modo di occupare la scena, una loro vita vera e propria nel corso dell'azione drammatica⁵⁶.

Gli oggetti che animano la drammaturgia brechtiana, dice Bartolucci, possono essere «oggetti-utensili», connotati dalla fattura artigianale, da quell'«usura» di cui parlava Barthes⁵⁷, oppure «oggetti-storia» che, come nel caso della carretta di Madre Courage, «fanno da tramite ai personaggi in carne ed ossa»⁵⁸.

L'analisi dei Modellbücher, editi e inediti, permette di penetrare tale materialità della drammaturgia e della scena brechtiana, che è possibile cogliere attraverso l'osservazione delle fotografie e della loro disposizione nello spazio della pagina che spesso, come si è detto, crea relazioni intertestuali, rimandi reciproci fra le immagini in grado di offrire livelli ulteriori di lettura. I Modellbücher si configurano, in questo senso, come dispositivi in grado di decodificare la prassi drammaturgica e scenica brechtiana.

⁵⁴ G. Bartolucci, *La materialità della scrittura scenica*, in Id., *Testi critici 1964-1987*, a cura di V. Valentini e G. Mancini, Roma, Bulzoni Editore, 2007, pp. 93-111.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 94

⁵⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁷ Barthes, *Commento a Madre Courage e i suoi figli cit.*, pp. 250-251.

⁵⁸ Bartolucci, *La materialità della scrittura scenica cit.*, p. 99.

CAPITOLO I

BRECHT, LA FOTOGRAFIA, IL MONTAGGIO

Nel 1985 Hans Bunge, membro del Berliner Ensemble, pubblicò le memorie di Ruth Berlau, fotografa e collaboratrice di Brecht fino agli ultimi anni della sua vita; il volume è l'esito di una serie di conversazioni con Berlau che forniscono uno spaccato intimo e inedito sulla vita e l'opera brechtiana. Le ultime pagine sono qualcosa di veramente singolare, una sorta di carta d'identità di Brecht costruita attraverso un'insolita lista degli aspetti che caratterizzavano le abitudini del drammaturgo e regista, un elenco delle attività che egli amava svolgere, dei suoi cibi preferiti, dei vocaboli che usava con maggiore frequenza. Alla voce «WHAT HE NEEDED» troviamo:

many tables
typewriter
reading lamp
light
good typing paper
scissors for cutting out pictures
adhesives for mounting⁵⁹.

Niente di particolarmente sorprendente per il lavoro di uno scrittore, almeno fino ai primi cinque elementi della lista (tanti tavoli, macchina da scrivere, lampada da lettura, luce, carta), interessanti invece le ultime due voci: le forbici per ritagliare immagini e gli “adesivi per montare” erano strumenti essenziali al lavoro di Brecht.

Sulla base dei documenti consultati presso il Bertolt-Brecht-Archiv di Berlino durante il mio periodo di ricerca⁶⁰, posso dire che le immagini ritagliate e incollate erano, spesso, fotografie, tratte da riviste o quotidiani. Anche i Modellbücher, i libri-modello per la regia di cui si tratterà nei prossimi capitoli, erano frutto di una selezione e di un montaggio di fotografie, incollate sulle pagine insieme a elementi testuali. I brevi testi, a loro volta, erano dattiloscritti su un foglio e poi ritagliati e incollati sotto le fotografie, secondo una tecnica di lavoro insolita, che, racconta Berlau, caratterizzava la modalità operativa di Brecht, il quale la chiamò “*Klebologie*”⁶¹, dal tedesco *kleben*, ritagliare. Brecht usava

⁵⁹ Berlau, *Living for Brecht* cit., p. 241.

⁶⁰ Nell'ambito della mia ricerca di Dottorato, ho trascorso nel 2018 e 2019 due periodi di studio presso il Bertolt-Brecht-Archiv di Berlino (complessivamente circa cinque mesi), che hanno fornito un'ampia base documentaria per la presente tesi. Alla documentazione archivistica consultata farò riferimento in modo specifico nelle prossime pagine e nei capitoli sui Modellbücher di Brecht e del Berliner Ensemble.

⁶¹ Berlau, *Living for Brecht* cit., p. 183.

questa tecnica anche nella redazione di manoscritti: sul foglio contenente la prima versione del lavoro, incollava brevi frasi, scritte e ritagliate da un nuovo foglio, per correggere o modificare il testo originario senza dover trascrivere l'intero documento ogni volta che vi apportava qualche cambiamento.

L'interesse di Brecht per la fotografia ha accompagnato l'autore per molto tempo, assumendo forme diverse e, di frequente, è andato di pari passo con la tecnica operativa del "collage" di immagini e testi, un vero e proprio montaggio di elementi sulla pagina. Brecht si è avvalso della fotografia sia come strumento di elaborazione, verifica e documentazione del proprio lavoro drammaturgico e registico, sia come fonte da cui far scaturire idee, o come sintesi visiva della propria riflessione. È in quest'ultimo caso che, spesso, le immagini erano estrapolate da giornali o riviste, e ricollocate in contesti nuovi, risignificate.

L'utilizzo più corposo della fotografia nel lavoro di Brecht è stato probabilmente quello direzionato a fissare le proprie messe in scena, in un'operazione dal carattere scientifico che ha coinvolto in primis Ruth Berlau, ma anche altri fotografi e collaboratori che gravitavano intorno al Berliner Ensemble e che ha dato forma a un imponente archivio fotografico e ai Modellbücher.

La prassi di documentazione fotografica degli allestimenti ebbe inizio almeno a partire dalla fine degli anni Venti, quando Brecht manifestò curiosità per la possibilità di estrarre fotografie dal filmato di alcune parti dell'*Opera da tre soldi* (*Die Dreigroschenoper*), girato nel 1928 da Carl Koch⁶².

Nel 1931 lo stesso regista cinematografico filmò la produzione di *Un uomo è un uomo* (*Mann ist Mann*), in 16 mm. La messa in scena di *Un uomo è un uomo* del 1931 e quella de *L'Opera da tre soldi* furono inoltre fotografate dal fotografo di teatro Willi Saeger⁶³. Nel 1935, la produzione di Ruth Berlau di *La madre* (*Die Mutter*) a Copenaghen, con attori-operai danesi e l'attrice Dagmar Andreassen nel ruolo di protagonista, si basò sulle fotografie scattate nel 1932 a Berlino all'allestimento con protagonista Helene Weigel. Lo stesso avvenne per la messa in scena danese di *I fucili di madre Carrar* (*Die Gewehre der Frau Carrar*) per la quale Berlau si avvale delle foto dell'allestimento parigino del 1937⁶⁴. Tom Kuhn afferma che gli esperimenti fotografici degli anni Trenta per *L'Opera da tre soldi*, *Un uomo è un uomo*, *La madre* e *I fucili di Frau Carrar*, siano una sorta di prototipo del genere "Modellbuch"⁶⁵.

Negli anni Quaranta l'intervento di Ruth Berlau come fotografa durante le rappresentazioni divenne strutturale: *The Private Life of Master Race* (1945, New York), *Vita di Galileo* (*Leben des Galilei*,

⁶² Cfr. T. Kuhn, *Introduction*, in B. Brecht, *Brecht on Performance. Messingkauf and Modelbooks*, ed. by T. Kuhn, S. Giles, M. Silberman, London – New York, Bloomsbury, 2014, p. 144.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Cfr. *Ibidem*; Berlau, *Living for Brecht* cit., pp. 31-32.

⁶⁵ Kuhn, *Introduction*, in B. Brecht, *Brecht on Performance. Messingkauf and Modelbooks* cit., p. 144.

1947 a Beverly Hills; 1948 a New York), *L'Antigone di Sofocle (Die Antigone des Sophokles)* e *Il Signor Puntila e il suo servo Matti (Herr Puntila und sein Knecht Matti, 1948 in Svizzera)*, *Madre Courage (Mutter Courage und ihre Kinder, 1949 a Berlino)* e altre produzioni del Berliner Ensemble furono interamente documentate⁶⁶. La ripresa fotografica delle prove degli spettacoli e della messa in scena di fronte a un pubblico, come vedremo, era una pratica strutturata e tutta la documentazione veniva accuratamente archiviata. Come afferma Tom Kuhn, se gli anni Trenta furono quelli della sperimentazione del lavoro sulla ripresa fotografica degli spettacoli, fu negli anni Quaranta che tale pratica venne perfezionata per la fissazione delle prove e come supporto alla riflessione critica sullo spettacolo in fase di allestimento. La documentazione fotografica del *Galileo* interpretato da Charles Laughton nel 1944 negli Stati Uniti era sintomatica, dice Kuhn, di una prassi ormai ben consolidata⁶⁷. Dopo la fondazione del Berliner Ensemble, racconta Ruth Berlau, Brecht le chiese di occuparsi della realizzazione di un archivio: «Brecht wanted everything connected with his work to be preserved», scrive nelle sue memorie⁶⁸. A quel tempo, il materiale fotografico accumulato, sia in termini di documentazione della propria opera, sia come riferimento visivo proveniente dalla stampa, doveva avere raggiunto una mole considerevole. Già durante l'esilio, per via della precarietà della propria condizione, dei continui spostamenti e traslochi, Brecht aveva cercato una maniera agevole per trasportare tutto il proprio materiale, compresi manoscritti e dattiloscritti, da una parte all'altra. La fotografia non serviva a documentare solamente il lavoro sulla scena con gli attori e le fasi di una messa in scena, bensì anche il processo di composizione di opere letterarie. Berlau racconta di come nel 1945, durante l'esilio americano, Brecht le avesse chiesto di fissare ogni singola fase del suo lavoro sulla traduzione in versi del *Manifesto del Partito Comunista*, fotografando il manoscritto ad ogni modifica o correzione. In tal modo, afferma, sarebbe stato possibile lasciare traccia del progresso del lavoro⁶⁹. Troviamo qui quell'attenzione alla processualità del lavoro artistico, al procedere dialettico e sempre dinamico del pensiero, che è proprio dell'opera di Brecht. Se ne è parlato in riferimento all'interesse manifestato nei confronti delle fotografie che documentavano «tutte le fasi»⁷⁰ del lavoro di Picasso sul *Guernica* e se ne parlerà diffusamente in relazione allo statuto dei Modellbücher, che si configuravano, oltre che come traccia e documentazione della messa in scena e degli esiti formali del teatro brechtiano, anche come risultanti dinamiche del processo di lavoro scenico, espressioni del pensiero creativo in atto. I Modellbücher sono un ulteriore esempio dell'utilizzo della fotografia come *medium* privilegiato per la fissazione del processo creativo, in vista

⁶⁶ Kuhn, *Introduction*, in B. Brecht. *Brecht on Performance* cit., p. 144.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 144-145.

⁶⁸ Berlau, *Living for Brecht* cit., p. 181.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 182.

⁷⁰ Brecht, *Diario di lavoro. Volume Primo 1938-1942* cit., p. 115.

di una sua documentazione e archiviazione, ma anche di una riflessione sul lavoro in atto, utile alla verifica e alla rielaborazione.

La costruzione dell'archivio fotografico, dice Berlau, era già iniziata durante l'esilio americano, al principio del 1945. L'approccio di Brecht alla fotografia era molto diretto e lui stesso si occupava in prima persona di archiviare le immagini indicandone con precisione tutti i dati tecnici, il che dimostra una certa conoscenza del mezzo: «Brecht took a very active part, carefully noting down every exposure time, focal length, and shutter setting in a truly scientific manner»⁷¹.

L'attitudine di Brecht a raccogliere e conservare materiale documentario è un tratto che caratterizzò sempre il suo lavoro. È noto come durante gli anni dell'esilio avesse l'abitudine di consultare molti quotidiani per tenersi costantemente aggiornato sugli eventi politici e storici. Dai quotidiani e dalle riviste spesso ritagliava articoli e fotografie, alcuni dei quali sono entrati a far parte, come vedremo, del *Diario di lavoro (Arbeitsjournal)* o hanno dato corpo alle pagine de *L'Abici della guerra (Kriegsfibel)*. Non è un caso che una sezione del Bertolt-Brecht-Archiv sia intitolata “*Zeitungsausschnitte*” ovvero “Ritagli di giornale”.

Come dimostrano alcuni materiali di lavoro conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv che ho avuto modo di consultare durante il mio periodo di ricerca, la prassi di ritagliare e conservare testi e immagini tratti dalla stampa o da altre fonti risale almeno agli anni Venti.

Alcuni esempi. La miscellanea catalogata sotto la segnatura *Adk, Berlin, BBA 214* consiste in una serie di documenti intitolata “*Der untergang der paradiesstadt Miami*”⁷². Si tratta di materiali raccolti in relazione a un progetto del 1926 che non andò oltre la fase di studio dei documenti selezionati. Il progetto riguardava la costruzione di Miami in un territorio spesso martoriato da uragani disastrosi. Era legato ad un altro lavoro intitolato “*Sintflut*”, che doveva rielaborare il racconto biblico del diluvio universale, la storia di Noè nell'Antico Testamento e quella di Sodoma e Gomorra, rilette alla luce della catastrofe costituita dal rapido e inesorabile sviluppo urbano, proprio delle città americane, ma ormai riscontrabile anche a Berlino. I due lavori sono stati precursori dell'elaborazione del dramma *Ascesa e rovina della città di Mahagonny (Aufstieg und fall der Stadt Mahagonny)*, composto nel 1928-29⁷³. La città di Miami nel settembre del 1926 era stata sommersa da un uragano e Brecht aveva avuto modo di leggere e raccogliere informazioni in merito attraverso i quotidiani. Uno degli articoli consultabili presso l'archivio è tratto infatti dal *Chicago Daily Tribune* del 22 settembre 1926⁷⁴. Altri documenti frammentari e allo stadio di bozza riguardano il progetto per *Die Geschichte der Sintflut*: tra questi si trovano articoli di giornale su catastrofi cicloniche che si sono abbattute sull'America fra

⁷¹ Berlau, *Living for Brecht* cit., pp. 181-182.

⁷² Adk, Berlin, BBA 214 (*Der untergang der paradiesstadt Miami*).

⁷³ Cfr. R. Speirs, *Brecht's Early Plays*, London and Basingstoke, The Macmillan Press Ltd, 1982, p. 204.

⁷⁴ Adk, Berlin, BBA 214/1-3.

il 1924 e il 1926, ma anche appunti sulle città distrutte da cataclismi nell'antichità, come Pompei⁷⁵. Gli articoli provengono da diverse testate: *B. Z. am Mittag*, *Berliner Morgen Post*, *Berlin Vossische Zeitung*.

Questi documenti sono soltanto un assaggio dell'enorme quantità di materiale raccolto da Brecht da diverse fonti, tra cui molto spesso riviste e quotidiani. Le notizie e le immagini andavano ad aggiungersi ad appunti e riflessioni e costituivano un bacino da cui attingere per l'elaborazione di progetti ed opere. Il Bertolt-Brecht-Archiv è in questo senso una miniera: nelle sue diverse sezioni molti fondi contengono materiale iconografico, immagini e fotografie che Brecht aveva raccolto e utilizzato nel proprio lavoro in periodi e contesti differenti.

Per fare solo qualche altro esempio, fra i materiali che ho potuto consultare durante il mio periodo di ricerca archivistica ci sono diversi interessanti documenti risalenti agli anni Quaranta, prodotti quindi durante l'esilio, e composti attraverso l'assemblaggio di testualità originali e di fotografie o vignette tratte da giornali. Uno di questi è l'insieme di materiali di lavoro per *La resistibile ascesa di Arturo Ui* (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*), dramma scritto in Finlandia nel 1941⁷⁶. Si tratta di una copiosa serie di fogli dattiloscritti, con molti inserti manoscritti brechtiani. Le pagine sono composte secondo la tecnica definita "Klebologie": ogni foglio è costituito da diverse strisce di carta dattiloscritte incollate l'una sotto l'altra. Ciò permetteva di apportare aggiunte o modifiche senza dover riscrivere l'intero testo e limitandosi ad aggiungere o sostituire una nuova sezione. Tuttavia, spesso, sono presenti correzioni a penna segnate sopra il testo del dramma dattiloscritto, a cui si aggiungono anche alcune indicazioni sulle immagini da proiettare, individuabili in quanto scritte a macchina e di colore rosso. L'elaborato era dunque probabilmente un progetto per la messa in scena. Uno degli aspetti più interessanti è a mio avviso la presenza di numerose fotografie ritagliate da giornali o riviste e incollate sulle pagine, a corredo dei testi. Le immagini si trovano talvolta di fianco al testo, talaltra sul retro del foglio dattiloscritto.

Molte delle fotografie tratte da giornali raffigurano Hitler, colto in pose di rappresentanza, espressione di quella «teatralità fascista»⁷⁷ di cui Brecht parlò ne *L'Acquisto dell'ottone* (*Der Messingkauf*). Ad esempio, in corrispondenza della scena in cui Arturo Ui prende lezioni da un attore per imparare ad assumere un atteggiamento convincente davanti a una platea, si trovano, sul retro del foglio, diverse

⁷⁵ Adk, Berlin, BBA 214/ 24-61.

⁷⁶ I materiali sono raccolti con segnatura archivistica "Adk, Berlin, BBA 174/1-131".

⁷⁷ Brecht, *La teatralità fascista*, trad. it. C. Pinelli, in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975, II. *Scritti teatrali II. «L'Acquisto dell'ottone», «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni 1937-1956*, pp. 53-59.

fotografie del dittatore: le situazioni in cui Hitler è stato fotografato sono eterogenee ma non si riescono a distinguere in quanto Brecht ha ritagliato solo la figura del dittatore⁷⁸.

Una foto ritrae Hitler, colto di profilo, con le braccia incrociate, di fianco al busto di una statua classica, anch'esso di profilo, a creare un parallelo fra le pose celebrative. Il testo drammatico dell'*Arturo Ui* dattiloscritto sul fronte del foglio è, ancora, quello relativo alla scena della lezione di "recitazione" impartita al gangster/Hitler. Le didascalie drammaturgiche indicano come Ui imiti pedissequamente l'andatura e le pose dell'attore e fanno riferimento, in questo punto, proprio alla posizione delle braccia incrociate sul petto. La sezione del dialogo fra Ui e l'attore, in cui quest'ultimo spiega al gangster come rivolgersi a un uditorio, è accompagnata da una foto del dittatore, infervorato durante un'accorata orazione, incollata sul retro del foglio dattiloscritto⁷⁹.

Una delle immagini più interessanti e singolari, incollata dietro uno dei fogli dattiloscritti, è una fotografia tratta da una rivista, che mostra alcuni uomini seduti in fila e ben vestiti, alcuni dei quali si coprono il volto con un cappello. Con tutta probabilità lo scatto ci mostra una banda di gangsters o comunque fa riferimento all'immaginario iconografico del tempo legato al mondo della malavita riprodotto in numerose pellicole cinematografiche americane degli anni Trenta. Sopra i visi di cinque uomini Brecht ha incollato i volti di Hitler ed altri gerarchi nazisti tra cui Goebbels e Göring, ritagliati da qualche giornale. Vicino alla foto è presente anche l'indicazione della data, manoscritta: 26 marzo 1941.⁸⁰

L'immagine, frutto del lavoro di fotomontaggio operato da Brecht, detiene una grande potenza dimostrativa. Armato di forbici e colla, Brecht delinea una nuova iconografia di Hitler e dei principali luogotenenti nazisti che capovolge le retoriche della comunicazione celebrativa costruita ad arte. Hitler e i suoi sono equiparati, a tutti gli effetti, ai membri di una banda di gangsters e il parallelo è così forte da sfociare in totale identificazione. L'immagine esito del fotomontaggio ha la capacità di sintetizzare ed estrinsecare il senso complessivo del dramma *Arturo Ui*, con la sovrapposizione anche iconografica fra gerarchi e gangsters, Hitler e Ui. Le motivazioni storiche e politiche sottese alla

⁷⁸ Le pagine a cui faccio riferimento sono catalogate con le seguenti segnature archivistiche: Adk, Berlin, BBA 174/49; Adk, Berlin, BBA 174/50; Adk, Berlin, BBA 174/51; Adk, Berlin, BBA 174/52; Adk, Berlin, BBA 174/55; Adk, Berlin, BBA 174/56. Sul fronte di ogni foglio si trova il testo dattiloscritto su sottili strisce di carta incollate sulla pagina; sul retro dei fogli sono presenti le fotografie di Hitler ritagliate dai giornali. Le immagini mostrano il dittatore nelle pose di rappresentanza: rigido, in piedi, con le mani unite sul basso ventre, oppure con le braccia incrociate, o ancora affacciato a un pulpito, durante una delle sue orazioni pubbliche. In alcuni casi Hitler è colto frontalmente, in altri di profilo, a volte appare in abiti civili, altre in divisa.

⁷⁹ Adk, Berlin, BBA 174/51; Adk, Berlin, BBA 174/52.

⁸⁰ Adk, Berlin, BBA 174/118.

«parabola teatrale»⁸¹ dell'*Arturo Ui* sono esplicitate da Brecht nelle note al dramma, il cui significato sembra condensarsi nell'immagine-fotomontaggio:

Oggi si sente ripetere assai spesso che è inopportuno e vano voler ridicolizzare i grandi criminali politici, vivi o morti. In questo campo – si dice – perfino la gente comune diventa suscettibile, non solo perché è stata coinvolta nei grandi delitti, ma perché i sopravvissuti non possono ridere di queste cose in mezzo alle rovine. [...]

I grandi criminali politici vanno denunciati, esponendoli soprattutto al ridicolo. Giacché essi anzitutto non sono grandi criminali politici, bensì autori di grandi delitti politici, il che è assai diverso. [...] Nello stato moderno le classi dominanti in genere si servono per le loro imprese di uomini assai mediocri. [...]

A ciò si aggiunga che il delitto desta spesso ammirazione. Io non ho mai udito i piccoli borghesi della mia città natale parlare altro che con devota ammirazione di un massacratore di nome Kneisel, tanto che ricordo il nome ancor oggi. Non si sentiva nemmeno il bisogno di attribuirgli le solite cortesie fatte a povere vecchiette: bastavano i suoi assassinî.

[...] Questo rispetto per gli uccisori deve essere distrutto. La logica quotidiana non deve farsi intimidire quando passa a considerare i secoli; ciò che regola i nostri rapporti minuti va rivendicato anche per quelli più vasti. Il furfante in piccolo non può, ove i potenti glielo consentano, diventare un furfante in grande, acquistare rilievo non solo nella furfanteria ma anche nella nostra considerazione storica. E in genere vale il principio che la tragedia, molto più spesso della commedia, prende alla leggera le sofferenze dell'umanità⁸².

Fra le immagini incollate sui dattiloscritti per *Arturo Ui*, un'altra foto ritrae un dialogo tra Göring e Goebbles⁸³: la stessa immagine si può trovare sulle pagine de *L'Abici della guerra*, foto-testo composto da Brecht fra il 1938 e il 1944⁸⁴.

⁸¹ Brecht, «*La contenibile ascesa di Arturo Ui*». *Note*, trad. it. M. Carpitella, in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975, III. *Note ai drammi e alle regie*, p. 229.

⁸² *Ibid.*, pp. 227-229.

⁸³ La segnatura archivistica dei documenti è la seguente: Adk, Berlin, BBA 174/ 55; Adk, Berlin, BBA 174/56.

⁸⁴ B. Brecht, *L'Abici della guerra*, Introduzione di M. Serra, trad. it. R. Fertoni, Torino, Einaudi, 2015 (I ed. 1972, II ed. 1975, III ed. 2002), tavola n. 27. La tavola è composta secondo la struttura tipica dell'*Abici della guerra*, di cui si parlerà diffusamente nelle prossime pagine: la parte superiore della pagina è occupata dalla foto, tratta probabilmente da una rivista o un quotidiano, che ritrae Göring e Goebbles; sotto la foto si può leggere l'epigramma brechtiano, che commenta l'immagine con intento critico e satirico:

«"Joseph, lo so, hai detto che io rubo"

- "Hermann, perché dovresti rubare?"

Rifiutarti qualcosa sarebbe un rischio folle.

E se anche l'avessi detto, chi mi crederebbe?"» (*Ibid.*, tavola n. 27).

C'è un'altra immagine che si trova sia sui materiali di lavoro per *Arturo Ui*, sia nel *Diario* brechtiano in data 27 febbraio 1942⁸⁵: si tratta di una vignetta ritagliata da una rivista, che mostra le caricature di tre gangsters armati di pistole. Sono "The Monk" (Gerry Hutch), "Benny the Fat" e un terzo il cui nome risulta poco leggibile. Sotto l'immagine, Brecht aveva annotato a matita: «vedi *Ascesa di Arturo Ui*»⁸⁶.

L'impressione che si ha osservando questi materiali è quella di trovarsi di fronte al processo di lavoro del drammaturgo, allo sviluppo del suo pensiero creativo, che necessitava evidentemente di spazio per l'elaborazione testuale del dramma e delle indicazioni per la scena, per gli interventi e le correzioni, ma anche per accogliere le fonti iconografiche di ispirazione o quelle immagini capaci di condensare il senso dell'opera. Alcune delle immagini sono forse indicazioni per proiezioni, altre invece sembrano piuttosto riferimenti al contenuto del dramma in una determinata scena, corrispettivi iconografici. Come si è visto, alcune di queste immagini ritornano in documenti ed elaborati brechtiani di diversa natura e destinazione (*Diario di lavoro*, *L'Abicì della guerra*), proprio come tracce del pensiero in atto, che si condensa in immagini ricorrenti, riferimenti visivi.

Presso il Bertolt-Brecht-Archiv ho avuto modo di consultare ancora altri materiali che presentano al loro interno lo stesso assemblaggio di testi e immagini tratte da riviste. Mi riferisco in particolare a materiali di lavoro per *L'anima buona del Sezuan* (*Der gute Mensch von Sezuan*) e *Santa Giovanna dei Macelli* (*Die Heilige Johanna der Schlachtoefe*)⁸⁷. Insieme ai dattiloscritti e manoscritti per *Sezuan* sono raccolte fotografie che ritraggono uomini e donne di origini orientali; fra i documenti per *Santa Giovanna* si trovano due foto entrambe raffiguranti una vasta folla di persone: una delle due ritrae un gruppo di disoccupati, come indica la didascalia che la accompagna. Anche in questo caso, le immagini sono in sintonia con il contenuto o il contesto del dramma⁸⁸.

L'utilizzo sistematico di fotografie estrapolate da riviste e quotidiani è alla base della redazione de *L'Abicì della guerra* (*Kriegsfibel*) e ha avuto parte sostanziale nella composizione del *Diario di lavoro* (*Arbeitsjournal*).

⁸⁵ Brecht, *Diario di lavoro. Volume primo 1938-1942* cit., p. 377; data 27. 2. 42.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 568 (Faccio qui riferimento alla traduzione dell'appunto manoscritto brechtiano fornita nella sezione *Note* dell'edizione Einaudi del *Diario di lavoro*; per le *Note* l'editore ha fatto riferimento all'edizione del 1973 per i tipi di Suhrkamp Verlag).

⁸⁷ La cartella contenente i materiali inerenti *L'anima buona del Sezuan* è conservata presso il Bertolt-Brecht-Archiv sotto la segnatura Adk, Berlin, BBA 160. Uno dei fogli contenuti all'interno del folder presenta una data manoscritta: 11 giugno 1940.

La miscellanea di documenti per *Santa Giovanna dei macelli* è catalogata con segnatura Adk, Berlin, BBA 113/1 – 49 Johanna-Mappe.

⁸⁸ Adk, Berlin, BBA 113/1 – 49 Johanna-Mappe.

1.1. *La presenza della fotografia nel Diario di lavoro di Brecht*⁸⁹

Arbeitsjournal è il diario che Brecht iniziò a tenere durante l'esilio in Danimarca nel luglio 1938 e che continuò ad aggiornare fino agli ultimi anni di vita: si conclude infatti nel 1955⁹⁰. I materiali, raccolti in quattordici cartelle, furono poi pubblicati nel 1973 da Werner Hecht, che attribuì all'opera anche il titolo⁹¹.

L'autore apre il *Diario* affermando che agli argomenti personali sarà destinato uno spazio marginale:

Se queste annotazioni contengono così pochi accenni a questioni personali, ciò dipende non soltanto dal fatto che le questioni personali non mi interessano poi molto (e non dispongo per esse di una tecnica espositiva veramente soddisfacente), ma soprattutto dalla circostanza che fin da principio avevo messo in conto di doverle portare al di là di confini di numero e qualità difficilmente calcolabili. È quest'ultimo pensiero che mi trattiene anche dallo scegliere altri temi che quelli letterari⁹².

Il diario percorre passo passo tutte le tappe dell'esilio, che aveva avuto inizio in Svizzera qualche anno prima della stesura delle prime pagine, nel 1933, e i numerosi spostamenti del drammaturgo, costretto a muoversi da un paese all'altro (Danimarca, Svezia, Finlandia, e infine America), «[l]asciandosi dietro mobili, libri, ecc. [...]»⁹³.

Una pagina dopo l'altra, è possibile seguire Brecht nelle sue riflessioni ed elaborazioni teoriche. Brecht tratta, infatti, una grande quantità di argomenti. Buona parte delle dissertazioni riguardano la sua poetica, di cui evidenzia sviluppi e nodi concettuali. Durante l'esilio, il drammaturgo stava elaborando uno dei propri testi teorici più importanti, *L'Acquisto dell'ottone* (*Der Messingkauf*), e sulle pagine del *Diario* se ne può osservare l'evoluzione. Brecht annotava anche le tappe della

⁸⁹ Parte dell'analisi condotta in questo paragrafo è stata anche oggetto della mia Tesi di Laurea Magistrale (S. Torrenzieri, *Fotografie e immagini nel lavoro concettuale e teatrale di Bertolt Brecht, con un focus sul rapporto fra Guernica e Madre Courage*, Tesi di Laurea magistrale in Teoria e tecniche della composizione drammatica, Università degli Studi di Bologna, A. A. 2014/2015, Relatore Prof. Gerardo Guccini, pp. 59-83.

⁹⁰ Nelle prossime pagine si farà riferimento alla traduzione italiana di *Arbeitsjournal*, edita da Einaudi: B. Brecht, *Diario di lavoro*. 2 voll., a cura di W. Hecht, trad. it. B. Zagari, Torino, Einaudi, 1976. L'edizione Einaudi del *Diario di lavoro* fa riferimento all'edizione Suhrkamp del 1973: B. Brecht, *Arbeitsjournal*, hrsg.von. W. Hecht, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973.

Per alcuni approfondimenti su *Arbeitsjournal*, cfr. P. V. Brady, *From Cave-Painting to 'Fotogramm': Brecht, Photography and the Arbeitsjournal*, in «Forum for Modern Language Studies», 14 (1978), 3, pp. 270-282; P. Ivernel, *L'oeil de Brecht. À propos du rapport entre texte et image dans le Journal de travail et l'ABC de la guerre*, in BRECHT 98: POETIQUE ET POLITIQUE/Poetik und Politik, hrsg. von Michel Vanoosthuyse, Montpellier, 1999, pp. 217-231; S. Costagli, *La macchina da scrivere, le forbici e la colla. Le immagini dialettiche nel Journal di Bertolt Brecht*, in F. Fiorentino e V. Valentini (a cura di), *Brecht e la fotografia*, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 195-212; G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire*, Paris, Ed. de Minuit, 2009.

⁹¹ Costagli, *La macchina da scrivere, le forbici, la colla* cit., p. 195.

⁹² Brecht, *Diario di lavoro. Volume primo 1938-1942* cit., p. 3.

⁹³ *Ibid.*, p. 91. L'annotazione è del 17 aprile 1940, quando Brecht si stava spostando per nave in Finlandia, poco prima dell'occupazione della Danimarca dalle truppe tedesche.

composizione delle opere teatrali che stava scrivendo e riflessioni sulle sue letture. Sono presenti anche alcune foto di scena, in particolare di *Madre Courage e i suoi figli*. Si possono poi penetrare, avendone un'impressione alquanto vivida e immediata, come è quella tipicamente permessa dalla scrittura diaristica, diatribe letterarie e artistiche, conversazioni con intellettuali e amici. Si leggono, nello stile ellittico e impaziente tipico degli appunti di Brecht, opinioni ed umori dell'artista come dell'uomo, spesso venate del suo tipico sarcasmo, che in questa fase rappresentava probabilmente anche un'arma contro la durezza dei tempi.

Tra le riflessioni sulla situazione politica, sulla guerra, su istanze culturali e artistiche, sulla propria produzione, trovano posto ritagli di articoli e fotografie tratte dai giornali che Brecht riusciva a leggere oppure foto personali, della famiglia, degli amici, incollate sulle pagine a corredo dei testi.

Lo storico dell'arte George Didi-Huberman, nel suo saggio *Quand les images prennent position*, fornisce un'interessante analisi del procedimento attuato da Brecht per la composizione del *Diario di lavoro* e *L'Abici della guerra* e definisce gli esperimenti di montaggio di elementi fotografici e testuali in questi documenti, realizzati entrambi negli anni dell'esilio e della dittatura nazista, come un tentativo di elaborazione teoretica e artistica, in grado di esistere e resistere nonostante, o *malgrado*, la tragedia bellica⁹⁴.

Il montaggio di immagini e testi sulle pagine del *Diario di lavoro* e forse in misura ancora maggiore, lo si vedrà, ne *L'Abici della guerra*, risponde alla necessità di risignificare le illustrazioni dei giornali, espressione delle storture del tempo presente⁹⁵. Quando poi le fotografie siano tratte da quotidiani o riviste di stampo propagandistico e celebrativo nei confronti del regime, la loro lettura è determinata dalle didascalie o dai testi che le incorniciano e che le rivestono di una patina encomiastica.

«Che ricco bottino per il teatro offrono le fotografie dei settimanali illustrati fascisti! Questi commedianti conoscono l'arte propria del teatro epico che consiste nel dare a eventi di tipo banale un'inverniciatura storica», scrive Brecht in data 8 ottobre 1940 sul proprio *Diario*.⁹⁶ Sotto all'appunto incolla una foto che ritrae il ministro degli esteri della Germania nazista, von Ribbentrop, in visita a Mussolini a Palazzo Venezia, insieme ad alcuni ministri e ambasciatori in divisa, tra cui Galeazzo Ciano e Dino Alfieri. L'accostamento fra la foto e il commento brechtiano produce un esplicito effetto di amara ironia. L'intervento di Brecht su tali fotografie, in questo come in altri casi, è diretto a un nuovo posizionamento delle immagini, estrapolate dal contesto dell'informazione giornalistica e collocate su una pagina bianca, dove è possibile scrivere un altro racconto dei fatti. Delle stesse immagini Brecht fornisce una nuova interpretazione. Sulle fotografie l'autore opera un vero e proprio

⁹⁴ G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire*, Paris, Ed. de Minuit, 2009, *passim*. Cfr. anche Id., *Immagini malgrado tutto*, trad. it. D. Tarizzo, Milano, R. Cortina, 2005.

⁹⁵ Didi-Huberman, *Quand les images prennent position* cit., pp. 86-90 e *passim*.

⁹⁶ Brecht, *Diario di lavoro. Volume primo 1938-1942* cit., p. 182.

straniamento: le isola, le estrapola dal contesto e le pone a distanza, in modo da poterle osservare e giudicare sotto una nuova luce⁹⁷.

Il procedimento straniante operato sulle immagini è molto simile, in alcuni casi, a quello che sta alla base della costruzione de *L'Abicì della guerra*. Sulle pagine del *Diario di lavoro* si incontrano diverse volte i ritratti dei «commedianti»⁹⁸ tanto esperti nelle tecniche della «teatralità fascista», di cui Brecht parla ne *L'acquisto dell'ottone*⁹⁹.

La dissertazione, organizzata in forma di dialogo a due voci, analizza fascismo e nazionalsocialismo come fenomeni mediatici, dotati di precisi strumenti di comunicazione che Brecht esamina dal punto di vista dello scrittore e uomo di teatro, per metterne a nudo e decostruirne le retoriche e gli artifici.

Quando parliamo della teatralità degli oppressori, ne parliamo, sí, da specialisti, ma anche da oppressi. Di fronte alla miseria dell'umanità creata da altri esseri umani, noi parliamo dei servizi che la nostra arte può rendere all'oppressione; perché con la nostra arte intendiamo condurre la lotta contro lo sfruttamento degli esseri umani ad opera di altri esseri umani. [...] Ed ora propongo di studiare come gli oppressori del nostro tempo fanno del teatro non nei teatri ma nelle vie, nei luoghi di riunione, nelle loro abitazioni private, nelle cancellerie diplomatiche, nelle sale d'udienza [...] ¹⁰⁰,

afferma Thomas, uno dei due interlocutori della sequenza dialogica, rivolto a Karl. I due prendono a discutere di «quelle piccole drammatizzazioni così caratteristiche del nazionalsocialismo»¹⁰¹, e osservano dunque come il fascismo abbia costruito un'espressività del tutto teatrale, che si avvale di effetti quali musiche, cori, riflettori, sorprese, volti a dare risalto a situazioni che, altrimenti, non desterebbero la stessa attenzione:

I fascisti [risponde Karl] si comportano in modo spiccatamente teatrale; ... Essi stessi parlano di *regia* ed hanno tratto un mucchio di effetti direttamente dal teatro: i riflettori, la musica di accompagnamento, i cori, le sorprese¹⁰².

⁹⁷ Cfr. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position* cit., pp. 67-69e sg.; *Ibid.*, passim.

⁹⁸ Brecht, *Diario di lavoro. Volume primo 1938-1942* cit., p. 182.

⁹⁹ Brecht, *La teatralità fascista*, trad. it. C. Pinelli, in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975, II. *Scritti teatrali II. «L'Acquisto dell'ottone», «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni 1937-1956*, pp. 53-59.

Alcune considerazioni a proposito delle riflessioni brechtiane sulla "teatralità fascista" e sui mezzi di comunicazione di massa propri del regime nazista sono presenti anche nel mio recente saggio: S. Torrenzieri, *Decostruire il linguaggio del potere. Lo sguardo di Bertolt Brecht*, in *Ciao Maschio. Politiche di rappresentazione del corpo maschile nel Novecento*, a cura di G. Albert, G. Carluccio, G. Muggeo, A. Pizzo, Torino, Rosenberg & Sellier, 2019, pp. 59-72.

¹⁰⁰ Brecht, *La teatralità fascista* cit., p. 53.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰² *Ibid.*

Basti pensare, aggiungono, a come Hitler avesse preso lezioni da un attore di corte, per imparare alcune tecniche di recitazione da esibire in contesti pubblici, come il passo da palcoscenico, che rendeva l'incedere maestoso, o la postura da tenere durante un'arringa, con le braccia incrociate sul petto: «Non ti sembra un po' ridicolo tutto questo?»¹⁰³, ribatte Thomas.

Il referente iconografico per queste riflessioni sono probabilmente le fotografie, a cui si è già fatto riferimento, incollate sulle pagine dei materiali di lavoro per *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, che ritraggono Hitler nelle stesse pose teatrali e costruite ad arte appena descritte.

Risulta piuttosto evidente come esista una trama dialogica fatta di rimandi fra diverse elaborazioni brechtiane degli anni dell'esilio (*L'Acquisto dell'ottone*, *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, *L'Abici della guerra*, *Diario di lavoro*), che riflettevano il pensiero dell'autore su tematiche ricorrenti, come quella delle strategie di comunicazione adoperate dal regime, che spesso si avvaleva dell'esibizione del "corpo del potere". Le immagini, che fanno da contrappunto al pensiero, ritornano fra un documento e l'altro e permettono di ricostruire la rete delle riflessioni brechtiane, in un gioco di associazioni e rimandi visivi che ricorda la linea tortuosa formata dalle tessere di un domino.

Ne *La teatralità fascista*, Brecht individua il dispositivo dell'immedesimazione come cardine della comunicazione di massa e, nella fattispecie, degli espedienti adottati da Hitler per amplificare l'eco dei «grandi discorsi che preparano o giustificano i suoi massacri»¹⁰⁴: «Dobbiamo studiarlo [si legge] quando vuole portare il pubblico [...] a dire: "Sì, anche noi avremmo agito così"»¹⁰⁵. Il dittatore è descritto in diversi contesti in cui propone un'immagine di sé «divistica e imponente»¹⁰⁶. L'effetto, afferma Thomas/Brecht è quello di una persuasione delle masse, che agisce in maniera sottile e quasi impercettibile: «Lui è così com'è – e tutti (immedesimandosi in lui) diventano come lui. [...] Così egli appare come una specie di fenomeno naturale. Opporglisi è semplicemente innaturale e, a lungo andare, impossibile»¹⁰⁷.

L'analisi delle pose di Hitler sembra tornare nel *Diario di lavoro* sotto forma di immagine fotografica. Alla data del 17 giugno 1940 si trova una raccolta di pagine di una rivista dell'epoca che aveva pubblicato un articolo su un'interessante serie di venti fotografie tratte da un cinegiornale tedesco che mostrano Hitler impegnato in una strana e grottesca danza per festeggiare l'imminente capitolazione della Francia.¹⁰⁸ La descrizione che accompagna le immagini sul giornale recita:

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰⁸ Brecht, *Diario di lavoro. Volume primo 1938-1942* cit., pp. 102-113.

Hilter balla / Il Führer balla una giga per la vittoria

Un'immagine di Hitler nell'intimità quale il mondo non aveva forse mai avuto occasione di vedere [...]. Essa ci mostra Hitler nel momento più felice della sua vita. Ha appena ricevuto la notizia che la Francia è pronta a capitolare. La data è quella del 17 giugno. Il luogo è il giardino del suo quartiere generale sul fronte occidentale. Le truppe tedesche hanno appena occupato Parigi, sopraffatto la Borgogna, raggiunto il confine svizzero, isolato la linea Maginot e assoggettato Metz [...].¹⁰⁹

Ogni movimento o “passo di danza” è descritto nel dettaglio, generando un evidente effetto di straniamento:

Egli è ebbro di gioia. Battendo energicamente i tacchi, serra i pugni e muove a scatti le braccia in su e in giù con un ghigno pieno di un'estasi spasmodica e affettata. Con le mani davanti al ventre dice: “È fatta”. Continuando a sogghignare a spingendo in avanti la mandibola, solleva il piede per un breve Lindy Hop [...]. Questa è la danza della vittoria perché gli stivali di Hilter saltellano simbolicamente sul collo piegato della Terza Repubblica Francese¹¹⁰.

Seguono le grottesche immagini del ballo del “grande dittatore” che si mostra in una caricatura di sé stesso¹¹¹. Brecht non commenta queste fotografie: si limita a conservarle. Nel 1941 sarà proiettato per la prima volta *Il grande dittatore*, nello stesso anno in cui Brecht lavorava al suo *Arturo Ui*, che mostra evidenti analogie con il capolavoro chapliniano per tematica e linguaggio. Emerge ancora una volta il dialogo fra analoghe rappresentazioni visive del “corpo del potere”.

Sul *Diario* brechtiano si possono trovare altre fotografie tratte dalla stampa, che mostrano il dittatore in contesti intimi e domestici oppure ne mostrano le pose studiate ad arte per ottenere consensi. In alcuni casi Brecht accompagna le immagini con brevi quartine, come farà poi ne *L'Abici della guerra* e come aveva già fatto per diverse riviste di emigrati negli anni Quaranta. Sotto ad una foto che mostra Hitler seduto a una tavola imbandita di ogni genere di pietanza, si legge¹¹²:

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 529 (Note). La traduzione italiana del testo dell'articolo di giornale è ripresa dalle Note al *Diario di lavoro*, nell'Edizione Einaudi del 1976.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ La serie di venti fotografie (*Ibid.*, pp. 102-113) costituisce un montaggio di tutti i movimenti e passaggi della danza di Hitler. Il commento alle immagini offerto dalla didascalia del cinegiornale, abbinato agli scatti che sezionano e frammentano il movimento, genera di per sé un forte effetto di straniamento.

¹¹² *Ibid.*, p. 184; data 15 ottobre 1940. Questa pagina del *Diario* – come del resto anche quella successiva, datata anch'essa 15 ottobre 1940 – è costruita con la stessa tecnica che Brecht utilizzerà per comporre la *Kriegsfibel*. La pagina è infatti occupata per buona parte da una fotografia, estrapolata da un giornale; la parte inferiore della pagina, sotto l'immagine, è dedicata al commento della fotografia stessa, per mezzo di un epigramma brechtiano di quattro versi.

Qui mi vedete soddisfatto davanti a un modesto desinare,
né indulgo a nessuna voglia
se non a quella di dominare il mondo. Questo mi basta.
Da voi non voglio nulla, se non i vostri figli¹¹³.

Un'altra immagine in cui il dittatore in abiti militari sorride e stringe la mano a un'anziana signora è così commentata da Brecht¹¹⁴:

Lasciate che le vecchie vengano a me!
Perché prima di scendere nella tomba possano ancora vedere
colui che nel suo esercito si è preso i loro figli
quando non erano ancora nella tomba¹¹⁵.

Le quartine brechtiane, con l'acume critico e la satira irriverente che caratterizzano il linguaggio dell'autore, disarticolano il discorso retorico del potere. Le fotografie, nate con l'intento di suscitare processi immedesimativi nell'osservatore, vengono straniate da Brecht collocandole in un nuovo contesto negli appunti diaristici, in cui a descriverle e a dar voce a Hitler interviene una nuova didascalia.

L'8 ottobre 1941, una fotografia di Mussolini, Göring e Hitler, in abiti militari, sul fronte russo accompagna una riflessione scaturita dal confronto con l'amico Lion Feuchtwanger, drammaturgo e autore di romanzo storico, costretto all'esilio e alla prigionia per via delle sue posizioni politiche e delle origini ebraiche:

Litigato con Feuchtwanger a proposito dell'onnipotenza degli storici. Con un misto di stupore e trionfo, egli dice di trovare strano che i descrittori abbiano la meglio sulla storia, che Orazio abbia "fatto" Augusto, che i profeti della Bibbia abbiano "costruito" i re. Ciò gli serve per arrivare a immaginare che "in definitiva" sarà *lui* a determinare l'opinione che i posteri dovranno avere di Hitler. Partiamo dal giudizio che i posteri hanno dato di Cesare. Se confrontiamo il ritratto di Machiavelli con quello di Mommsen, evidentemente lui vede all'opera soltanto scrittori, individui, gusti. È la "qualità" della loro formulazione che risulta quindi decisiva. Il fatto che

¹¹³ *Ibid.*, p. 184; data 15 ottobre 1940.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 185; data 15. 10. 1940. Anche questa pagina diaristica è strutturata in maniera analoga alle tavole dell'*Abicì della guerra*. La foto tratta dalla stampa è accompagnata dall'epigramma brechtiano, collocato nella parte inferiore della pagina.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 185; data 15. 10. 1940.

Machiavelli veda il condottiero là dove Mommsen vede il sovrano illuminato che si allinea con il ceto borghese ecc., a F[euchtwanger] poco importa perché priva il Tui della sua onnipotenza¹¹⁶.

I “Tui”, categoria di intellettuali traditori, complici dello stesso sistema a cui credono di opporsi, che vendono il proprio pensiero per interesse oppure si arroccano in posizioni distanti dalla realtà, non riescono ad avere una visione lucida e oggettiva dei processi storici.

Quale sarà, sembra domandarsi Brecht in relazione alla fotografia di Mussolini, Göring e Hitler incollata a corredo del testo, la memoria storica legata a personaggi come quelli che stanno determinando il corso del Novecento?

Qualche anno dopo, il 25 luglio 1943, Brecht annota sul diario la notizia delle dimissioni di Mussolini. L'appunto restituisce l'impressione vivida del momento, con l'informazione appresa per radio, giunta quasi inaspettata tramite un'interruzione, l'incontro con amici e colleghi che si riuniscono per ascoltare i dettagli dell'avvenimento e, infine, la frase del giornalista radiofonico, che racchiude in poche battute l'arco di tempo ventennale nel corso del quale, dice, Mussolini è emerso come Duce del fascismo per ritornare infine nella stessa «fogna» da cui era uscito. Individui di tal fatta, sembra dire Brecht, dovranno necessariamente, prima o poi, fare i conti con il corso della Storia:

Durante un discorso del vicepresidente Wallace a Detroit (apertura della campagna del New Deal per la presidenza) con lo slogan: for private enterprise and full employment!, un'interruzione alla radio: il premier Mussolini ha dato le dimissioni.

La sera vengono Kortner, Tsiang, Winge, Viertel, Steuermann, Eisler, Kaus. Sentiamo alla radio: il socialista Benito Mussolini, il quale 20 anni fa..., è ora ricaduto nella fogna (gutter) dalla quale era venuto fuori¹¹⁷.

Non è un caso che sotto l'appunto sia incollato un ritaglio di giornale che mostra due fotografie di Hitler, ritratto in momenti della sua carriera politica molto distanti l'uno dall'altro: la prima mostra il dittatore poco dopo il suo avvento al potere il 30 gennaio 1933, la seconda invece è un ritratto di Hitler a distanza di dieci anni, nel novembre 1943, mentre tiene un discorso ufficiale su quanto accaduto alle truppe tedesche in Russia. Le due fotografie sono accostate per evidenziare le differenze nell'aspetto del dittatore, concitato e notevolmente ingrassato nel '43, come commenta la didascalia giornalistica¹¹⁸, mentre all'inizio della sua carriera di Führer appariva fermo e sicuro di sé. Le parole

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 297; data 8. 10. 41.

¹¹⁷ Brecht, *Diario di lavoro*, 2 voll., a cura di W. Hecht, trad. it. Bianca Zagari, Torino, Einaudi, 1976, II. *Diario di lavoro. Volume secondo 1942-1955*, p. 671; data 25. 7. 43.

¹¹⁸ La didascalia giornalistica che accompagna la foto recita (cito dalla traduzione riportata nelle *Note* dell'edizione Einaudi del *Diario di lavoro*): «Dieci anni hanno trasformato Hitler. La fotografia a sinistra lo mostra mentre tiene un

con cui la radio annuncia le dimissioni di Mussolini, «ricaduto nella fogna dalla quale era venuto fuori»¹¹⁹, possono essere lette in parallelo alla fotografia del 10 giugno 1940, in cui il Duce era ritratto in posa fiera, impettita e militaresca mentre, affacciato al balcone di Palazzo Venezia teneva il discorso con cui dichiarava guerra alla Gran Bretagna e alla Francia¹²⁰.

Sulle pagine del *Diario*, dunque, Brecht organizza il pensiero secondo una modalità analoga a quella che sta alla base anche dell'*Abicì della guerra*. L'espressione delle proprie riflessioni, che avvenga in forma prosaica, diaristica, oppure in versi, come nelle quartine della *Kriegsfibel*, necessita di un riferimento visivo, immagini, per lo più fotografie tratte dalla stampa, frammenti della realtà contemporanea che fungono da supporto per il pensiero e che entrano in un dialogo dialettico con le testualità. Lo stesso contrappunto fra immagini e testo è presente, si è visto, in diversi materiali di lavoro conservati in archivio come quelli per *L'anima buona del Sezuan*, *Santa Giovanna dei Macelli*¹²¹ e *La resistibile ascesa di Arturo Ui*¹²².

Talvolta le medesime immagini ricorrono e rimbalzano da un documento all'altro, in una trama di riferimenti visivi che permette di seguire le associazioni e i salti del pensiero.

I personaggi della vignetta ritagliata e incollata sulle pagine del diario il 27 febbraio del 1942, di cui si è già parlato, che rappresenta tre gangsters armati di pistole, si trova anche tra i materiali di lavoro per l'*Arturo Ui* conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv, descritti nella prima parte del presente capitolo¹²³. L'appunto che accompagna la caricatura dei gangsters sul *Diario* di lavoro è una riflessione sui legami fra la dittatura hitleriana e la piccola borghesia:

Feuchtwanger e gli altri non riescono a venire a capo del fenomeno HITLER perché non vedono il fenomeno della “piccola borghesia dominante”. Economicamente la piccola borghesia non è una classe indipendente. Rimane sempre oggetto della politica, attualmente è oggetto della politica della grande borghesia. [...] È in questo senso che Hitler è un “burattino”. Egli è un “semplice attore” che “si limita a recitare” la parte del grand'uomo, il signor “nessuno”

discorso davanti ai suoi seguaci poco dopo il suo avvento al potere, il 30 gennaio 1933. La fotografia a destra (scattata nel novembre scorso) lo ritrae mentre tenta di spiegare che cosa è successo in Russia ai suoi eserciti. Notare tra l'altro le differenti dimensioni della vita» (*Ibid.*, p. 1117 - Note).

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 671; data 25. 7. 43.

¹²⁰ Brecht, *Diario di lavoro. Volume primo 1938-1942* cit., p. 97. La fotografia di Mussolini affacciato al balcone di Palazzo Venezia e ritratto durante il discorso di dichiarazione di guerra alla Gran Bretagna e alla Francia è datata 10 giugno 1940. L'immagine è incorporata nel *Diario di lavoro* di Brecht ed è collocata nella pagina successiva a quella contenente appunti diaristici dell'8 giugno 1940.

¹²¹ La cartella contenente i materiali inerenti *L'anima buona del Sezuan* è conservata presso il Bertolt-Brecht-Archiv sotto la segnatura Adk, Berlin, BBA 160. Uno dei fogli contenuti all'interno del folder presenta una data manoscritta: 11 giugno 1940.

La miscellanea di documenti per *Santa Giovanna dei macelli* è catalogata con segnatura Adk, Berlin, BBA 113/1 – 49 Johanna-Mappe.

¹²² I materiali sono raccolti con segnatura archivistica “Adk, Berlin, BBA 174/1-131”.

¹²³ Il documento a cui faccio riferimento è catalogato con segnatura: Adk, Berlin, BBA 174/1-131.

(“chiunque altro sarebbe altrettanto bravo”), è l’”uomo privo di sostanza”, proprio perché rappresenta la piccola borghesia che in politica non fa altro che recitare¹²⁴.

L’immagine incollata sul *Diario* il 25 giugno 1944 è una foto del mare della Norvegia offuscato dal fumo di esplosioni dovute all’attacco tedesco dell’aprile 1940. Brecht accompagna lo scatto con una delle sue quartine: la medesima tavola si trova nell’*Abicì della guerra*¹²⁵.

La foto che immortalava gli effetti devastanti del bombardamento giapponese alla base inglese di Singapore, in primo piano l’urlo di due madri di fronte ai cadaveri dei figli, inserita nel *Diario* in data 5 aprile 1942¹²⁶, ritorna ne *L’Abicì della guerra*¹²⁷. La stessa immagine servì a Helene Weigel come riferimento per il famoso gesto con cui espresse il dolore per la perdita del figlio Schweizerkas alla fine della terza scena di *Mutter Courage*, come si può leggere sulle pagine di *Theaterarbeit*, volume collettivo a cura del Berliner Ensemble, che raccoglie la documentazione di sei allestimenti, con foto di scena, scritti teorici e appunti di regia:

L’espressione dell’enorme dolore dopo aver udito la salva che ha abbattuto Schweizerkas, la bocca aperta senza grido con la testa gettata all’indietro, deriva probabilmente dalla fotografia riportata dalla stampa di una donna accovacciata presso il cadavere del figlio ucciso durante il bombardamento di Singapore. La Weigel deve averla vista anni fa, benché, interrogata in proposito, non se ne ricordasse. A tal punto le osservazioni si annidano nel profondo degli attori. D’altronde la Weigel assunse questo atteggiamento solo nelle ultime rappresentazioni¹²⁸.

Ancora una volta i frequenti richiami fra le immagini suggeriscono che le riflessioni elaborate in questi anni da Brecht poggiassero su un repertorio iconografico coeso e coerente e su gioco di corrispondenze visive che pone in connessione le fotografie incollate sul *Diario di lavoro* e quelle che compongono l’altro foto-testo brechtiano, *L’Abicì della guerra (Kriegsfibel)*.

¹²⁴ Brecht, *Diario di lavoro. Volume primo 1938-1942* cit., p. 377.

¹²⁵ Brecht, *L’Abicì della guerra*, Introduzione di M. Serra, trad. it. R. Fertonani, Torino, Einaudi, 2015, tavola n. 6.

¹²⁶ Brecht, *Diario di lavoro. Volume primo 1938-1942* cit., p. 404, data: 5. 4. 42.

¹²⁷ Brecht, *L’Abicì della guerra*, Introduzione di M. Serra, trad. it. R. Fertonani, Torino, Einaudi, 2015, tavola n. 39.

¹²⁸ *Theaterarbeit. Fare teatro. Sei allestimenti del Berliner Ensemble*, redazione di Bertolt Brecht, Ruth Berlau, Claus Hubalek, Peter Palitzsch, Käthe Rüllicke, a cura del Berliner Ensemble – Helene Weigel, trad. it. B. Bianchi e R. Fertonani, Milano, Il Saggiatore di Alberto Mondadori Editore, 1969, p. 278.

1.2. L'Abicì della guerra¹²⁹

1.2.1. *Composizione e vicende editoriali*

La composizione di *Kriegsfibel* (*L'Abicì della guerra*) iniziò verso la fine del 1940, quando Brecht cominciò a scrivere epigrammi di quattro versi che accompagnavano fotografie tratte dai quotidiani. Come si è visto, questo processo creativo aveva esordito sulle pagine di *Arbeitsjournal*: le due fotografie di Hitler accompagnate dalle graffianti quartine brechtiane a cui si è già fatto riferimento sono del 15 ottobre 1940¹³⁰. Pare che lo spunto iniziale per l'associazione di immagini e quartine fosse stato fornito a Brecht dal giornale berlinese *Arbeiter-Illustrierte Zeitung*, mentre un altro impulso derivò dall'amico compositore Hanns Eisler e dalla sua opera cantata dal titolo *Vor dem Krieg* (*Prima della guerra*), realizzata negli anni Trenta. Eisler aveva preso le mosse da una delle sezioni delle brechtiane *Poesie di Svendborg* per realizzare la cantata, che immaginava come sottofondo musicale per documentari o materiale fotografico¹³¹.

Il lavoro iniziato nel 1940 conobbe poi una fase d'arresto e riprese solo nel 1943. Alla fine del 1944 Brecht inviò a Karl Korsch settanta "fotoepigrammi", come aveva definito i suoi assemblaggi di quartine e fotografie: la *Kriegsfibel* era praticamente ultimata. Nei due anni successivi vi si aggiunsero altre tre composizioni epigrammatiche¹³².

Brecht impiegherà circa dieci anni per poter pubblicare l'opera. Nel 1948 l'editore Kurt Desch la rifiutò e alla fine del 1949 Brecht chiese al Comitato culturale per l'editoria della DDR di pubblicare una raccolta di settantadue tavole, ricevendo però anche questa volta un rifiuto che adduceva come motivazione la frammentarietà dell'opera e il fatto che, a livello generale, non si cogliesse nello spirito della raccolta una condanna della guerra fascista bensì una critica alla guerra in sé e per sé. In una lettera di risposta a quella ricevuta nel 1950 dal Comitato, Brecht respinse punto per punto le critiche ricevute e si dimostrò disponibile a corredare il lavoro di alcune note esplicative. L'autore invitava peraltro a leggere la *Kriegsfibel*, composta intorno al 1945, in prospettiva storica. Nel 1954 Brecht riuscì a concludere un contratto di pubblicazione con la casa editrice Eulenspiegel di Berlino est. La sequenza delle tavole venne modificata e la redazione scrisse il commento richiesto alle immagini sotto la supervisione di Brecht. Nell'ottobre del 1954, però, altre tavole dovettero essere eliminate, alcune furono rielaborate e l'ordine fu rimesso in discussione, per via di obiezioni mosse questa volta dall'Ufficio per la letteratura di Berlino est. Alla fine dell'anno l'Ufficio continuava a osteggiare la

¹²⁹ Parte dell'analisi condotta in questo paragrafo è stata anche oggetto della mia Tesi di Laurea Magistrale (S. Torrenzieri, *Fotografie e immagini nel lavoro concettuale e teatrale di Bertolt Brecht, con un focus sul rapporto fra Guernica e Madre Courage*, Tesi di Laurea magistrale in Teoria e tecniche della composizione drammatica, Università degli Studi di Bologna, A. A. 2014/2015, Relatore Prof. Gerardo Guccini, pp. 59-140.

¹³⁰ Brecht, *Diario di lavoro. Volume primo 1938-1942* cit., p. 184; data 15 ottobre 1940. Cfr. p. 38 della presente tesi.

¹³¹ Brecht, *L'Abicì della guerra*, Introduzione di M. Serra, trad. it. R. Fertoni, Torino, Einaudi, 2015, p. 153 (*Appendice*).

¹³² Cfr. *Ibid.*

pubblicazione, dunque Brecht, dopo aver ricevuto il Premio Stalin per la pace nel 1954, si auto-accordò l'autorizzazione alla stampa, poiché come membro dell'Accademia delle Arti non doveva dipendere dal controllo di tale istituto. Il volume uscì finalmente nell'autunno 1955¹³³. Venti delle tavole censurate nel '55 saranno poi pubblicate solo nel 1985 da Karl Schuffels e nel 1994 dall'editore Eulenspiegel.

La *Kriegsfibel* si può leggere in traduzione italiana, edita da Einaudi, con titolo *L'Abici della guerra*. È alle edizioni Einaudi che farò riferimento nelle prossime pagine. La prima uscì nel 1972 per la traduzione di Roberto Fertonani¹³⁴; una successiva edizione pensata per gli studenti delle scuole fu pubblicata nel 1975, a cura di Renato Solmi e il Collettivo Cinema Militante di Torino¹³⁵; l'edizione più recente è quella del 2015¹³⁶, che si rifà alla traduzione del '72 di Roberto Fertonani e all'edizione tedesca del 1988 (Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, vol. XII, Aufbau e Suhrkamp, Berlin-Weimar e Frankfurt am Main 1988, pp. 127-267)¹³⁷. Le edizioni italiane si compongono di sessantanove tavole.

Durante il periodo di ricerca svolto presso il Bertolt-Brecht-Archiv di Berlino ho avuto modo di consultare diversi documenti editi e inediti intorno alla *Kriegsfibel* e approfondire alcuni aspetti relativi alle successive elaborazioni dell'opera, ai tagli effettuati e alle edizioni tedesche¹³⁸.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Brecht, *L'Abici della guerra*, trad. it. R. Fertonani, Torino, Einaudi, 1972.

¹³⁵ Brecht, *L'Abici della guerra. Immagini della seconda guerra mondiale*, a cura di Renato Solmi e del CCM di Torino, Torino, trad. it. R. Fertonani, Einaudi, 1975.

¹³⁶ B. Brecht, *L'Abici della guerra*, Introduzione di Michele Serra, Traduzione di Roberto Fertonani, Torino, Einaudi, 2015 (I ed. 1972, II. Ed 1975, III ed. 2002).

¹³⁷ *Ibid.*, p. 155 (Note all'edizione italiana).

¹³⁸ Oltre ai documenti d'archivio a cui si è fatto ampiamente riferimento, si segnalano qui alcuni fra i più importanti studi sulla *Kriegsfibel*:

R. Grimm, *Marxist Emblems: Bertolt Brecht's War Primer*, in *Comparative Literature Studies*, vol. XII, no. 3, September 1975, pp. 263-283; S. Soldovieri, *War Poetry, Photo(epi)grammetry: Brecht's Kriegsfibel*, in *A Bertolt Brecht Reference Companion*, ed. by Siegfried Mews, Westport, Greenwood Press, 1997, p. 139-167; T. Stammen, *Bertolt Brecht Kriegsfibel. Politische Emblematisierung und zeitgeschichtliche Aussage*, in *Bertolt Brechts Lyrik. Neue Deutungen*, hrsg. von Helmut Koopman, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999, pp. 101-141; W. Kienast, *Kriegsfibelmodell. Autorschaft und «kollektiver Schöpfungsprozess» in Brechts Kriegsfibel*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001; D. Evans, *Brecht's War Primer: The 'Photo-Epigram' as Poor Monument*, in «Afterimage», 30 (2003), 5, pp. 8-9; T. Kuhn, *Beyond Death: Brecht's Kriegsfibel and the Uses of Tradition*, in J. Hillesheim, S. Brockmann, M. Mayer (ed.) *Brecht and Death. Brecht und der Tod*, The International Brecht Society, The Brecht Yearbook 32, 2007, pp. 67-92; J. J. Long, *Paratextual Profusion: Photography and Text in Bertolt Brecht's War Primer*, in «Poetics Today», 29 (2008), n. 1, pp. 197-224; T. Kuhn, *Poetry and Photography: Mastering Reality in the Kriegsfibel*, in "Verwisch die Spuren!" *Bertolt Brecht's Work and Legacy. A Reassessment*, ed. by Robert Gillett and Godela Weiss-Sussex, Amsterdam-New York, Rodopi, 2008, pp. 169-190; K. Imbrigotta, *History and the Challenge of Photography in Bertolt Brecht's Kriegsfibel*, in «Radical History Review» (2009), 106, pp. 27-45; M. Cometa, *Kriegsfibel. Per una definizione del fototesto novecentesco*, in F. Fiorentino, a cura di, *Brecht e i media*, Roma, Istituto italiano di Studi Germanici, 2013, pp. 135-163.

Nella presente tesi, la *Kriegsfibel* sarà citata prevalentemente da: B. Brecht, *L'Abici della guerra*, trad. it. R. Fertonani, Torino, Einaudi, 2015 (I ed. 1972, II. ed 1975, III ed. 2002).

Una parte dei “foto-epigrammi” brechtiani era stata pubblicata inizialmente nel 1944 sulla rivista *Austro American Tribune*, con il titolo “Und siehe, es war sehr schlecht”¹³⁹.

La prima edizione tedesca, quella del 1955 per i tipi di Eulenspiegel, vedeva Ruth Berlau come curatrice e Günter Kunert e Heinz Seydel come redattori; alla realizzazione del volume aveva collaborato anche Peter Palitzsch¹⁴⁰. In fondo al libro, dopo la serie di tavole di foto-epigrammi, erano pubblicate le note a commento delle immagini.

L’ultima edizione tedesca, ancora per Eulenspiegel Verlag Berlin, quella del 1994, è stata curata da Barbara Brecht-Schall, figlia di Bertolt Brecht, e ristampata almeno fino al 2008¹⁴¹. Si tratta della quinta edizione dell’opera, che per la prima volta risulta ampliata. Rispetto alla versione del 1955, questa contiene ventuno tavole in più composte ognuna da una foto e un epigramma di quattro versi, eccetto una che è costituita da quattro epigrammi senza fotografie. Queste tavole aggiuntive sono inserite al termine del volume, all’interno di un’appendice. Due di queste¹⁴², che probabilmente rientrano tra quelle censurate nel 1955, si ritrovano, come abbiamo visto, anche sul *Diario di lavoro* in data 15 ottobre 1940, e si collocano probabilmente tra i primi esperimenti di foto-epigrammi realizzati: si tratta della foto che ritrae Hitler seduto a tavola e quella che lo mostra mentre stringe la mano a una signora anziana, accompagnate dalle quartine brechtiane¹⁴³.

1.2.2. Fotografia e testualità sulle pagine dell’Abicì della guerra

Presso la sede di Robert-Koch-Platz degli archivi dell’Akademie der Künste¹⁴⁴ si trovano alcuni materiali dislocati rispetto al Bertolt-Brecht-Archiv in quanto richiedono particolari condizioni di conservazione. Qui ho avuto modo di consultare gli originali della *Kriegsfibel*, diversi materiali di lavoro e bozze per l’edizione dell’opera.

In una cartellina in cartone rigido di colore nero sono contenute le tavole che compongono la *Kriegsfibel*¹⁴⁵. Nella parte interna della copertina è presente, quasi a fare da monito rispetto al contenuto delle successive pagine, il titolo con cui i primi “foto-epigrammi” erano usciti nel 1944

¹³⁹ Cfr. T. Kuhn, *Poetry and Photography: Mastering Reality in the Kriegsfibel*, in “*Verwisch die Spuren!*“ Bertolt Brecht’s Work and Legacy. A Reassessment, ed. by R. Gillett, G. Weiss-Sussex (eds.), Amsterdam-New York, Rodopi, 2008, pag. 176.

¹⁴⁰ B. Brecht, *Kriegsfibel*, hrsg. von Ruth Berlau, Gestaltung Peter Palitzsch, Redaktion: Günter Kunert und Heinz Seydel, Berlin, Eulenspiegel Verlag für Satire und Humor, 1955.

¹⁴¹ B. Brecht, *Kriegsfibel*, hrsg. von Barbara Brecht-Schall, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1994.

¹⁴² Mi riferisco alle tavole n. 83 e 84.

¹⁴³ Cfr. p. 38 della presente tesi.

¹⁴⁴ La sede di Robert-Koch-Platz 10, Berlino, ospita una grande sala di lettura e alcuni archivi dell’Akademie der Künste: Zentraler Lesesaal, Archiv Bildende Kunst, Archiv Darstellende Kunst, Historisches Archiv, Archiv Film- und Medienkunst, Literaturarchiv, Musikarchiv.

¹⁴⁵ Fornirò, qui e nelle prossime pagine, i riferimenti alle segnature archivistiche delle copie dei documenti conservate presso il Bertolt-Brecht-Archiv. Le copie dei documenti qui descritti sono catalogate con segnature “BBA 2096 /1 (Material zur Kriegsfibel).”

sulla rivista *Austro American Tribune*, riferimento esplicito al versetto biblico del primo libro della *Genesi* (“E Dio vide che era cosa buona”), il cui contenuto è qui ribaltato: “schlecht” al posto di “gut”, male al posto di bene. La frase brechtiana è composta di lettere dattiloscritte, ritagliate e incollate sul cartone, in un vero e proprio collage. Ritroviamo dunque ancora una volta l’aspetto della composizione per via di montaggio di elementi materiali: le parole sono fatte di lettere stampate sulla carta, ritagliate e incollate su un nuovo foglio; ogni lettera acquisisce così una forma, una propria sostanza materica, può essere maneggiata, spostata; ogni parola si compone del montaggio di piccole tessere.

Dentro la cartellina si trovano trentatré grandi tavole in cartoncino, formato 30 per 43 cm¹⁴⁶. Sulla prima, che funge da frontespizio, si legge il titolo dell’opera, *Kriegsfibel*. Anche questa parola è composta di grandi lettere nere in stampatello, ritagliate e incollate sul fondo ocra della tavola.

Tutte le altre tavole sono di colore nero, scelta questa che contribuisce a far risaltare sullo sfondo le foto tratte da giornali e riviste e gli epigrammi brechtiani dattiloscritti su strisce di carta bianca, incollati sotto le fotografie. Ogni tavola si compone infatti di una fotografia ritagliata dalla stampa, incollata nella parte superiore del foglio, e di un epigramma, collocato in basso. Su alcune tavole si leggono appunti manoscritti, stilati in genere con una matita di colore rosso. In fondo alla serie di tavole si trovano anche alcuni progetti per l’impaginazione della *Kriegsfibel*, bozze che presentano schizzi, calcoli e appunti.

In un altro faldone d’archivio è conservata poi una serie di circa ottantadue riproduzioni in piccolo formato delle tavole della *Kriegsfibel* (10, 7 per 12, 2 cm)¹⁴⁷. Su ognuna delle tavole sono incollate riproduzioni fotografiche delle immagini e degli epigrammi originali. Si tratta quindi probabilmente di una sorta di archivio realizzato all’epoca o di una prova per la pubblicazione.

Un terzo dossier contiene una serie di tavole, di dimensione più piccola (28 per 31 cm) rispetto alle precedenti¹⁴⁸. Su uno sfondo nero sono incollate riproduzioni fotografiche delle immagini ritagliate da riviste e quotidiani, accompagnate dagli epigrammi brechtiani. Il retro di ogni tavola è invece di colore chiaro (ocra): su queste facciate sono incollate le didascalie giornalistiche originali alle immagini. Questa versione della *Kriegsfibel*, dunque, in relazione ai criteri di impaginazione utilizzati, si avvicina molto all’edizione del 1955 e a quelle successive uscite in Germania. In tali edizioni infatti, i volumi alternano al proprio interno facciate di colore chiaro e di colore nero. Le facciate di destra hanno sempre sfondo nero, e su ognuna è incollata una fotografia tratta da giornali o riviste, accompagnata dall’epigramma brechtiano; la facciata di sinistra, di colore ocra, accoglie la

¹⁴⁶ BBA 2096 / 2-40 (Material zur Kriegsfibel).

¹⁴⁷ BBA 2101 / 1 -82 (Material zur Kriegsfibel).

¹⁴⁸ BBA 2096 / 72-140 (Material zur Kriegsfibel).

didascalia riferita all'immagine tratta dal giornale. Probabilmente dunque, la versione dell'opera documentata da questo dossier è quella più definitiva, a cui si è fatto riferimento per l'edizione.

Le edizioni italiane della *Kriegsfibel* non hanno adottato gli stessi criteri, abbandonando il contrasto tra le facciate chiare e quelle nere, e scegliendo invece di utilizzare solo il bianco come colore di sfondo.

Nella versione originale invece, il contrasto risulta marcato. Lo sfondo nero delle tavole che contengono i “foto-epigrammi” brechtiani contrasta nettamente con quello bianco delle tavole con le didascalie giornalistiche che originariamente accompagnavano le immagini sulla stampa. Si predispone in tal modo, anche attraverso la contrapposizione cromatica, un dialogo fra le didascalie giornalistiche, che inquadravano originariamente le immagini, e i versi brechtiani che ricontestualizzano e straniano le fotografie. Gli effetti sono di forte impatto comunicativo.

La tavola n. 30 dell'edizione del 1955, ad esempio, si presenta in questo modo¹⁴⁹: sulla facciata di sinistra, su sfondo chiaro, si leggono le didascalie giornalistiche riferite alle immagini tratte dalla stampa. Nella pagina a fianco, su sfondo nero, sono incollate le foto che rappresentano i primi piani di sei generali e feldmarescialli del Reich:

Feldmaresciallo Fedor von Bock, 61, prussiano, ha contribuito a conquistare la Polonia, Parigi e il Caucaso settentrionale.

Feldmaresciallo Hugo Sperrle, 57, figlio di un birraio bavarese, ha comandato unità della Luftwaffe in Spagna, Polonia, Olanda, Francia e nella battaglia d'Inghilterra.

Feldmaresciallo Karl von Rundstedt, 66, ha progettato ed eseguito il famoso sfondamento di Sedan, dove adesso ha il suo quartier generale.

Feldmaresciallo Erwin Rommel, 50, è il comandante vigoroso e implacabile dell'Afrikakorps nella battaglia per l'Egitto.

Generale Heinz Guderian, 56, prussiano, ha ottenuto successi splendidi con le divisioni corazzate in Polonia e in Francia, comandava le divisioni corazzate dall'aereo.

¹⁴⁹ Brecht, *L'Abicì della guerra*, Introduzione di M. Serra, trad. it. R. Fertoni, Torino, Einaudi, 2015, tavola n. 30. Come si è detto, questa versione non rispetta le scelte cromatiche che connotano l'impaginazione originale con il contrasto cromatico fra la pagina bianca e quella nera, qui non visibile.

Feldmaresciallo Siegmund List, 62, bavarese, ferreo maestro della guerra di movimento, ha sfondato in Polonia e in Francia¹⁵⁰.

Alle didascalie encomiastiche su sfondo chiaro, si contrappongono i versi brechtiani riferiti ai volti dei nazisti, che risaltano, insieme alle foto, sul nero della tavola. Il contrasto cromatico accentua la forza dell'epigramma:

Sono sei assassini. Ora non allontanatevi
e non annuite mormorando pigramente: “Certo, è vero”.
Smascherarli finora ci è costato:
una cinquantina di città e una generazione¹⁵¹.

La scelta di Brecht di avvalersi della forma epigrammatica in questo contesto probabilmente non è casuale. Ne fornisce un'interessante analisi George Didi-Huberman nel suo *Quand les images prennent position*, primo volume di *L'oeil de l'histoire*, dedicato proprio a Brecht e al suo approccio alle immagini ne *L'Abicì della guerra* e nel *Diario di lavoro*¹⁵². L'epigramma è un genere stilistico proprio dell'antichità classica, e pertanto determina sulle tavole dell'*Abicì* in cui i versi brechtiani sono posti a commento di immagini di attualità, «un suprenant *conflit temporel*»¹⁵³. Huberman osserva come lo stile epigrammatico costituisse il genere funerario per eccellenza deputato, ad esempio, alle iscrizioni sulle tombe, con cui il defunto “si presentava” agli astanti; sotto questo punto di vista tale forma metrica aveva in sé un valore morale ed etico. Huberman rileva però un ulteriore interessante carattere proprio dell'epigramma, che emerge sia in Marziale, sia in epoca rinascimentale e barocca: quello satirico e politico¹⁵⁴. Certamente, osserva il critico, Brecht ha ereditato nell'*Abicì della guerra* entrambe le valenze dell'epigramma, quella funeraria ed etica e quella satirica. Sono numerose le tavole in cui le quartine brechtiane sembrano dar voce ai morti rappresentati nelle fotografie. I caustici commenti alle immagini, oscillano continuamente fra il tono satirico, ma di un sarcasmo sempre amaro, grave, e il carattere empatico, proprio delle riflessioni sulle vittime civili e militari.

Quanto visto finora in merito alla composizione della *Kriegsfibel*, ai documenti di lavoro originali e alle travagliate vicende editoriali che portarono alla pubblicazione soltanto nel 1954, conduce a riflettere su alcuni aspetti.

¹⁵⁰ Brecht, *L'Abicì della guerra*, Introduzione di M. Serra, trad. it. R. Fertoni, Torino, Einaudi, 2015, tavola n. 30.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² G. Didi Huberman, *Quand les images prennent position*. cit., pp. 25-28.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁵⁴ *Ibid.*

La composizione dell'opera richiese a Brecht diversi anni, nei quali l'autore in esilio continuò a raccogliere materiale dalla stampa. Il processo creativo prendeva le mosse dunque dalle immagini, dalle fotografie sui giornali, che era necessario ricollocare per poterle leggere sotto una nuova luce. Le fotografie, selezionate e ritagliate, facevano parte, probabilmente, del vasto repertorio di immagini conservate da Brecht, che, come si è visto, venivano abitualmente utilizzate come materiali di lavoro. Si può immaginare allora un primo momento di selezione delle fotografie all'interno del repertorio, a cui seguiva un'altra fase creativa, ovvero quello della composizione dell'epigramma, che operava uno straniamento dell'immagine, una messa a distanza a partire dalla quale poter formulare un nuovo giudizio, una rilettura critica della fotografia e, in senso lato, delle vicende storiche e politiche contemporanee.

Il criterio di organizzazione e la configurazione grafica del volume, con l'alternanza di pagine chiare e pagine nere, fa risaltare ancora di più i contrasti e le contrapposizioni fra immagini, epigrammi brechtiani e didascalie giornalistiche. La necessità di collocare le fotografie su uno sfondo neutro e scrivere una nuova "didascalia", costituita dagli epigrammi brechtiani, è legata all'urgenza di costruire una nuova "verità" una diversa narrazione della Storia, alternativa a quella offerta dai mezzi di comunicazione di massa, che, in particolare negli anni della guerra e della dittatura nazista, erano spesso piegati alla legge del più forte¹⁵⁵. La riflessione di Brecht sullo statuto della fotografia come *medium* facilmente manipolabile risaliva però già agli anni Trenta. Come ricorda Francesco Fiorentino, nel 1931, in occasione del decimo anniversario di *Arbeiter Illustrierte Zeitung* – la rivista di propaganda comunista fondata da Willi Münzenberg per la quale lavorava anche il fotografo Walter Reuter considerato fondatore del fotogiornalismo documentario moderno in Messico, dove era fuggito in esilio dopo il 1933 – Brecht scrisse:

L'enorme sviluppo del reportage fotografico non è stato di quasi nessun vantaggio per la *verità* sulle condizioni che dominano nel mondo: nelle mani della borghesia, la fotografia è diventata un'arma terribile *contro* la verità. La grande mole di materiale fotografico che ogni giorno viene vomitato dalla carta stampata e che sembra appunto avere carattere di verità, serve in realtà solo all'offuscamento dello stato delle cose. L'apparecchio fotografico può mentire allo stesso modo della macchina da scrivere [...] ¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Rispetto all'operazione condotta da Brecht sulle fotografie tratte dalla stampa e ricollocate in un diverso contesto mediante la redazione di una nuova didascalia, cfr. F. Fiorentino, *Brecht e la letterarizzazione della fotografia*, in F. Fiorentino e V. Valentini, a cura di, *Brecht e la fotografia*, Roma, Bulzoni Editore, 2015, pp. 61-76.

¹⁵⁶ F. Fiorentino e V. Valentini, a cura di, *Brecht e la fotografia* cit., p. 65. Il passo citato, la cui traduzione dal tedesco si deve a Fiorentino, è tratto da: B. Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. V. W. Hecht, J. Knopf et. al., 30 voll., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988-2000, vol. XXI, p. 515.

Fiorentino raccorda le riflessioni brechtiane a quelle di Walter Benjamin, che, negli stessi anni, rifletté e scrisse ampiamente in merito allo statuto della fotografia¹⁵⁷. Ne *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Benjamin osserva come la fotografia abbia contribuito a spogliare l'opera d'arte degli aspetti legati all'ambito rituale, all'autenticità e unicità: la riproducibilità tecnica «moltiplicando la riproduzione [...] pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi»¹⁵⁸. Benjamin fa riferimento a questo proposito alle foto di Atget in cui l'uomo non si trova più al centro dell'inquadratura o, addirittura, scompare: «Con Atget [afferma Benjamin] le riprese fotografiche cominciano a diventare documenti di prova nel processo storico. È questo che ne costituisce il nascosto carattere politico»¹⁵⁹. Ed è qui che Benjamin giunge a trattare della fotografia nel contesto dell'informazione giornalistica e del valore ricoperto, in questo senso, dalla didascalia, come strumento di interpretazione dell'immagine¹⁶⁰:

Esse [(le riprese fotografiche)] esigono già la ricezione in un senso determinato. La fantasticheria contemplativa liberamente divagante non si addice alla loro natura. Esse inquietano l'osservatore; egli sente che per accedervi deve cercare una strada particolare. Contemporaneamente i giornali illustrati cominciano a proporgli una segnaletica. Vera o falsa – è indifferente. In essi è diventata per la prima volta obbligatoria la didascalia. Ed è chiaro che essa ha un carattere completamente diverso dal titolo di un dipinto. Le direttive che colui che osserva le immagini in un giornale illustrato si vede impartite attraverso la didascalia, diventeranno ben presto più precise e impellenti nel film, dove l'interpretazione di ogni singola immagine appare prescritta dalla successione di tutte quelle che sono già trascorse¹⁶¹.

Le didascalie apposte alle fotografie sui giornali illustrati forniscono all'osservatore una linea interpretativa dell'immagine, che passa per la parola¹⁶². Come ricorda Fiorentino, nella sua riflessione del 1931 sul reportage fotografico, Brecht notava come il giornalismo e la stampa usassero le immagini piegandole a una propria retorica, al punto da rendere la fotografia «un'arma terribile *contro* la verità»¹⁶³. La fotografia, dunque, di per sé è manipolabile, e la percezione dell'osservatore, la sua

¹⁵⁷ Fiorentino, *Brecht e la letterarizzazione della fotografia* cit., pp. 66-71. Nelle prossime righe riprenderò alcuni passi del ragionamento di Fiorentino sulla "letterarizzazione della fotografia" e sulla posizione di Benjamin rispetto al *medium* fotografico, al suo utilizzo sui giornali e alla sua interazione con la scrittura.

¹⁵⁸ Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it di E. Filippini, Introduzione di C. Cases, Torino, Einaudi, 1966, p. 28.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 29. Cfr. anche Fiorentino, *Brecht e la letterarizzazione della fotografia* cit., pp. 67-68.

¹⁶⁰ Cfr. anche Fiorentino, *Brecht e la letterarizzazione della fotografia* cit., p. 68.

¹⁶¹ Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* cit., p. 29.

¹⁶² Fiorentino, *Brecht e la letterarizzazione della fotografia* cit., pp. 64-65.

¹⁶³ Fiorentino, Valentini, a cura di, *Brecht e la fotografia* cit., p. 65. Il passo citato, la cui traduzione dal tedesco si deve a Fiorentino, è tratto da: Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. V. W. Hecht, J. Knopf et. al., 30 voll., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988-2000, vol. XXI, p. 515.

interpretazione dell'immagine sono guidate dalla didascalia. Lo scatto fotografico, infatti, per sua natura isola un'immagine dal proprio contesto, un contesto intriso di informazioni e di dati storico-sociali. Una volta che l'immagine di un frammento di realtà sia stata estrapolata da tale contesto, essa potrà essere facilmente utilizzata per giustificare una determinata posizione, per avvallare una data "verità"¹⁶⁴.

Gli epigrammi composti da Brecht a commento delle immagini costituiscono dunque una nuova didascalia per le fotografie e si pongono con esse in relazione critica, invitano l'osservatore a porsi domande. L'interazione con le didascalie giornalistiche originariamente apposte alle fotografie tratte dalla stampa internazionale è di vario genere. In alcuni casi l'epigramma dialoga con la didascalia giornalistica ponendosi in linea di continuità con il suo significato e con la lettura fornita della fotografia, sebbene, in ogni caso, i versi di Brecht assumano un più ampio respiro e un tono poetico. Talvolta accade infatti che anche la didascalia originariamente apposta all'immagine sulla rivista si collocasse in posizione critica rispetto alla guerra e alle sue conseguenze. È difficile del resto conoscere la provenienza esatta delle immagini e sapere quale fosse l'orientamento della testata che le aveva pubblicate.

Spesso invece, la didascalia giornalistica non prendeva esplicitamente posizione rispetto alla guerra. L'operazione condotta da Brecht sulle pagine della *Kriegsfibel* prende le mosse però da una lettura lucida e disincantata delle didascalie. I suoi epigrammi riescono a smascherare e disarticolare il discorso proprio dei mezzi di informazione: Brecht coglie il potenziale fuorviante di frasi o espressioni apparentemente neutre, che prontamente ribalta nei suoi versi, con i quali indaga più a fondo la realtà contemporanea, facendo emergere contraddizioni e storture. Alcuni esempi in questo senso possono senz'altro essere eloquenti e chiarificatori.

La tavola n. 50 presenta una fotografia che mostra un ufficiale americano mentre pesa su una bilancia alcuni sacchi di farina, attorniato da una folla di persone. La didascalia giornalistica recita: «"Ripristino della vita normale". Ufficiali dell'AMG vendono farina americana a civili italiani»¹⁶⁵.

L'epigramma brechtiano, posto sotto la foto, commenta:

Noi portiamo farina e anche un re, prendeteli!

Ma chi prende la farina anche il re deve accettare.

Chi non si adatta a fare il leccapiedi

¹⁶⁴ Fiorentino, *Brecht e la letterarizzazione della fotografia* cit., pp. 64-65.

¹⁶⁵ Brecht, *L'Abicì della guerra*, Introduzione di M. Serra, trad. it. R. Fertonani, Torino, Einaudi, 2015, tavola n. 50. Come consueto nell'*Abicì della guerra*, la didascalia giornalistica, in questo caso scritta in lingua inglese, che accompagna l'immagine ed è leggibile nella parte inferiore della foto, viene estrapolata e riportata, in traduzione, nella facciata adiacente a quella contenente foto ed epigramma brechtiano.

Deve adattarsi a soffrire ancora la fame¹⁶⁶.

Se la didascalia giornalistica pone l'accento in particolare sulla difficoltà della condizione dei civili provati dalla guerra e fa riferimento, per contrasto, ai sacchi di farina venduti dagli ufficiali americani, Brecht, con il suo epigramma, mette in luce la vera natura degli aiuti e il sistema di colonizzazione che essi presupponevano. Tale lettura si fa più esplicita nelle *Postille alle fotografie*:

Foto 50.

Uno degli affari più grossi – l'”aiuto” ai popoli affamati dell'Europa nel dopoguerra – lo fecero i grandi trust alimentari degli Usa. Vendettero alle organizzazioni statali per l'assistenza le merci di cui non riuscivano a disfarsi. Pagate con le tasse dei cittadini, queste furono spedite in Europa, ma insieme arrivarono anche i “consiglieri economici” e gli “esperti politici”, che per una libbra di strutto comperavano i politici e con qualche scatoletta di carne i leader dei partiti. Per ogni sacco di zucchero la classe borghese, decaduta e indebolita, concesse ai “soccorritori” posizioni di potere, a partire dalle quali gli stati vennero governati nell'interesse dei trust d'oltreoceano¹⁶⁷.

Le *Postille* costituiscono un ulteriore apparato critico, uno strumento di analisi da tenere in considerazione e leggere in parallelo agli epigrammi.

Tutto il *sistema-Kriegsfibel* si basa sull'interazione fra i suoi elementi strutturali – fotografie, didascalie giornalistiche, epigrammi brechtiani, postille, che si integrano a vicenda: è la lettura incrociata di tali elementi che consente al lettore di penetrare al fondo dell'interpretazione critica brechtiana del fenomeno bellico e delle vicende storiche e politiche contemporanee. Brecht crea sulla pagina un montaggio di testualità e immagini, le eloquenti fotografie della cronaca, decontestualizzate e straniare; a tali foto associa in molti casi la didascalia giornalistica originale, che restituisce il senso e l'impatto dell'interpretazione delle immagini propria degli strumenti di comunicazione. Brecht si mette poi in relazione con le fotografie e con la voce dei mezzi di informazione, attraverso gli epigrammi, che forniscono una lettura caustica, satirica, e poetica dell'immagine, in grado di aprire squarci ulteriori, di generare nuovi significati. Le *Postille* in appendice, infine, inquadrano la riflessione sull'immagine nel contesto storico e politico.

Un altro esempio. La foto che compone la tavola n. 47 mostra un soldato americano di spalle, con la pistola in mano; lo scatto lo immortalava nell'istante dopo l'uccisione di un giapponese, steso ai suoi piedi vicino ad altri cadaveri, come recita la didascalia giornalistica: «Un soldato americano in piedi presso un giapponese morente che è stato costretto a uccidere. Il giapponese si era nascosto nel mezzo

¹⁶⁶ Brecht, *L'Abici della guerra*, Introduzione di M. Serra, trad. it. R. Fertonani, Torino, Einaudi, 2015, tavola n. 50.

¹⁶⁷ *Ibid.*, *Postille alle fotografie*, s.n.p.

da sbarco e aveva sparato sulle truppe Usa»¹⁶⁸. L'epigramma redatto da Brecht pone l'attenzione questa volta sull'espressione utilizzata dal giornalista per descrivere l'azione violenta del soldato e suggerisce all'osservatore di domandarsi piuttosto *a chi* vada imputata la responsabilità della guerra e quali siano ingranaggi che ne determinano le dinamiche:

Di sangue una spiaggia doveva tingersi
Che non era né dell'uno né dell'altro.
Erano, si dice, costretti a uccidersi.
Lo credo, lo credo. Ma domando: da chi?¹⁶⁹.

Alcune risposte a tale interrogativo aperto sono fornite di nuovo nelle *Postille*, che spiegano come l'imperatore del Giappone, alleato di Hitler e Mussolini, avesse attaccato l'8 dicembre del 1941 la base americana di Pearl Harbour per «soppiantare i colonialisti bianchi» che stavano depredando le risorse del paese. Il Giappone registrò una serie di sconfitte e la ritirata si distinse per le atrocità compiute dagli americani: «i soldati americani, carichi di pregiudizi razziali, consideravano i giapponesi esseri inferiori e agirono di conseguenza»¹⁷⁰.

La tavola n. 52 fornisce ancora un altro esempio della capacità brechtiana di entrare in relazione con le didascalie giornalistiche apposte alle immagini. Sulla tavola campeggia un ritaglio di giornale costituito da un assemblaggio di nove fotografie di soldati addormentati sul terreno o all'interno di buche. Così la didascalia descrive le foto:

Soldati esausti, che hanno impiegato un giorno e mezzo per arrivare alle loro posizioni, sono stati fotografati dal reporter di "Life" Georg Silk, mentre colgono l'occasione per farsi un sonnellino al sole. Alcuni hanno scavato tane profonde, ma altri, che non si preoccupano del fuoco tedesco, dormono per terra, senza nessun riparo. Le strisce bianche, visibili su alcune delle foto, segnano i passaggi attraverso i campi minati, che sono stati neutralizzati nella notte dai genieri¹⁷¹.

L'epigramma brechtiano si sofferma invece sulla prossimità visiva fra le posizioni dei soldati addormentati e quelle assunte dai cadaveri nelle fosse. Brecht osserva come il destino dei giovani in guerra sia segnato fin dal principio e come le retoriche militaristiche impartite dai governi e le brutalità subite sui campi di battaglia avessero offuscato le menti dei soldati e compromesso la loro lucidità:

¹⁶⁸ *Ibid.*, tavola n. 47.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, *Postille alle fotografie*, s.n.p.

¹⁷¹ *Ibid.*, tavola n. 52.

Quelli che vedete stesi qui, coperti di fango,
come se fossero già nella tomba, ahimè –
non sono davvero morti, dormono soltanto.
Ma se non dormissero, non sarebbero svegli lo stesso¹⁷².

Come osserva Michele Serra nella sua introduzione all'edizione Einaudi di *L'Abicì della guerra* (2015), «[...] quasi nessuna delle quartine che troviamo in calce alle fotografie ha il taglio della didascalia, cioè quasi nessuna si accontenta di sottolineare o enfatizzare l'immagine»¹⁷³. E ancora: «le quartine di Brecht – quasi tutte – hanno struttura poetica al servizio di un'intenzione storico-politica»¹⁷⁴. Alcuni degli epigrammi, afferma Serra, rivelano, se riletti a posteriori, un punto di vista nettamente schierato, ma «al lettore moderno ciò che forse interessa non è tanto collocare o ricollocare Brecht nel suo cliché comunista e militante, quanto cogliere l'urgenza – e imponenza – del supporto di nessi, riflessioni, contro-deduzioni con i quali egli accoglieva le “notizie”, anche difendendosene»¹⁷⁵.

Per approfondire il rapporto fra testualità e immagine nell'*Abicì della guerra*, e valutare le modalità di approccio di Brecht all'immagine fotografica intesa come fonte di informazioni, è opportuno fare nuovamente riferimento al saggio di Francesco Fiorentino, *Brecht e la letterarizzazione della fotografia*¹⁷⁶. Brecht sottopone le fotografie della *Kriegsfibel* a un processo di straniamento per invitare l'osservatore a una lettura delle immagini più consapevole, veicolo per una presa di posizione sulla realtà. Ciò che andava scardinato era la ricezione dell'immagine istintiva e intuitiva, da sostituire con una fruizione mediata. L'immediatezza della percezione è infatti funzionale alle logiche di potere, e ad insinuare l'idea dell'immutabilità e inevitabilità dell'ordine materiale e politico presente. L'intervento della scrittura si fa allora necessario proprio per scardinare tali dinamiche, per ricostruire un contesto intorno al dato visivo: «la didascalia appare necessaria per rompere la magia di un automatismo della visione che acceca la facoltà critica»¹⁷⁷. «Straniamento, montaggio di immagini e testo sono le operazioni di questo ripristino della verità, una verità che è inevitabilmente costruita, quindi di parte e richiede l'intervento della scrittura», scrive Fiorentino¹⁷⁸.

Come si è visto, la ricostruzione di un diverso significato per le immagini e di una narrazione dei fatti alternativa passa per l'accostamento e il montaggio di fotografie e testualità discordanti, i quali

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*, p. VI (Introduzione di M. Serra).

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. VII.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ F. Fiorentino, *Brecht e la letterarizzazione della fotografia* cit., pp. 61-76.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 63.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 66.

dialogano tra loro in una contrapposizione dialettica che dà spazio a interpretazioni ulteriori. In questo senso, Fiorentino osserva come il genere di approccio a cui è invitato il lettore dell'*Abicí della guerra* sia una «lettura intermediale, pluriprospectica», che prenda in considerazione sia la fotografia sia l'epigramma, e che sia soggetta a cambi di prospettiva nell'ottica della maturazione di una propria opinione¹⁷⁹.

È evidente in ogni caso, a mio avviso, come l'accostamento degli epigrammi alle immagini esprima inevitabilmente e in modo molto deciso il punto di vista di Brecht, che in qualche misura orienta a sua volta la percezione del lettore. L'autore induce il lettore a un cambio di prospettiva rispetto a quella predisposta dalla comunicazione giornalistica o da un'osservazione istintiva delle fotografie, invita a porsi interrogativi, rispetto ai quali, però, suggerisce la propria risposta.

L'antidoto proposto da Brecht a un approccio acritico all'immagine fotografica è rappresentato, sottolinea Fiorentino, dal processo di *lettura* a cui l'immagine viene sottoposta nel momento in cui la fotografia è accostata alla scrittura¹⁸⁰.

Anche Gianluca Paolucci¹⁸¹ ha riflettuto sull'*Abicí della guerra* e sulla sua natura intermediale, data dalla compresenza di poesia e fotografia. Paolucci definisce l'azione di Brecht nella *Kriegsfibel* una «rifunzionalizzazione dei *media*»¹⁸² analoga a quella auspicata da Benjamin il quale sosteneva che l'intellettuale rivoluzionario dovesse agire sul *medium* fotografico dall'interno per strapparli all'industria capitalistica e conferire ad esso una nuova connotazione¹⁸³. In tal senso, osserva Paolucci, Benjamin affermava che la didascalia che il fotografo doveva necessariamente apporre alle sue fotografie, avesse la funzione e la capacità di «conferire un valore d'uso rivoluzionario» alla foto¹⁸⁴. Nel caso dell'*Abicí della guerra*, quindi, la dialettica fra fotografia ed epigramma consisterebbe in una rifunzionalizzazione del *medium* fotografico che permetta a Brecht di proporre un'interpretazione dell'evento bellico secondo un'ottica critica e personale. «Nella *Kriegsfibel*», scrive ancora Paolucci, «l'autore s'impegna in una letterarizzazione dell'immagine, che significa mediare la sua pretesa oggettività, e cioè – con le parole di Brecht – “sostituire al figurato il formulato”¹⁸⁵»¹⁸⁶. Con l'espressione «letterarizzazione», Paolucci fa qui riferimento alle note del

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Fiorentino, *Brecht e la letterarizzazione della fotografia* cit., p. 63.

¹⁸¹ G. Paolucci, *Brecht, Jünger e la fotografia in guerra*, in Fiorentino, Valentini, a cura di, *Brecht e la fotografia* cit., pp. 155-165.

¹⁸² *Ibid.*, p. 158.

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 158-159.

¹⁸⁴ Paolucci, *Brecht, Jünger e la fotografia in guerra* cit., p.159.

¹⁸⁵ Brecht, *Note all'Opera da tre soldi*, trad. it. E. Castellani, in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975, III. *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, Torino, Einaudi, 1975, p. 40.

¹⁸⁶ Paolucci, *Brecht, Jünger e la fotografia in guerra* cit., p. 157.

1931 per *L'opera da tre soldi*, in cui Brecht parlava di «letterarizzazione del teatro»¹⁸⁷, di cui i cartelli utilizzati per proiettare i titoli delle scene costituivano un primo accenno. «Anche nella drammaturgia bisogna introdurre l'uso della nota in calce e del rinvio per raffronto»¹⁸⁸, scriveva Brecht.

La letterarizzazione del teatro tende a contrapporsi all'immedesimazione e consente allo spettatore di operare un'indagine critica puntuale:

Si deve esercitare lo spettatore a una visione complessa; e, in verità, quasi più importante del pensare “nella corrente” è il pensare “al di sopra della corrente”. Inoltre i cartelli esigono e condizionano un nuovo stile da parte dell'attore. Questo stile è lo *stile epico*. Una volta letti i titoli proiettati sui cartelli, lo spettatore assume l'atteggiamento dell'osservatore che fuma. Con tale atteggiamento egli ottiene senz'altro, per forza, un'esecuzione migliore e più elevata: voler “ammaliare” un uomo che fuma, e che perciò è sufficientemente affaccendato con se stesso, è impresa disperata¹⁸⁹.

La *scrittura* affianca l'azione scenica e la contestualizza, ed esige da parte dello spettatore una *lettura*, un esercizio di riflessione: tale processo permette di porre a distanza l'evento scenico, di collocarlo entro una cornice, osservarlo solo dopo aver acquisito tutti i riferimenti del caso. La pratica di “letterarizzazione” è in questo senso analoga alla composizione della *Kriegsfibel* per montaggio di fotografie, epigrammi e postille, da leggersi insieme alle didascalie giornalistiche che originariamente accompagnavano le illustrazioni. L'elemento testuale costituisce, in sostanza, «la nota in calce, il rinvio per raffronto» di cui parlava Brecht nelle note all'*Opera da tre soldi*.

Il paradigma della “letterarizzazione” – quella del teatro e quella delle immagini operata nell'*Abicí della guerra* e direi anche nel *Diario di lavoro* – viene a delineare un processo a doppio senso, che conduce dal teatro ai due foto-testi brechtiani, ma anche da questi all'elaborazione delle tecniche teatrali. Il montaggio di fotografie ed epigrammi, immagini e testi poetici, che Brecht realizza nell'*Abicí* e nel *Diario di lavoro*, si incardina, infatti, sul *medium* della scrittura e sul processo di straniamento, che sono due funzioni permanenti della poetica drammaturgica brechtiana. La scrittura, tra l'altro, costituiva l'attitudine più propria di Brecht, che cominciò il suo percorso artistico, nella prima giovinezza, proprio a partire dalla poesia. Il processo compositivo dell'*Abicí* e del *Diario* si incardina dunque su tecniche e modalità operative proprie della poetica brechtiana. Si possono quindi valutare i due foto-testi composti negli anni dell'esilio come un laboratorio sperimentale – fatto di carta, ritagli di giornale, parola e immagine, gli strumenti a cui il drammaturgo poteva più facilmente

¹⁸⁷ Brecht, *Note all'Opera da tre soldi* cit., p. 40.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

avere accesso – un luogo di sistematizzazione delle teorie sul teatro epico e sull'effetto di straniamento del teatro e dell'attore, la sede di elaborazione di pratiche, che hanno avuto un'estensione e un'applicazione più ampia, che ha coinvolto le dinamiche teatrali messe in campo da Brecht.

1.2.3. *Decifrare i geroglifici: i foto-epigrammi e la narrazione della guerra.*

Perché mostrare ai nostri lavoratori dell'Industria popolare, ai nostri contadini delle cooperative, ai nostri intellettuali progressisti, perché mostrare alla nostra gioventù che già ora gode delle prime razioni di felicità, proprio ora queste cupe immagini del passato?

Non sfugge al passato colui che lo dimentica. Questo libro vuole insegnare l'arte di leggere le immagini. poiché, per chi non vi è abituato, leggere le immagini è difficile quanto leggere dei geroglifici. La grande ignoranza sui nessi sociali, che il capitalismo accuratamente e brutalmente conserva, trasforma le migliaia di fotografie dei giornali illustrati in vere e proprie iscrizioni geroglifiche, indecifrabili per il lettore sprovveduto¹⁹⁰.

Questa la prefazione, a firma di Ruth Berlau, datata 1955, che apre la *Kriegsfibel*. Il testo si configura come monito, invito a non dimenticare il passato; per fare i conti con la tragedia della Seconda guerra mondiale, sembra dirci, bisogna fare memoria, proprio nella fase in cui un accenno di benessere e ritrovata felicità spingerebbero ad allontanare i ricordi. La prima edizione della *Kriegsfibel* non ebbe successo forse per via della necessità da parte del popolo tedesco di rimuovere i fatti della guerra. Le «cupe immagini del passato»¹⁹¹ apparivano, dunque, come una sorta di *revenant*, un fantasma che riemergeva dalle tenebre, scomodo e ingombrante, che ricorda lo statuto di alcuni personaggi de *Il romanzo di Ferrara* di Giorgio Bassani¹⁹², come il dottor Barilari in *Una notte del '43* o di Geo Jozs di *Una lapide in via Mazzini*. I personaggi del romanzo di Bassani si presentano agli abitanti della piccola città di provincia, e al lettore del romanzo, come spettri di un passato che la società borghese vuole ostinatamente cancellare, un passato che rimanda all'esperienza delle persecuzioni razziali e della guerra.

La prefazione di Berlau estrinseca in poche battute anche un ulteriore nucleo di significato, legato allo statuto della fotografia e alle possibilità di lettura di tale *medium*. Berlau definisce le illustrazioni

¹⁹⁰ Brecht, *L'Abici della guerra*, Introduzione M. Serra, trad. it. R. Fertonani, Torino, Einaudi, 2015, prefazione a firma di R. Berlau, s.n.p.

¹⁹¹ B. Brecht, *L'Abici della guerra*, Introduzione di M. Serra, trad. it. R. Fertonani, Torino Einaudi, 2015, prefazione a firma di R. Berlau, s.n.p.

¹⁹² G. Bassani, *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1980.

dei quotidiani «geroglifici» da decifrare e interpretare; la difficoltà di interpretazione delle fotografie dipende dall'ignoranza rispetto alle relazioni sociali determinata dal capitalismo. Come osserva Francesco Fiorentino, nell'ottica brechtiana

la conservazione di quest'ignoranza è il vero scopo o quantomeno l'effetto della produzione fotografica di massa. [...] L'uso che Brecht fa del materiale fotografico tratto da giornali e riviste mira a trarre le foto dall'ammutilamento a cui sono consegnate da una pratica che tende a occultare un senso, una verità e un'azione che soltanto una *lettura* può far emergere. Si tratta prima di tutto di non credere a quel che quelle foto sembrano dire e di vederle invece come segni strani, misteriosi, di non semplice decifrazione. Geroglifici, appunto. Si tratta cioè di sottoporle a uno sguardo straniato [...] ¹⁹³.

Il riferimento agli antichi linguaggi nelle parole di Ruth Berlau mi fa pensare a *La Scienza Nuova*¹⁹⁴ di Giambattista Vico, e in particolare al passo in cui l'autore pone alla base delle proprie teorie l'idea che la storia del mondo e dell'umanità si divida in tre età, di cui la prima in ordine cronologico ed evolutivo è quella degli dei. In quest'epoca gli uomini si esprimevano per mezzo di gesti o elementi che Vico definisce «geroglifici»¹⁹⁵: si tratta di immagini corporee, concrete proprio come la fantasia che muoveva questi uomini delle origini, legata a forti riferimenti fisici e materici. Vico colloca i «geroglifici» alla radice della lingua delle origini. Tali emblemi, simboli, per esprimersi appieno necessitano di coniugare l'aspetto visivo e quello verbale. Bisogna considerare che Vico scrive nel Settecento e si inserisce in un filone culturale che pone l'attenzione al tema dell'Emblematica tardo-rinascimentale, ovvero alla tendenza a rappresentare sé stessi o il proprio casato per mezzo di un'immagine (uno stemma), unita a un motto, un'espressione verbale. Nell'Umanesimo inoltre, era particolarmente diffuso l'interesse per il mondo egizio e la scrittura geroglifica, capace di unire significato e significato, immagini e parole. Il «geroglifico» rappresenta dunque l'atomo primordiale del linguaggio, che riunisce in sé immagine e testo, particolarmente difficile da comprendere e decifrare. L'assemblaggio di un «abecedario» della guerra sembra essere determinato dalla necessità di ripartire dalle origini del linguaggio e della cultura, una cultura rasa al suolo dalla guerra, che va ricostruita, per rifondare con essa una possibilità di parola e, magari, di poesia. Il legame fra immagine e parola che sta alla base della composizione delle tavole della *Kriegsfibel* – «fotoepigrammi»¹⁹⁶

¹⁹³ Fiorentino, *Brecht e la letterarizzazione della fotografia* cit., p. 63.

¹⁹⁴ G. Vico, *La scienza nuova: secondo l'edizione del 1744*, a cura di Paolo Rossi, Milano, Rizzoli, 1963.

¹⁹⁵ Vico, *La scienza nuova*, *passim*.

¹⁹⁶ Brecht, *Diario di lavoro Volume secondo 1942-1955* cit., Torino, Einaudi, 1976, p. 741.

costituiti da fotografie abbinate a incisive quartine – è del resto lo stesso che fonda la metafora, la poesia.

La struttura dell'*Abicì della guerra* segue gli sviluppi e lo svolgimento cronologico della Seconda guerra mondiale e dei conflitti internazionali che la precedono¹⁹⁷: guerra di Spagna del 1936, invasione della Polonia che nel '39 diede inizio al conflitto, attacco alla Norvegia, ingresso delle truppe in Olanda, Belgio e Francia, campagna d'Africa, aggressione all'Unione Sovietica, sbarco degli alleati in Sicilia, sbarco in Normandia, liberazione della Russia. Le foto mostrano le città europee bombardate e ridotte in macerie, i civili costretti a rifugiarsi nei sotterranei della metro per sfuggire alle bombe, i prigionieri di guerra fucilati dai nazisti o chiusi in campi di concentramento, immagini di partigiani, di civili sopraffatti dal dolore e dalla miseria, di soldati stremati dai combattimenti o colti in gesti di estrema violenza, primi piani di Hitler, dei gerarchi e ministri nazisti. Per comprendere il posizionamento di Brecht all'interno della *Kriegsfibel* nei confronti dell'evento bellico è opportuno fare riferimento all'interessante introduzione di Renato Solmi all'edizione Einaudi del 1975¹⁹⁸. Solmi osserva come Brecht avesse una visione della guerra di stampo leninista, in quanto interpretava l'evento bellico come un conflitto imperialistico fra classi dominanti per la spartizione del mondo; tale conflitto era inteso come lotta di classe all'interno di ogni stato, che vedeva il proletariato costretto a combattere per interessi ad esso totalmente alieni. Nell'ottica brechtiana, dunque, sottolinea Solmi, le responsabilità della Seconda Guerra Mondiale vanno imputate, non soltanto al nazismo tedesco, ma anche ai rapporti imperialistici fra stati e alle logiche del capitalismo. Altro aspetto da non trascurare è il fatto che Brecht consideri nazismo e fascismo come fenomeni contingenti e transitori, in quanto letti all'interno delle dinamiche di evoluzione del sistema capitalista. In questo senso va letta anche l'immagine grottesca e satirica dei "capi" offerta da Brecht nella *Kriegsfibel*, volta a smitizzare l'ideologia nazista e decostruire le sue forme di comunicazione, a desacralizzare l'iconografia di consueto associata al potere e ricollocare i massimi esponenti del nazismo e del fascismo in una posizione terrena. Sulle pagine della *Kriegsfibel*, Brecht non dimentica di sottolineare le responsabilità della socialdemocrazia tedesca, che aveva soffocato l'insurrezione spartachista all'indomani della guerra, né di condannare la Chiesa per il suo appoggio al nazismo.

L'Abicì della guerra, osserva ancora Solmi, si poneva senz'altro un intento pedagogico nei confronti del popolo tedesco, che era stato senz'altro vittima del regime hitleriano, ma che aveva fornito, almeno in parte, la base del consenso al nazionalsocialismo.

¹⁹⁷ Didi-Huberman, *Quand les images prennent position cit.*, p. 31.

¹⁹⁸ Mi riferisco all'introduzione all'*Abicì della guerra*, nell'edizione Einaudi del 1975, a cura di Renato Solmi e del CCM di Torino: Brecht, *L'Abicì della guerra, Immagini della seconda guerra mondiale*, a cura di Renato Solmi e del CCM di Torino, Torino, trad. it. R. Fertoni, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1975, pp. IX-XXVII.

La posizione di Brecht è, in questo senso, sempre dialettica e consapevole delle contraddizioni. Significativo in questo senso l'esempio citato da Solmi, che fa riferimento alla tavola n. 67 in cui Brecht prende posizione anche rispetto alla tendenza dei governi dei paesi alleati ad attribuire al popolo tedesco la colpa dei delitti del nazismo. A commento della foto di una ragazza seduta sul ciglio della strada di una città in rovine, con tutti i propri averi chiusi in alcune borse, Brecht scrive qui:

Sento dire che i signori di Downingstreet vi rimproverano
di avere sopportato e quindi di essere colpevoli.
Sia come sia: i signori raramente rimproverano
l'inspiegabile pazienza dei popoli.¹⁹⁹

Brecht si pone di fronte al disastro in maniera sempre critica e aperta, assumendo molteplici punti di vista e angoli visuali, e analizzando gli eventi storici, ora con sguardo carico di *pathos*, ora con graffiante e disincantato sarcasmo, e caustica, amara, ironia.

La composizione e pubblicazione di un'opera come la *Kriegsfibel* dimostra un'assunzione consapevole della propria responsabilità di intellettuale di fronte all'evento bellico; dalla sua posizione di esule, Brecht si propose cioè di offrire un'analisi degli eventi storici da cui partire per tentare di ricostruire un possibile senso andato distrutto.

L'ordine delle immagini all'interno dell'*Abici della guerra* non doveva essere casuale, se è vero che durante le fasi di composizione dell'opera Brecht intervenne diverse volte su questo aspetto. L'abecedario della guerra si apre e si chiude con l'immagine di Hitler. La prima fotografia, posta in corrispondenza quindi di un'immaginaria "lettera A", è una sorta di invito ad entrare, una chiave di accesso alla lettura delle immagini che seguiranno; con il suo epigramma, Brecht investe Hitler del ruolo di guida per la rassegna fotografica degli orrori e delle storture della guerra, gli riconosce, ma ribaltandone il senso, quel titolo di Führer che egli si era auto-insignito. La tavola n. 1 si compone infatti di una fotografia in cui Hitler è ritratto mentre tiene un discorso ufficiale: gli occhi sono spalancati sul vuoto, guardano lontano ma come se stessero rincorrendo un sogno o un'allucinazione, il braccio destro alzato sembra indicare la via da percorrere²⁰⁰:

Come uno che a cavallo lo ha percorso dormendo,
conosco il sentiero scelto dal destino,

¹⁹⁹ Brecht, *L'Abici della guerra*, Introduzione di M. Serra, trad. it. R. Fertonani, Torino, Einaudi, 2015, tavola n. 67.

²⁰⁰ La tavola n. 1 apre *L'Abici della guerra*: in linea con la struttura tipica dell'opera, la metà superiore della tavola è occupata dalla fotografia in bianco e nero che mostra, in questo caso, Hitler durante una sua orazione pubblica; nella parte inferiore della pagina campeggia invece l'epigramma brechtiano.

sentiero stretto, che porta nell'abisso:
lo trovo nel sonno. Mi venite dietro?²⁰¹,

commenta l'epigramma.

L'ultima tavola della *Kriegsfibel* mostra nuovamente Hitler, colto ancora nel pieno di un'accorata arringa, la bocca spalancata e il braccio destro piegato in un gesto vigoroso che accompagna il discorso. L'immagine, per sua natura, è muta, ma chiunque osservandola può sentire la voce acuta e strillante del Führer, che è parte, ormai, di una memoria collettiva.

È proprio all'esercizio di memoria storica che fa appello Brecht con il suo ultimo epigramma²⁰², monito a non perdere di vista il pericolo di un reiterarsi di quelle stesse dinamiche che avevano già condotto una volta il mondo nell'abisso²⁰³:

Per poco costui non dominava il mondo.
I popoli lo hanno fatto fuori. Ma intanto
Non vorrei che celebraste il trionfo:
è ancora fecondo il grembo da cui è strisciato²⁰⁴.

La disposizione delle fotografie orchestrata da Brecht, dunque, contiene già di per sé un valore conoscitivo.

A proposito delle immagini che Brecht usa nella *Kriegsfibel*, George Didi-Huberman parla di «sopravvivenze»²⁰⁵. Rispetto all'iconografia del dolore, ad esempio, esistono secondo il critico degli archetipi atemporali, che attraversano la memoria di tutti i tempi. L'immagine incollata sulla tavola n. 59 dell'*Abici*, che mostra una donna russa con le braccia spalancate e lo sguardo rivolto al cielo, di fronte al massacro di civili tra cui scopre il proprio figlio, riprende, ad esempio, l'iconografia della Pietà.²⁰⁶ Se si osservano le tavole della *Kriegsfibel* tenendo a mente il paradigma interpretativo di Didi-Huberman è possibile scorgere diverse "Pietà laiche". Un esempio è l'urlo disperato della madre

²⁰¹ Brecht, *L'Abici della guerra*, Introduzione di M. Serra, trad. it. R. Fertonani, Torino, Einaudi, 2015, tavola n. 1.

²⁰² Rispetto all' *Abici della guerra* come tentativo di fondare una possibilità di memoria, cfr. anche Didi-Huberman, *Quand les images prennent position* cit., pp. 173-176.

²⁰³ La tavola n. 69 è l'ultima de *L'Abici della guerra*: buona parte della pagina è occupata dalla fotografia tratta dalla stampa, che ritrae Hitler e che è contrassegnata dall'indicazione della data di nascita del Führer: 20 aprile 1889. Sotto la foto, al solito, l'epigramma brechtiano.

²⁰⁴ Brecht, *L'Abici della guerra*, Introduzione di M. Serra, trad. it. R. Fertonani, Torino, Einaudi, 2015, tavola n. 69.

²⁰⁵ Didi-Huberman, *Quand les images prennent position* cit., p. 171. Cfr. anche Id., *Come le lucciole: una politica delle sopravvivenze*, trad. it. C. Tartini, Torino, Bollati-Boringhieri, 2013; Id., *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. it. A. Serra, Torino, Bollati-Boringhieri, 2006.

²⁰⁶ Didi-Huberman, *Quand les images prennent position* cit., p. 171.

di Singapore di fronte al cadavere del figlio, immortalato nella foto che compone la tavola n. 39 della *Kriegsfibel*²⁰⁷, che, come si è visto, Brecht incollò anche sul suo *Diario* in data 5 aprile 1942²⁰⁸.

Un altro esempio di pietà laica è costituito dalla tavola n. 48 che rappresenta, come informa la didascalia del giornale da cui è estrapolata, una madre ebrea con il suo bambino, salvati da un naufragio mentre fuggivano verso la Palestina: 180 persone erano state recuperate ma 200 erano morte.

La madre di Singapore, quella russa e quella palestinese, ritratte nelle foto, esprimono con i loro gesti lo stesso dolore. Huberman parla a questo proposito di una «memoria dei gesti»²⁰⁹ che si tramanda a livello archetipico, e di cui le immagini si fanno veicoli.

In un altro importante saggio, *Immagini malgrado tutto*, George Didi-Huberman approfondisce il tema della Memoria e della sopravvivenza delle immagini²¹⁰. Il critico racconta la sconvolgente esperienza dei membri del *Sonderkommando* ad Auschwitz, ebrei che venivano organizzati in squadre e costretti a occuparsi dello sterminio col gas e poi coi forni crematori, su cui erano obbligati a mantenere l'assoluto segreto. Le squadre venivano annientate dopo pochi mesi proprio per evitare che qualunque tipo di informazione potesse trapelare. Alcuni di questi detenuti, racconta Didi-Huberman, seppellirono sotto terra, alcuni scritti, in cui descrivevano le pratiche a cui erano costretti. Nell'estate del 1944, alcuni membri del *Sonderkommando* riuscirono a scattare fotografie che

²⁰⁷ Brecht, *L'Abici della guerra*, Introduzione di M. Serra, trad. it. R. Fertoni, Torino, Einaudi, 2015, tavola n.39. La tavola è occupata per metà da una fotografia tratta da un giornale e intitolata «Singapore Lament». La foto raffigura due donne sedute a terra fra le macerie, dopo un bombardamento aereo. Una delle due tiene in braccio il cadavere del figlio, mentre il corpo di un altro bambino giace per terra a pochi passi dall'altra donna. Entrambe hanno la bocca spalancata in un grido. Sotto la foto, l'epigramma brechtiano recita:

«O voce di un duplice coro di lamento
dei sacrificati e dei sacrificatori in schiavitù!
Ha bisogno di Singapore, donna, il figlio del cielo
e nessuno ha bisogno di tuo figlio se non tu». (Brecht, *L'Abici della guerra* cit., tavola n. 39)

Nella pagina adiacente è presente la didascalia giornalistica che accompagnava l'immagine originariamente:

«Attacco aereo giapponese alla base inglese di Singapore. La guerra tra Giappone e Usa era cominciata l'8 dicembre 1941 con l'attacco aereo al porto militare americano di Pearl Harbour». (Brecht, *L'Abici della guerra* cit., tavola n. 39).

²⁰⁸ Michele Cometa analizza le differenze fra il trattamento di tale immagine sul *Diario* e su *L'Abici della guerra*: «Nell'*Arbeitsjournal* l'immagine ha una sua propria didascalia / *inscriptio* ("After the Bombing, Singapore) e nessun immediato rapporto con l'emblematica della *Kriegsfibel*. [...] La tecnica emblematica viene applicata nella sua forma più pura solo nella *Kriegsfibel* con l'apposizione di una *inscriptio* ("Singapore Lament") che invade la fotografia dall'alto, facendo sì che lo sguardo del lettore nel contempo si concentri sulla madre che piange il bambino morto in primo piano. La fotografia della *Kriegsfibel* è peraltro ulteriormente "tagliata" in modo da rimuovere il "rumore di fondo" dell'immagine originale. Lo sguardo del lettore è costretto ad "abbassarsi" all'altezza del volto contratto della donna. L'epigramma (*subscriptio*) posto in basso serve solo a dare consistenza storica a un evento, il pianto della madre, che ha pure carattere sovratemporale e questo non è per nulla in contraddizione con la valenza politica dell'emblematica brechtiana» (M. Cometa, *Kriegsfibel. Per una definizione del fototesto novecentesco*, in F. Fiorentino, a cura di, *Brecht e i media*, Roma, Istituto italiano di Studi Germanici, 2013, p. 146)

²⁰⁹ Didi-Huberman, *Quand les images prennent position* cit., p. 163.

²¹⁰ Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, trad. it. D. Tarizzo, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005.

testimoniassero il lavoro loro imposto; un tentativo di «strappare un'immagine a tutto questo, malgrado tutto questo»²¹¹. Didi-Huberman mostra sei di queste fotografie, sopravvissute all'inferno, immagini di fronte alle quali l'indifferenza non ha più statuto d'esistenza:

Per sapere occorre immaginare. Dobbiamo provare a immaginare l'inferno di Auschwitz nell'estate del 1944. Non parliamo di inimmaginabile. Non difendiamoci dicendo che immaginare una cosa del genere, in qualsiasi modo ci proviamo, è un compito che non possiamo assumerci, che non potremo mai assumerci – anche se in fondo è vero. Poiché comunque *dobbiamo* provarci, dobbiamo confrontarci con questa cosa difficile da immaginare. È come una risposta da offrire, un debito da saldare nei confronti delle parole e delle immagini che certi deportati hanno strappato alla loro spaventosa esperienza reale. Dunque, non parliamo di inimmaginabile²¹²,

scrive in apertura del saggio.

Anche le fotografie che compongono la *Kriegsfibel* sono immagini sopravvissute, «immagini malgrado tutto». Esponendole una ad una sulle pagine dell'*Abici della guerra* Brecht pone sotto gli occhi del lettore l'inimmaginabile, e commentandole con le sue quartine sottopone la Storia a giudizio.

1.2.4. *Le vittime e i carnefici: straniamento e montaggio delle immagini*²¹³

La maggior parte delle fotografie che compongono *L'Abici della guerra* inquadra soggetti umani e istituisce una dialettica per contrasto fra vittime del conflitto e carnefici, Hitler, gerarchi nazisti, capi di Stato.

Vittime indiscusse della guerra sono senza dubbio le popolazioni civili, del tutto inermi e sopraffate da un conflitto determinato dall'alto. Nonostante la posizione brechtiana che traspare dalle pagine della *Kriegsfibel* sia di ferma condanna nei confronti delle violenze perpetrate sui civili, con la sua opera Brecht voleva probabilmente anche ricordare al popolo tedesco le responsabilità collettive dell'ascesa del nazismo, operazione necessaria a una presa di coscienza e alla costruzione di una memoria storica.

²¹¹ *Ibid.*, p. 24.

²¹² *Ibid.*, p. 15.

²¹³ Alcune considerazioni a proposito delle riflessioni brechtiane sulla “teatralità fascista” e sui mezzi di comunicazione di massa propri del regime nazista sono presenti anche nel mio recente saggio: S. Torrenzieri, *Decostruire il linguaggio del potere. Lo sguardo di Bertolt Brecht*, in *Ciao Maschio. Politiche di rappresentazione del corpo maschile nel Novecento*, a cura di G. Albert, G. Carluccio, G. Muggeo, A. Pizzo, Torino, Rosenberg & Sellier, 2019, pp. 59-72.

Le foto della *Kriegsfibel* mostrano gli effetti prodotti sui civili dalla guerra e dalle tecniche militari di attacco. Durante i bombardamenti, le persone sono costrette a nascondersi sotto terra; la donna thailandese ritratta nella tavola n. 42 osserva il cielo da un rifugio antiaereo, gli abitanti di Londra (tavola n. 19) si ammassano nella metropolitana:

Era il tempo del sotto e del sopra,
quando anche in cielo c'era l'esclusiva,
e molta gente, mentre altrove scoppiava la rivolta,
faceva la talpa ma anche così moriva²¹⁴.

Le immagini che inquadrano i civili mostrano senza mezzi termini le sofferenze provocate dalla guerra, la povertà estrema, la precarietà delle esistenze, le esecuzioni al muro, l'urlo delle madri che hanno perso i loro figli, le città in macerie. La fotografia che compone la tavola n. 37 ritrae una donna africana, divenuta come tante, oggetto di conquista e preda da parte delle potenze colonizzatrici e occupanti. L'epigramma brechtiano commenta l'immagine, denunciando la violenza esercitata dai "padroni":

Per te, bella creatura, i padroni vengono alle mani,
e furiosi si fanno le scarpe a vicenda.
Ognuno si vanta più esperto nello sfruttarti
e più in diritto di farti violenza²¹⁵

Vittime indiscusse della carneficina bellica sono, poi, i bambini, soggetto di diverse tavole della *Kriegsfibel*, costretti alla fame e a mendicare, rischiando la vita fuori dai rifugi antiaerei per raccattare qualche moneta, morti dopo il bombardamento di Singapore, mutilati. La tavola n. 63 presenta quattro fotografie: un bambino greco, affamato e vestito di panni logori, un bimbo russo, ferito durante un attacco dei nazisti; un ragazzino siciliano che ha perso i genitori, uccisi dai tedeschi; alcuni bambini francesi, indeboliti dalla fame e dalla tubercolosi. L'epigramma punta il dito contro i vincitori:

Voi nei bombardieri e nei carri armati, grandi guerrieri!
Voi che sudate ad Algeri, in Lapponia gelate,
da cento battaglie ritornate vincitori:
siamo noi che avete vinto. Trionfate!²¹⁶

²¹⁴ Brecht, *L'Abicì della guerra*, Introduzione M. Serra, trad. it. R. Fertoni, Torino, Einaudi, 2015, tavola n. 19.

²¹⁵ *Ibid.*, tavola n. 37.

²¹⁶ *Ibid.*, tavola n. 63.

I versi brechtiani privano la vittoria e le gesta dei soldati di qualunque connotato eroico.

La posizione assunta in questo senso da Brecht nella *Kriegsfibel* è ambivalente e va letta tenendo presente l'atteggiamento antimilitarista brechtiano espresso anche in altre opere, fin dalla giovinezza. Nell' *Abicì della guerra* i soldati sono rappresentati in una duplice ottica: spesso Brecht li descrive, attraverso le foto della stampa e i propri epigrammi, come vittime della guerra, di decisioni prese dall'alto. D'altro canto, però, in diverse tavole, Brecht non si esime dal mostrare le brutalità e la freddezza delle violenze compiute dai militari.

La tavola 57 parla "per sineddoche" dei giovani militari morti, di cui rimangono soltanto gli elmi in riva al mare, unico soggetto della fotografia²¹⁷:

Guardate questi elmi di vinti! E non quando
alla fine ce li hanno sbattuti a terra,
fu l'ora della nostra amara disfatta. Fu quando
noi obbedimmo e li mettemmo in testa²¹⁸.

Una delle immagini più note della *Kriegsfibel* ritrae soldati dell'esercito della Germania, stremati dopo le battaglie in Russia. Il 19 novembre del 1942 le truppe sovietiche avevano sfondato il fronte tedesco e accerchiato Stalingrado, ma Hitler, secondo uno schema totalmente irrazionale, aveva ordinato di combattere fino alla fine. La sconfitta piombò sulla Germania il 2 febbraio 1943 e dei trecentotrentamila uomini dell'esercito tedesco, solo un terzo rimase in vita²¹⁹. Con il suo epigramma, Brecht condannò duramente l'inutile strage. Nel primo verso i giovani soldati sono definiti «insensibili e macchiati di sangue», in un binomio che esprime l'assurda apatia generata dalle violenze subite e perpetrate e che bene riassume la posizione brechtiana rispetto alla condizione dei militari:

Guardate i nostri figli, insensibili e macchiati di sangue,
liberati qui da un carro armato nella morsa del gelo:
ah perfino il lupo che mostra le zanne
ha bisogno di una tana! Scaldateli, hanno freddo²²⁰.

²¹⁷ *Ibid*, tavola n. 57. La fotografia che occupa buona parte della tavola mostra quattro elmi gettati a terra in riva al mare. Sotto la foto si legge l'epigramma brechtiano.

²¹⁸ *Ibid*.

²¹⁹ *Ibid.*, *Postille alle fotografie* (Foto 61.), s.n.p.

²²⁰ *Ibid*, tavola n. 61.

La denuncia dell'inutile sacrificio di giovani sodati lascia spazio però anche all'indignazione per le violenze spesso gratuite e barbare perpetuate dai militari a danno di altri pari o delle popolazioni civili. Nella fotografia che compone la tavola n. 40, un soldato americano sembra indifferente, mentre osserva, sigaretta in bocca, il cadavere del giapponese ucciso. La didascalia della rivista da cui è tratta l'immagine riporta le parole dell'americano: «scendevo per il sentiero quando vidi due uomini che parlavano. Ghignarono. Ghignai. Uno mise mano alla pistola. Io afferrai la mia. Lo feci fuori. Fu proprio come in un film»²²¹. Il soldato non sorride ma "ghigna" e l'atto di uccidere è descritto come un gesto facile e automatico, quasi che a farlo non fosse chi effettivamente imbraccia l'arma, ma la sua controfigura filmica. Poche pagine dopo, una delle tavole più crude dell'*Abici della guerra* mostra il cranio di un soldato giapponese che le truppe americane hanno infilato su un carro armato incendiato. La pelle del viso è bruciata, l'elmo è ancora in testa e la bocca, rivolta verso l'alto si spalanca in un "urlo muto", uno dei tanti fotografati nell'opera²²².

La decostruzione del culto dell'eroismo militare e la rappresentazione satirica della figura del soldato sono temi a cui Brecht si era avvicinato fin dalla giovinezza. Ne è un chiaro esempio *La leggenda del soldato morto* (*Die Legende vom toten Soldaten*)²²³, poesia del 1918 che racconta la vicenda di un soldato riesumato e dichiarato abile al servizio militare: il corpo putrefatto dell'uomo in divisa viene lanciato in una macabra marcia, con tanto di banda; un parroco copre con l'incenso l'odore del disfacimento della carne²²⁴. Al soldato morto non rimane che morire una seconda volta, nell'assurdo girotondo della guerra.

La poesia, in linea con lo spirito antimilitarista di Brecht, tende a svilire i connotati di forza, eroismo, mascolinità storicamente attribuiti al corpo del soldato, ponendosi così in controtendenza rispetto a quella percezione, di cui parla Alfredo Capone rilanciando gli studi di George Mosse, dell'esperienza

²²¹ *Ibid*, tavola n. 40.

²²² *Ibid*, tavola n. 44. La fotografia che compone la tavola insieme all'epigramma brechtiano ritrae i macabri resti del cranio di un soldato giapponese dal volto bruciato e la bocca spalancata in un grido, infilato come un trofeo, su un carro armato giapponese. La didascalia giornalistica in inglese, dattiloscritta sull'immagine, è riportata in traduzione nella facciata adiacente: «Il cranio di un soldato giapponese, infilato da truppe Usa su un carro armato giapponese incendiato. Il fuoco ha distrutto il resto del cadavere».

L'epigramma brechtiano commenta la foto:

«O povero Yorick del carro armato nella giungla! Sei
Infilato per la testa su un pezzo di timone.
Sei morto nel fuoco per l'archivio della Domei.
Ma i tuoi le devono ancora molti soldi».

²²³ B. Brecht, *Libro di devozioni domestiche*, in *Poesie 1918-1933*, trad. it. E. Castellani e R. Fertonani, Torino, Einaudi, 1968.

²²⁴ *Ibid.*, p. 207.

bellica durante la Grande Guerra come «rito iniziatico incentrato sull'esperienza liminale della dissoluzione e della morte, sulla efficacia virilizzante della violenza»²²⁵.

Le immagini evocate dalla *Leggenda del soldato morto* ricordano piuttosto il carattere grottesco e satirico dell'opera di artisti come Otto Dix, Ernst L. Kirchner, John Heartfield, e George Grosz. Quest'ultimo nel 1919, lo stesso anno in cui Brecht scrisse la poesia, pubblicava la vignetta *I guaritori*²²⁶ sulla rivista *Die Pleite*: l'opera rappresenta lo scheletro di un uomo visitato da una commissione medica militare.

Un altro esempio dei connotati attribuiti da Brecht alla guerra e alle “gesta” dei soldati è *Die drei Soldaten. Ein Kinderbuch*²²⁷, il racconto delle vicende di un manipolo di soldati allo sbaraglio, che decidono di farsi giustizieri degli orrori perpetrati dall'uomo in tempo di guerra, in un'escalation di lugubri vendette. L'allestimento di *Un uomo è un uomo* del 1931, di cui si avrà occasione di parlare anche in relazione ai Modellbücher realizzati per documentarlo, è un ulteriore esempio dell'immaginario brechtiano rispetto al mondo della guerra²²⁸: le foto di scena che compongono i Modellbücher inediti per *Un uomo è un uomo*²²⁹ mostrano soldati interpretati da alcuni attori che camminano su alti trampoli, mentre altri, di statura umana, sembrano grossi e impacciati, con movenze meccaniche e divise militari di misure sproporzionate.

In anni più prossimi a quelli della redazione della *Kriegsfibel* Brecht scrisse poi *Švejk nella Seconda guerra mondiale*, satira contro il regime nazionalsocialista²³⁰, adattamento del romanzo di Hašek *Il buon soldato Švejk*. Švejk è il perfetto prototipo di anti-eroe, innocuo e insignificante perché imbecille, privo di forza, sia essa fisica o morale. È proprio questa sua assenza di struttura, afferma Luigi Lunari, che fa di Švejk la migliore arma contro il nazismo perché gli permette di passare indenne tra i suoi ingranaggi²³¹.

L'operazione condotta sulle immagini della *Kriegsfibel* passa inevitabilmente per altri codici comunicativi, in quanto attinge alla realtà, ma è volta al medesimo smascheramento, a grattare via la

²²⁵ A. Capone, *Corporeità maschile e modernità*, in *Genere e mascolinità. Uno sguardo storico*, a cura di Sandro Bellassai, Maria Malatesta, Roma, Bulzoni, 2000, p. 207.

²²⁶ Il disegno fu pubblicato dapprima nella rivista *Die Pleite* e poi in *Gott mit uns*, con titolo *I guaritori: «Die Pleite»*, 1, n. 3, aprile 1919, p. 3; «*Gott mit uns*», Malik, Verlag, Berlino 1920, tav. 5. Uscirà anche su *Das Gesicht*, come *I guaritori o la macchina abilitante*.

²²⁷ B. Brecht, *I tre soldati. Libro per bambini*, in Id., *Poesie 1918-1933*, trad. it. E. Castellani e R. Fertoni, Torino, Einaudi, 1968, pp. 436-477.

²²⁸ *Mann ist Mann* fu scritto tra il 1924 e il 1926, e messo in scena nel 1926 (regia di J. Geis) e nel 1928 (regia di E. Engel). La rappresentazione del febbraio del 1931 allo Staatstheater di Berlino, per la regia di Brecht, fu nuova versione riveduta.

²²⁹ I Modellbücher per *Mann ist Mann* conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv sono catalogati con le seguenti signature: Adk, Berlin, BBA MB 0070; Adk, Berlin, BBA MB 0069; Adk, Berlin, BBA MB 0071.

²³⁰ Brecht, *Schweyk nella seconda guerra mondiale*, Introduzione di G. Lunari, trad. it. G. Lunari e E. Gaipa, Torino, Einaudi, 1961.

Brecht iniziò la stesura del dramma nel maggio-giugno 1943.

²³¹ *Ibid.*, p. 10 (*Introduzione di G. Lunari*).

patina dorata del valore eroico: i soldati sono mostrati sempre come uomini, fatti di un corpo pronto a rivelarsi in tutta la sua sostanza materica, organica e transitoria. I corpi dei soldati sono in genere mutilati, feriti, stanchi o già cadaveri.

Il montaggio di immagini sulle pagine dell'*Abicì della guerra* contrappone le vittime ai carnefici, responsabili indiscussi della catastrofe della Seconda guerra mondiale. Brecht espone i volti dei colpevoli e dà loro un nome, ad uno ad uno. In questo senso la *Kriegsfibel* si configura come un vero e proprio atto di denuncia²³². La tavola n. 22 mostra la foto di una donna tedesca che si aggira fra le macerie della sua casa, e Brecht commenta l'immagine con un epigramma che addita i responsabili:

Non cercare più, donna, non li troverai!
Ma non dare la colpa, donna, al fato!
Le forze oscure, causa dei tuoi mali,
hanno un nome, una faccia e un recapito²³³.

L'operazione condotta da Brecht nell'*Abicì della guerra* va nella direzione di uno smascheramento dei colpevoli, mostrati nelle pose artefatte studiate per le apparizioni pubbliche ed espressione di quella «teatralità fascista»²³⁴ di cui si legge nell'*Acquisto dell'ottone*, esposti al ridicolo tramite le pungenti quartine che commentano e straniano le immagini. Va in questo senso la tavola n. 30, di cui si è già parlato, che mostra i primi piani di sei uomini e le medaglie al valore sulla loro divisa: sono il feldmaresciallo Fedor von Bock, Hugo Sperrle, Karl von Rundstedt, Erwin Rommel, Siegmund List, e il generale Heinz Guderian; le didascalie giornalistiche indicano per ognuno il nome e le "gesta", gli eventi salienti della carriera militare²³⁵. Anche l'epigramma brechtiano fornisce le loro generalità:

Sono sei assassini. Ora non allontanatevi
e non annuite mormorando pigramente: "Si, benone".
Il prezzo pagato finora per smascherarli:
una cinquantina di città e una generazione²³⁶.

²³² Cfr. anche Paolucci, *Brecht, Jünger e la fotografia in guerra* cit., p. 162-163.

²³³ Brecht, *L'Abicì della guerra*, Introduzione di M. Serra, trad. it. R. Fertoni, Torino, Einaudi, 2015, tavola n. 22.

²³⁴ Brecht, *La teatralità fascista* cit.

²³⁵ *Ibid.*, tavola n. 30. La tavola si compone di due facciate: la prima (quella di sinistra) è occupata dalla traduzione delle didascalie giornalistiche che accompagnano le foto e che indicano nome, età e principali azioni militari dei sei feldmarescialli; la seconda facciata (a destra) è occupata dalle sei foto con didascalia tratte dalla stampa e, in basso, dall'epigramma brechtiano.

²³⁶ *Ibid.*, tavola n. 30.

I marescialli del Reich sono mostrati come assassini, come brutali criminali. Alcune tavole sono composte da fotografie con primi piani di gerarchi nazisti – il ministro socialdemocratico Noske, il generale Göring e il ministro della propaganda Goebbels – accompagnati da epigrammi che conferiscono alle immagini toni tetri e grotteschi.

Noske, che nel 1919 aveva soffocato nel sangue la rivoluzione tedesca e fatto assassinare Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, era stato insignito di una lauta pensione dai nazisti, quando questi presero il potere²³⁷:

Ero il cane sanguinario, compagni. Io stesso,
figlio del popolo, mi diedi questo nome.
Me ne furono grati: quando i nazisti vennero
Mi hanno garantito casa e pensione²³⁸.

Göring, inquadrato di profilo, in divisa, con le braccia incrociate, gli occhi cerchiati di nero, ricorda le grottesche caricature di Grosz²³⁹. L'epigramma brechtiano che gli dà voce non fa sconti:

Nella ditta sono il clown macellaio.
Lo Hermann di ferro, il lottatore favorito,
il maresciallo del Reich, il poliziotto ladro,
chi mi stringe la mano conti le sue dita²⁴⁰.

Anche Winston Churchill trova spazio tra le pagine della *Kriegsfibel*, ritratto in una posa da gangster, bombetta, sguardo ammiccante, sigaro in bocca e mitra tra le mani²⁴¹:

So la legge della gang. Ho sempre avuto cura
di tenere buoni rapporti con i cannibali:
mangiavano dalle mie mani. La cultura
non ha certo difensori più validi²⁴².

²³⁷ *Ibid.*, *Postille alle fotografie* (Foto 24.), s.n.p.

²³⁸ *Ibid.*, tavola n. 24.

²³⁹ *Ibid.*, tavola n. 25. La foto che mostra il profilo di Göring, a mezza figura, è accompagnata da una didascalia giornalistica, integrata all'immagine e leggibile nella parte sottostante che indica come si tratti di una "telefoto" («Wirephoto») proveniente dal «Signal Corps Radio» (*Ibid.*). L'epigramma di Brecht è collocato sotto l'immagine.

²⁴⁰ *Ibid.*, tavola n. 25.

²⁴¹ *Ibid.*, tavola n. 38. La foto occupa buona parte della pagina e nella zona superiore presenta una didascalia giornalistica che indica la data del 10 maggio. Sotto la foto, al solito, l'epigramma brechtiano.

²⁴² *Ibid.*, tavola n. 38.

Con i suoi pungenti versi, Brecht formula un'accusa nei confronti di Churchill in quanto rappresentante, almeno in un certo periodo storico, di una politica imperialistica e affaristica che aveva portato avanti una dura resistenza al totalitarismo solo quando si era vista minacciata in casa propria²⁴³. Brecht attribuiva infatti buona parte delle responsabilità della Seconda guerra mondiale ai poteri finanziati, tra cui la *city* di Londra, che dall'insorgere del fascismo in Italia e dal consolidamento del nazismo in Germania avevano tratto vantaggi economici. Brecht sottolinea la corresponsabilità dei capi di Stato europei e denuncia le dinamiche imperialistiche per il controllo dei mercati, come fattori determinanti il conflitto.

In questa stessa direzione va la tavola n.14, in cui compaiono «Pétain e Laval, capi del governo di Vichy e collaboratori dei nazisti»²⁴⁴:

Il popolo odia loro più che i tedeschi.
Se la facevano addosso sopra il tetto
per paura dei francesi più che dei tedeschi.
Il potere ai tedeschi, sí. Al popolo? Non sia mai detto²⁴⁵.

Le fotografie di gerarchi e capi di Stato sono piuttosto eloquenti già di per sé, ma Brecht contribuisce a determinare una precisa iconografia del potere attraverso il suo montaggio di immagini ed epigrammi. Spesso le immagini dei gerarchi nazisti, colti in divisa, nelle pose e nei luoghi di rappresentanza, sono ridicolizzate dal montaggio con le quartine brechtiane, in un'operazione di decostruzione del "corpo del potere", e delle retoriche persuasive e mistificatorie. Le fotografie dei "carnefici" ricordano quelle ritagliate dai giornali e incollate sulle pagine del *Diario (Arbeitsjournal)*, ma anche quelle integrate ai materiali di lavoro brechtiani per l'*Arturo Ui*, di cui si è parlato nella parte iniziale di questo capitolo. Le pose e i gesti di Hitler nelle foto dell'*Abicì della guerra* sono gli stessi delle immagini che servirono a Brecht come riferimento visivo per la scena nella quale Ui apprende da un attore le tecniche di recitazione per apparire in contesti pubblici e ufficiali. La rappresentazione dei capi di Stato nelle vesti di criminali di strada, come avviene nel caso di Churchill, è analoga a quella predisposta sulle pagine dell'*Arturo Ui* e sintetizzata dal fotomontaggio realizzato materialmente da Brecht sui documenti di lavoro per la versione del dramma del 1941, consultati in archivio, in cui l'autore aveva incollato i volti dei principali luogotenenti nazisti sopra quelli di una banda di gangsters, ritratta in una fotografia presa da un giornale, che, così modificata,

²⁴³ Cfr. Brecht, *L'Abicì della guerra, Immagini della seconda guerra mondiale*, a cura di Renato Solmi, trad. it. R. Fertonani, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1975, p. XX (*Introduzione*).

²⁴⁴ Brecht, *L'Abicì della guerra*, Introduzione di M. Serra, trad. it. R. Fertonani, Torino, Einaudi, 2015, tavola n. 14.

²⁴⁵ *Ibid.*

condensava il senso complessivo dell'opera²⁴⁶. Esiste dunque un dialogo fatto di rimandi fra le immagini, maneggiate da Brecht come tessere di un mosaico e dislocate in luoghi diversi della sua produzione artistica.

All'interno dell'*Abicì della guerra* il montaggio di immagini e testualità e la rete di rimandi e contrapposizioni fra le fotografie che compongono le tavole è un dato strutturale, sta alla base del linguaggio dell'opera. George Didi-Huberman, in *Quand les images prennent position*, fonda gran parte della sua analisi della *Kriegsfiibel* proprio sulla centralità dei processi di montaggio, scomposizione e ricomposizione²⁴⁷. Ne *L'Abicì della guerra* in maniera particolare, ma anche nel *Diario di lavoro*, afferma il critico, Brecht costruisce orizzonti di significato attraverso gli inediti e stupefacenti rapporti fra le immagini, o fra fotografie e testi. Il montaggio accosta elementi eterogenei, mette in evidenza le dicotomie, crea nuovi e impensati ponti concettuali, si fonda, dunque, sul "salto" e sul collegamento, ma anche sul taglio e l'intervallo²⁴⁸. Come opportunamente nota il critico, la segmentazione e la frammentazione dell'azione, il montaggio di scene concluse e autonome sono alcuni fra gli elementi alla base della narrazione drammaturgica e scenica del teatro epico brechtiano. Nelle *Note ad Ascesa e rovina della città di Mahagonny*, in cui Brecht predispone la celebre distinzione fra i caratteri del teatro epico e di quello aristotelico, osserva Didi-Huberman, uno dei tratti propri della forma epica del teatro era individuato nell'autonomia delle singole scene («ogni scena sta per sé»), che determina una narrazione degli avvenimenti che non procede in senso lineare, bensì «a curve»²⁴⁹.

Didi-Huberman fa riferimento a due fondamentali saggi di Roland Barthes sul teatro brechtiano, *Commento a Madre Courage e i suoi figli*, e *Diderot, Brecht, Ejzenštejn*. Roland Barthes individua il «quadro», il «tableau vivant»²⁵⁰ inteso nella definizione di Diderot, come dato strutturale, «elemento narrativo fondamentale»²⁵¹ per il teatro di Brecht. Il teatro brechtiano, in maniera analoga al cinema di Ejzenštejn, si compone attraverso il montaggio di scene autonome, il cui senso è spesso sintetizzato da un'immagine, dal *Gestus* di un personaggio o da un dettaglio significativo²⁵².

²⁴⁶ La segnatura archivistica per i documenti, conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv è la seguente: Adk, Berlin, BBA 174/118; Adk, Berlin, BBA 174/119.

²⁴⁷ G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position* cit., *passim*.

²⁴⁸ Cfr. *Ibid.*, pp. 97-98. Cfr. *Ibid.*, *passim*.

²⁴⁹ Brecht, *Note all'opera Ascesa e rovina della città di Mahagonny*, trad. it. R. Mertens, in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975, III. *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, pp. 53-62: 58.

Didi-Huberman fa riferimento anche alle riflessioni di Benjamin sulla struttura del teatro epico, fondata sull'interruzione e la segmentazione della trama che isola una molteplicità di gesti (Didi-Huberman, *Quand les images prennent position* cit., p. 94 e sgg).

²⁵⁰ Barthes, *Commento a Madre Courage e i suoi figli* cit., pp. 257.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² Cfr. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position* cit., pp. 79-82.

La struttura dell'*Abicì della guerra* è dunque, in qualche modo, afferma Didi-Huberman, un analogo dello schema a scene staccate del teatro. Ogni tavola presenta un senso proprio e si fa portatrice di una narrazione conchiusa, determinata dall'accostamento di fotografie ed epigrammi, ma, allo stesso tempo si inserisce in un livello di lettura più ampio, se osservata in relazione alle altre tavole che compongono l'opera nel suo complesso.

Come rileva Didi-Huberman nel corso della sua dissertazione, le immagini della *Kriegsfibel* che ritraggono soggetti umani ruotano spesso intorno a specifici gesti, nel senso che Brecht conferiva al termine "*Gestus*", capaci di condensare il senso di una narrazione pienamente inserita all'interno del contesto storico e politico contemporaneo: l'atteggiamento complessivo della figura di Hitler, che con tutto il corpo, e l'espressione accorata del viso accompagna l'enfasi dei suoi sermoni, la postura del soldato americano che fuma una sigaretta mentre guarda con indifferenza il cadavere del giapponese a cui ha appena sparato, l'urlo muto della madre di Singapore di fronte al figlio morto a seguito del bombardamento inglese, sono esempi di *Gestus*, la cui forma assume un rilievo ancor più spiccato proprio perché inserita nella struttura fatta di quadri autonomi, nella narrazione della guerra per frammenti²⁵³. «Per "gesto"», scriveva Brecht in un testo del 1938 intitolato *La musica gestuale*, «non si deve intendere la gesticolazione: non si tratta di movimenti delle mani tesi a sottolineare o chiarire, bensì di un atteggiamento d'insieme. "Gestuale" è un linguaggio che si basa sul gesto così inteso: un linguaggio che dimostra determinati atteggiamenti che colui che lo tiene assume di fronte ad altre persone»²⁵⁴. Anche un dramma, nel suo insieme, può essere connotato da un *Gestus*, che esprime il senso dell'opera senza eluderne le contraddizioni, e l'atteggiamento dell'opera nei confronti del pubblico, della società, della propria epoca:

Il "gesto" complessivo di un dramma si può stabilire solo in modo impreciso, e non si possono indicare tutte le domande che vanno poste per definirlo. Anzitutto c'è comunque l'atteggiamento dell'autore verso il pubblico. Vuole insegnare? O incitare? O provocare? O ammonire? [...] Fa leva sugli istinti? Sull'intelligenza? Su tutt'e due? [...] Poi c'è l'atteggiamento di un'epoca, quella dell'autore e quella in cui si svolge l'azione. [...] Ancora, la distanza tenuta rispetto alle vicende [...] Infine, sia questa o quella la distanza tenuta, bisogna sapere di che tipo è il dramma. Si tratta di una parabola, che deve dimostrare qualche cosa? O della descrizione di vicende non coordinate? Sono, tutte queste, domande da porsi; ma ne vanno poste ancora di più. Ed è importante che chi fa le domande non abbia paura di risposte contraddittorie: poiché un dramma

²⁵³ Cfr Didi-Huberman, *Quand les images prennent position* cit., p. 64 e sg.

²⁵⁴ Brecht, *La musica gestuale*, trad. it. E. Castellani, in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975, I. *Scritti teatrali I. Teoria e tecnica dello spettacolo. 1918-1942*, p. 251.

è vivo grazie alle contraddizioni che contiene. Al contempo egli deve però chiarire quelle contraddizioni e non può cullarsi ottusamente nella comoda sensazione che il conto non torni²⁵⁵.

Le tavole della *Kriegsfibel* sono ognuna connotata da un proprio gesto, talvolta un vero e proprio *gesto sociale*, un «gesto rilevante per la società, [...] che permette di trarre illazioni circa le condizioni sociali»²⁵⁶. Ogni fotografia, decontestualizzata e collocata sul fondo nero della tavola, dice qualcosa sull'atteggiamento proprio di un preciso momento storico, che ha determinato il corso dei decenni a venire. Come osserva Didi-Huberman, il montaggio di immagini ed epigrammi brechtiani esprime l'atteggiamento dell'autore nei confronti della sua epoca e del pubblico²⁵⁷.

Il carattere e l'«atteggiamento» propri di ogni tavola della *Kriegsfibel* dovettero essere colti appieno da Hanns Eisler, che nel 1956 portò a termine il suo progetto di traduzione in musica dell'opera brechtiana²⁵⁸. Il compositore prese in considerazione alcune delle tavole e realizzò una serie di sinfonie e ballate per ognuna di esse, musicando anche il testo degli epigrammi. Anche la musica, scriveva Brecht nel saggio del 1938, può avere carattere gestuale²⁵⁹.

Nel 1939 nel suo saggio sul teatro epico Benjamin definiva il teatro di Brecht «gestuale». La teoria del *Gestus* trovava le sue radici proprio nel paradigma dell'interruzione della trama lineare: «Citare un testo significa interrompere il contesto in cui rientra. È così perfettamente comprensibile come il teatro epico, che si basa sull'interruzione, sia in senso specifico un teatro citabile. [...] Del resto, il teatro epico è per definizione un teatro gestuale. Poiché noi otteniamo tanti più gesti quanto più spesso interrompiamo colui che sta agendo»²⁶⁰.

Le immagini scelte da Brecht per comporre *L'Abicì della guerra* sono connotate già di per sé da gesti significativi, ma le posture, gli sguardi e le espressioni delle figure assumono un nuovo significato a seguito del trattamento brechtiano. La disposizione delle immagini in sequenza, l'accostamento alle quartine, osserva George Didi-Huberman, costituiscono una presa di posizione, uno straniamento della narrazione della guerra e degli eventi politici contemporanei, che passa per la messa a distanza

²⁵⁵ Id., *Il "gesto" di un dramma*, trad. it. E. Castellani, in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975, II. *Scritti teatrali II «L'acquisto dell'ottone», «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni [Nuova tecnica dello spettacolo – II (1949-55)]*, p. 208.

²⁵⁶ Id., *La musica gestuale* cit., p. 251.

²⁵⁷ Didi-Huberman, *Quand les images prennent position* cit., pp. 87-90; *Ibid*, *passim*.

²⁵⁸ È possibile ascoltare la composizione di Hann Eisler su Vimeo, al link <https://vimeo.com/106344408>, rintracciato tramite il sito della International Brecht Society (<http://www.brecht-society.org/weblinks>).

²⁵⁹ Brecht, *La musica gestuale* cit..

²⁶⁰ W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. E. Filippini, Introduzione di C. Cases, Torino, Einaudi, 1966, pp. 131-132.

Cfr. anche Didi-Huberman, *Quand les images prennent position* cit., p. 94 e sgg.

delle fotografie e per la collocazione delle stesse su uno sfondo neutro, che annulla il contesto, e predispose lo spazio per una nuova narrazione²⁶¹.

L'effetto di straniamento in teatro era essenziale per Brecht alla rottura dell'illusione. Il *Verfremdungseffekt* permette di mostrare la realtà quotidiana e consueta come dato inedito e inaspettato, ed è essenziale a consentire allo spettatore un'osservazione critica e consapevole della scena e una presa di posizione sulla realtà. Nell'*Abicì della guerra* il tentativo è analogo e il montaggio straniante di fotografie ed epigrammi sottrae le immagini della guerra e dei suoi responsabili alla percezione acritica, al flusso indistinto dell'informazione giornalistica, per offrirle agli occhi dello spettatore sotto una nuova luce²⁶².

Presupposto imprescindibile per la costruzione di una possibile memoria storica è infatti la mancata assuefazione agli orrori della guerra e al linguaggio del totalitarismo, di cui, sembra voler dire Brecht, occorre sventare le retoriche, gli espedienti comunicativi di matrice populista. Le affermazioni degli anni Quaranta formulate da Brecht a proposito di teatro epico e straniamento sembrano poter descrivere anche le intenzioni sottese al trattamento dell'immagine nella *Kriegsfibel*:

Si è cercato un genere di rappresentazione mediante il quale le cose familiari divenissero notevoli, le cose abituali sorprendenti. Ciò che si può incontrare dovunque doveva apparire singolare e molte cose apparentemente naturali dovevano venir riconosciute come artificiali. Se, infatti, gli avvenimenti da rappresentare venivano riproposti come nuovi e sconosciuti, perdevano soltanto quella familiarità che li sottraeva a una valutazione fresca e ingenua. [...]²⁶³.

²⁶¹ Didi-Huberman, *Quand les images prennent position* cit, *passim*.

²⁶² Cfr. *Ibid.*, pp. 65-70.

²⁶³ Brecht, *Teatro epico, straniamento*, trad. it. Carlo Pinelli, in *Id.*, *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975, I. *Scritti teatrali I. Teoria e tecnica dello spettacolo 1918-1942*, p. 190.

CAPITOLO II

I MODELLBÜCHER BRECHTIANI: UN INSIEME ETEROGENEO

2.1. Storia degli studi

Nel 1989 Claudio Meldolesi e Laura Olivi, con il saggio *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, restituivano centralità all'attività di Bertolt Brecht negli anni successivi al ritorno in patria dopo la fine del lungo esilio, anni di ricostruzione e rifondazione materiale, teatrale, artistica e civile. L'impronta e le direzioni della regia brechtiana tra il 1948 e il 1956, le complesse e controverse relazioni con attori e collaboratori, venivano indagate attraverso una precisa analisi critica e storiografica, che contestualizzava il lavoro di Brecht negli anni del secondo dopoguerra e della DDR, affrontava i rapporti con il comunismo, valutava le oscillazioni e i mutamenti interni alla prassi registica.

Uno degli aspetti centrali messi in evidenza dallo studio di Meldolesi è dunque quello delle evoluzioni dell'attività del Brecht regista, in una processualità di cui la relazione con l'attore fungeva da cartina tornasole. Meldolesi parla di una prima fase registica, di carattere demiurgico, orientata a una direzionalità dall'alto, e poi di una seconda, caratterizzata da un approccio maieutico, segnata da una più ampia e diversa considerazione del ruolo dell'attore nella creazione dello spettacolo. Al culmine di questo ripensamento delle proprie pratiche da parte di Brecht, Meldolesi colloca la regia del *Cerchio di gesso del Caucaso*, (andato in scena al Berliner Ensemble nel 1954), durante la quale, afferma l'autore, Brecht assunse le vesti di «poeta-regista»²⁶⁴, prese cioè ad applicare alla regia il pensiero poetico, la tendenza a procedere per frammenti e abbozzi lasciati volutamente in sospeso, a intraprendere percorsi, imboccati e poi lasciati aperti. L'incedere creativo assunse carattere laboratoriale, il regista si avvale delle proposte formulate dagli attori, del materiale da essi elaborato che, ricollocato nell'itinerario della creazione artistica, fungeva da nuovo carburante. L'attenzione di Brecht si spostò dal prodotto al processo; il tempo dedicato alle prove venne dilatato e ciò permise di disarticolare e rimontare l'organismo spettacolare più volte. Il processo spettacolare procedeva per interruzioni e ripensamenti²⁶⁵.

Nell'ambito dello studio del processo creativo di Brecht al Berliner, Meldolesi fa riferimento anche alla produzione dei Modellbücher, che colloca e contestualizza, sulla base della loro connotazione teoretica, all'interno del lavoro del regista. Questo aspetto sarà ripreso anche da Marco De Marinis

²⁶⁴ C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista, passim*.

²⁶⁵ Alcune riflessioni rispetto all'analisi di Meldolesi della regia brechtiana, con particolare riferimento alle prove per *Il cerchio di gesso del Caucaso*, sono state riprese anche in un mio recente articolo: S. Torrenzieri, *Attore e cinema nella regia brechtiana: teorie e prassi*, in «Italogramma», *Letteratura e Spettacolo*/ vol. 17 (2019).

nel saggio *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale* (2000)²⁶⁶ e poi nella sua introduzione alla nuova edizione del lavoro di Meldolesi, per i tipi di Cuepress (2015).

Meldolesi afferma che i libri modello furono espressione della regia brechtiana dall'alto, negli anni fra il 1949 e il '51: «Per Brecht esisteva una contraddizione fra la composizione, come aspetto principale, e le comunicazioni e gli impulsi, come base del processo dialettico. E un uomo di teatro che consideri la composizione come aspetto principale non può che essere sostenitore della regia dall'alto. Tale fu, a mio parere, il Brecht del 1949-51»²⁶⁷, scrive l'autore. E aggiunge: «Che questa regia brechtiana fosse più attenta alla direzione compositiva che ai processi generativi risulta innanzitutto dai libri modello: prontuari per la riproduzione dei suoi spettacoli in altri teatri, che allora Brecht teorizzava come mezzi di produzione dell'era scientifica»²⁶⁸.

La posizione dei Modellbücher è dunque collocata da Meldolesi in un momento preciso dell'incedere della regia brechtiana, tenendo conto delle sue oscillazioni e svolte; i libri di regia sono individuati come il prodotto di quella che Meldolesi indica come prima fase dell'attività registica di Brecht, a cui seguì, come il critico documenta, un vero e proprio cambio di rotta che culminò nella regia de *Il cerchio di gesso del Caucaso*, nel 1954, massima espressione della nuova fase «maieutica».

I libri modello si configurano pertanto, in questo senso, come espressione dell'interesse di Brecht, nei primi anni di vita del Berliner, per la «direzione compositiva» a scapito dei «processi generativi»²⁶⁹, che diverranno invece centrali nel successivo evolversi della prassi registica brechtiana.

Si evince inoltre dalle parole di Meldolesi, come lo studioso ponga l'accento su una delle ragioni di esistenza dei Modellbücher, vale a dire sulla loro funzione di modello per i successivi allestitori.

Meldolesi sottolinea poi l'ambivalenza dell'atteggiamento di Brecht nei confronti dei Modellbücher, rispetto ai quali l'autore stesso espresse alcune perplessità nelle riflessioni depute alle sue pagine diaristiche: «Benchè egli vedesse che essi producevano "l'effetto di una camicia di forza", fino a creare "un grosso ostacolo nella conquista del pubblico"²⁷⁰, il vantaggio gli sembrava superiore al danno. Il vantaggio era evidentemente per la composizione registica, il danno per i processi della recitazione. I libri modello – potremmo dire – furono la faccia stereotipata del gusto brechtiano di rifare e rivivere», scrive Meldolesi²⁷¹. Si pone l'accento dunque ancora una volta sul legame fra libro modello e direzionalità registica, regia dall'alto. E si pone in relazione la scelta di modellizzare le proprie messe in scena con la ben nota attitudine di Brecht a ritornare sui propri lavori.

²⁶⁶ M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bologna, Bulzoni Editore, 2000, pp. 84-89.

²⁶⁷ Meldolesi, Olivi, *Brecht regista* cit., p. 44.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 45.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Brecht, *Diario di lavoro. Volume secondo 1942-1955* cit., p. 997; data 2. 4. 1950.

²⁷¹ Meldolesi, Olivi, *Brecht regista* cit., p. 45.

Meldolesi evidenzia, in una nota al testo, le aporie del sistema dei Modellbücher, che definisce «una iniziativa innovatrice più nella teoria che nella pratica». Afferma infatti che «da un lato [...] questi prontuari nacquero dall'esigenza anticonformista di difendere le messinscene come opere d'arte, ovvero dal desiderio di dotare il teatro occidentale di strumentazioni performative paragonabili a quelle orientali. Dall'altro, questa intuizione della “coppia teatro/performance” [...] non riuscì a trasformarsi in una prassi di vera trasmissione, culturalmente fondata, per cui le indicazioni brechtiane furono poi usate spesso come gabbie realizzative, cioè non come modelli d'arte ma un po' come gli scritti di *mise en scène* delle opere liriche ottocentesche. Uso anche questo implicito nella nozione brechtiana di libro modello»²⁷². La realizzazione dei Modellbücher, dice Meldolesi, conteneva dunque in sé un nucleo potenzialmente innovativo, ma che a conti fatti si tradusse in un irrigidimento degli schemi per la riproduzione degli spettacoli.

Meldolesi ritorna ancora una volta a toccare il tema dei Modellbücher in conclusione al saggio²⁷³. Inquadrando la «questione teorica» brechtiana, lo studioso pone qui l'accento sul «policentrismo» che caratterizza l'attività di Brecht, in costante oscillazione fra la scrittura di drammi, la poesia e la regia, e definisce a questo proposito tre paradigmi propri del pensiero brechtiano, un pensiero mobile e in continua evoluzione: «coscienza del dramma»²⁷⁴, «coscienza della poesia»²⁷⁵ e «coscienza della regia»²⁷⁶. Meldolesi individua uno scarto fra il Brecht del Berliner, che sviluppa in misura maggiore la «coscienza della poesia» e la «coscienza della regia» e il Brecht degli anni precedenti, più legato alla «coscienza del dramma». Nel Brecht degli anni Cinquanta, afferma lo studioso, «la mancata scrittura di drammi compiuti corrispose, in termini di atteggiamento, a una (relativa) perdita di fiducia nella trasformabilità immediata e [...] questo elemento ebbe notevole influenza nell'opzione di Brecht per la poesia e la regia»²⁷⁷. La «coscienza della poesia» e quella della regia si prestarono a includere la casualità e le contraddizioni che «nascono nel sociale e possono rivivere nel teatrale»²⁷⁸ come elementi interni al processo storico e alla rappresentazione della realtà. Il pensiero teorico brechtiano degli anni Cinquanta fu prevalentemente focalizzato sul teatro — a differenza dei periodi precedenti — e si configurò come «meno sistematico: riflesso evidente della crisi della coscienza del dramma»²⁷⁹; fu in questa fase che «Brecht progressivamente relativizzò la sua idea della centralità proletaria o, meglio, le affiancò la sua concezione della dialettica, assunta in connessione con la

²⁷² *Ibid*, p. 116 (nota 190).

²⁷³ *Ibid*, pp. 145-159.

²⁷⁴ *Ibid*, p. 146.

²⁷⁵ *Ibid*, p. 148.

²⁷⁶ *Ibid*, p. 150.

²⁷⁷ *Ibid*, p. 146.

²⁷⁸ *Ibid*, p. 150.

²⁷⁹ *Ibid*, p. 152.

coscienza della regia: come pensiero rappresentativo delle contraddizioni social-teatrali»²⁸⁰. Le teorie dell'ultimo Brecht rivelano un terreno teoretico contaminato e dilatato dalla prassi registica, reso instabile – di una precarietà auspicata e valorizzata – dalla sperimentazione sulla scena. «In conclusione», afferma Meldolesi, «sembra legittimo affermare che il momento creativo della teoria dell'ultimo Brecht fu la sua pratica, e che il sistema teorico brechtiano rimase alla fine aperto per dare ai processi di sperimentazione il massimo spazio possibile»²⁸¹. È a questo snodo della riflessione sulle evoluzioni e sulle svolte del pensiero brechtiano che si innesta anche il riferimento ai *Modellbücher*: «Le scosse sismiche determinate dalla pratica del teatro dialettico dentro all'impianto epico, a forza di sussulti, fecero crollare un pilastro dello scientismo brechtiano. Brecht smise di trasformare i suoi spettacoli in libri modello per gli altrui allestimenti, quindi definì “intorbidito” il concetto stesso di teatro dell'era scientifica e si dissociò dalle deduzioni che ne erano state fatte»²⁸². Meldolesi precisa dunque l'idea brechtiana di scientificità del teatro, che egli associa al progetto dei libri modello realizzati nei primi anni del Berliner: durante l'esilio in Danimarca, quando Brecht auspicava la fondazione della Società Diderot, riteneva essenziale una standardizzazione dei linguaggi, delle pratiche e delle tecniche in vista della produzione di conoscenze di larga fruizione, stabilizzate e condivise. Inoltre, «la Società Diderot doveva sabotare la tendenza a realizzare in teatro esperienze inesatte. Progetto affascinante per la rottura rivoluzionaria del principio di proprietà, ma quanto riduttivo nei confronti della fenomenologia teatrale!», afferma Meldolesi²⁸³. Lo studioso individua dunque i *Modellbücher* come espressione, come esito formale, di questa fase del pensiero brechtiano, successivamente superata da nuove idee corroborate dalla prassi scenica, quella prassi che trovò la sua massima espressione nella regia del *Cerchio di gesso*: «Il superamento di questo scientismo da parte dell'ultimo Brecht, dunque, non fu solo un fatto di idee; e anche come fatto di idee comportò una nuova acquisizione: che a teatro non basta il rovesciamento della proprietà privata, che dietro alla socializzazione rivoluzionaria si nasconde lo spettro dell'imposizione; in questo senso il Brecht regista affermò ciò che il Brecht politico non era disposto a capire. Il teatro era diventato per lui davvero il luogo del cambiamento»²⁸⁴.

Ritengo opportuno ripartire dalla riflessione di Meldolesi rispetto ai *Modellbücher* per problematizzarla e rileggerla alla luce di altri recenti studi in materia come quelli di David Barnett e Tom Kuhn²⁸⁵, nonché degli esiti della ricerca archivistica svolta presso il Bertolt-Brecht-Archiv nel

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*, p. 158.

²⁸² *Ibid.*, p. 159.

²⁸³ *Ibid.*, pp. 159-160.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 160.

²⁸⁵ Cfr. D. Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015. D. Barnett, *Brecht in Practice*, London – New York, Bloomsbury, Methuen Drama, 2015.

2018 e 2019. L'analisi fornita da Meldolesi dell'approccio brechtiano alla regia è imprescindibile per uno studio della materia e ha il grande merito di avere messo a fuoco aspetti fondanti della regia brechtiana e di averli inquadrati in una prospettiva storiografica, tenendo conto delle evoluzioni e degli sviluppi del pensiero del poeta, drammaturgo e regista. In questo contesto, ritengo importante ridiscutere in particolare l'associazione in senso stretto dei libri-modello a posture teoretiche e registiche di stampo demiurgico, superate in un secondo tempo dall'atteggiamento maieutico di cui è emblematica la regia del *Cerchio di gesso del Caucaso*. Credo che questa posizione, che contiene in sé assunti fondamentali per la comprensione del percorso della regia brechtiana, vada in parte rimodulata. Come vedremo in seguito, in primo luogo non si può affermare che Brecht abbandonò la produzione dei Modellbücher una volta approdato alla fase "maieutica" della propria regia. I libri-modello inediti infatti non sono datati quasi mai, però si può affermare con certezza che esistano diversi esemplari di Modellbücher inediti per il *Cerchio di gesso*, conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv di Berlino, ma anche per allestimenti del Berliner Ensemble degli stessi anni o successivi, come ad esempio *Die Ziehtochter oder Wohltaten tun weh*, dramma di Alexander Ostrowski, messo in scena per la regia di Angelica Hurwicz (première il 12 dicembre 1955, Theater am Schiffbauerdamm, Berlino), *Don Giovanni (Don Juan)*, adattamento brechtiano dell'opera di Molière (première 19 marzo 1954, Theater am Schiffbauerdamm, Berlino, regia Benno Besson), *Miglio per l'ottava (Hirse für di Achte)*, altro adattamento, questa volta di una breve opera cinese (première 1 aprile 1954, Theater am Schiffbauerdamm, Berlino, regia Manfred Wekwerth). D'altra parte, il Berliner Ensemble continuò a realizzare i libri-modello anche dopo la morte di Brecht. Se poi si prendono in considerazione i Modellbücher editi per *Antigone*, *Galileo* e *Madre Courage* si vedrà come, nonostante la composizione fosse iniziata diversi anni prima, la loro pubblicazione sia avvenuta nella seconda metà degli anni Cinquanta: *Antigonemodell 1948*, dopo una prima edizione nel 1949, fu ripubblicato nel 1955; *Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei* fu dato alle stampe inizialmente nel 1956, ma la distribuzione fu ritardata: il Modellbuch completo per *Galileo*, che comprendeva *Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei* (per l'allestimento con Charles Laughton nella parte di Galileo) e *Buschs Galilei* (per l'allestimento con Ernst Busch nel ruolo di Galileo, regia di Erich Engel) uscì nel 1958; nello stesso anno fu pubblicato anche *Couragemodell 1949*. Brecht lavorò alla composizione di ognuno di questi tre Modellbücher. Il Modellbuch per *Galileo* è quello che probabilmente ha conosciuto le vicende editoriali più intricate: Brecht aveva lavorato al primo dei due volumi di cui si compone, quello che documenta l'allestimento con Ernst Busch nel ruolo centrale, per la regia dello stesso Brecht e di Joseph Losey, mentre il secondo volume (*Buschs Galilei*) fu curato da Hanns Eisler

B. Brecht, *Brecht on Performance. Messingkauf and Modelbooks*, ed. by Tom Kuhn, Steve Giles, Marc Silberman, London – New York, Bloomsbury, 2014.

che si fece carico del lavoro che Brecht voleva portare a termine e che si era interrotto con la sua morte nel 1956.

È innegabile che dietro la composizione di libri-modello dovesse esserci un'attenzione metodica e scientifica alla documentazione e alla salvaguardia della memoria degli spettacoli, che passava per una strutturata archiviazione e catalogazione delle foto di scena, propria del resto, lo abbiamo visto, del metodo di lavoro brechtiano, in cui la fotografa Ruth Berlau fu ampiamente coinvolta fin nel ruolo di "archivista". A mio parere, non va però trascurata l'ipotesi che la composizione dei libri-modello testimoni una rinnovata attenzione alle dinamiche sceniche e alla processualità del fatto teatrale. La prassi di realizzazione dei Modellbücher può avere a che fare, come asserisce Meldolesi, con una tendenza alla regia dall'alto; del resto, come osserva David Barnett²⁸⁶, il compito di assemblare e disporre nella corretta sequenza immagini e testi che rendessero conto della struttura della messa in scena era in parte affidato da Brecht ad assistenti e collaboratori. Credo però che l'idea e la pratica dei Modellbücher non siano necessariamente in contrasto con quella nuova consapevolezza del processo teatrale intervenuta nella fase "maieutica" della regia brechtiana.

Meldolesi ha individuato e delineato il paradigma della processualità come carattere centrale per lo studio della regia di Brecht, almeno in una sua seconda fase. Il paradigma processuale risulta a tal punto fondante da permettere, a mio avviso, alla luce delle recenti acquisizioni, di inglobare anche i Modellbücher, la cui composizione può essere analizzata a partire proprio da questo punto di vista. In altre parole, l'interesse di Brecht per il processo scenico e creativo, che si estrinseca nella regia maieutica del *Cerchio di gesso*, ingloba la prassi compositiva dei Modellbücher, che non va letta in netta contrapposizione a questa tendenza, pur essendo innegabilmente il Modellbuch, proprio per la sua natura di modello, anche un oggetto dal carattere prescrittivo.

Le acquisizioni documentarie esito della ricerca svolta presso il Bertolt-Brecht Archiv nel 2018 e nel 2019 inducono a descrivere il *corpus* dei Modellbücher con un complesso di materiali eterogenei, all'interno del quale si possono distinguere diverse tipologie di documenti. Come vedremo, non è nemmeno forse del tutto corretto parlare di "tipologie" distinte, in quanto è necessario poter dar conto della permeabilità dei confini e dei punti di contatto fra gli eterogenei documenti. Di certo si può individuare una classificazione fra Modellbücher editi e inediti, ma anche all'interno del vasto panorama dei Modellbücher inediti è possibile osservare oscillazioni, ad esempio, fra libri-modello che forniscono una documentazione più completa e puntuale della rappresentazione, leggibili e fruibili da un pubblico esterno e altri, invece, più lacunosi, chiaramente provvisori, più assimilabili allo *status* di "bozza". Come si illustrerà nei prossimi paragrafi, in quasi tutti i Modellbücher si possono però trovare più o meno numerose iscrizioni manoscritte, segno di continui rimaneggiamenti,

²⁸⁶ Barnett, *A History of Berliner Ensemble* cit., p. 22.

sia nel caso di documenti allo stadio di bozza, sia in quelli che sembrano pronti per essere forniti in prestito ad altri teatri. Questi aspetti dimostrano il carattere mobile di tali documenti, la loro appartenenza a una dinamica processuale, in divenire, la stessa che Meldolesi ha individuato come elemento fondante per la poetica dell'ultima fase registica di Brecht.

Come si legge anche negli scritti redatti da Ruth Berlau in merito alla prassi di creazione dei modelli, la composizione dei Modellbücher avveniva di pari passo al lavoro sulla scena, alle prove di un dato allestimento, tratteneva le riflessioni e le annotazioni del regista e dei suoi assistenti; l'assemblaggio delle fotografie costituiva a sua volta un momento di rielaborazione e verifica del lavoro fatto sulla scena, permetteva di cogliere i dettagli, i difetti e i punti di forza della rappresentazione, di valutare la tenuta di ogni singola scena. La disposizione delle fotografie sulle pagine del libro-modello era un esercizio di montaggio. «Così il libro modello non ha solo valore, una volta finito, per chi se ne serve, ma ha anche un valore di lavoro, un valore istruttivo per chi lo realizza»²⁸⁷, scriveva Berlau a proposito della prassi di assemblaggio dei Modellbücher. Probabilmente quindi, il valore dei Modellbücher stava non soltanto nel loro utilizzo come schemi per i successivi allestitori degli spettacoli di Brecht e del Berliner Ensemble, ma anche, almeno per quanto riguarda la fase di composizione dei modelli, nelle potenzialità creative di questo esercizio di memoria, osservazione e riflessione sulla pratica scenica.

L'aspetto demiurgico dell'approccio brechtiano alla regia si manifesta dunque in particolare nell'esigenza di modellizzare i propri spettacoli per consegnarli ai successivi allestitori e fornire delle linee guida fondate sulla riproduzione fotografica delle singole scene. Il rischio di questa pratica, nota Meldolesi, era ben espresso dall'appunto di Brecht del 1950 in merito al modello di Lipsia per *La madre*, utilizzato da Ruth Berlau. Tale modello, scriveva Brecht, aveva «l'effetto di una camicia di forza, il che [osservava] naturalmente costituisce un grosso ostacolo nella conquista del pubblico»²⁸⁸. Negli scritti teorici dedicati ai Modellbücher Brecht insiste spesso però su come, almeno negli intenti dichiarati, i libri-modello si configurassero e dovessero essere intesi come materiali malleabili, aperti a evoluzioni e modifiche, all'apporto dell'attore che può produrre varianti o a quello dei registi. L'evoluzione del modello a seguito dell'intervento dei successivi allestitori, che deve essere subordinato a uno studio approfondito del Modellbuch e delle ragioni sottese alle singole scelte, può divenire a sua volta esemplare. È vero, come racconta Barnett, che in alcuni casi Brecht manifestò atteggiamenti particolarmente rigidi e intransigenti rispetto all'utilizzo dei modelli, come quando proibì la rappresentazione di *Madre Courage* a Dortmund perché troppo distante da quella

²⁸⁷ *Theaterarbeit. Fare teatro. Sei allestimenti del Berliner Ensemble*, redazione di Bertolt Brecht, Ruth Berlau, Claus Hubalek, Peter Palitzsch, Käthe Rülicke, a cura del Berliner Ensemble – Helene Weigel, trad. it. B. Bianchi e R. Fertoni, Milano, Il Saggiatore di Alberto Mondadori Editore, 1969, p. 307.

²⁸⁸ Brecht, *Diario di lavoro. Volume secondo 1942-1955* cit., p. 997; data 2. 4. 50.

documentata nel Modellbuch²⁸⁹. Durante la mia ricerca presso il Bertolt-Brecht-Archiv ho avuto modo di consultare un carteggio dell'agosto del 1951 fra Ruth Berlau, che scriveva per conto di Brecht, e Hannes Fischer, il quale aveva espresso la propria preoccupazione in relazione alle modalità di utilizzo del Modellbuch per *Puntilla*, che si era fatto spedire per preparare il proprio allestimento dell'opera, e che, dichiarava, non sarebbe stato in grado di riprodurre pedissequamente. La risposta di Berlau rivela un atteggiamento aperto e dialogante – il Modellbuch, si dice, non va usato come rigido schema ma come stimolo alla creatività²⁹⁰ – in linea con le intenzioni dichiarate nei testi teorici in cui Brecht giustificava la ragion d'essere dei Modellbücher e ne illustrava le auspiccate modalità di utilizzo²⁹¹.

Probabilmente, dunque, l'atteggiamento intransigente rispetto all'utilizzo dei modelli, l'imposizione di un forte valore prescrittivo, era inversamente proporzionale al rischio di un effettivo "tradimento" del senso profondo della rappresentazione. L'urgenza sottesa alla realizzazione dei modelli, come Brecht del resto dichiara nella *Prefazione al «Modello per l'Antigone»*, era quella di fondare e codificare le basi per una drammaturgia e un teatro che si contrapponessero nettamente a quelli corrotti dalla guerra e dal nazismo. Brecht avvertiva la responsabilità e la necessità di ricostruire una cultura andata infranta e la realizzazione dei Modellbücher permetteva di fissare gli esiti di tale lavoro per impedire che venissero stravolti e corrotti.

La progettazione del Modellbuch come prontuario, schema, vero e proprio modello per la riproduzione degli allestimenti, aspetto questo maggiormente ascrivibile a un approccio demiurgico e prescrittivo alla regia, era dunque motivata da forti necessità di carattere storico e politico. Nelle intenzioni e forse, almeno in parte anche nella pratica, stando al carteggio consultato presso l'archivio, la rigidità dei modelli era smorzata, ed era per contro enfatizzato il loro valore come fonti di ispirazione e la loro apertura alle varianti. Oltre a tale carattere del modello, legato per lo più alla sua fruizione esterna e futura, va inoltre valutato un altro aspetto fondante, ovvero quello della creazione collettiva dei Modellbücher interno al Berliner Ensemble, che costituiva un momento di riflessione sulla pratica scenica in atto e di verifica della tenuta dell'allestimento. Probabilmente tale pratica era in parte delegata da Brecht ai propri assistenti e collaboratori, che, come afferma David Barnett,

²⁸⁹ Barnett, *Brecht in Practice* cit., p. 172.

²⁹⁰ La segnatura archivistica per tale documento è Adk, Berlin, BBA 1186/25 (Lettera di Ruth Berlau ad Hannes Fischer, 22 agosto 1951). Per ulteriori notizie su tale documento si può fare riferimento all'Apparato documentale della presente tesi.

²⁹¹ Cfr. Brecht, *Prefazione al «Modello per l'Antigone 1948»*, trad. it. E. Castellani, in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975, III. *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, pp. 237-244.

probabilmente non la apprezzavano²⁹². Barnett inquadra la prassi di composizione dei Modellbücher come una sorta di training dal valore pedagogico.

I Modellbücher trattengono le tracce del lavoro di montaggio a tavolino e delle riflessioni sulla scena, visibili in particolare nelle iscrizioni manoscritte, nelle lacune, negli elementi provvisori, negli errori segnalati a matita da Brecht o da qualche assistente. In questo senso risultano essere manifestazione documentale della processualità scenica e creativa.

L'idea dei Modellbücher come espressione di un approccio demiurgico alla regia da parte di Brecht, formulata da Meldolesi, è ripresa e sviluppata anche da Marco De Marinis in un importante lavoro che agli inizi del secolo corrente gettava uno sguardo a quello appena concluso, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*. Nel terzo capitolo l'autore prende in esame uno degli aspetti diffusi e contraddittori del teatro del secolo scorso, ovvero «l'istanza notazionale», e fra i casi passati in rassegna, si sofferma a esaminare anche quello dei libri-modello di Brecht.

L'assunto di partenza da cui muove De Marinis è il parallelo fra sistemi di notazione teatrale e nascita della regia. Furono proprio gli stessi registi a proporre fissazioni e codificazioni dello spettacolo. In linea di continuità con gli studi di Meldolesi, De Marinis afferma che Brecht, in corrispondenza con la svolta interna alla sua regia, intervenuta intorno al '51-'52, vale a dire con il passaggio da un approccio demiurgico ad uno maieutico, attento alla processualità della pratica teatrale, sperimentale, aperto alle sollecitazioni prodotte dal lavoro con gli attori, mise necessariamente da parte l'idea della modellizzazione dello spettacolo, una pratica che non si addiceva più alla nuova concezione registica. «I libri modello», scrive De Marinis ripartendo dal saggio di Meldolesi, «appartengono insomma alla prima fase della sua nuova attività di regista, dopo il rientro in Europa (nel '48), l'insediamento a Berlino Est e la nascita del Berliner Ensemble [...]. Potremmo dire che appartengono alla fase del suo apprendistato registico [...]» quando ancora Brecht si muoveva come un “regista dall'alto”²⁹³. «L'abbandono del Modellbuch come strumento di lavoro registico è dunque da mettere in rapporto con il radicale mutamento che, a partire dal '51-'52, interviene nel modo di essere regista di Brecht e nel suo modo di comporre regie: una regia intesa sempre più come lavoro di gruppo, come un ricercare e sperimentare con l'attore, di cui sempre più si riconosce la centralità quale soggetto creativo»²⁹⁴.

Il saggio di De Marinis propone inoltre una scansione delle funzioni, dei caratteri, della struttura dei Modellbücher brechtiani, documentata sulla base della *Prefazione al “Modello per l'Antigone 1948”*, delle teorizzazioni di Brecht e dei membri del Berliner Ensemble pubblicate in *Theaterarbeit*,

²⁹² Barnett, *A History of Berliner Ensemble* cit., p. 22. («It should be added, however, that while some of the staff registered the usefulness of making the books, I have found no reference to this being an overly pleasurable activity. Uta Birnbaum calls it ‘tough work’, and both Brecht and Weigel complained about delays in *Modellbuch* production at various times» (*Ibid.*).

²⁹³ De Marinis, *In cerca dell'attore* cit., pp. 88-89.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 89.

pubblicazione collettiva del Berliner Ensemble, che raccoglie la documentazione di sei allestimenti, e delle indicazioni fornite da Jean-Claude François in merito al Modellbuch edito per *Mutter Courage*. De Marinis sottolinea la doppia funzione del Modellbuch, che, come emerge con chiarezza dalle dichiarazioni d'intenti brechtiane, doveva servire ai successivi allestitori ma era altresì essenziale allo stesso Brecht e ai suoi collaboratori, che intuirono tutte le potenzialità della fotografia come strumento operativo messo in campo nel processo di realizzazione dello spettacolo, utile per sottoporlo a verifica, a prova, e per indurre l'attore a modificare la propria recitazione, ponendolo quasi di fronte a uno specchio o ad una dimostrazione visiva ed efficace della corretta interpretazione. L'utilizzo del Modellbuch come modello fu questione particolarmente dibattuta dallo stesso Brecht, e risente, come sottolinea De Marinis, della «distinzione fra *copiare* e *imitare*», istanza propria del pensiero brechtiano, che parte dal presupposto che esista una maniera creativa, artistica del copiare, fondata sull'esercizio critico e dialettico del pensiero.

Sulla base delle indicazioni di Jean-Claude François e degli scritti pubblicati su *Theaterarbeit*, tra cui si leggono dichiarazioni di poetica e di intenti rispetto alla forma e agli scopi del libro di regia, De Marinis si focalizza sul Modellbuch per *Mutter Courage* di cui delinea i tratti essenziali; in questo contesto, l'autore fa anche riferimento all'esistenza di versioni inedite del libro modello che erano fatte circolare fra i teatri. In particolar modo si prendono in considerazione l'importanza del medium fotografico nella realizzazione del modello e nella codificazione e lettura dello spettacolo, il metodo di composizione dei Modellbücher e le tipologie di materiali che li compongono: appunti di regia, fotografie di scena, foto "artistiche", foto che ritraggono dettagli della scenografia o accessori, foto "in posa" per cogliere i costumi e il trucco. A partire dagli scritti di Ruth Berlau, fotografa e collaboratrice di Brecht, si passano poi in rassegna le funzioni del libro modello in relazione all'"articolazione della trama" del dramma e dello spettacolo e alla fissazione di elementi catalizzatori del senso complessivo della scrittura drammatica e dell'allestimento, quali il "gestus fondamentale del dramma" e i dettagli che emergono dalle foto di scena.

Alcuni importanti studi italiani sul rapporto fra Brecht e l'utilizzo dei media visuali sono usciti in tempi recenti.

Nel 2013 l'Istituto Italiano di studi germanici pubblica una miscellanea di saggi dal titolo *Brecht e i media*, a cura di Francesco Fiorentino, esito e documentazione del convegno svoltosi a Roma il 13 e 14 febbraio 2012.

Nel 2015 Francesco Fiorentino e Valentina Valentini curano l'edizione di *Brecht e la fotografia*, testo edito da Bulzoni, che raccoglie i contributi di numerosi studiosi sulle interazioni fra Brecht e il medium fotografico.

Il saggio di Luca Di Tommaso *Il Gestus tra i media. Teatro e fotografia teatrale*, in *Brecht e i media*, approfondisce la nozione del *Gestus* brechtiano leggendolo come dato «intersemiotico»²⁹⁵. Mi soffermerò qui soltanto su alcuni aspetti di questo articolato ragionamento, nell'ambito del quale Di Tommaso arriva a toccare anche il tema dei Modellbücher brechtiani, che in prima istanza definisce come esiti di una «strategi[a] sincretic[a]»²⁹⁶ di trasmissione del *Gestus*. I Modellbücher, sottolinea Di Tommaso, sono la manifestazione concreta della fiducia espressa da Brecht nei confronti della fotografia come strumento capace di misurare la tenuta di un allestimento e di documentarlo, in virtù dell'assunto della «fotografabilità come criterio»²⁹⁷ di cui si parla negli scritti di Ruth Berlau sulla fotografia contenuti in *Theaterarbeit*.

Il paragrafo intitolato *Frontalità e profilo. Sul Gestus del mostrare in Die Mutter (1950)* fornisce un'interessante analisi della quinta scena del dramma sulla base del film diretto da Brecht, delle fotografie conservate presso il Bertolt-Brecht-Archiv e dei Modellbücher del 1951 e 1957. L'analisi è funzionale a saggiare la validità di una lettura del *Gestus* in senso intersemiotico e di un'interpretazione del teatro brechtiano sulla base della teoria dell'enunciazione di discendenza benvenistiana.²⁹⁸

Di Tommaso si sofferma sul finale del dramma, riflettendo su alcune differenze relative all'ultima immagine di Pelagea Vlassova osservata nel film con regia brechtiana che riprende lo spettacolo, e nei due Modellbücher del 1951 e del 1957²⁹⁹. Lo studio rivela in questo senso l'importanza della lettura delle fotografie incollate sul libro di regia per l'analisi dello spettacolo e del suo linguaggio. Di Tommaso nota infatti come nel Modellbuch del 1951 manchi la foto dell'ultima postura di Pelagea Vlassova, documentata invece dal film dove la si vede in piedi, frontale al pubblico, con la bandiera rossa alta in mano, mentre pronuncia la battuta finale. Stando alla foto del Modellbuch del '51, al contrario, sembra che il sipario si chiuda mentre Vlassova si sta rialzando in piedi. Di Tommaso ipotizza quindi che lo spettacolo del 1951 si chiudesse proprio in questo modo, nel momento in cui Pelagea Vlassova si sta rialzando e sta sollevando la bandiera che ha appena raccolto dal compagno Smilgin, abbattuto da un colpo di fucile durante lo sciopero. Il confronto fra lo spettacolo del 1951 e quello del '57, ricostruiti anche sulla base dei Modellbücher, permette di riflettere sulle diverse scelte di ordine semiotico, dice Di Tommaso: nell'allestimento del '51 l'ultima battuta era pronunciata di profilo e non diretta al pubblico, e doveva quindi avere «un valore più diegetico», mentre lo spettacolo

²⁹⁵ L. Di Tommaso *Il Gestus tra i media. Teatro e fotografia teatrale*, in *Brecht e i media*, a cura di Francesco Fiorentino, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2013, p. 103.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 112. *Fotografabilità come criterio* è un paragrafo degli scritti di Berlau interni al capitolo *Fotografia teatrale* contenuti in *Theaterarbeit* cit., p. 346.

²⁹⁸ Cfr. Di Tommaso, *Il Gestus tra i media* cit., pp. 109, 117.

²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 117-126.

del '57 «dove l'ultima battuta veniva detta al pubblico, era molto più coerente semioticamente e, paradossalmente, molto più brechtiano»³⁰⁰.

Di Tommaso sottolinea come le fotografie raccolte nei Modellbücher siano essenziali allo scopo analitico e critico, in quanto permettono, meglio di altre foto probabilmente di più alto valore artistico, come ad esempio quelle scattate da Roger Pic per la stessa scena de *La madre*, di comprendere il significato dei gesti e il «gioco profilo/frontalità [...] così importante per la traduzione del «*Gestus des Zeigens*»³⁰¹ che va letto in rapporto all'«alternanza di sguardi narrativi e diegetici»³⁰². In relazione alla resa scenica del testo drammatico, lo studioso nota che «la scena non va contro la pagina, ne amplifica piuttosto l'effetto con una strategia ritmico-tensiva tutta volta a contagiare lo spettatore della passione rivoluzionaria [...]»,³⁰³ e come «il *Gestus* globale della scena si compon[ga] di diversi *Gestus* parziali, da quelli diegetici del marciare, manifestare, protestare [...] a quelli rappresentativi-enunciativi del recitare, mostrare, raccontare, cantare, ecc.»³⁰⁴.

Di Tommaso propone poi un'analisi del frammento dell'urlo muto di Madre Courage, nella scena III del dramma, muovendosi fra l'osservazione delle foto scattate da Pic alla rappresentazione di *Mutter Courage*, quelle che compongono i Modellbücher conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv, e il film *Mutter Courage und Ihre Kinder* del 1960. Il ragionamento verte intorno alle differenti interpretazioni del *Gestus* e del suo significato, quella semiologica di Roland Barthes e quella antropologica di Barba e Savarese.³⁰⁵

In merito all'utilizzo della fotografia nel lavoro teatrale di Brecht, un altro importante e recente studio è stato condotto da Valentina Valentini. Il lavoro, dal titolo *Truth is Concrete: la fotografia per rifondare la pratica teatrale*, è parte integrante di *Brecht e la fotografia*, pubblicazione a cura della stessa autrice e di Francesco Fiorentino, edita nel 2015 per i tipi di Bulzoni.

Entrambe le raccolte di saggi, *Brecht e i media* e *Brecht e la fotografia*, sono espressione dell'interesse in ambito italiano per gli studi germanici e, in particolar modo, per le interazioni fra la poetica di Brecht e i mezzi di comunicazione, le tecnologie, i media visuali.

Il lavoro di Valentini, «si propone di guardare al metodo di lavoro di Brecht regista attraverso la pratica dei Modellbücher e di inquadrare la controversa questione del rapporto fra fotografia, *tableau* e *Gestus* da questa prospettiva. Non ultimo si interroga su quanto il Modellbuch abbia contribuito a fondare una pratica della foto di scena dopo Brecht»³⁰⁶. La documentazione sui Modellbücher

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 121, nota 30.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 125.

³⁰² *Ibid.*, p. 124.

³⁰³ *Ibid.*, p. 125

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 129.

³⁰⁶ Valentini, *Truth is concrete: la fotografia per rifondare la pratica teatrale*, in F. Fiorentino, V. Valentini, a cura di, *Brecht e la fotografia* cit., p. 30.

proviene in questo caso dall'importante biografia di Ruth Berlau³⁰⁷, fotografa e collaboratrice di Brecht, dagli scritti brechtiani editi per Einaudi³⁰⁸, nonché dalla pubblicazione collettiva *Theaterarbeit*³⁰⁹, realizzata dai membri del Berliner Ensemble.

Attraverso le testimonianze di Ruth Berlau, Valentini ricostruisce le interazioni fra il lavoro di Brecht e la pratica fotografica, aspetto che entrò in gioco fin dagli anni Trenta durante le messe in scena dei testi teatrali, e che ebbe come protagonista al fianco di Brecht proprio l'amica fotografa. Dagli scritti della collaboratrice, emerge come nel '45, durante l'esilio negli Stati Uniti avesse cominciato a prendere corpo il progetto di un archivio fotografico che raccogliesse le immagini scattate in scena, sia durante le prove sia nelle rappresentazioni svolte di fronte al pubblico³¹⁰.

Come sottolinea Valentini, «il testo di Ruth Berlau è una sintesi del valore fondativo della pratica fotografica come dispositivo costruttivo del teatro di Brecht»³¹¹. L'utilizzo del *medium* fotografico, vale a dire, almeno da un certo momento in poi diventò parte integrante del lavoro teatrale. Brecht decise di servirsene, coinvolgendo in questo senso anche i suoi collaboratori e in seguito i membri del Berliner, come strumento necessario alla costruzione stessa dello spettacolo in fase di elaborazione, prima ancora di depararlo alla documentazione degli esiti, alla fissazione in immagine del prodotto finito.

Valentini afferma che nel teatro di Brecht la fotografia rappresenta un «corrispettivo artistico dello spettacolo, scrittura intermediale capace di non narcotizzare i tratti qualificanti artisticamente lo spettacolo, ma di captarli nell'immagine, in un medium diverso»³¹².

La studiosa insiste poi sulla scientificità del metodo di Brecht e Berlau per la raccolta, la catalogazione e archiviazione delle fotografie: «Brecht regista usa un metodo scientifico per le sue messe in scena: così come controlla e modifica il testo drammatico, ha bisogno di poter controllare lo spettacolo dispiegandolo davanti a sé, ricostruendolo in sequenza, attraverso le immagini fotografiche. Il suo bisogno di staccare, interrompere il flusso delle azioni, che si esprime anche nel testo drammatico (con le scene intervallate da intermezzi, con l'elisione dei rapporti spazio-temporali), evidenzia come il dispositivo fotografico funzioni come codificatore intermedio fra la scena del teatro e il *Gestus* del teatro epico»³¹³. La studiosa sostiene dunque che Brecht agisse sul materiale fotografico che compone i *Modellbücher* attraverso cesure fra le immagini che ricalcano quelle deputate a interrompere il testo drammatico e la sua messa in scena. E aggiunge: «per configurare un nuovo linguaggio teatrale

³⁰⁷ Berlau, *Living for Brecht* cit.

³⁰⁸ Brecht, *Scritti teatrali*, 3 voll. cit.

³⁰⁹ *Theaterarbeit*, cit.

³¹⁰ Valentini, *Truth is concrete: la fotografia per rifondare la pratica teatrale* cit., pp. 30-31.

³¹¹ *Ibid.*, p. 32.

³¹² *Ibid.*, pp. 32-33.

³¹³ *Ibid.*, p. 34.

il continuum della scena doveva attraversare il discreto della messa in sequenza fotografica. Il che significa che Brecht attraverso lo stacco delle immagini fotografiche ricostruiva una sequenza intermediale: fra cinema, fotografia e teatro»³¹⁴. Questo agire sulle immagini in sequenza è ciò che dà forma ai Modellbücher. Valentini ricava dagli scritti di Ruth Berlau pubblicati su *Theaterarbeit* alcune fondamentali informazioni sulla composizione dei libri modello, una sorta di dichiarazione di poetica enunciata attraverso la descrizione della metodologia operativa e degli intenti prefissati. L'assemblaggio dei Modellbücher si fondava, prima ancora che sulla ripresa fotografica della messa in scena, sugli appunti degli assistenti alla regia in merito alle scelte progettuali riguardo la disposizione in gruppi, i momenti più significativi dello spettacolo, elementi questi che orienteranno la selezione di focus su cui concentrare i singoli scatti. I Modellbücher comprendevano sia il materiale fotografico sia la documentazione testuale prodotta dagli assistenti, in modo da tenere traccia delle valutazioni fatte in corso d'opera, delle motivazioni che avevano guidato le scelte registiche. I testi di *Theaterarbeit* registrano con precisione la metodologia operativa impiegata per gli scatti. Lo sguardo sulla scena era quello di due fotocamere Leica, che scattavano da un punto di vista fisso e laterale dall'alto e con profondità di campo. Gli apparecchi erano infatti collocati su treppiedi posti di lato sulle balconate. Le immagini dello spettacolo sono raccolte fotografando la messa in scena per due serate consecutive e gli scatti si focalizzano su sui movimenti degli attori (entrare, uscire, cambi di posizione), e sugli snodi della trama che deve risultare leggibile attraverso la sequenza delle foto³¹⁵. Valentini si concentra poi su alcuni scritti in cui Brecht si esprime in merito agli intenti sottesi alla creazione dei Modellbücher, alle formulazioni teoriche che stanno alla base dell'idea di realizzare libri-modello per la regia. Nella *Prefazione ad Antigonomodell 1948*, a firma di Brecht e Caspar Neher, si dichiarava che il modello avesse statuto processuale, aperto a continue sollecitazioni e modifiche, al cambiamento dialettico. In linea di continuità con questa concezione del modello, Brecht auspicava per i suoi modelli un utilizzo attivo e consapevole, capace di incentivare la creatività di chi se ne serviva. Come sottolineava anche De Marinis nello studio precedentemente citato, il regista non aveva concepito i Modellbücher come invito a una copia pedissequa e acritica di un modello, bensì rivendicava l'artisticità dell'atto del copiare, che presuppone la possibilità di servirsi di esempi precedentemente codificati e di rielaborarli in maniera personale.

La riflessione di Valentini approda a due interessanti questioni, l'una riguardante il *Gestus* brechtiano come dispositivo in grado di sintetizzare il contenuto sociale del teatro, e l'altra il *tableau vivant*,

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.* Valentini fa riferimento al fondamentale saggio di Ruth Berlau, dal titolo *I modelli del Berliner Ensemble*, pubblicato su *Theaterarbeit* cit., p. 306. Per approfondimenti su tale saggio di Berlau, cfr. il prossimo paragrafo della presente tesi (2.2. *Lo statuto dei Modellbücher negli scritti di Brecht e del Berliner Ensemble*).

elemento assunto da Roland Barthes per l'interpretazione del teatro brechtiano, sulla base del concetto di *tableau* di Diderot.

La studiosa coglie nell'approccio di Brecht alla fotografia un fattore metodologico comune a più pratiche: quella teatrale espressa nei *Modellbücher*, ma anche quella che dà forma a *Krigsfibel* e *Arbeitsjournal*. La fotografia diviene dunque per Brecht un mezzo per leggere e interpretare le dinamiche storiche, sociali e politiche della realtà coeva. «Se inseriamo la questione del *Gestus* in un contesto di relazioni e investigazione sulla scena del mondo, mettendo in rapporto pratica teatrale e medium fotografico, il concetto assume un rilievo più chiaro che non se lo chiudiamo nei confini del teatro»³¹⁶, scrive Valentini. E aggiunge, poco oltre, riferendosi all'impiego della fotografia per scomporre e ricomporre il flusso narrativo: «Un metodo, questo, di osservazione scientifica del reale, che permetteva a Brecht di cogliere in una postura l'essenza – storico-sociale – del personaggio teatrale»³¹⁷. La fotografia si configura dunque come un dispositivo omogeneo al teatro e alla narrazione brechtiana, che procede per interruzioni e tagli, si condensa in un *Gestus* capace di rappresentare la complessità dialettica del reale. La fotografia si presta particolarmente a interpretare questo linguaggio, perché si esprime per focus, cesure e assemblaggi di immagini. «Il teatro epico – aggiunge Valentini – è un teatro fotografico, perché cita dei quadri sociali, ovvero privilegia la stasi pittorica v.s. il continuum naturalistico, privilegia la fotografia, la parsimonia dei gesti e la pittura cinese come modello»³¹⁸. A partire da uno spunto offerto da Günther Heeg, Valentini pone un interrogativo in relazione allo statuto di *tableau vivant*:

Potrebbe il *tableau vivant* funzionare come dispositivo intermedio fra la messa in scena e la riproduzione fotografica? Ovvero potremmo ipotizzare che la destinazione finale del processo di composizione del *tableau* fotografico non sia lo spettacolo, ma che la ripresa fotografica sia finalizzata a realizzare il *Modellbuch*, il libro di regia destinato alla fondazione-trasmissione del metodo del teatro epico? Si potrebbe sostenere, ribaltando i termini, che il lavoro di messinscena miri alla documentazione fotografica (per i *Modellbücher*, per l'archivio del Berliner Ensemble), per cui lo spettacolo diventa dispositivo codificatore per la fotografia, vero obiettivo del lavoro di Brecht che, accostando i *tableaux*, una volta riprodotti in immagine, tende a un montaggio filmico a trame grosse dello spettacolo teatrale?³¹⁹.

Proseguendo nella sua analisi, Valentini si sofferma sul *Modellbuch* edito per *Antigone*, a cui dedica un intero paragrafo. La studiosa fa riferimento alle fotografie contenute nel libro, e alla *Prefazione al*

³¹⁶ Valentini, *Truth is concrete: la fotografia per rifondare la pratica teatrale* cit., p. 39.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ *Ibid.*, p. 40.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 41.

«*Modello per l'Antigone 1948*» tratta dagli *Scritti teatrali* di Brecht pubblicati da Einaudi, che costituisce la traduzione in italiano del testo del libro di regia.

Valentini cita anche diversi passi significativi della biografia di Ruth Berlau che raccontano alcuni aspetti del lavoro di composizione del Modellbuch: Berlau stessa si occupava della fotografia, Caspar Neher dei bozzetti di scena, Brecht della messa in scena. Valentini sottolinea come la resa fotografica fosse penalizzata dalle carenze nell'illuminazione, motivo per cui le immagini si concentravano in particolar modo sulla resa dei movimenti di gruppo e delle posizioni dei personaggi. Poi la studiosa passa in rassegna una serie di fotografie che illustrano il prologo e le prime battute del dramma. L'analisi evidenzia le scelte relative alla scenografia, orientate dai bozzetti di Neher, le posizioni reciproche di coro e personaggi, la differenza fra inquadrature fotografiche larghe e strette³²⁰.

L'ultimo paragrafo dello studio di Valentini è incentrato sugli esiti della pratica della fotografia di scena al di fuori del Berliner Ensemble e oltre "l'età di Brecht"³²¹. In linea generale, si osserva, nel secondo Novecento, il filone del "libro-modello" non ha avuto seguito. Valentini si sofferma però su alcuni casi: la studiosa racconta come il Piccolo Teatro di Milano, impersonato in questo senso da Grassi, Strehler e Mulas, abbia portato avanti in qualche modo l'esperienza dei Modellbücher, sia con *L'Opera da tre soldi* nel 1957/58 con regia di Strehler, sia nel 1960/61 con *Schweyk nella seconda guerra mondiale*, che furono documentati da una serie di fotografi, per realizzare una sorta di libro-modello³²².

Interessante poi la rassegna di Valentini sulla sfortuna della foto di scena in ambito novecentesco. I contributi di Peggy Phelan (*The Ontology of Performance*), Peter Buse (*Stage Remains: Theatre Criticism and the Photographic Archiv*) e Jim Carmody vanno nella direzione di uno scollamento fra la fotografia e la performance, che non può essere riprodotta dallo scatto della macchina fotografica per via del suo carattere effimero e irripetibile. Buse afferma che la fotografia si limiti ad attestare che l'evento performativo abbia avuto luogo, ma non possa in alcun modo documentarlo. Gli aspetti che emergono da queste riflessioni, temi centrali nel secolo scorso, afferma Valentini, «sono utili a smascherare l'attitudine prevalente nell'uso della fotografia di teatro, che è stata quella di confondere foto di scena con spettacolo, di far coincidere il documento con l'evento dal vivo, per cui il Modellbuch di Madre Coraggio ha veicolato la scrittura scenica dello spettacolo»³²³.

Altri studi delle relazioni fra Brecht e i media visuali sono prodotti da Günther Heeg, le cui riflessioni approdando anche all'analisi della fotografia dei Modellbücher. I contributi a cui faccio riferimento si possono leggere in traduzione italiana, in una recente e interessante pubblicazione

³²⁰ *Ibid.*, pp. 42-44.

³²¹ *Ibid.*, pp. 45-50.

³²² *Ibid.*, pp. 46-47, nota 46.

³²³ *Ibid.*, p. 49.

raccolta nel già citato volume *Brecht e i media: Nel medium del Gestus. Il modello Brecht in una prospettiva transmediale* (2013). Heeg affronta il tema della fotografia di scena in Brecht, osservato attraverso la lente del *Gestus*, e in particolare dei “gesti di base” (*Grundengesten*)³²⁴: «Per poterli ricostruire durante le prove (e come modello per altri teatri) [Brecht] fa scattare migliaia di foto», scrive Heeg³²⁵. E aggiunge, in merito alla composizione di questi quadri offerti dalle foto: «In generale si tratta di inquadrature totali, il tema è il gruppo, la relazione delle persone sul palcoscenico. Primi e primissimi piani degli attori sono tabù, in quanto potrebbero favorire un’interpretazione psicologica e impedire la percezione del gesto sociale»³²⁶. Heeg individua dunque nelle dinamiche fra gli attori o fra i personaggi il fulcro della fotografia dei *Modellbücher*, l’elemento ricercato nello scatto. Al centro della composizione del quadro, del *tableau* di cui parla Barthes e a cui Heeg fa riferimento, sta il *Gestus* fondamentale: «i *tableaux* del *Gestus* fondamentale [...] magnetizzano i singoli gesti e le singole posture in un’idea di totalità»³²⁷. Questo concetto del *Gestus* fondamentale come elemento che si fonda sulla composizione e interazione di molteplici gesti, va di pari passo all’idea brechtiana di gesto sociale: «Con ciò Brecht intende, all’inizio degli anni Cinquanta, “un intero complesso di gesti della natura più diversa con espressioni alla cui base sta un evento tra uomini isolabile e che riguarda l’atteggiamento complessivo delle persone che vi prendono parte”»³²⁸.

Heeg osserva che le fotografie che ritraggono i gesti scenici non riescono a creare un «rapporto affettivo» forte con lo spettatore: la relazione che si instaura con chi osserva è piuttosto quella che Barthes definirebbe *studium*. Afferma dunque che questo genere di percezione indotta dalle immagini dei «gesti scenici orientati esclusivamente alla composizione»³²⁹ abbia avuto un impatto sull’interpretazione del teatro epico: «sarebbe stato di grande aiuto [dice] se, nei corpi caricati di significato del *Gestus* fondamentale, si fosse riusciti a scoprire il *Gestus* della vergogna, il *Gestus* dell’abbandono, il *punctum* che ci colpisce»³³⁰. A detta di Heeg, in altre parole, le fotografie di scena che compongono i *Modellbücher* non sarebbero in grado di restituire altro che uno sguardo lucido e analitico sul teatro di Brecht, che non lascia rendere giustizia agli allestimenti e alla poesia racchiusa nel senso di molti dei gesti fondamentali che catalizzano il significato di un quadro.

Un altro importante saggio in cui Heeg recupera l’argomento è uscito nel 2015 all’interno del volume *Brecht e la fotografia*³³¹. Heeg tratta qui dell’«utilizzo occulto della fotografia nel lavoro scenico di

³²⁴ G. Heeg, *Nel medium del Gestus. Il modello Brecht in una prospettiva transmediale*, in F. Fiorentino, *Brecht e i media* cit., p. 205.

³²⁵ *Ibid.*, pp. 205-206.

³²⁶ *Ibid.*, p. 206.

³²⁷ *Ibid.*, p. 208.

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ G. Heeg, *Reenacting Brecht! Rendere produttivo il fantasma della fotografia nel lavoro teatrale di Brecht!*, in F. Fiorentino e V. Valentini (a cura di), *Brecht e la fotografia*, Roma, Bulzoni Editore, 2015, pp. 13-28.

Brecht con gli attori»³³². A questo proposito lo studioso riprende le considerazioni sviluppate in precedenza nel saggio sopra citato: se si pone l'attenzione alle fotografie che Brecht chiedeva a Ruth Berlau di scattare ogni giorno in sede di prove, e che venivano poi mostrate agli attori per sottoporre loro le immagini del proprio lavoro e discutere della recitazione, si nota come si tratti di inquadrature totali del palcoscenico. «Al centro», scrive Heeg, «vi è l'*arrangement* scenico delle *dramatis personae*, ovvero l'atteggiamento che queste assumono reciprocamente, e il significato sociale che si palesa attraverso la costellazione scenica delle figure sul palco. In altre parole: durante le prove a Brecht interessa la fissazione del *Gestus* di ogni scena o di ogni frammento di scena»³³³. Obiettivo della foto di scena è quello di mostrare le dinamiche relazionali fra i personaggi, che esprimono i rapporti sociali su cui si costruisce il dramma. Queste dinamiche sono sintetizzate dai gesti fondamentali. Il tableau si definisce attraverso la cesura che ne determina i confini, sui quali si costruisce il montaggio. A partire da queste premesse, Heeg ipotizza, e questa tesi è ripresa anche da Valentina Valentini, che il lavoro sulla messa in scena sia finalizzato essenzialmente alla ripresa fotografica per realizzarne il modello, dato il grande interesse manifestato da Brecht nei confronti della sequenza dei *Grundgesten* e vista l'intrinseca natura "fotografica" dei *tableaux*.

A questo proposito, Heeg prende in esame una serie di fotografie della messa in scena del 1949 al Berliner Ensemble de *Il signor Puntila e il suo servo Matti* con regia di Brecht ed Erich Engel³³⁴. Le fotografie rendono visibili i rapporti reciproci tra i personaggi e il loro posizionamento sociale. Le immagini sono accompagnate da alcune didascalie che esplicitano le battute pronunciate dai personaggi nel momento colto dallo scatto: «ognuna mostra dunque in maniera plastica un atto linguistico»³³⁵, suggerisce Heeg. E aggiunge, a commento della modalità di documentazione dello spettacolo adottata da Brecht e dal Berliner Ensemble: «Frase dopo frase si svela il significato insito nel gesto fissato plasticamente. Non resta nulla di divergente, nulla che possa rimanere in sospeso, niente che sia ancora da scoprire. Le immagini sceniche degenerano in illustrazioni, immagini di significato svogliatamente edificanti, quasi un "presepe socialista" – come Einar Schleeff ha definito la prassi fotografica scenica del Grundgestus. Questa emana tutta quella noia che ha decretato, alla fine, la morte del teatro epico ufficiale»³³⁶. È così ripresa e rielaborata quell'idea già espressa in precedenza da Heeg secondo cui le immagini scelte per i libri-modello istituiscono una relazione con l'astante che ha a che fare senz'altro con il barthesiano *studium* e non riguarda invece il *punctum*. La critica tagliente di Heeg, espressa nell'affermazione appena citata, si spiega meglio nelle righe

³³² *Ibid.*, p. 15.

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*, p. 17.

³³⁵ *Ibid.*, pp. 17-18.

³³⁶ *Ibid.*, p. 18.

seguenti: «non è il fatto che Brecht costruisca e fermi la scena attraverso il medium della fotografia a determinare la morte del teatro epico, bensì il fatto che occulti questo procedimento transmediale, che non mostri la medialità del *tableau* e che non esaurisca il potenziale del medium fotografico, ma lo riduca invece all'affermazione di una funzione documentaristica neutrale. [...] L'immagine scenica fotografata ai fini di una ricostruzione rivela la devitalizzazione del vivente quale punto di fuga della disposizione brechtiana dei *tableaux*. Ciò non era previsto nel medium di quelle immagini che servivano a Brecht da stimolo per il lavoro scenico»³³⁷. Heeg fa riferimento, qui, ai bozzetti dipinti da Caspar Neher per orientare la produzione scenica di Brecht, veri e propri serbatoi di idee, motori della creazione artistica, forme visive da cui prendevano corpo altre immagini che dalla mente di Brecht si condensavano sulla scena. C'è una forte distanza, a detta di Heeg, fra gli schizzi di Neher, vivi e dinamici, e la loro realizzazione teatrale che li «inchioda inesorabilmente al presente della composizione scenica [...] vincolandoli all'ordine della fabula che domina nel *tableau*. La causa di ciò [spiega Heeg] si ritrova nella prassi fotografica dei *tableaux vivants*, che Brecht utilizza durante le prove. [...] il primato del *Grundgestus*, del gesto di base, che diventa visibile nell'immagine che fa da modello nelle prove e viene riprodotta dagli attori [...] delinea precisamente la funzione e l'effetto del *tableau vivant*. Questo, come dice il nome, mira alla vivificazione degli artefatti senza vita. Tuttavia, il punto centrale di questa prassi è il fatto che coloro che entrano nell'immagine e espongono il loro corpo a un divenir immagine sottostanno a un processo di mortificazione, irrigidendosi nella forma di un'immagine»³³⁸. Heeg sostiene dunque che l'immagine fotografica congeli ogni dinamismo e flusso vitale: la fissazione del movimento scenico in fotografia, si risolve in una documentazione dello spettacolo che finisce per restituirlo irrigidito e privo di vitalismo. Questo è l'esito ultimo dell'interesse di Brecht per la resa visiva e, infine per la modellizzazione, della sequenzialità dei gesti fondamentali (*Grundgesten*), che il *tableau* si prestava a cogliere. In ultima analisi, Heeg arriva ad asserire che «nell'opera teatrale del tardo Brecht non si riconoscono più né la relazione degli attori con il *tableau* prescritto del *Grundgestus*, né lo sforzo per la sua vivificazione. La prassi visuale dei *tableaux vivants*, veicolata dagli schizzi di Neher e dalle fotografie della Berlau, è scomparsa e occultata nel prodotto finito»³³⁹. Il saggio si chiude però con un monito, un compito affidato a chi oggi si occupa di teatro e riceve in eredità il lavoro di Brecht, sotto forma di immagine fotografica: «*Reenacting Brecht*. Una proposta per una ri-petizione delle messinscène modello di Brecht. Utilizzate le fotografie ad esempio di *Puntilla o Mutter Courage* per riprodurle – trasformando la prassi dei *tableaux vivants* nel modo

³³⁷ *Ibid.*, pp. 20-21.

³³⁸ *Ibid.*, pp. 21-22.

³³⁹ *Ibid.*, p. 22.

descritto – nella forma della *mimesis* spezzata e di una citazione gestuale. Ridate agli attori di una volta il fantasma della fotografia, che è stato scacciato dallo sforzo di vitalizzare il *Gestus*! Svelate così l'elemento spettrale, sinistro, mostruoso del teatro epico quale sua attuale esperienza storica! E lavorate in questo modo alla sua sopravvivenza!»³⁴⁰.

Nell'ambito degli studi italiani sui Modellbücher di Brecht, è fondamentale parlare del contributo di Eva Marinai. Con il saggio *Antigone di Sofocle di Brecht: un modello possibile di resistenza*, uscito nel 2010 sulla rivista *Turin D@ms Review*, la studiosa offre un importante attraversamento dell'*Antigone* brechtiana e propone un'analisi del Modellbuch, *Antigonemodell 1948*, edito a Berlino nel 1949 da Gebrüder Weiss e ripubblicato nel 1955 da Henschelrerlag Kunst und Gesellschaft. Il libro modello è studiato tenendo conto sia dell'elemento iconografico (fotografie di scena e bozzetti di Caspar Neher), sia dell'elemento testuale: la *Prefazione*, che fornisce un apparato critico dell'opera e giustifica in forma di elaborato teoretico le scelte drammaturgiche e registiche, e una serie di note riferite in maniera puntuale al testo del dramma, la cui messa in scena è illustrata dalle fotografie. La disamina del Modellbuch è funzionale e organica a un'analisi del dramma brechtiano e delle sue implicazioni politiche: «Per capire il senso dell'operazione compiuta da Brecht nel rifacimento dell'*Antigone* sofoclea, infatti, è interessante partire dal valore probante del modello e sviluppare la tesi del palesamento dell'*esempio* come concetto formale che assume significato politico all'interno del processo storico. Dunque, “modello” come *principio*, elemento fisso e originario da cui partire, ma anche come *gesto esemplare*»³⁴¹. Marinai rilegge la *Prefazione* sottolineando la presa di posizione di Brecht rispetto alla necessità di realizzare un modello per la messinscena, necessità che deriva dall'urgenza di lasciare traccia di una nuova modalità di recitazione, che ponesse le basi per rifondare un teatro fatto a pezzi dalla guerra e dal nazismo. Lo statuto del modello prevede l'esistenza di varianti introdotte dai suoi fruitori come sostanziali al modello stesso e al suo evolversi secondo un movimento dialettico. «La necessità artistica di Brecht [osserva Marinai] sembra tradursi nella possibilità di un confronto e di un'interazione tra il testo archetipico e la realtà contemporanea, in grado di produrre un *testo-gesto altro*, che non pertiene alla sfera semantica della riscrittura, bensì a quella della rivitalizzazione dell'opera in chiave storica, attraverso l'apporto sostanziale degli attori, intesi come *testimoni*»³⁴². Marinai attraversa la testualità della *Prefazione al Modello per L'Antigone* e quella del dramma, analizzando in particolare *Preludio e Prologhi* (il *Vorspiel* di Coira e il *Prolog* di Greiz del 1951), da cui si evincono elementi di carattere drammaturgico e teoretico che consentono

³⁴⁰ *Ibid.*, pp. 26-27.

³⁴¹ E. Marinai, *Antigone di Sofocle di Brecht: un modello di possibile resistenza*, in «Turin D@ms Review», 2010, p. 4.

³⁴² *Ibid.*

di inquadrare le scelte di Brecht rispetto al rapporto della *sua* Antigone con il mondo greco e insieme con la contemporaneità postbellica, con gli artefici della Resistenza al nazismo.³⁴³

Particolarmente interessante ai fini della presente ricerca lo studio condotto su alcune emblematiche fotografie del libro modello che inquadrano il personaggio del Creonte brechtiano, figura che Marinai pone in relazione con lo scatto che ritrae Hitler inserito in una significativa pagina del *Diario di lavoro* di Brecht nel giugno 1940. La foto, tratta da un quotidiano dell'epoca, coglie quella "teatralità fascista" di cui Brecht aveva parlato nell'*Acquisto dell'ottone*; scrive in proposito Marinai: «Lo stereotipo ideologico dell'autocrate guerrafondaio e ingannatore che occulta le peggiori nefandezze dietro un'apparenza pacifica, gaia ed entusiasta è rappresentato con la figura di un Creonte danzante (alza le ginocchia e abbassa il bacino, battendo ritmicamente i piedi per terra con impeto) mentre si accinge a parlare al popolo innalzando la maschera di Bacco, dio della gioia e della concordia. [...] Creonte e il suo seguito danzano in maschera con pose che evocano la danza di Hitler alla capitolazione della Francia, di cui Brecht conserva testimonianza nei *Diari di lavoro*»³⁴⁴.

Altro elemento rilevante nel contesto del presente studio è lo sguardo di Marinai su alcuni aspetti di *Antigonemodell*, letti in relazione ai caratteri essenziali del teatro epico brechtiano. La scelta di un teatro che evita la *mimesi* e che si colloca piuttosto in una dimensione narrativa e straniata del fatto rappresentato, che l'attore deve raccontare al pubblico come se ne fosse il testimone visivo e non il protagonista, è qui posta in parallelo con quella del «passato remoto nei titoli che accompagnano le immagini del *modellbuch* e che sono recitati dagli attori in scena come brevi preludi all'azione». Questo espediente «ha la duplice funzione di situare l'evento in uno spazio-tempo lontano e contemporaneamente di presentificarlo e universalizzarlo attraverso il *drama agito*. Il dialogo che si intreccia tra la parola e l'immagine, tra le didascalie e la scena, delinea un coerente percorso epico-illustrativo, una sorta di trama visiva, in cui i nessi semantici e i segni iconici concorrono alla realizzazione di una partitura mimico-recitativa di "esemplare contemporaneità"»³⁴⁵.

Marinai conduce a questo punto un'analisi dell'immagine di Antigone piegata dal giogo, colta sia nei bozzetti di Neher, sia nelle foto di scena che immortalano l'interpretazione di Helene Weigel. Il simbolo della subordinazione e della resistenza del popolo al tiranno-dittatore si condensa nel dato iconografico: le foto di scena traducono in immagine la teoria e la prassi del teatro epico brechtiano e dello straniamento.

Un riferimento alla prassi dei *Modellbücher* si trova anche nel lavoro di Mara Fazio, *Regie teatrali. Dalle origini a Brecht*. La studiosa introduce l'argomento in relazione alla messa in scena di *Mutter*

³⁴³ *Ibid.*, pp. 5-7.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 7.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 8.

Courage del 1949 al Deutsches Theater di Berlino Est, spettacolo che prenderà in esame per parlare del teatro epico brechtiano. Mara Fazio sottolinea l'importanza di uno strumento di analisi come quello dei Modellbücher per un approccio storico alla ricerca teatrale: «Per lo storico del teatro il modello ha un valore di testimonianza. Ci permette di leggere lo spettacolo di Brecht, non semplicemente il suo testo teatrale»³⁴⁶.

È ora opportuno effettuare una ricognizione della bibliografia internazionale intorno al tema dei Modellbücher di Brecht e del Berliner Ensemble.

In area germanica, si rilevano studi sui Modellbücher già dalla metà degli anni Sessanta, in forma di articoli e saggi critici. La maggior parte della bibliografia si concentra sui libri-modello per *Mutter Courage*, *Galileo* e *Antigone*, una gran quantità di studi proprio su *Antigonemodell 1948*. Anche autori di area francese e britannica hanno approfondito il tema: sarà da questi studi che inizierò la rassegna della bibliografia internazionale, per osservare poi il panorama tedesco, molto più vasto, entro cui occorrerà fare una cernita.

Uno studio piuttosto importante, non troppo recente ma molto citato dagli autori italiani, è quello di Jean-Claude François che si può leggere in traduzione su un volume dal titolo *Brecht e Courage*, curato dal Teatro Stabile di Genova, pubblicato nel 1970³⁴⁷. François conduce un'analisi approfondita del dramma *Mutter Courage* e si sofferma poi nella seconda parte del suo lavoro sul Modellbuch edito. Un primo inquadramento storico e critico è essenziale a collocare il Modellbuch nell'arco temporale delle rappresentazioni di *Mutter Courage* realizzate dal Berliner Ensemble. L'opera fu messa in scena per la prima volta a Zurigo nel 1941: questa rappresentazione non soddisfece Brecht, per l'effetto sortito su pubblico e critica, che interpretarono la commedia come una tragedia della maternità in tempo di guerra. Fu in seguito alle messe in scena allestite dopo il ritorno nella Berlino Est che si realizzò il Modellbuch, fondato sulle rappresentazioni del 1949 e 1951 a Berlino e del 1950 a Monaco³⁴⁸. Il libro modello può essere assunto come punto di riferimento per la lettura delle successive rappresentazioni alcune delle quali, come afferma François, «si pongono fuori di ogni rapporto col Modellbuch (Parigi, T.N.P., 1951; Dusseldorf, Hans Schalla, 1958...)», mentre altre «l'assumono come base della loro concezione, a volte con una fedeltà un po' rigida (Francoforte, Buschwitz, 1958; Londra, Gaskill, 1965), a volte con una maggiore libertà (Colonia, Palitzsch, 1964)»³⁴⁹.

³⁴⁶ M. Fazio, *Regie teatrali. Dalle origini a Brecht*, Bari, Laterza, 2006, p. 163.

³⁴⁷ J-C. François, *Su Madre Courage*, in *Brecht e Courage*. Saggi e scritti di: Walter Benjamin, Bernard Dort, Enrico Filippini, Jean-Claude François, Henning Rischbieter, Luigi Squarzina e *i Materialien zu Courage» di Brecht*, a cura di Ivo Chiesa, Mauro Mancioti e Luigi Squarzina, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, n. 16, maggio 1970, pp. 102-135.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 117.

³⁴⁹ *Ibid.*

Lo studio di François si fa particolarmente interessante nel momento in cui si concentra sull'analisi interna del *Modellbuch*. L'autore fa qui riferimento a *Couragemodell 1949*, testo edito per la prima volta nel 1958, poi nel 1962, ma circolante in versioni inedite già negli anni precedenti, come modello dato in prestito ad altri teatri. *Couragemodell 1949*, come afferma François, è costituito da parti testuali che accompagnano le circa 200 fotografie e note di Brecht³⁵⁰. «Il riferimento obbligatorio, nello studio dei rapporti fra scrittura e messinscena in *Madre Courage*, è il *Modellbuch* del Berliner Ensemble. Le osservazioni che accompagnano il testo e le fotografie sono dovute a Brecht e fanno parte del volume *Anmerkungen*, uno dei tre studi che compongono *Couragemodell 1949*, insieme all'opuscolo dedicato al testo del dramma, *Text*, e a quello che riporta di scena, *Szenenfotos*. Nella disposizione scena per scena delle *Anmerkungen* è possibile distinguere, dice François, tre caratteri costanti:

- a) un taglio delle scene in frammenti di azione;
- b) un'indicazione dei problemi principali di interpretazione delle parti;
- c) una descrizione delle soluzioni date dagli attori a certi problemi d'interpretazione»³⁵¹.

L'autore procede allora verificando su un campione di scene (la scena 5 e la 6 del dramma) ognuno dei tre caratteri individuati. Il primo, ovvero la «divisione della scena in frammenti, in sequenze», afferma l'autore, «è un lavoro razionale e metodico che pone la conoscenza globale e approfondita della commedia al servizio della esecuzione di ciascuna scena»³⁵². E aggiunge, in relazione al lavoro del regista e degli attori: «Questa preoccupazione di mettere in luce tutti gli elementi e di dar loro una traduzione scenica richiede una accurata elaborazione dei particolari della messinscena. Bisogna trovare i gesti, i giochi scenici idonei a sottolineare il significato della sequenza. [...] [Essi] reclamano all'attore una ragionata conoscenza della sua parte [...]. Si ottiene, nello stesso tempo, un chiarimento del testo, e il suo arricchimento»³⁵³. Le note brechtiane alle scene evidenziano la cura dei dettagli, aspetto questo che coinvolge anche l'interpretazione delle parti dei personaggi "secondari"; ciò comporta che ognuno degli attori debba prestare una particolare attenzione alla resa dei gesti, correlati al carattere dei personaggi o alla loro attitudine in relazione agli avvenimenti. François nota inoltre come lo sviluppo di una molteplicità di segni scenici significanti rischi di generare un effetto di "troppo pieno", che finisce con l'attirare l'attenzione del pubblico su troppi elementi contemporaneamente. Questo problema veniva risolto attraverso la scansione ritmica delle azioni, che permetteva di organizzarle in sequenza e di non sovrapporre azioni, gesti o dettagli significanti.

³⁵⁰ Cfr. *Ibid.*, p. 121, nota 28.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 121.

³⁵² *Ibid.*, pp. 122-123.

³⁵³ *Ibid.*

Il secondo carattere individuato, ovvero lo «sforzo di conservare in ogni scena la contraddittoria ricchezza dei personaggi»³⁵⁴ viene così illustrato da François: «[...] l'azione scenica isolata rafforza un aspetto del personaggio e produce, venendo dopo un'altra che suggerisce un aspetto diverso, una impressione di incoerenza, di cammino a zig-zag. È quindi necessario conservare, all'interno di ogni scena, anzi di ogni sequenza, una tensione dialettica tra due aspetti del personaggio, attraverso una recitazione sfumata»³⁵⁵. Le indicazioni di Brecht invitano dunque a porre l'attenzione alla complessità e poliedricità del carattere dei personaggi, che va sottolineata per non scadere nel cliché. A questo proposito, François aggiunge un ulteriore elemento, facendo riferimento ad una nota di Brecht sulla recitazione di Helene Weigel: il personaggio di Madre Courage deve essere reso in tutte le sfaccettature della sua personalità, mostrandone dunque anche le contraddizioni insolubili che fanno di lei un carattere tragico. Il lavoro sull'interpretazione deve fondarsi sullo straniamento, sulla distanza dell'attore dal personaggio, che può avvenire attraverso una contestualizzazione storica degli eventi rappresentati: il mestiere di vivandiera di Madre Courage, fonte di sostentamento che trova la sua ragion d'essere nella stessa guerra che sottrae alla madre tutti i figli, va collocato nella propria epoca, in modo tale da mostrare la guerra come un evento storicamente e socialmente determinato, un male tutt'altro che trascendente e inevitabile.

Il terzo aspetto individuato da François come elemento connotante il *Modellbuch* è il focus sulle varianti nell'interpretazione prodotte dai diversi attori per uno stesso personaggio, documentate per mezzo di immagini fotografiche e note testuali. «Nella misura in cui il *Modellbuch* è un'opera di formazione per gli attori, [afferma lo studioso] le richieste di Brecht possono così riassumersi: esprimete la situazione, esprimete il particolare, esprimete la contraddizione [...], ma, capito questo, inventate largamente»³⁵⁶. In questo senso, il tema delle “varianti” diviene centrale: documentare le invenzioni attoriali assunte nelle diverse rappresentazioni permette di integrare questo aspetto creativo alla processualità della scrittura scenica.

François nota come il *Modellbuch* prenda in considerazione anche le scelte di Teo Otto in merito alla scenografia: «è proprio partendo da un'analisi della loro funzione che possono venir esaminate le varianti proposte dagli altri scenografi»³⁵⁷. L'elemento scenografico è esaminato da François prendendo in esame diverse rappresentazioni di *Mutter Courage* poste in parallelo per individuarne le varianti e per verificare l'interazione fra le scelte in merito a scenografia, costumi, accessori, oggetti

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 123.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 124.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 125.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 128. Cito dalla nota 50, p. 128: «Teo Otto è il responsabile delle scenografie di Monaco (1950), Rotterdam (1950), Roma (1952), Francoforte (1958), Zurigo (1941 e ripresa del 1960). Nella messinscena del Berliner Ensemble le scene sono firmate da Teo Otto e Heinrich Kilger. A Londra (scenografia di Jocelyn Herbert) e a Colonia (Bert Kistner) si può parlare di varianti, perchè la funzione della scenografia resta la stessa. Al T. N. P. (Edouard Pignon) e a Düsseldorf (Max Frizsche) si trattava di una concezione infedele all'autore [...]».

di scena e le teorie fondanti il teatro epico brechtiano. Si vede così come le opzioni degli scenografi siano legate alle differenti scelte registiche. Un esempio fra gli altri: «Un’innovazione del Berliner Ensemble fu il sipario a mezza altezza, che si chiude tra scena e scena e consente la proiezione dei titoli»³⁵⁸. Come François specifica in nota, il sipario a mezza altezza fu una trovata dello scenografo Gaspar Meher e fu Brecht a scegliere di avvalersi di questo espediente fin dai suoi primi spettacoli, per annullare ogni effetto illusorio. «Palitzsch ricavò da questo sipario un significato che il Berliner Ensemble non aveva cercato di dargli: per ricordare l’ultima guerra gli diede un color rosso slavato, con al centro un cerchio rosso vivo, come una bandiera nazista cui avessero tolto la croce uncinata. Il carattere tipografico dei testi proiettati ricordava anch’esso i caratteri usati sotto il terzo Reich»³⁵⁹. Perfino l’aspetto musicale, nella forma dei canti che interrompono la successione lineare delle scene e istituiscono una relazione diretta con il pubblico, chiamato a riflettere sul senso del dramma, viene codificato nelle testualità analitiche presenti nel *Modellbuch*.

«Lo studio delle strutture della commedia e dei rapporti tra commedia e spettacolo mostra in qual grado la nozione di “dialettica” sia inseparabile da ciascun aspetto del teatro brechtiano», scrive François³⁶⁰. Il *Modellbuch* consente per l’appunto di impostare un’analisi dello spettacolo, e più in generale della poetica del teatro brechtiano, che si muova sulla lettura in parallelo del testo del dramma, delle considerazioni registiche su ogni scena, della partitura gestuale, dei movimenti e raggruppamenti dei personaggi immortalati dalle fotografie.

L’ultimo passaggio dello studio di Jean-Claude François risulta a mio avviso particolarmente interessante in quanto delinea un quadro delle rappresentazioni di *Madre Courage* con regie diverse da quella brechtiana, per individuare attinenze e discordanze rispetto alle indicazioni del *Modellbuch*. «La rappresentazione di *Madre Courage* a Londra (con Madge Ryan nella parte principale) è stata giudicata come un’eco perché si ispirava troppo fedelmente al *Modellbuch*»³⁶¹. Molto efficace a questo proposito la citazione di Martin Esslin che François riporta e che restituisce l’effetto ottenuto da una riproduzione pedissequa e meccanica del libro modello: «Gli attori fanno dei gesti che, con ogni evidenza, non provengono da loro stessi, e fanno l’effetto di supermarionette. E la stessa Ryan [...] si trova costretta ad imitare ogni gesto della Weigel»³⁶². Diverso l’esito dell’allestimento di Peter Palitzsch, regista che aveva preso parte alla composizione del libro modello per *Mutter Courage* e che era quindi coinvolto direttamente nel processo documentario: «La regia di Palitzsch si ispira al *Modellbuch*, alla cui redazione egli ha collaborato quale assistente di Brecht, nel Berliner Ensemble.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 129.

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 132.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 133.

³⁶² *Ibid.*

Ciò non gli impedisce di innovare, anzi lo incoraggia a trovare soluzioni originali ai problemi fondamentali messi in evidenza dai commentari del *Modellbuch*»³⁶³. Altro esempio, quello della regia di Düsseldorf che di discostò volutamente dal *Modellbuch*, in particolare per le scenografie che assunsero una deformazione vicina al cubismo o richiamano il simbolismo e l'astrattismo, come ebbe a notare il critico Andrea Müller che ne parlò in un articolo dell'agosto 1958³⁶⁴. O ancora la rappresentazione al Théâtre National Populaire in cui Pignon opta per costumi dai colori sgargianti, in contrasto con i toni scelti dal Berliner Ensemble.

In area britannica, lo sguardo sui *Modellbücher* brechtiani si allarga, in alcuni studi più recenti, a un'analisi di carattere storico e interpretativo che comprende i tre più noti libri-modello editi (*Aufbau einer Rolle: Galilei; Couragemodell 1949; Antigonemodell 1948*) e include il vasto panorama dei *Modellbücher* inediti conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv. Fra gli autori anglosassoni, Tom Kuhn, uno dei principali studiosi dell'opera di Brecht, e David Barnett hanno dedicato negli ultimi anni una particolare attenzione a queste tematiche³⁶⁵.

A novembre 2014 è stato pubblicato per i tipi di Bloomsbury un importante volume a cura di Tom Kuhn, Steve Giles e Marc Silberman dal titolo *Brecht on Performance. Messingkauf and Modelbooks*, la cui seconda parte è interamente dedicata ai *Modellbücher* brechtiani³⁶⁶. Questa sezione contiene alcuni estratti dai *Modellbücher* editi per *Antigone*, *Galileo* e *Mutter Courage (Antigonemodell 1948; Aufbau einer Rolle: Galilei; Couragemodell 1949)* accompagnati da un'interessante introduzione generale sul panorama dei libri di regia brechtiani e da brevi descrizioni di ogni *Modellbuch*, che inquadrano il testo all'interno della biografia brechtiana e ne illustrano le vicende editoriali. Il volume contiene inoltre alcuni saggi tratti da *Theaterarbeit* ed estratti dalle *Katzgraben Notes 1953*. Si farà dunque ora riferimento all'introduzione generale della seconda parte di *Brecht on Performance*, a firma di Tom Kuhn, che fornisce un'importante ricognizione sui *Modellbücher* editi e inediti.

L'autore esplicita innanzitutto le fonti a cui i curatori hanno fatto riferimento per la redazione del volume, ovvero l'edizione Suhrkamp delle opere di Brecht, che al volume 25 riporta i testi teorici e critici che compongono i tre *Modellbücher* editi (*Aufbau einer Rolle: Galilei, Couragemodell 1949* e *Antigonemodell 1948*)³⁶⁷. A questa importante pubblicazione si aggiungono i numerosi documenti

³⁶³ *Ibid.*, p. 134.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ Alcuni riferimenti ai *Modellbücher* si trovano anche in altri studi, tra cui si ricordano: J. Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht*, London, Methuen, 1977, pp. 151-152, 162-162; D. R. Jones, *Great directors at work: Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*, Los Angeles-London, Berkley (u. a), University of California Press, 1986, pp- 78-137; D. Barnett, *The rise and fall of Modellbooks, Notate and the brechtian method: documentation and the Berliner Ensemble's changing roles as a theatre company*, «Theatre Research International», 41, no. 2, 2016, 106-21.

³⁶⁶ Brecht, *Brecht on Performance. Messingkauf and Modelbooks*, ed. by Tom Kuhn, Steve Giles, Marc Silberman, London – New York, Bloomsbury, 2014.

³⁶⁷ B. Brecht, *Schriften 5. Theatermodelle. «Katzgraben» - Notate 1953* (Band 25), bearbeitet von Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad. Register zu den Schriften (Band 21–25), in Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner*

conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv. Esiste inoltre una traduzione inglese di buona parte dei testi critici che compongono i Modellbücher editi per *Galileo* e *Courage*, pubblicata nel 1995 e ristampata nel 2015 a cura di John Willett e Ralph Manheim per i tipi di Bloomsbury – Methuen Drama³⁶⁸.

Entrando nel vivo della dissertazione, Kuhn delinea una sorta di storia del genere “Modellbuch”, che procede di pari passo con il progressivo approccio di Brecht e Ruth Berlau al medium fotografico per la documentazione teatrale. L’autore mette in evidenza come il forte interesse di Brecht per la fissazione dell’evento performativo si sia manifestato sin dalla fine degli anni Venti, quando Brecht espresse la curiosità per la possibilità di estrarre fotografie dalla pellicola girata dal regista cinematografico Carl Koch che nel 1928 realizzò un filmato di alcune parti dell’*Opera da tre soldi*. Si potrebbe ipotizzare, afferma Kuhn, che gli esperimenti fotografici degli anni Trenta per *L’Opera da tre soldi*, *Un uomo è un uomo*, *La madre* e *I fucili di Frau Carrar*, costituiscano una sorta di prototipo del genere “Modellbuch”³⁶⁹.

I dati forniti da Kuhn permettono di effettuare una ricognizione puntuale delle forme di documentazione dell’evento performativo sperimentate da Brecht in questi anni; nel 1931 fu ancora una volta Koch a filmare la produzione di *Un uomo è un uomo*, in 16 mm. *L’Opera da tre soldi* e la messa in scena del 1931 *Un uomo è un uomo* furono inoltre fotografate negli stessi anni dal fotografo di teatro Willi Saeger. Kuhn sottolinea come in questi anni alla documentazione fotografica si andasse ad aggiungere il repertorio di note a produzioni come *Mahagonny* e *Un uomo è un uomo*, che, letto insieme alle immagini, contribuì a costruire un sistema di dati analitici dell’opera teatrale.

Kuhn afferma che le fotografie scattate durante la messa in scena di Berlino di *La madre* del 1932 con protagonista Helene Weigel, utilizzate da Ruth Berlau nel 1935 per la produzione amatoriale di *La madre* da lei messa in scena a Copenaghen, furono individuate da Brecht stesso come i primi esperimenti di Modellbuch. Le fotografie di Helene Weigel nel ruolo di protagonista infatti furono mostrate a Dagmar Andreasen, l’attrice protagonista della nuova produzione. Lo stesso avvenne per la messa in scena a Copenaghen nel 1938 di *I fucili di Frau Carrar*, sulla base delle fotografie dell’allestimento parigino dell’anno precedente. Fu proprio Brecht ad affermare come, a questo proposito, la fotografia fosse stata usata come modello di recitazione, da imitare e modificare³⁷⁰. Anche Klaus Völker nella sua biografia di Brecht fa riferimento alle foto di Berlau ai due allestimenti come prototipi del Modellbuch: «In occasione della messinscena della *Madre* con attori-operai danesi

und *Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, hrsg. von W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K-D. Müller, Berlin, Suhrkamp Verlag, 1994.

³⁶⁸ Brecht, *Collected Plays: Five. Life of Galileo; Mother Courage and Her Children*, in Id., *Collected Plays 1-8*, ed. by John Willett and Ralph Manheim, trans. by John Willett, London-New York, Bloomsbury Methuen Drama, 1995.

³⁶⁹ Kuhn, *Introduction*, in B. Brecht, *Brecht on Performance. Messingkauf and Modelbooks* cit., pp. 143-144.

³⁷⁰ Kuhn, *Introduction*, in B. Brecht, *Brecht on Performance. Messingkauf and Modelbooks* cit., p. 144.

[Ruth Berlau] aveva posto la prima pietra della teoria brechtiana dei modelli. Per l'interpretazione di Vlassova da parte di Dagmar Andreasen erano servite da modello delle fotografie della rappresentazione berlinese con Helene Weigel. Ruth Berlau aveva adottato lo stesso principio per l'allestimento dei *Fucili di madre Carrar*»³⁷¹.

L'excurus del lavoro di documentazione fotografica delle messe in scena brechtiane proposto da Kuhn procede mettendo in evidenza il ruolo fondamentale ricoperto in tale processo da Ruth Berlau, che negli anni Quaranta fotografò un gran numero di rappresentazioni: *The Private Life of Master Race* (1945, New York), *Vita di Galileo* (1947 a Beverly Hills; 1948 a New York), *L'Antigone di Sofocle* e *Il Signor Puntila e il suo servo Matti* (1948 in Svizzera), *Madre Courage* (1949 a Berlino) e altre produzioni del Berliner Ensemble. È del resto la stessa Berlau a curare l'edizione dei Modellbücher di *Antigone*, *I fucili di Frau Carrar*, *Vita di Galileo* e *Madre Courage*³⁷².

Se nel corso degli anni Trenta Brecht sperimenta il lavoro sull'immagine fotografica dei suoi spettacoli, è negli anni Quaranta, afferma Kuhn, che il regista mette a punto e perfeziona questa pratica e il suo utilizzo per la fissazione delle prove e come supporto alla riflessione critica e alla produzione dello spettacolo. L'autore individua nella documentazione fotografica del *Galileo* interpretato da Charles Laughton nel 1944 negli Stati Uniti l'esempio di una prassi ormai consolidata: in questo caso Berlau fotografò per Brecht le prove e tutta la fase dell'allestimento della première a Beverly Hills, nonché il successivo allestimento al Maxine Elliott Theatre di Broadway. Il Modellbuch per *Galileo* riuscì ad essere pubblicato solo diversi anni dopo, mentre *Antigonemodell 1948*, basato sulle fotografie alla produzione svizzera (Chur, febbraio 1948) fu il primo Modellbuch edito, che uscì nel 1949 per i tipi di Gebrüder Weiss, Berlino³⁷³.

Vorrei porre l'accento in particolare su un aspetto toccato da Kuhn nella sua dissertazione: l'autore ricorda come una parte delle fotografie di Berlau per *Antigone* fu scattata durante prove extra organizzate appositamente per avere una migliore luminosità³⁷⁴. Ciò fa riflettere sull'importanza attribuita in questa fase da Brecht alla documentazione dello spettacolo, al punto da arrivare a predisporre una rappresentazione in funzione della resa fotografica. Si potrebbe considerare e leggere in questo senso l'ipotesi formulata da Valentina Valentini, a cui si è fatto cenno nella ricognizione degli studi italiani sui Modellbücher. Valentini si domanda se si possa immaginare un ribaltamento dei termini e dei rapporti fra spettacolo e documentazione, per cui tutto il lavoro di messa in scena sarebbe pensato in funzione della sua ripresa fotografica e «lo spettacolo divent[erebbe] dispositivo codificatore per la fotografa, vero obiettivo del lavoro di Brecht che, accostando i tableaux, una volta

³⁷¹ K. Völker, *Vita di Bertolt Brecht*, trad. it. C. Vigliero Rigoli, Torino, Einaudi, 1978, p. 346.

³⁷² T. Kuhn, *Introduction* cit., p. 144.

³⁷³ *Ibid.*, pp. 144-145.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 145.

riprodotti in immagine, tende a un montaggio filmico a trame grosse dello spettacolo teatrale [...]»³⁷⁵. È fuori da ogni dubbio, in ogni caso, che l'interesse di Brecht per il medium fotografico e per la prossimità di linguaggio fra quest'ultimo e il teatro epico, strutturato su quadri autonomi e su cesure a livello narrativo e scenico, possano avere portato l'autore a riflettere profondamente sulle strategie di riproduzione e di resa fotografica, come dimostra il caso delle prove ad hoc per l'*Antigone*.

Kuhn chiarisce poi i caratteri principali delle fotografie di scena scattate da Berlau dalla metà degli anni Quaranta in avanti. Evidenzia dunque come la prassi per le foto di scena, comprese quelle che andarono a comporre i libri di regia, fosse ritrarre il palcoscenico nella sua totalità, anche se in alcuni casi Berlau scattava anche foto dei singoli attori e di oggetti di scena. La posizione della macchina fotografica era centrale e leggermente sollevata in modo da garantire la profondità dell'immagine. Spesso la luminosità risultava eccessivamente carente e ciò rendeva lo sfondo buio. Inoltre, le immagini apparivano in molti casi sfocate per via della velocità dell'otturatore. Questo aspetto, dice Kuhn, non era però importante per Brecht e Berlau, che erano interessati non tanto alla nitidezza della foto, quanto soprattutto a ciò che l'immagine poteva trasferire all'osservatore in termini di lettura della scena, di cui doveva mostrare le posizioni e i movimenti degli attori³⁷⁶.

Un aspetto, osservato da Kuhn, su cui si tornerà inevitabilmente in seguito analizzando il complesso dei Modellbücher inediti, è l'enorme quantità di fotografie di scena scattate, di cui solo una piccola parte era selezionata per comporre i libri-modello. Il gran numero di scatti realizzati dipese anche dallo sviluppo della tecnica fotografica, che alla fine degli anni Quaranta permetteva ormai a Berlau di utilizzare più angoli di ripresa simultaneamente, facendo esposizioni con pochi secondi di distanza fra l'una e l'altra³⁷⁷.

Kuhn si sofferma poi sui tre Modellbücher editi per *Galileo*, *Madre Courage* e *Antigone* ponendoli a confronto l'uno con l'altro rispetto all'elemento testuale e a quello iconografico³⁷⁸. Tutti quanti sono costituiti da un certo numero di foto di scena e da una serie di apparati testuali, ma fra l'uno e l'altro variano la tipologia e la quantità di testi e immagini. Questa oscillazione dei caratteri fra un Modellbuch e l'altro dimostra, a detta di Kuhn, come il genere del libro di regia brechtiano fosse soggetto a un'evoluzione della propria struttura che andava definendosi passo passo. Per quanto riguarda l'utilizzo e la scelta delle immagini, l'autore nota come queste siano meno numerose nel Modellbuch del *Galileo* di Laughton; in *Antigonemodell 1948* le fotografie illustrano il procedere della narrazione del dramma e sono presenti in numero maggiore; *Couragemodell 1949* appare ancora più complesso in relazione all'uso dell'immagine in quanto si articola in una serie di fotografie che

³⁷⁵ V. Valentini, *Truth is concrete* cit., p. 41.

³⁷⁶ T. Kuhn, *Introduction* cit., p. 145.

³⁷⁷ *Ibid.*, pp. 145-146.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 146.

illustrano lo sviluppo della trama, e in parte procedono secondo la successione delle scene, in parte sono strutturate in sezioni di foto suddivise sulla base degli elementi che tendono ad analizzare: gesti, movimenti, particolari sequenze, confronti fra due diverse produzioni.

Kuhn insiste particolarmente sul significato che Brecht dovette attribuire al *medium* fotografico, considerato strumento in grado di tradurre in maniera particolarmente efficace la rappresentazione e facilitare la riflessione su di essa. Questo determinò anche il sentimento di riconoscenza che Brecht provava nei confronti di Ruth Berlau e del suo lavoro.

Il saggio introduttivo di Kuhn affronta anche il dibattuto tema dell'utilizzo e dello scopo dei Modellbücher. Si fa riferimento qui a un documento risalente probabilmente alla fine del 1948 intitolato "*Theaterprojekt B.*" in cui Brecht parlava della sua intenzione di realizzare "modelli" per le produzioni del Berliner Ensemble³⁷⁹. Anche Kuhn sottolinea dunque come i Modellbücher fossero strumenti proiettati verso il futuro e verso l'esterno dell'ensemble, ma anche dispositivi per il lavoro interno al Berliner in vista della creazione dello spettacolo, di cui costituivano uno strumento di documentazione utile a rimettere mano a una produzione già realizzata, per riproporla, modificarla, svilupparla. Si tornerà spesso nelle prossime pagine su questa dicotomia nella natura del Modellbuch e in particolare sulla sua funzione "interna" al lavoro teatrale³⁸⁰.

Kuhn getta poi uno sguardo al panorama dei Modellbücher inediti, prendendo come esempio in particolare quelli per *Madre Courage*. A questo proposito, l'autore delinea alcuni caratteri e alcune differenze fra tali documenti, facendo riferimento, dice agli oltre venti «'scrapbook' Modellbooks»³⁸¹ conservati fra il Bertolt-Brecht-Archiv, l'archivio del Berliner Ensemble e collezioni private. Kuhn distingue fra due tipologie di Modellbücher realizzati per *Madre Courage*, l'una a cui appartengono documenti composti prima di *Couragemodell 1949*, l'altra che racchiude Modellbücher più tardi e realizzati per circolare in altri teatri. Kuhn afferma che i documenti del primo tipo presentano il copione del dramma dattiloscritto sotto le fotografie, insieme a diverse annotazioni manoscritte, mentre quelli del secondo genere erano assemblati incollando sotto le fotografie strisce di carta che riportano estratti dal testo pubblicato.³⁸²

Kuhn inquadra la prassi di creazione dei Modellbücher all'interno della tendenza brechtiana, manifestata in particolar modo a partire dagli anni dell'esilio, a preservare e archiviare le tracce del proprio lavoro, per salvarle e farle durare nel tempo. L'autore ricorda come Brecht avesse incaricato Ruth Berlau di fotografare i suoi manoscritti e dattiloscritti e, una volta fondato il Berliner Ensemble,

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 147.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² T. Kuhn, *Introduction*, in B. Brecht, *Brecht on Performance* cit., p. 147.

avesse chiesto a Hans Bunge di fare registrazioni sonore delle prove³⁸³. La volontà di creare copie e registrazioni era connessa, a detta di Kuhn, alle esigenze di un metodo scientifico e sperimentale quale era quello del teatro epico brechtiano. I principi di questo metodo e i criteri fondanti del teatro di Brecht erano espressi in forma teorica nel *Breviario di estetica teatrale* che, nota ancora Kuhn, fu redatto negli stessi anni in cui furono realizzati i primi Modellbücher. L'ipotesi suggerita da Kuhn è che *Breviario* e libri modello siano in un certo senso due facce della stessa medaglia, due strumenti tesi, seppur in modalità differenti, all'enunciazione e dimostrazione dei principi del teatro epico brechtiano³⁸⁴.

Nella sua introduzione, Kuhn non tralascia di affrontare il dibattuto tema della ricezione dell'oggetto Modellbuch da parte di altri registi. È noto che i libri di regia brechtiani rischiarono spesso di essere percepiti come strumenti scomodi e limitanti o, come afferma Kuhn, autoritari, e d'altra parte lo stesso Brecht ne era consapevole³⁸⁵. Come ricorda Kuhn, e come del resto si legge nelle note di Brecht-Neher alla prefazione di *Antigonemodell 1948*, la misura del libro modello derivava per Brecht dalla necessità di rifondare un teatro antifascista, istanza questa particolarmente grave e urgente per via della corruzione subita dal teatro a seguito della guerra e dell'imposizione di schemi culturali da parte del nazismo e del fascismo. Kuhn pone in particolare l'accento sull'affermazione brechtiana per cui lo scopo dei Modellbücher non voleva essere quello di ingessare la creatività o imporre dall'alto rigidi schemi, bensì, almeno nelle intenzioni, l'intento dichiarato era incentivare i cambiamenti e gli sviluppi interni al modello stesso. Oltretutto, come nota Kuhn, i testi teorici e programmatici che compongono i Modellbücher editi per *Antigone*, *Galileo* e *Courage* contengono precisi riferimenti al contesto storico presente, che, ancor più se letti in un'ottica dialettica e marxista, tendono a relativizzare l'assolutezza della proposta di questi strumenti di lavoro, la cui necessità è in ogni caso posta in relazione alla contingenza storico-politica. L'insieme degli apparati testuali, grafici, iconografici, critici e analitici che compongono i libri di regia, aggiunge Kuhn, sono pensati per instaurare una relazione critica con il lettore e una dialettica fra un Modellbuch e l'altro³⁸⁶.

In chiusura del suo saggio introduttivo, Kuhn rileva le contraddizioni insite nell'idea e nella pratica dei Modellbücher che estrinsecano il conflitto fra la tensione di Brecht verso la creazione collettiva e libera e la necessità di fissare il lavoro artistico, documentarlo e archivarlo. Probabilmente, conclude Kuhn, il Modellbuch tende a sintetizzare in sé entrambe queste vie e modalità operative³⁸⁷.

³⁸³ *Ibid.*, p. 148.

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ *Ibid.*, pp. 148-149.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 148.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 150.

Fra le questioni affrontate da Tom Kuhn rispetto al tema dei Modellbücher, diverse sono riprese in un recente saggio di David Barnett. Lo studio, dal titolo *Brecht in Practice*, edito da Bloomsbury Methuen Drama nel 2015, dedica il settimo capitolo alla prassi brechtiana della “documentazione” e dell’“arte del copiare” (*Brecht, Documentation and Art of Copying*)³⁸⁸. È all’interno di tale ambito che l’autore contestualizza la propria analisi sui Modellbücher brechtiani, che in parte ripercorre alcune acquisizioni dello studio di Kuhn, in parte aggiunge nuove riflessioni. Nell’ottica di fornire uno sguardo sulla situazione degli studi internazionali sui Modellbücher brechtiani, ci si soffermerà qui sugli elementi del saggio di Barnett ritenuti maggiormente illuminanti e chiarificatori.

L’approccio di Barnett al tema dei Modellbücher passa per l’individuazione di un parallelismo fra i libri-modello e un’altra importante forma di documentazione e analisi del processo teatrale brechtiano, quella definita dallo stesso Brecht con il termine “*Notate*”³⁸⁹. Barnett osserva come con *Notate* non si intenda un semplice resoconto delle prove, bensì uno strumento che doveva permettere di penetrare a fondo nel processo di creazione teatrale, evidenziando le ragioni e le riflessioni sottese ad ogni scelta. Brecht incaricava gli assistenti della stesura di questi apparati testuali, riservandosi in un primo momento di rivederli e revisionarli, per poi affidarne loro in seguito la completa elaborazione. Questo materiale, destinato esclusivamente ad un uso interno all’ensemble, sarebbe poi servito come base per riflessioni, analisi, elaborazioni essenziali al lavoro dei giorni successivi. Barnett osserva come lo strumento del Modellbuch dovette rappresentare, per certi aspetti, qualcosa di simile in termini di documentazione e registrazione del processo creativo. Il “formato” del Modellbuch si rendeva essenziale per Brecht nell’ottica di avere a disposizione un oggetto funzionale ad un’analisi più immediata e di pronta consultazione, utile quindi a chi fosse esterno all’ensemble brechtiano e al suo lavoro sugli allestimenti³⁹⁰.

I Modellbücher, che si avvalevano della fotografia, dovevano quindi utilizzare il medium fotografico al fine di mostrare gli elementi essenziali all’analisi e alla comprensione della performance e dei suoi snodi significativi. A questo proposito, gli assistenti di Brecht dovevano selezionare dalla mole di fotografie di scena scattate quelle più utili a evidenziare i cambiamenti sulla scena, gli sviluppi dell’allestimento, i movimenti, le posizioni, gli atteggiamenti caratterizzanti i personaggi. Come afferma Barnett, « [I]f socially significant details and contradictions could not be seen by the camera, they could not be seen by the audience »³⁹¹.

Un altro aspetto a cui credo sia importante prestare attenzione, in vista di una definizione dei criteri tipologici in base ai quali tentare di suddividere l’oggetto documentale “Modellbuch”, elemento di

³⁸⁸ D. Barnett, *Brecht in Practice: Theatre, Theory and Performance*, London, Methuen, 2014.

³⁸⁹ *Ibid.*, pp. 162-167.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 168.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 169.

analisi, questo, centrale per la presente tesi, è la distinzione proposta da Barnett fra diverse categorie di libri-modello. Egli afferma che i Modellbücher realizzati per un uso interno al Berliner Ensemble, pensati quindi per essere letti da addetti ai lavori, da soggetti direttamente coinvolti nella creazione della performance documentata, si compongono in alcuni casi di sole immagini fotografiche, mentre in altri si abbina ogni fotografia a estratti dal testo del dramma (battute dei personaggi). Questo genere di libri-modello risulta particolarmente interessante in quanto l'azione stessa della loro creazione artigianale costituiva un momento didattico per i membri del Berliner Ensemble, portati a ragionare sull'allestimento e ad allenare la propria attenzione ai momenti significativi della produzione³⁹². Come evidenzia Barnett, la loro utilità per la comprensione dei metodi del Berliner fu colta in primo luogo dai teatranti che dopo la morte di Brecht iniziarono a richiederne copie in misura sempre maggiore.

Barnett informa poi dell'esistenza di alcuni interessanti documenti: oltre ai noti Modellbücher editi per *Antigone*, *Galileo* e *Mutter Courage* e a quello per *I fucili di Frau Carrar*, l'autore indica una serie di piccoli libri-modello pubblicati dal Berliner Ensemble per documentare produzioni sviluppate per compagnie amatoriali a metà anni Cinquanta³⁹³. L'autore prende in esame il modello per *Hans Pfiem, or Boldness Pays Off*, per mostrare come alla base dell'idea e della progettazione del Modellbuch ci fosse l'intenzione di proporre una serie di strumenti e apparati critici e analitici da leggere in connessione dialettica fra loro. Questo aspetto risulta evidente nella struttura e nella veste grafica dei Modellbücher editi, che sono costituiti da tre diversi volumetti dedicati rispettivamente alle foto di scena, al testo del dramma e alle note di regia o ai saggi critici e teorici sull'opera e sulla sua rappresentazione. Il caso di *Hans Pfiem, or Boldness Pays Off* si rivela un interessantissimo esempio di questa interdialogicità nonché dell'apertura del Modellbuch ad accogliere stimoli e sviluppi. Come descrive Barnett, il libro-modello in questione presenta sulla facciata sinistra il testo del dramma, mentre la corrispondente facciata destra appare composta da diversi elementi. La pagina è infatti ripiegata su sé stessa: da aperta risulta bianca e serve per accogliere le note dei gruppi di teatranti non professionisti che lavoreranno alla messa in scena dell'opera; se la si piega a metà, si possono leggere sulla mezza facciata le note di regia del Berliner³⁹⁴, accompagnate da foto di scena. Successivamente Barnett si concentra su un altro essenziale aspetto, preso in esame anche da Kuhn, ovvero sulla percezione dei modelli da parte dei fruitori esterni, spesso in contrasto con gli intenti brechtiani. Emerge dunque ancora una volta il tema della percezione negativa di tali strumenti di lavoro al tempo della loro produzione.

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.*, pp. 169-170.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 170.

In alcuni casi Brecht mostrò atteggiamenti particolarmente rigidi come quando arrivò a proibire una rappresentazione di *Madre Courage* a Dortmund perché troppo diversa da quella documentata nel libro-modello. La percezione esterna delle richieste brechtiane era spesso negativa: Barnett ricorda la reazione all'imposizione del modello di *Madre Courage* a Wuppertal da parte della stampa, che imputò a Brecht un atteggiamento nazista e dittatoriale. D'altro canto, Barnett sottolinea l'urgenza sottesa alla realizzazione dei *Modellbücher*, ovvero quella di fondare e codificare le basi per un teatro che si contrapponesse nettamente a quello corrotto dalla guerra e dal nazismo, ragioni che certamente spiegano la sua attenzione alla cessione dei diritti di esecuzione delle sue opere³⁹⁵.

L'analisi delle intenzioni di Brecht rispetto alla realizzazione dei *Modellbücher* e dello statuto che egli attribuiva a tali documenti, è condotta da Barnett sulla base delle dichiarazioni dell'introduzione di Brecht e Neher ad *Antigonemodell 1948*, che può essere considerata una sorta di "manifesto" per la poetica del *Modellbuch*³⁹⁶. Le questioni poste sul tavolo concernono lo statuto "esemplare" del modello, i criteri di imitazione e variazione, le possibilità e modalità di imitazione dello schema proposto. In conclusione, Barnett osserva la contraddittorietà insita nel concetto di *Modellbuch*, che racchiude in sé allo stesso tempo i caratteri di esemplarità e unicità, in quanto la natura di "modello" in grado di fornire linee guida nasce dai caratteri di una specifica e irripetibile performance, quella documentata e proposta come esempio. Barnett rileva inoltre come fosse problematico conciliare il metodo dialettico della messa in scena brechtiana, che sta alla base dell'idea del modello, e la libertà creativa dei successivi allestitori delle opere brechtiane che volessero attenersi all'esempio del *Modellbuch*. Alla base di un utilizzo corretto e produttivo del modello, osserva Barnett, sta la comprensione profonda dei principi del teatro epico sottesi alle scelte su cui si regge la performance documentata. Del resto, Brecht definisce chiaramente la sua concezione dell'atto del "copiare" come attività creativa. Il modello dunque non va copiato in maniera servile, ma interpretato e analizzato per comprendere le motivazioni di ogni scelta; in tal modo l'imitazione dell'esempio proposto non sarà pedissequa e acritica, bensì prenderà le mosse da una riflessione che coinvolga le ragioni poetiche, sociali e politiche che sostengono il significato di una determinata disposizione nello spazio, di un gesto o un atteggiamento del personaggio e sarà così in grado di riproporne le intenzioni. L'arte del copiare, osserva Barnett, è un'attività dialettica che si basa sui principi di causa ed effetto e che costringe a prendere decisioni e riflettere sulla produzione brechtiana e sulle modalità del suo riadattamento³⁹⁷.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 172.

³⁹⁶ *Ibid.*, pp. 173-175.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 178.

Sempre nel 2015 David Barnett pubblica un altro volume fondamentale per lo studio del lavoro di Brecht e della sua compagnia anche oltre la morte del regista: *A History of the Berliner Ensemble*, edito da Cambridge University Press per la serie Cambridge Studies in Modern Theatre³⁹⁸.

Le informazioni in merito ai Modellbücher emergono più volte e a tratti nel flusso della lunga storia del Berliner, tracciata fino alle soglie degli anni 2000, ad indicare come questo strumento di lavoro abbia avuto lunga vita e conosciuto fasi alterne di fortuna e sfortuna. L'indagine di Barnett permette di cogliere il movimento ondulatorio delle vicende legate ai Modellbücher, che emergono in momenti eterogenei della storia del Berliner.

Alcune riflessioni riprendono dati proposti dall'autore in *Brecht in Practice*. Ad esempio, ancora una volta il lavoro sui Modellbücher è posto in relazione con quello svolto intorno alle *Notate*, ma si aggiungono qui nuovi elementi che permettono di contestualizzare e comprendere in maniera più approfondita la concezione elaborata da Brecht rispetto al tema delle modalità di interazione fra teorie teatrali e lavoro in scena e di addentrarsi nella relazione fra Brecht e gli assistenti nell'ambito del processo di creazione.

Barnett insiste in particolare sull'idea di una sorta di «training»³⁹⁹ a cui Brecht sottoponeva i suoi assistenti, allo scopo di abituarli all'osservazione critica della scena, di coinvolgerli e stimolarli in un'analisi delle prove e dell'elaborazione della messa in scena, di invitarli a sviluppare e allenare competenze critiche e analitiche. La pratica delle *Notate* si configurava in questa prospettiva: Brecht infatti auspicava una raccolta da parte degli assistenti di riflessioni sulle prove, che andasse al di là del semplice resoconto passivo, e che fosse piuttosto occasione di esercizio del pensiero. Interessante il riferimento a due interviste inedite rilasciate a John Rouse nel 1988 da Peter Palitzsch e Hans Bunge, che testimoniano come Brecht almeno in una prima fase fosse coinvolto in prima persona nel processo di revisione delle *Notate*, rispetto alle quali esprimeva commenti e suggerimenti o proposte, in un lavoro a più livelli che risultava utile e stimolante per la formazione degli assistenti, a cui in un secondo momento era affidato in toto il compito di redigere le *Notate* in maniera del tutto autonoma⁴⁰⁰.

Altre forme di «training» individuate da Barnett nel lavoro condotto da Brecht al Berliner Ensemble erano quelle che l'autore definisce «interrogative discussion»⁴⁰¹ e «evening reports»⁴⁰².

Le prime consistevano in confronti aperti e liberi fra Brecht e gli assistenti, che si tenevano prima delle prove e che spesso centrati su questioni politiche contemporanee. Lo scopo era quello di liberare

³⁹⁸ D. Barnett, *A History of Berliner Ensemble*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

³⁹⁹ *Ibid.*, pp. 21-23.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 23.

la creatività e le idee e di recuperare le connessioni fra arte e vita. Brecht tendeva in questo contesto a stimolare il dialogo ponendo questioni e interrogativi. Gli “evening reports” (*Abendberichte*) erano invece uno strumento per testare la tenuta dell’allestimento dopo molte rappresentazioni. La capacità di osservazione degli assistenti veniva qui messa alla prova per individuare le discrepanze fra l’allestimento corrente e quello abituale e per proporre eventuali modifiche⁴⁰³.

Anche la pratica della realizzazione dei Modellbücher è inquadrata da Barnett come una forma di “training” con valore pedagogico, per sviluppare abilità legate al lavoro scenico. L’aspetto a mio avviso più interessante dello studio di Barnett riguarda il ruolo e il grado di coinvolgimento degli assistenti nella composizione dei libri-modello, che prevedeva innanzitutto una cernita di immagini fra la vasta gamma di fotografie scattate in fase di prova. Dagli assistenti, afferma Barnett, Brecht si aspettava un acuto senso di osservazione, ma anche un grande impegno⁴⁰⁴. Barnett fa riferimento a un articolo del 1984 di Angela Kuberski⁴⁰⁵, in cui l’autrice afferma che non ci fosse una regola precisa nella realizzazione dei Modellbücher, ragion per cui probabilmente era compito degli assistenti trovare una forma adatta per la struttura dei documenti⁴⁰⁶. Questa attività, aggiunge Barnett, non era gradita, tanto è vero che, fra le testimonianze degli assistenti, ce ne sono alcune che rilevano l’utilità del lavoro di composizione dei modelli, ma nessuna che dichiara il compito piacevole. L’autore riporta a questo proposito le parole di Uta Birnbaum che lo definiva un duro lavoro e ricorda come Brecht ed Helene Weigel si lamentassero spesso dei ritardi nella realizzazione dei modelli⁴⁰⁷. Queste informazioni sono di straordinario interesse per la presente ricerca perché delineano uno scenario entro cui muoversi per immaginare in che modo dovesse avvenire il lavoro sui libri-modello.

L’indagine di Barnett sulle tecniche di “allenamento” a cui Brecht sottoponeva i suoi collaboratori ha inoltre il grande merito di individuare alcuni caratteri fondamentali della prassi registica brechtiana negli anni del Berliner Ensemble, che vanno ad integrarsi allo studio di Meldolesi. Barnett valuta la tecnica brechtiana del “training” per assistenti e attori, non tanto come una forma di regia dittatoriale fine a sé stessa, ma in quanto tentativo di promuovere e trasferire processi di sviluppo del pensiero creativo e critico. Ciò che Brecht chiedeva agli attori era di formulare delle “offerte”, proposte che poi lui avrebbe accolto o rifiutato in modo diretto. Agli assistenti chiedeva invece di produrre osservazioni a partire dallo sguardo vigile sul suo lavoro registico, analizzato in corso d’opera. Il processo di formazione a cui erano sottoposti gli assistenti era più lungo rispetto a quello degli attori, e preveda un percorso elaborato di analisi e riflessione sulla pratica scenica. In tal modo Brecht

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁰⁴ «Brecht regarded not only a keen sense of observation, but also vast reserves of commitment essential qualities in an assistant» (*Ibid.*, p. 22).

⁴⁰⁵ A. Kuberski, *Brechts Modellbücher und die Folgen*, «Notate», 6 (1984), pp. 4-5 (5).

⁴⁰⁶ D. Barnett, *A History of Berliner Ensemble* cit., p. 22.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

trasferiva il proprio metodo di lavoro agli assistenti, fornendo loro uno strumento vivo e dinamico con cui confrontarsi, una pratica assimilata nel tempo in modo critico e consapevole.

L'interesse degli autori tedeschi per i libri-modello brechtiani è vivo fino almeno dalla metà degli anni Sessanta.

Nel 1966 Werner Hecht, Dramaturg al Berliner Ensemble, direttore del Brecht-Zentrum der DDR, nonché biografo di Brecht, pubblicò un articolo che trattava dei libri-modello brechtiani prendendo in considerazione in particolare il tema del loro utilizzo⁴⁰⁸.

Paul Rilla proponeva nel 1965 uno studio di *Antigonemodell 1948*, inquadrato all'interno di un lavoro sull'*Antigone di Sofocle* brechtiana analizzata dal punto di vista drammaturgico e scenico⁴⁰⁹.

Nel 1984 il Brecht-Zentrum der DDR pubblicava un importante studio di Angela Kuberski, citato anche da David Barnett, che analizzava la tradizione della documentazione scenica del Berliner Ensemble, nel solco dell'esperienza dei Modellbücher brechtiani⁴¹⁰. È dell'anno successivo l'edizione della biografia di Ruth Berlau, *Living for Brecht. The memoirs of Ruth Berlau*, fondamentale per recuperare una narrazione di prima mano dell'esperienza di documentazione fotografica e archiviazione del lavoro brechtiano⁴¹¹. In anni recenti, «The Brecht Yearbook», la rivista di International Brecht Society, ha dedicato un intero numero alla figura di Berlau, con un saggio di Grischa Meyer sulla sua attività di fotografa a fianco di Brecht⁴¹². L'articolo tratta del suo lavoro in campo fotografico dalla metà degli anni Quaranta, della redazione de *L'Abicì della guerra* e dei Modellbücher, con particolare attenzione al Modellbuch per *Galileo* e a quello per *Antigone*. *Antigonemodell 1948* era al centro anche del saggio di Joachim Schmitt-Sasse, «*Zwischen barbarischen Kriegskultpfählen*». *Antigonemodell 1948 – Bild und Text – Brecht und Neher*, uscito alla fine degli anni Ottanta⁴¹³. Anche Bart Philipsen propose, alla fine degli anni Novanta, un'analisi del Modellbuch per *Antigone* nel saggio *Das Zaudern der Macht. Tragödie und Demokratie in Brechts Antigonemodell 1948*⁴¹⁴.

⁴⁰⁸ W. Hecht, *On using production models*, in «World Theatre. A bi-monthly review», vol. XV (1966), n. 3-4, pp. 201-204.

⁴⁰⁹ P. Rilla, *Bühnenstück und Bühnenmodell*, in B. Brecht, *Die Antigone des Sophokles. Materialien zur Antigone*, hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt am Main, 1965, pp. 231-235.

⁴¹⁰ A. Kuberski, *Brecht Modellbücher und die Folgen. Inszenierungsdokumentationen in der Tradition des Berliner Ensemble*, «notate», 6 / 84, Brecht Zentrum der DDR, Berlin, 1984, pp. 4-7.

⁴¹¹ R. Berlau, *Living for Brecht. The memoirs of Ruth Berlau*, ed. by Hans Bunge, trans. by Geoffrey Skelton, New York, Fromm International Publishing Corporation, 1985.

⁴¹² G. Meyer, *Berlau fotografiert bei Brecht-eine Zusammenarbeit (mehr oder weniger)*, in *Who Was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?*, Stephen Brockmann et al., eds., The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch, Volume 30 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2005), pp. 182-201.

⁴¹³ J. Schmitt-Sasse, *Zwischen barbarischen Kriegskultpfählen. Antigonemodell 1948 – Bild und Text – Brecht und Neher*, «TheaterZeitschrift. Beiträge zu Theater Medien Kulturpolitik», Heft 26, Winter 88/89, pp. 122-132.

⁴¹⁴ B. Philipsen, *Das Zaudern der Macht. Tragödie und Demokratie in Brechts Antigonemodell 1948*, «Germanistische Mittelungen. Zeitschrift für Deutsche Sprache, Literatur und Kultur», vol. 48/98, Brüssel, 1998, pp. 1-17.

Il Modellbuch edito per *Vita di Galileo* è stato invece al centro del lavoro di Peter Langemeyer, *Erläuterungen und Dokumente – Bertolt Brecht – Leben des Galilei*⁴¹⁵, pubblicato nel 2001, che inserisce il discorso sul libro-modello in un excursus sugli allestimenti dell'opera fino al 1961.

Per un'analisi dell'opera brechtiana risulta imprescindibile il compendio in 5 volumi curato da Jan Knopf, dal titolo complessivo *Brecht Handbuch*, edito da J. B. Metzler (il primo volume è uscito nel 2001, l'ultimo nel 2003)⁴¹⁶. Il lavoro consiste in un vero e proprio manuale che fornisce informazioni, dati, commenti e interpretazioni dell'intera opera brechtiana: drammi e opere teatrali (*Stücke*, volume 1), poesie (*Gedichte*, volume 2), prosa, film e sceneggiature (*Prosa, Filme, Drehbücher*, volume 3), scritti, giornali, lettere (*Schriften, Journale, Briefe*, volume 4), *Register, Chronik, Materialien* (volume 5). All'interno di questa rassegna trovano spazio anche i tre Modellbücher editi (*Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei, Antigonemodell 1948 e Couragemodell 1949*), per ognuno dei quali è possibile consultare un saggio che fornisce le linee guida per la lettura e l'interpretazione.

L'analisi di *Antigonemodell 1948* è condotta da Jörg Wilhelm Joost che per prima cosa prende in considerazione la storia della composizione del libro-modello e le vicende editoriali. Analizza la *Prefazione (Vorwort)* di Bertolt Brecht e Caspar Neher, dedicando anche un approfondimento alla scena di Neher per *Antigone*; altri focus riguardano lo stile rappresentativo, la messa in scena del personaggio Antigone, la gestualità di Creonte.

Il saggio centrato su *Couragemodell 1949*, di Jan Knopf e Joachim Lucchesi, si apre con un excursus sulla nascita, la composizione e l'edizione del libro e prosegue con la descrizione del documento e con alcuni approfondimenti sullo statuto dell'oggetto teoretico e documentale "Modellbuch" e sulla teoria del teatro epico.

Il saggio più articolato è quello dedicato al Modellbuch per il *Galileo* di Laughton, a firma di Carl Weber che, oltre a raccontare le vicende della composizione del testo, si sofferma sulla storia della collaborazione fra Brecht e Laughton, sulle fasi del progetto per *Galileo*, sulle problematiche legate alla messa in scena; altri approfondimenti sono poi centrati sulla costruzione del personaggio da parte di Laughton e sulle *Notate* redatte per le singole scene.

L'edizione critica più completa degli scritti di Brecht (*Werke*), ovvero Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*⁴¹⁷, dedica un volume al testo dei Modellbücher editi per *Mutter Courage, Galilei e Antigone*⁴¹⁸. Il lavoro risulta particolarmente interessante in quanto

⁴¹⁵ P. Langemeyer, *Erläuterungen und Dokumente – Bertolt Brecht – Leben des Galilei*, Reclam, 2001, pp. 159-168.

⁴¹⁶ Jan Knopf (eds.), *Brecht Handbuch*, 5 Bände, Stuttgart, J. B. Metzler, 2001-2003.

⁴¹⁷ Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, hrsg. von W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K-D. Müller, Berlin und Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1988-2000.

⁴¹⁸ Brecht, *Schriften 5. Theatermodelle. «Katzgraben» - Notate 1953* (Band 25), bearbeitet von Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad. Register zu den Schriften (Band 21-25), in Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, hrsg. von W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K-D. Müller, Berlin, Suhrkamp Verlag, 1994.

fornisce, in appendice, per ognuno dei tre libri-modello, il commento critico e filologico dei curatori, frase per frase.

Per un ulteriore approfondimento sui testi drammatici di *Mutter Courage*, *Galileo* e *Antigone*, va senza dubbio consultato anche il volume 24 della stessa serie che riporta le note brechtiane ai testi, corredate dei commenti critici e analitici redatti dai curatori⁴¹⁹.

Un'importante e interessante fonte per la documentazione intorno all'utilizzo brechtiano delle immagini e alla produzione dei Modellbücher è il film documentario *Bertolt Brecht – Bild und Modell*, per la regia di Peter Voigt, allievo di Brecht, e Sebastian Eschenbach (2006). Alla realizzazione del film hanno partecipato anche Erdmut Wizisla, direttore del Bertolt-Brecht-Archiv, che compare in dialogo con Voigt e Harald Müller. Il film, uscito nel cinquantésimo anniversario della morte di Brecht, ricostruisce le interazioni dello scrittore e regista con fotografia e cinema in relazione al proprio lavoro artistico. La narrazione si avvale di alcuni interessanti documenti, che vengono mostrati e discussi: riprese di alcune messe in scena brechtiane, fotografie, e, in particolare una raccolta di immagini realizzata durante gli anni dell'esilio e conservata presso il Bertolt-Brecht-Archiv. Si tratta di una cartellina contenente 83 fogli su cui sono incollati immagini e testi tratti da giornali raccolti da Brecht durante l'esilio americano. Il documento è stato rinvenuto soltanto nel 2004 e si va ad aggiungere a *Kriegsfibel* – foto-testo composto negli anni dell'esilio, a partire dal 1940 e pubblicato per la prima volta soltanto nel 1955. Entrambi i documenti, probabilmente, furono esito di un lavoro di selezione all'interno di una raccolta e assemblaggio di materiali di proporzioni molto vaste. Nel suo documentario, Peter Voigt presenta le 83 tavole contenute della cartella in un filmato di 22 minuti realizzato in coproduzione con Literarumforum im Brecht-House e Berliner Akademie der Künste.

Una parte del film di Voigt è dedicata alla pratica dei Modellbücher, di cui vengono forniti alcuni dati. Voigt si concentra in particolar modo sull'elemento fotografico. Si prende dunque in considerazione la modalità di ripresa degli spettacoli, di cui, si dice, venivano scattate fra le 400 e le 600 foto durante la messa in scena. Si utilizzavano a tale scopo due macchine fotografiche collocate nella stessa posizione in modo da cogliere il palco dalla medesima prospettiva. Gli apparecchi erano posizionati lateralmente alla scena, su una balconata o su un piedistallo e il palco era inquadrato dall'alto per conferire alla scena profondità e plasticità. Alcuni scatti erano dedicati alla documentazione dell'allestimento scenico, dunque al palco, alla scenografia, agli oggetti di scena,

⁴¹⁹ Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Schriften 4. Texte zu Stücken*, Band 24, Bearbeitet von Peter Kraft unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek, in Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, hrsg. von W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K-D. Müller, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1991.

altri a quella dei costumi e del trucco dei personaggi, ed erano quindi realizzati “in posa”, di fronte a uno sfondo bianco. Gli attori venivano fotografati di profilo, frontalmente e posteriormente, senza espressione sul volto.

Le fotografie raccolte nei Modellbücher erano prevalentemente totali della scena, e documentavano i principali movimenti e cambi di posizione dei personaggi. Alle foto si accompagnavano in alcuni casi il testo del dramma e appunti di Brecht o degli assistenti di regia. Anche Voigt infatti ribadisce come la produzione dei libri modello fosse affidata agli assistenti a cui spettava il compito di fare in modo che la fabula fosse raccontata chiaramente attraverso le immagini. Gli utilizzi e lo scopo dei Modellbücher erano la documentazione della messa in scena e delle modalità di lavoro, la costruzione di modelli per i successivi allestimenti in altri teatri e di strumenti di analisi e critica degli spettacoli.

L'insieme della bibliografia reperita sui Modellbücher prende in esame, come si è visto, diversi aspetti, affronta la tematica sotto molteplici punti di vista, e costituisce una fondamentale base di partenza per la ricerca. I documenti su cui esistono più informazioni sono i libri-modello editi per *Madre Courage*, *Vita di Galileo* e *Antigone di Sofocle*, analizzati nel loro aspetto testuale e iconografico. Le testualità contenute in questi documenti sono infatti veri e propri trattati teorici e analitici, che forniscono linee guida per interpretare i drammi, le scelte relative alla messa in scena, lo statuto dei Modellbücher.

I riferimenti e gli approfondimenti più illuminanti intorno al panorama dei Modellbücher inediti sono a mio avviso quelli forniti dagli studi di Tom Kuhn e David Barnett. I lavori di questi autori, pur non riportando un'analisi filologica e una descrizione minuziosa del patrimonio documentale, riescono a cogliere aspetti di straordinario interesse per la conoscenza della tematica, contestualizzata in senso storico e posta in relazione con il progressivo approccio brechtiano alla fotografia; hanno inoltre il merito di portare a sintesi alcuni caratteri che costituiscono una chiave per la lettura della pratica di creazione e del ruolo dei libri-modello all'interno del Berliner Ensemble.

Nell'ambito degli studi italiani, Claudio Meldolesi ha saputo collocare la prassi dei Modellbücher nel contesto di uno studio della regia di Brecht che tiene conto delle fasi e degli snodi di questo processo, osservato in una prospettiva storica e critica. Occorrerà ripartire da questa analisi e rileggerla alla luce delle acquisizioni documentali e degli apporti degli studi più recenti, in particolare quelli di Kuhn e Barnett; alcuni elementi infatti suggeriscono probabilmente di smussare o almeno problematizzare l'idea di uno stretto e univoco legame fra Modellbücher e fase demiurgica della regia brechtiana. L'osservazione diretta del patrimonio archivistico rivela inoltre come esistano diverse copie di libri-modello per il *Cerchio di gesso del Caucaso*, il controverso allestimento preso in esame da Meldolesi come emblema del passaggio a una regia maieutica e a un approccio sperimentale e processuale al

lavoro in scena. La prassi dei Modellbücher continuò peraltro a vivere anche negli anni successivi e perfino oltre la morte di Brecht.

Gli studi italiani più recenti si sono focalizzati sul rapporto fra Brecht e i media visuali e hanno osservato i Modellbücher in relazione all'interesse di Brecht per la fotografia⁴²⁰. Il merito di queste indagini è senz'altro quello di aver sviluppato l'analisi di un aspetto fondamentale del lavoro brechtiano, che già George Didi-Huberman aveva colto nel suo saggio del 2009 sull'utilizzo delle immagini ne *L'Abicì della guerra* e nel *Diario di lavoro*. Questi studi portano avanti e sviluppano le teorie di Roland Barthes e Walter Benjamin sul teatro epico, fonti imprescindibili per la comprensione del pensiero e dell'opera di Brecht.

A partire dall'acquisizione degli studi editi a cui si è fatto riferimento, si proporrà nelle prossime pagine un'analisi del patrimonio documentale dei Modellbücher di Brecht e del Berliner Ensemble. L'indagine fonda i suoi elementi di novità su uno studio diretto dei documenti svolto presso il Bertolt-Brecht-Archiv di Berlino fra marzo e giugno 2018 e poi fra aprile e maggio 2019. Si riporteranno, in una prima fase, gli esiti della ricerca, attraverso una descrizione analitica dei documenti, per passare poi a un'indagine della tematica fondata su un approccio storico, che tenga conto degli studi editi sulla materia, ponendosi in dialogo con essi, nell'ottica di un approfondimento di alcuni aspetti e di un ampliamento delle prospettive critiche.

2.2. *Lo statuto dei Modellbücher negli scritti di Brecht e del Berliner Ensemble*

Quando, terminata la guerra hitleriana, ci riaccingemmo a fare del teatro, la difficoltà maggiore consisteva forse nel fatto che tutti quanti, artisti e pubblico, sembravano ignorare l'ampiezza della distruzione che aveva avuto luogo. [...] Il rapido declino dei mezzi d'espressione artistica sotto il regime nazista si era verificato in modo quasi impercettibile. Se il deterioramento degli edifici teatrali era tanto più visibile di quello della recitazione, si deve pensare che il primo aveva avuto luogo insieme con il crollo del regime nazista, il secondo invece insieme con la sua genesi. [...] Con un teatro così depravato, in sfacelo tecnico e spirituale, come si potevano allestire le nuove rappresentazioni per i nuovi spettatori?

Come si poteva costruire l'uomo nuovo, di cui il nostro continente ha tanto bisogno? E la grande trama che indicasse i punti nodali dell'indispensabile cambiamento della società? Come si poteva dar forma all'ambiente, ridiventato una costante variabile? Come dar vita a un'arte drammatica

⁴²⁰ Un'analisi del patrimonio documentale dei Modellbücher inediti è argomento di una tesi di laurea magistrale in Storia e tecniche della fotografia, della dottoressa Caterina Colombo (Università di Siena), basata su una ricerca svolta presso il Bertolt-Brecht-Archiv: C. Colombo, *Modellbücher: La fotografia nel teatro di Bertolt Brecht*, Tesi di Laurea, Siena (2005), relatore Massimo Agus.

basata sulle contraddizioni e sui processi dialettici, cioè a un'arte drammatica non oggettiva? Come ottenere il nuovo atteggiamento critico e costruttivo del nuovo pubblico di chi lavora e produce? La domanda contiene in sé la risposta. Non si poteva rinvigorire il teatro declinante ponendogli dei compiti particolarmente facili, ma soltanto i più difficili. [...] inadeguato in sé, in quanto teatro, doveva sforzarsi di cambiare, oltre a se stesso, anche il mondo che lo circondava. Da questo momento poteva sperare di dar forma alle rappresentazioni del mondo solo se contribuiva a dar forma al mondo. [...]»⁴²¹.

Con queste parole, tratte da un discorso di Brecht al Congresso culturale pangermanico di Lipsia nel maggio 1951, si apre il volume *Theaterarbeit*, importante opera collettiva del Berliner Ensemble, che nel 1952 pubblicava materiali relativi a sei allestimenti teatrali. Una successiva edizione dell'opera fu pubblicata nel 1961 e probabilmente ci furono in seguito altre ristampe, con alcune integrazioni. Tale *Premessa* suona come una precisa dichiarazione di poetica che esplicita gli intenti e la ragion d'essere del Berliner Ensemble, nato per «contribuire, col suo lavoro teatrale, alla costruzione di una nuova Germania e di un nuovo teatro nazionale»⁴²². La fondazione del Berliner⁴²³ si collocava in un preciso contesto storico ed era motivata da chiari fattori politici e sociali. La premessa inquadra chiaramente il senso dell'opera *Theaterarbeit*, che si connota come una presentazione e una descrizione del lavoro del Berliner Ensemble attraverso una serie di documenti molto significativi, come fotografie di scena, bozzetti, disegni e progetti di Caspar Neher, e una vasta miscellanea di testi teorici di autorialità eterogenea e non sempre dichiarata, alcuni dei quali presenti anche in altre pubblicazioni. Solo in alcuni casi gli scritti presentano indicazioni relative alla datazione. Se la prima edizione del volume è quella del 1952 significa che la pubblicazione era avvenuta a pochi anni dalla fondazione del Berliner nel 1949 e il suo scopo era quindi quello di raccontarne e presentarne l'attività parallelamente al suo svolgersi. L'edizione del 1961, successiva alla morte di Brecht, potrebbe invece avere un diverso scopo e configurarsi come una sorta di inquadramento culturale di un sistema, quello di lavoro proprio del Berliner Ensemble, di cui si propone la conservazione. Dopo l'edizione del 1961 deve esserci stata qualche altra ristampa del volume, con alcune integrazioni, dato che la traduzione italiana pubblicata da Mondadori, da cui si cita nel presente paragrafo, contiene in appendice un elenco delle rappresentazioni del Berliner Ensemble fino al 1967. Sempre in appendice è presente inoltre un breve testo di presentazione del Berliner in cui si fa riferimento alla intitolazione a Brecht della piazzetta antistante il Theater am Schiffbauerdamm, avvenuta il 10 febbraio 1963.

⁴²¹ *Theaterarbeit. Fare teatro. Sei allestimenti del Berliner Ensemble*, redazione di Bertolt Brecht, Ruth Berlau, Claus Hubalek, Peter Palitzsch, Käthe Rülicke, a cura del Berliner Ensemble – Helene Weigel, Milano, trad. it. B. Bianchi, R. Fertonani, Il Saggiatore di Alberto Mondadori Editore, 1969, pp. 9-10.

⁴²² *Ibid.*, p. 8.

⁴²³ Il Berliner Ensemble fu fondato nel gennaio del 1949.

La redazione di *Theaterarbeit* era stata collettiva e se ne indicano come autori Bertolt Brecht, Ruth Berlau, Claus, Hubalek, Peter Palitzsch, Käthe Rüllicke, mentre la curatela è di Helene Weigel e più genericamente del Berliner Ensemble, di cui Weigel era la direttrice artistica.

«Questo libro si basa su sei rappresentazioni del Berliner Ensemble»⁴²⁴, si legge nelle prime pagine. E ancora, «Il Berliner Ensemble cerca di contribuire, col suo lavoro teatrale, alla costruzione di una nuova Germania e di un nuovo teatro nazionale»⁴²⁵. Le sei rappresentazioni illustrate nella prima metà dell'opera sono *Il signor Puntila e il suo servo Matti*, *Vassa Železnova*, *Il precettore*, *La madre*, *Pelliccia di castore e galletto rosso*, *Madre Courage e i suoi figli*. Una successiva sezione è dedicata ai «Modelli di regia»⁴²⁶ e un'ultima parte è dedicata alle questioni tecniche.

La sezione iniziale del volume, dunque, propone un'articolata descrizione dei primi sei allestimenti del Berliner, messi in scena fra il 1949 e il 1951. Per ognuno vengono pubblicati fotografie di scena, bozzetti, estratti dal testo drammatico, e numerosi scritti teorici, della maggior parte dei quali non è esplicitata la paternità, mentre alcuni sono attribuiti a Brecht, e altri ad altri autori come Paul Rilla, Berthold Viertel, Wolfgang Böttcher, Angelika Hurwicz, Ernst Kahler, Karl Schönewolf, Egon Monk, Hans Mayer, Herbert Jhering, György Lukàcs. La gran parte dei testi pubblicati non è datata, ma i primi di cui è indicata la datazione sono del 1935⁴²⁷. In ogni caso, gli allestimenti descritti in questa parte di *Theaterarbeit*, come si è detto, sono collocati fra il 1949 e il 1951, per cui è probabile che gli scritti di questa sezione siano o precedenti questo periodo, o risalgano più o meno a questi anni. I saggi prendono in considerazione dal punto di vista drammaturgico e scenico la struttura dei drammi, i prologhi, le canzoni, le singole scene, le eterogenee modalità di recitazione messe in campo da attori diversi, le modalità di lavoro dei registi che hanno diretto le rappresentazioni, gli apparati scenografici, le musiche, aspetti relativi al contesto storico e politico dei singoli drammi, i caratteri dei personaggi. I testi comprendono corrispondenze epistolari, appunti di regia, trascrizioni di interviste, poesie, veri e propri saggi di carattere analitico. Il confronto fra i saggi pubblicati in traduzione italiana nell'edizione Mondadori del 1969 e i tre volumi delle edizioni Einaudi degli *Scritti teatrali* rivela come alcuni testi di *Theaterarbeit* siano presenti anche in altre pubblicazioni degli scritti di Brecht. Per fare solo qualche esempio, alcuni dei saggi relativi al *Puntila* furono pubblicati per la prima volta su *Theaterarbeit*, e figurano in traduzione italiana anche nel terzo volume degli *Scritti teatrali*, dedicato alle note ai drammi⁴²⁸; il saggio dal titolo “Sul poetico e l'artistico”, scritto

⁴²⁴ *Theaterarbeit* cit., p. 8.

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ *Theaterarbeit* cit., p. 297.

⁴²⁷ Mi riferisco a “*La trama*”, testo relativo al dramma *La madre*. Come si legge in calce al testo, si tratta di una lettera scritta nel 1935 da Brecht al teatro operaio di New York (Cfr. *Theaterarbeit* cit., p. 126).

⁴²⁸ Brecht, *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975, III. *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*.

da Brecht durante le prove per *Il Precettore*, pubblicato su *Theaterarbeit*, era uscito per la prima volta all'interno dell'edizione dei *Versuche* del 1951; altri saggi sono invece tratti da *L'Acquisto dell'ottone*; alcuni dei testi pubblicati su *Theaterarbeit* relativamente alle rappresentazioni di *Madre Courage* sono tratti dal *Modellbuch* edito (*Couragemodell* 1949); uno dei saggi per *I fucili di madre Carrar* dal titolo *Fasi di una regia*, invece, è presente nel *Modellbuch* per il dramma, edito nel 1952, e fa parte della sezione delle note di Ruth Berlau, come ho potuto osservare durante la mia ricerca presso il Bertolt-Brecht-Archiv.

La seconda sezione di *Theaterarbeit* è interamente dedicata ai «Modelli di regia»⁴²⁹. Anche gli scritti raccolti in questa parte sono raramente datati; i pochi riferimenti espliciti riguardano la lettera inviata da Brecht alla Theatre Union, teatro operaio di New York, nel 1935, in merito alla prima rappresentazione de *La madre*⁴³⁰, alcune recensioni alle rappresentazioni di *Madre Courage* e *Puntilla*, uscite fra il 1948 e il 1949⁴³¹ e il colloquio fra Brecht e Winds, ex direttore del teatro di Wuppertal, di cui su *Theaterarbeit* non è indicata la data, ma che risale al 1949⁴³². Il saggio di Ruth Berlau dal titolo *La «Courage» olandese*, poi, fa riferimento all'allestimento di *Madre Courage* ad Amsterdam del 1950. Gli scritti relativi alle rappresentazioni di *La madre* sono focalizzati sugli allestimenti del 1932 (Berlino), 1935 (Copenaghen), 1950 (Lipsia) e 1951 (Berlino), ma non sono datati.

La sezione sui modelli di regia si apre con un paragrafo in cui si esplicitano e giustificano le ragioni che stanno alla base «di un teatro realistico e socialista»⁴³³. L'arte, si ribadisce, ha il compito di contribuire all'«ascesa dei lavoratori attivi»⁴³⁴, che si auspica abbia luogo nella fase di ricostruzione a partire dalle macerie lasciate dalla guerra. L'avanzamento del proletariato, e quello delle arti, strettamente connessi, hanno però «bisogno di pianificazione»⁴³⁵. Queste poche righe non fanno esplicito riferimento ai *Modellbücher* ma sono poste come discorso preliminare a quello sui modelli di regia; mostrano dunque la connessione fra l'idea di modello e quella di un teatro «realistico e socialista», intimamente legato alle istanze della classe dei lavoratori e dunque al contesto sociale e politico. Le arti, si legge infatti, hanno bisogno di recuperare le proprie forze per far fronte alla ricostruzione sociale e culturale che si prospetta; per far ciò è altresì necessario che il teatro tenga presente la propria compromissione con le istanze civili.

⁴²⁹ *Theaterarbeit* cit., p. 297. «Modelli di regia» è il titolo della sezione del volume.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 339.

⁴³¹ *Ibid.*, pp. 300-304.

⁴³² B. Brecht, *Se il far uso di modelli di regia sia di ostacolo alla libertà artistica*, trad. it. E. Castellani, in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975, II. *Scritti teatrali II*. «L'Acquisto dell'ottone», «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni 1937-1956, pp. 195-199.

⁴³³ *Ibid.*, p. 299 («Necessità e premesse di un teatro realistico e socialista»).

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ *Ibid.*

L'utilità dei modelli viene affermata in modo ancora più esplicito attraverso una serie di esempi di esecuzioni di drammi brechtiani come *Madre Courage*, *La madre*, *Puntila*, che avevano sortito effetti molto distanti dall'idea su cui il dramma si basava, venendo quindi fraintesi dal pubblico o dalla critica. Lo scollamento dal senso poteva dipendere ad esempio da un'insistenza troppo marcata su elementi pietistici o emotivi a scapito del significato e della causalità sociale come avvenne per *Madre Courage*, oppure da uno stile antirealistico che privava la rappresentazione di forza come nel caso dell'allestimento di *La madre* a Dresda nel 1947. In un frammento tratto da *L'Acquisto dell'ottone* e riportato in questo contesto su *Theaterarbeit*, Brecht sottolineava poi l'importanza, ai fini del buon esito del teatro, di una coscienza politica da parte di attori e regista: «Senza opinioni e senza intenzioni non si può raffigurare. Senza conoscere non si può mostrare nulla; come si farebbe a sapere ciò che val la pena di conoscere? Se l'attore non vuol essere un pappagallo o una scimmia, deve appropriarsi delle nozioni del suo tempo circa la convivenza umana, col partecipare alla lotta delle classi»⁴³⁶. Il riferimento è riproposto qui in relazione a esecuzioni fuorvianti di *Il signor Puntila e il suo servo Matti*, in cui i due personaggi erano stati interpretati senza tenere conto dell'aspetto politico della narrazione, le figure erano state costruite lavorando solamente sulla caratterizzazione psicologica, e in alcuni casi, addirittura era stato travisato il senso di una scena, eliminandone i tratti umoristici. «Queste esecuzioni [si conclude] contribuirono a far sì che il Berliner Ensemble approntasse dei libri modello»⁴³⁷.

La scelta di approntare uno strumento come quello dei Modellbücher, dunque, aveva alla base un impianto teorico forte e strutturato, che spiegava la necessità e il significato di tale approccio alla scena. In una fase storica come quella del secondo dopoguerra, in Germania, un autore come Brecht non poteva permettersi di lasciare che il senso di un dramma venisse stravolto, per via delle implicazioni sociali e politiche del teatro epico e dialettico.

Tutte le seguenti pagine della sezione di *Theaterarbeit* dedicata ai libri-modello forniscono un quadro imprescindibile per lo studio, un vero e proprio apparato teorico e critico da consultare in parallelo ai Modellbücher per coglierne appieno gli scopi, la ragion d'essere, le potenzialità. Vengono infatti esposte le modalità di composizione dei modelli, i compiti e i caratteri essenziali, strettamente relati agli elementi della messinscena che il libro-modello deve saper mostrare, le modalità di utilizzo auspiccate per tali strumenti. Tutta la trattazione è sostanziata da esempi pratici fondati sul concreto lavoro scenico e corredata da fotografie degli allestimenti.

⁴³⁶ *Theaterarbeit* cit., p. 304.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 305.

Credo sia fondamentale prendere in considerazione alcuni degli elementi forniti e dei temi affrontati in queste pagine, per comprendere le intenzioni e gli obiettivi che stavano alla base della realizzazione dei modelli.

Occorrerà iniziare la rassegna con il famoso testo di Ruth Berlau in cui la fotografa e collaboratrice di Brecht racconta il metodo di composizione dei Modellbücher⁴³⁸. Il testo non è datato ma sembra costituire un momento di riflessione sui Modellbücher scritto in parallelo allo sviluppo delle modalità di realizzazione di tali materiali. Non sembra trattarsi di un vero e proprio testo programmatico in quanto, si dice, al momento della stesura del breve saggio, erano già stati realizzati modelli per *Il signor Puntila e il suo servo Matti*, *La madre*, *Madre Courage* e si stava lavorando a *Il precettore*. Si tratterebbe piuttosto di un'esposizione delle modalità di composizione dei Modellbücher, elaborata parallelamente al delinarsi di tali modalità o in una fase in cui la "procedura" per la raccolta dei materiali fotografici e testuali, funzionali all'assemblaggio dei libri-modello, era definita e assestata. La ripresa fotografica degli spettacoli, si dice, avveniva durante due serate in cui la rappresentazione era fotografata per intero, ottenendo circa 1500 scatti. Ogni libro-modello poteva essere composto di un numero di fotografie che oscillava fra le 450 e le 600; ciò significava che sul totale degli scatti veniva operata una cernita che portava a scartare più della metà delle foto (quasi i due terzi). La ripresa fotografica degli allestimenti da parte di Ruth Berlau o altri fotografi divenne un elemento strutturale per la prassi teatrale brechtiana nel corso degli anni Quaranta, anche se già in precedenza Brecht si era avvalso ampiamente della fotografia per la documentazione del proprio lavoro⁴³⁹. La grande quantità di fotografie derivante da tale pratica sistematica entrò a far parte di un archivio, di cui Brecht affidò a Berlau la gestione dopo la fondazione del Berliner Ensemble. Oggi il Bertolt-Brecht-Archiv si compone di alcune sezioni interamente dedicate alla conservazione dei materiali fotografici. Esistono infatti sia un archivio storico fotografico del Berliner Ensemble, sia una sezione fotografica del Brecht-Archiv contenente gli archivi fotografici di Brecht, Ruth Berlau e dell'editore Suhrkamp. Si evince dunque come siano frequenti le intersezioni fra i materiali fotografici conservati in tali sezioni archivistiche e quelli utilizzati per la composizione dei Modellbücher.

Per la ripresa fotografica Berlau si avvaleva, come lei stessa racconta, di due macchine Leica con scatto flessibile fissate su cavalletto e collocate in balconata in posizione laterale, in modo da scattare sempre dallo stesso punto di vista, ovvero dall'alto, per conferire profondità alle immagini e plasticità alla disposizione dei personaggi nello spazio. L'osservazione diretta delle fotografie raccolte nei Modellbücher inediti conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv mostra come in effetti la maggior parte delle foto siano scattate da tale punto di vista; in alcuni casi si trovano fotografie riprese da

⁴³⁸ *Ibid.*, pp. 306-307.

⁴³⁹ Cfr. a tale proposito il capitolo "*Brecht, la fotografia, il montaggio*" della presente tesi.

angoli differenti o scattate dall'alto conferendo alla scena una prospettiva vertiginosa. Può essere quindi che ci fossero eccezioni rispetto all'orientamento generale delle riprese fotografiche.

Ruth Berlau chiarisce quali fossero gli elementi fondamentali della messa in scena che dovevano essere mostrati dalle foto: «Dapprima si raccolgono le immagini degli ingressi e delle uscite di scena e del cambio di posizione. Poi viene il lavoro di precisione, la scelta di movimenti e di gesti di tipo caratteristico. Quindi verifichiamo se le immagini narrate raccontino la vicenda: la trama dev'essere visibile. Raccogliamo i punti nodali della trama, e infine fotografiamo i punti ancora mancanti. Un assistente alla regia o il regista stesso siedono accanto al fotografo e gli indicano i punti precisi. Le parole d'ordine per ogni scena sono state scritte in precedenza»⁴⁴⁰. Dunque, ciò che permette di orientarsi all'interno della trama del dramma sono le entrate e le uscite dei personaggi e la loro posizione nello spazio, elementi questi che delineano a trame grosse i passaggi narrativi; il modello deve però documentare e fissare anche movimenti e gesti⁴⁴¹.

La fotografia è dunque sostanziale al modello. Una breve sezione di *Theaterarbeit*, a firma di Ruth Berlau, è dedicata proprio alla fotografia teatrale: «La possibilità di realizzare modelli pressoché esatti è sorta dallo sviluppo della fotografia teatrale», si legge⁴⁴².

Rispetto alle condizioni di lavoro, Berlau constata come all'epoca della stesura del testo la fotografia di teatro non fosse particolarmente praticata e sviluppata e non venisse presa in considerazione nella giusta misura, non riconoscendone il valore per il lavoro scenico. In genere, le uniche foto utilizzate nei teatri erano infatti quelle degli attori in posa, mentre Berlau sottolinea l'importanza delle fotografie colte durante la messa in scena, le uniche in grado di trasmettere «impressioni reali»⁴⁴³. Per consentire al fotografo di teatro di svolgere il proprio lavoro nel migliore dei modi, sarebbe necessario, osserva, dargli la possibilità di partecipare alle prove, per sviluppare un punto di vista sulla rappresentazione e coglierne i momenti essenziali. La fotografa lamenta inoltre i bassi salari imposti alla sua categoria. Berlau è poi consapevole, dato il lavoro svolto insieme a Brecht a partire dagli anni dell'esilio, del valore della fotografia per la costruzione di archivi, utili allo studio sia nell'immediato sia nel futuro.

L'importanza del lavoro di Ruth Berlau come fotografa di teatro e nell'ambito della realizzazione dei libri-modello emerge da un'interessante lettera scritta da Brecht il 30 agosto del 1955 e indirizzata alla collaboratrice. Il testo è consultabile presso il Bertolt-Brecht-Archiv ma è anche edito da Suhrkamp all'interno della raccolta delle opere di Brecht, nel volume dedicato alle corrispondenze

⁴⁴⁰ *Theaterarbeit* cit., p. 306.

⁴⁴¹ Cfr. a questo proposito il paragrafo 4.5.2. *Leben des Galilei: «la trama dev'essere visibile» della presente tesi.*

⁴⁴² *Theaterarbeit* cit., p. 346.

⁴⁴³ *Ibid.*

epistolari⁴⁴⁴. Nella lettera Brecht fa riferimento un breve scritto di venti righe che Berlau aveva in cantiere, in relazione all'edizione del primo Modellbuch. Il saggio, afferma Brecht, non avrebbe dovuto avere un taglio troppo personale; si trattava infatti di un quaderno di lavoro, da poter consultare e tenere a disposizione durante la regia (qui non è del tutto chiaro se Brecht faccia riferimento al testo di Berlau o al Modellbuch nel complesso). Brecht elogia il lavoro di Berlau come fotografa: il suo ruolo è di fondamentale importanza ed Berlau è capace di documentare e tramandare la rappresentazione. Il lavoro di Berlau costituiva in quel momento storico un unicum nel suo genere: la fotografa infatti, afferma Brecht aveva scattato tenendo presenti il punto di vista drammaturgico e registico. Brecht conclude dicendosi consapevole del fatto che i Modellbücher non saranno giudicati nel modo corretto, affermazione questa piuttosto significativa in quanto indice della coscienza brechtiana rispetto alle problematiche legate alla comprensione di tali strumenti di lavoro, il cui valore e il cui potenziale poteva non essere completamente colto.

Nel saggio pubblicato su *Theaterarbeit* Ruth Berlau prende posizione rispetto alla fotografia teatrale artistica⁴⁴⁵. Berlau rileva come il criterio di valutazione di una buona fotografia di scena non sia tanto la sua nitidezza o l'assenza di sfocatura, bensì la sua capacità di cogliere il senso e il carattere complessivi della rappresentazione. Il ruolo della fotografia risulta a tal punto sostanziale alla pratica teatrale da individuare il carattere della «fotografabilità come criterio»⁴⁴⁶ per valutare la tenuta di un allestimento. La fotografia viene sfruttata soprattutto per testare la messa in scena e per immaginare nuove soluzioni: «Noi utilizziamo spesso le nostre foto per verificare il senso e la bellezza degli allestimenti. [...] Spesso è sufficiente mostrare una foto a un attore perché questi possa correggere un errore. E sempre le immagini ricordano dei particolari che nel lungo corso delle rappresentazioni sono caduti nel dimenticatoio»⁴⁴⁷. Le immagini costituiscono un serbatoio che permette di fissare dettagli ed elementi che rischierebbero di passare inosservati durante il lavoro e che si riescono a recuperare solo osservando la scena da un punto di vista esterno. Sono anche adoperate come uno specchio per l'attore, posto di fronte a un'immagine di se stesso, in sostanza a uno straniamento della propria performance.

Quello della «fotografabilità»⁴⁴⁸ è un parametro che si applica specificatamente al teatro epico brechtiano che è strutturato su quadri autonomi, in cui l'azione drammatica si frammenta e si

⁴⁴⁴ Brecht, *Briefe 3*, Bearbeitet von Günter Glaeser unter Mitarbeit von Wolfgang Jeske und Paul-Gerhard Wenzlaff. Register zu den Briefen (Band 28-30), in Id., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, Berlin and Frankfurt, Aufbau/Suhrkamp, 1988-2000, p. 370.

La segnatura archivistica del documento conservato presso il Bertolt-Brecht-Archiv è: Adk, Berlin, BBA 170/25 (Lettera di Bertolt Brecht a Ruth Berlau, 30 agosto 1955).

⁴⁴⁵ *Theaterarbeit* cit., p. 347.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 346.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, pp. 346-347.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 346. Nel saggio dedicato alla fotografia teatrale, Ruth Berlau parla di «fotografabilità come criterio» per valutare la validità delle rappresentazioni del Berliner Ensemble.

concentra intorno a un “gesto fondamentale”; questi aspetti rendono il teatro brechtiano particolarmente affine e omogeneo alla fotografia, che documenta l’azione interrompendone il flusso. Il lavoro di documentazione della scena, preliminare a quello di riflessione e rielaborazione, passava, oltre che per la ripresa fotografica anche per la stesura di appunti stilati dal regista o dagli assistenti durante le prove. Cito a questo proposito ancora dal saggio in cui Berlau descrive il metodo di composizione dei modelli (*I modelli del Berliner Ensemble*): «Per la realizzazione dei modelli, gli assistenti alla regia prendono appunti durante le prove: appunti sull’elemento coreografico (posizioni e raggruppamenti), sulle accentuazioni, sulle proposte del regista, sulle osservazioni dell’autore, sui punti nodali, sui punti di critica sociale, sui momenti comici, tragici e poetici. Gli appunti vengono elaborati dai consiglieri teatrali ed entrano a far parte dei libri modello, affinché insieme alle immagini si abbiano le giustificazioni di questa o quella posizione, dei raggruppamenti, delle distanze, eccetera. Spesso l’esame delle immagini conduce a prove di aggiustamento»⁴⁴⁹.

Vorrei soffermarmi un attimo su questo aspetto. La presenza di testualità elaborate riferite alla messa in scena, che si configurano come note registiche, spesso connotate da un forte impianto teorico, è un tratto caratteristico dei Modellbücher editi per *Antigone*, *Vita di Galileo* e *Madre Courage*, come si vedrà nel prossimo capitolo. *Antigonemodell 1948* presenta una prefazione scritta da Bertolt Brecht e Caspar Neher, che si configura come un vero e proprio saggio teorico, che esplicita le ragioni alla base della scelta di produrre un modello per *Antigone*, e fornisce un’analisi del dramma e della messa in scena. La vasta serie di immagini che compone il modello è inoltre accompagnata da un ricco apparato di note registiche. *Couragemodell 1949* similmente, oltre alla documentazione fotografica degli allestimenti, contiene un volumetto, dal titolo *Anmerkungen*, dedicato alle note di regia, con una serie di estesi apparati critici. Lo stesso avviene nei due volumi di *Aufbau einer Rolle: Galilei*, l’uno per l’allestimento del 1947-48 con Charles Laughton nel ruolo di protagonista, e l’altro per quello del 1957, per la regia di Erich Engel, con Ernst Busch nella parte di Galileo. Entrambi i volumi sono in questo caso composti di fotografie di scena ed estesi apparati note registiche dal carattere saggistico. Nei numerosi Modellbücher inediti conservati al Bertolt-Brecht-Archiv non ho al contrario riscontrato la presenza di appunti e note registiche: gli elementi testuali erano circoscritti a battute o didascalie drammaturgiche scritte in calce alle foto. In apertura del saggio sui modelli del Berliner Ensemble, Berlau afferma che al momento della stesura del testo erano stati realizzati libri modello per *Il signor Puntila e il suo servo Matti*, *La Madre*, *Madre Courage* ed era in preparazione quello per *Il precettore*. Questa affermazione, posta in relazione a quanto si legge in seguito nel saggio a proposito della presenza nei Modellbücher di appunti presi durante le prove dagli assistenti alla regia, pone alcuni interrogativi. Per *Puntila*, *La Madre* e *Il precettore*, infatti, non ho riscontrato la presenza

⁴⁴⁹ *Ibid.*, pp. 306-307.

di Modellbücher editi, ma solo inediti conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv. I documenti inediti che ho avuto modo di consultare, come si diceva poc' anzi, non presentano apparati testuali di carattere saggistico o note registiche, ma soltanto estratti dal testo del dramma posti sotto le fotografie di scena. È possibile forse che non tutti i Modellbücher inediti siano conservati presso il Brecht-Archiv e che ne esistano altri, magari in possesso di privati, con caratteristiche diverse, ma mi pare un'ipotesi piuttosto improbabile. Va detto invece che per *Il precettore* era stato effettivamente realizzato un Modellbuch pronto per la pubblicazione, che non fu mai dato alle stampe⁴⁵⁰. Come afferma Nikolhaus Müller-Schöll, alcuni estratti dal testo di tale Modellbuch erano già stati pubblicati nei *Versuche*, e altre parti appaiono in *Theaterarbeit*. Inoltre, presso il Brecht-Archiv ho potuto consultare alcuni carteggi relativi all'edizione e alla circolazione dei Modellbücher, tra cui una lettera del primo ottobre 1954 scritta da Elisabeth Hauptmann per conto di Brecht all'editore Bruno Henschel della casa editrice Henschel-Verlag⁴⁵¹. Scopo della lettera era sollecitare l'editore in merito alla pubblicazione di cinque libri modello, alcuni dei quali si dicono essere già pronti: si tratta di Modellbücher per *Madre Courage*, *Antigone*, *Il cerchio di gesso del Caucaso*, *Galilei* e *La Madre*. A quanto pare, dunque, anche per *La madre* esisteva in effetti un Modellbuch pronto per essere pubblicato. Questi elementi permettono di circostanziare meglio il saggio di Ruth Berlau sui modelli del Berliner Ensemble. Dei Modellbücher a cui fa riferimento, quello per *Madre Courage* è probabilmente *Couragemodell 1949*, che forse non era ancora stato pubblicato quando Berlau scriveva il saggio, ma che doveva corrispondere alla versione che fu poi edita, comprensiva di fotografie e apparati testuali critici e analitici; quelli per *Il precettore* e *La madre* e *Puntilla* erano probabilmente costruiti secondo una struttura analoga se, come pare, si trattava di Modellbücher pronti per la pubblicazione. Come dicevo, durante la mia ricerca presso il Brecht-Archiv non ho trovato libri modello inediti che presentassero una struttura di questo tipo, nemmeno per le rappresentazioni dei drammi in questione. È plausibile che ai volumi inediti catalogati in archivio come Modellbücher e composti di fotografie di scena e brevi estratti dal testo del dramma, si abbinassero altri documenti complementari costituiti da note registiche, e che l'insieme di questi materiali costituisse a tutti gli effetti il Modellbuch dato in prestito ai teatri che volessero riprodurre le rappresentazioni del Berliner.

In ogni caso, ciò che si evince dai dati finora a mia disposizione è che quando scrive il saggio sui modelli del Berliner Ensemble, Berlau sta pensando probabilmente alla forma e alla struttura che caratterizzano i Modellbücher editi e che doveva essere stata adottata dunque per i libri modello per *Il precettore* e *La madre*, realizzati in vista di una pubblicazione. È singolare che Berlau non faccia

⁴⁵⁰ Cfr. N. Müller-Schöll, *The Castrated Schoolmaster: Brecht, The Tutor and Lenz*, in *The Brecht Yearbook/Das Brecht-Jahrbuch 42: Recycling Brecht*, eds. Tom Kuhn, David Barnett, Theodore F. Rippey, New York, Cadmen House for The International Brecht Society, 2018, pp. 67-84.

⁴⁵¹ Adk, Berlin, BBA 737/62 (Lettera di Elisabeth Hauptmann a B. Henschel, 1 ottobre 1954).

cenno al Modellbuch per *Antigone*, che doveva avere iniziato a prendere forma nel 1948 e che fu pubblicato per la prima volta nell'agosto del 1949.

La descrizione dei modelli fornita da Berlau fa emergere un aspetto fondamentale, ovvero che la lettura della scena doveva passare per un'osservazione in parallelo di immagini e testi: le fotografie tentano di riprodurre la messa in scena fissando gli snodi della narrazione e ponendo l'attenzione su gesti e movimenti; le note registiche spiegano le ragioni sottese ad ognuna delle scelte. Queste indicazioni dovevano servire sia a fruitori del modello esterni, altri teatri che desideravano mettere in scena le opere, sia al lavoro interno dell'ensemble. Si legge infatti che di frequente l'analisi delle immagini portava ad aggiustamenti della messa in scena: ciò significa che le fotografie scattate venivano consultate parallelamente allo svolgersi delle prove per verificare la tenuta dell'allestimento. L'osservazione delle fotografie da parte di regista e assistenti consentiva probabilmente uno sguardo esterno, distante e dunque straniato rispetto alla messa in scena che, guardata a distanza, mostrava in modo chiaro punti di forza e criticità. Altrove si legge anche che le foto venivano mostrate agli attori, per invitarli a correggere un gesto o una posizione: «Alle prove lo stesso regista, seguendo l'attore che dirige la scena, si lascia sfuggire un altro attore che non contribuisce ad essa. Spesso è sufficiente mostrare una foto a un attore perché questi possa correggere un errore»⁴⁵². L'attore veniva dunque posto di fronte a un doppio di sé, un'immagine speculare sulla quale modellare la propria.

Una volta scattate le fotografie imprescindibili per la comprensione dello svolgimento della narrazione e per la fissazione dei dettagli, si passava poi alla raccolta di immagini «artistiche»: «da quale lato conviene fotografare questa scena? Di quanto ci si può avvicinare con la macchina? Vale a dire, quante cose deve contenere la foto perché non sia soltanto bella, ma racconti anche la vicenda? Quando vale la pena di eseguire delle foto “mosse”? Foto particolareggiate vengono prese dopo aver stabilito quale gesto o quale espressione mostri il carattere del personaggio, e in special modo le contraddizioni del suo carattere»⁴⁵³. Anche le foto definite artistiche, quindi, devono assolvere alla funzione fondamentale di mostrare in modo chiaro la trama del dramma e di cogliere gli aspetti dialettici e contraddittori del personaggio. Probabilmente, si fa qui riferimento alle fotografie a figura intera che inquadrano il singolo personaggio e ne mostrano una precisa posizione, un gesto, un'espressione del volto. Talvolta, come avviene nel Modellbuch edito per *Madre Courage* ma anche in alcuni documenti inediti, foto di questo genere sono disposte una di fianco all'altra a creare

⁴⁵² *Theaterarbeit* cit., p. 346 (Il paragrafo a cui faccio riferimento è “*Fotografabilità come criterio*”, all'interno di un capitolo dedicato alla fotografia teatrale).

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 307.

sequenze di posizioni e gesti eterogeni da poter mettere a confronto valutando così la caratterizzazione complessa e poliedrica del personaggio.

Si fa riferimento poi alle foto deputate alla documentazione di costumi e trucco, eseguite sugli attori “in posa”, con espressione neutra, e a quelle della scenografia, delle proiezioni, di alcuni accessori: i libri modello inediti osservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv forniscono diversi esempi di questo genere di immagini, presenti però in un numero limitato di documenti.

Le ultime righe dello scritto di Berlau sono particolarmente interessanti in quanto esplicitano e condensano il valore e il significato sottesi alla realizzazione dei Modellbücher:

Tutto ciò costituisce un lavoro assai istruttivo per i registi e gli assistenti alla regia: anche i consiglieri teatrali possono imparare qualcosa dalla realizzazione dei modelli. Essa consente di scoprire i gesti esagerati, le espressioni innaturali, gli atteggiamenti falsi, come pure le espressioni buone e i gesti caratteristici. Così il libro modello non ha solo valore, una volta finito, per chi se ne serve, ma ha anche un valore di lavoro, un valore istruttivo per chi lo realizza⁴⁵⁴.

L'assemblaggio del libro modello costituisce un lavoro collettivo di montaggio a tavolino, che comporta l'osservazione delle immagini e la scelta dei gesti, movimenti, espressioni, posizioni capaci di sintetizzare il senso della rappresentazione in relazione al significato del dramma. Lo spettacolo, tradotto in immagini fotografiche e pertanto frammentato in quadri, segmenti di azione, viene ricomposto attraverso l'accostamento delle immagini, come si trattasse di un montaggio analogico di pellicola cinematografica. La composizione del libro modello si configura in questo senso come creazione a più mani e come un grimaldello che consente di penetrare all'interno del processo di elaborazione dello spettacolo e sciogliere i nodi critici della rappresentazione. A questo aspetto si affianca il valore di tali materiali in quanto documenti che fissano la messa in scena nei suoi caratteri fondamentali e che costituiscono quindi una traccia per i successivi allestitori.

Quali siano, nello specifico, le informazioni ricavabili dalla lettura del libro modello, utili all'interpretazione della messa in scena e alla sua eventuale riproduzione, lo dichiarano i paragrafi seguenti del testo di *Theaterarbeit*, di cui non è esplicitato l'autore. Il libro modello, si legge, «mostra il ‘gestus’ fondamentale di un dramma», «[...] mostra disposizioni sceniche che raccontano la trama di un dramma», «[...] mostra la trattazione dei dettagli», «[...] mette in guardia dalle rappresentazioni sbagliate», «[...] facilita l'articolazione delle trama, per esempio la precisa suddivisione di avvenimenti movimentati», «[...] indica la velocità e la durata dell'esecuzione»⁴⁵⁵. Il ‘gestus’

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ *Theaterarbeit* cit., pp. 308-314.

fondamentale di un dramma è in pratica l'attitudine dell'opera, la sua posizione rispetto al proprio tempo storico e alle questioni che lo attraversano e quindi il tipo di relazione che il dramma vuole instaurare con il pubblico e la reazione che si propone di suscitare. Il Modellbuch deve costituire una chiave di lettura dell'opera e della sua rappresentazione, utile a coglierne il significato in relazione al contesto a cui il dramma vuol fare riferimento.

Le indicazioni fornite in queste pagine di analisi dei contenuti dei libri modello permettono di comprendere in che modo l'osservazione attenta delle foto scelte per comporli possa suggerire un'interpretazione della scena, che colga le motivazioni alla base di ogni scelta e che ne sveli il significato e gli intenti comunicativi. La fotografia di scena, ad esempio, mostra l'intenzione dei gesti, che vanno letti in relazione al contesto della narrazione, considerando la loro posizione e il loro significato rispetto alla trama. Nell'esecuzione di *Madre Courage*, si legge, i dettagli e i gesti devono essere privati di ogni aura naturalistica, e per raggiungere questo scopo sono eseguiti in modo realistico, con grande chiarezza dimostrativa, vengono mostrati ed esibiti allo spettatore: le foto scelte per comporre il libro modello devono rendere conto di questi elementi e permettere all'osservatore di coglierli. Spesso la scelta di determinati gesti o dettagli, visibili sul Modellbuch, ha significato la soluzione ad un problema relativo alla narrazione, ha permesso di sciogliere l'articolazione della trama e di comunicare in maniera chiara allo spettatore il significato di una certa scena. Il Modellbuch fornisce precise indicazioni, che possono essere recepite rapportando le singole immagini alla sequenza complessiva e facendo costante riferimento alla trama del dramma.

Il libro-modello, nell'intento di Brecht, deve saper comunicare dunque la posizione di ogni azione, gesto, movimento nella narrazione drammatica e scenica, proprio perchè nel suo teatro ogni scelta, ogni dettaglio inserito in una determinata articolazione della trama riveste un preciso significato, che potrebbe facilmente essere alterato da una rappresentazione "sbagliata". Il senso di ogni scena si costruisce e si comunica attraverso una successione definita di gesti e azioni, in cui persino il ritmo e una velocità dell'esecuzione si configurano come dati significanti. Emblematico l'esempio del salvataggio della città di Halle da parte della muta Kattrin: «Nella scena XI di *Madre Courage* [...] è necessario stabilire con precisione quando Kattrin batta il tamburo, quando guardi con bramosa attesa verso la città che vuole destare, e quando guardi invece nel cortile. Abbiamo constatato in molte esecuzioni quanto sia necessaria questa suddivisione perché la scena non affoghi in un energico tambureggiamento, in un fracasso arbitrario. Nessun colpo di tamburo dev'essere casuale»⁴⁵⁶.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 311.

2.2.1. «Se il far uso dei modelli di regia sia di ostacolo alla libertà artistica»⁴⁵⁷: *una questione controversa*.

Una parte cospicua della riflessione brechtiana sui modelli è dedicata alle modalità di utilizzo auspiccate per questi strumenti, argomento che ha alla base i concetti di “originalità” e “citazione”. Come afferma Chiarini in riferimento alla disputa fra Alfred Kerr e Karl Kraus in merito alla *Dreigroschenoper*, nel 1929,

la ‘citazione’ e il ‘montaggio’ di pagine altrui entro un proprio contesto è – in modi e forme di volta in volta diversi – una tecnica consueta di Brecht, staremmo per dire una struttura permanente in quel complesso di forze che è la sua peculiare maniera di affrontare la realtà e di filtrarla – quasi sempre ‘ripensando’, appunto, una precedente esperienza stilistica e umana non sua – attraverso gli strumenti dell’arte’. La fantasia di Brecht, in altri termini, non ‘brucia’ per naturale ‘autocombustione’, ma si accende invece al contatto coi più diversi modelli⁴⁵⁸.

La questione dell’originalità e del suo valore e statuto è più volte affrontata da Brecht; Chiarini osserva come tale istanza abbia a che fare con «la sua ‘rivoluzione copernicana’ del teatro [e con] l’ostinata, coerente polemica contro i principi dell’estetica romantica, per una nuova poetica scientifica e razionalista»⁴⁵⁹. L’apologo su *Herr Keuner und die Originalität*, parte delle *Geschichten vom Herrn Keuner*, è ripreso in *Theaterarbeit* proprio in riferimento alle modalità di utilizzo dei libri modello:

Oggi, si lamentava il signor K., esistono innumerevoli individui che si gloriano pubblicamente di saper redigere da soli grossi libri, e la cosa viene universalmente approvata. Il filosofo cinese Giuang Gi redasse, quand’era ancora giovane, un libro di centomila parole, che per nove decimi consisteva di citazioni. Da noi di libri come questo se ne scrivono ormai solo di rado, perché manca lo spirito adatto. Di conseguenza i pensieri vengono prodotti solo nei laboratori privati, e si sente pigro chi non riesce a inventarne a sufficienza. Naturalmente non c’è più nessun pensiero che meriti di essere ripreso, e nessuna formulazione di un pensiero che meriti di essere citata. [...]⁴⁶⁰.

⁴⁵⁷ B. Brecht, *Se il far uso di modelli di regia sia di ostacolo alla libertà artistica*, trad. it. E. Castellani, in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975. II, *Scritti teatrali II*. «L’acquisto dell’ottone», «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni. 1937-1956, p. 195.

⁴⁵⁸ P. Chiarini, *Brecht, Lukács e il realismo*, Roma-Bari, Laterza, 1983, p. 10.

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ *Theaterarbeit* cit., p. 318.

L'apologia dell'atto del "copiare", dell'"imitazione", è del resto parte integrante delle *Anmerkungen* (Note) di *Couragemodell 1949* e della *Prefazione al «Modello per l'Antigone 1948»*. Questi testi dialogano con quelli riportati su *Theaterarbeit*, componendo un sistema complesso che va letto nel suo insieme. L'imitazione del modello, si legge fra le pagine del Modellbuch per *Madre Courage*, non è un fatto banale e non deve avvenire in maniera pedissequa e acritica: «[...] non si dovrebbe mai copiare troppo prima d'aver raggiunto un livello molto alto di abilità nel copiare – e creare – modelli vivaci e significativi. La maschera del cuoco, la veste della Courage ecc. non bisogna contraffarli. Non si deve spremere troppo il modello»⁴⁶¹. Un'imitazione eccessivamente fedele, ma priva di un approccio critico che si preoccupi di comprendere la ragione sottesa ad ogni scelta, conduce facilmente a una stereotipia dei personaggi, i cui gesti e azioni sono così svuotati di significato. Le stesse argomentazioni si ritrovano in *Theaterarbeit* riferite a un'esecuzione di *Il Signor Puntilla e il suo servo Matti*, in cui «il regista si attenne servilmente alle disposizioni e ai gesti, anzi addirittura alle cadenze dell'esecuzione berlinese, senza chiedersene le motivazioni. Gli interpreti [...] si muovevano in modo stranamente automatico, spesso tortuoso – la stampa giudicò il dramma “esangue e dottrinario” e disse che “in molti luoghi scadeva nella pura e semplice farsa”»⁴⁶². Anche nella *Prefazione al Modello per l'Antigone 1948* Brecht si interrogava sulle contraddizioni fra uso dei modelli e creatività artistica, prevenendo o rispondendo ad eventuali critiche dovute a una mancata comprensione degli intenti. In questo senso era necessario di nuovo contestualizzare il concetto di creatività nell'epoca contemporanea e rispetto all'idea di cultura e di teatro che Brecht intendeva mettere in pratica, distante dalla concezione romantica dell'arte che pone il valore della creazione artistica nell'atto singolo e individuale: «Dove va a finire – chiederanno – la creatività artistica, se si usano i modelli? La risposta da dare è che l'odierna specializzazione del lavoro ha, in molti importanti campi, trasformato il concetto di creatività; l'atto creativo è diventato un processo di creazione collettiva, un continuum avente carattere dialettico, talché l'originale invenzione isolata ha perduto di valore»⁴⁶³.

Il tema del margine di libertà creativa consentito dall'utilizzo dei Modellbücher è al centro del noto colloquio fra Bertolt Brecht ed Erich Alexander Winds, ex direttore del teatro di Wuppertal in occasione della prima rappresentazione di *Madre Courage* presso tale teatro il 1° ottobre 1949. La conversazione è pubblicata su *Theaterarbeit* con il titolo “Se il far uso di modelli di regia sia ostacolo

⁴⁶¹ B. Brecht, «Madre Courage e i suoi figli». *Note alla rappresentazione del 1949*, trad. it. C. Pinelli, in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975. III, *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, p. 189.

⁴⁶² *Theaterarbeit* cit., p. 316.

⁴⁶³ B. Brecht, *Prefazione al «Modello per l'Antigone 1948»*, trad. it. E. Castellani, in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975. III, *Scritti teatrali III, Note ai drammi e alle regie* cit., p. 240.

alla creatività artistica”⁴⁶⁴. Il dialogo è molto interessante perché restituisce l'impressione di un vivo confronto sulla questione dell'utilizzo dei modelli. Il direttore del teatro interpellava infatti Brecht per chiedere alcuni chiarimenti in merito alle ragioni che avevano determinato la scelta di documentare i propri allestimenti in maniera dettagliata e minuziosa e di realizzare modelli per i successivi allestitori. Lo stesso Winds, per la sua messinscena di *Madre Courage*, aveva ricevuto da Ruth Berlau la documentazione dell'allestimento berlinese con l'indicazione di utilizzarlo come materiale di studio.

Le risposte di Brecht ai quesiti posti chiariscono le motivazioni alla base dell'idea della realizzazione dei modelli e portano all'attenzione l'importanza di un utilizzo critico di tali strumenti, che devono servire a comprendere le ragioni di ogni scelta drammaturgica e registica, per poter essere poi correttamente imitati.

Il rischio di una rappresentazione “tradizionale” di *Madre Courage*, afferma Brecht, è quello di perdere «l'effetto specifico di un'opera come questa» e di vanificarne la «funzione sociale»: «Ai metodi del teatro epico non si può accedere per via puramente teorica: il modo migliore di apprenderli è la copiatura materiale, unita però allo sforzo di scoprire il perché delle figurazioni, dei movimenti, dei gesti»⁴⁶⁵, si legge. Scopo del modello è dunque quello di preservare il significato profondo dell'opera e la sua imprescindibile connessione al contesto sociale, su cui ci si propone di agire.

Alle perplessità di Winds, che solleva la questione del rischio che i modelli inibiscano la libertà artistica degli allestitori o che possano portare a produrre forme stereotipe e sterili copie, Brecht risponde sottolineando il valore artistico dell'atto del “copiare”, spesso inteso erroneamente in senso negativo e ribadisce, in riferimento al teatro contemporaneo, l'importanza dell'arte osservazione della realtà, che troppo spesso si dimentica o si mette in secondo piano. L'imitazione dei modelli, affinché risulti efficace, non deve essere servile o acritica: «L'inimitabile e l'esemplare sono due concetti da tenere distinti: e c'è un'imitazione servile come c'è un'imitazione che è indizio di maestria»⁴⁶⁶. La lezione del modello va assunta tenendo conto del significato dell'opera in relazione alla sua funzione sociale. Le variazioni sono previste come parte integrante del lavoro con il modello, e si inseriscono all'interno dello sviluppo del modello in un'ottica dialettica:

Le variazioni al modello, che dovrebbero sempre e soltanto mirare a rendere più precisa e differenziata, più ricca di fantasia e più attraente la raffigurazione della realtà, onde si possa meglio agire sulla realtà stessa, saranno provviste di una carica espressiva tanto maggiore, in

⁴⁶⁴ *Theaterarbeit* cit., pp. 318-324.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 318.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 321.

quanto costituiranno una negazione del dato esistente (questo sia detto per gl'intenditori di dialettica)⁴⁶⁷.

Poste tali premesse la proposta dei modelli per la regia trova piena giustificazione.

La validità di tali strumenti è strettamente connessa, come si è visto, al corretto approccio ad essi da parte di chi se ne avvalga. Nella *Prefazione ad Antigonemodell*, una sorta di manuale di istruzioni per l'uso, si dichiara l'apertura del modello alle modifiche e alle evoluzioni, negando quindi un suo valore predittivo assoluto fine a sé stesso:

In realtà non si deve attribuire eccessivo peso alla primitiva invenzione di un modello, mentre è appunto l'attore che lo utilizza a conferirgli in modo immediato il suo apporto personale. Egli ha piena facoltà di escogitare varianti al modello, purché siano tali da rendere più simile al vero, più illuminante, ovvero artisticamente più soddisfacente, l'immagine della realtà che deve trasmetterci. Anche le figure coreografiche [...] possono essere trattate tanto servilmente quanto con maestria: ma la maestria si misurerà soltanto all'afflusso di realtà che il coreografo saprà far scaturire⁴⁶⁸.

Se ci si avvale del modello in modo dialettico, ponendosi domande sulle scelte e sui significati sottesi alla messa in scena, si potrà realizzare un'esecuzione che presenti caratteri propri ed elementi di novità, senza scadere nella copia esatta: si fa riferimento a questo proposito in *Theaterarbeit* a una rappresentazione di *Puntilla* eseguita a Schwerin per la regia di Hannes Fischer che «impiegò i raggruppamenti e la gestica del modello, ma non lo seguì in tutti i particolari. L'esecuzione acquistò così vita propria»⁴⁶⁹. Un esempio di corretto approccio ai modelli è quello di Erich Engel, che dimostra come l'atto del copiare sia tutt'altro che un fatto banale per chi lo compie: «Il copiare è un'arte a sé, una delle arti che il maestro deve conoscere: se non altro perché altrimenti non è in grado di produrre a sua volta niente di copiabile»⁴⁷⁰. «Non si deve spremere troppo il modello» si legge nelle *Note a Couragemodell 1949*, se non si è raggiunta una grande abilità nell'arte del copiare. Ecco che invece

Engel sprema completamente il modello, ne trae indicazioni sui punti nodali delle scene e sull'interpretazione, e controlla attentamente i vantaggi e gli svantaggi che esso comporta per i

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 322.

⁴⁶⁸ Brecht, *Prefazione al «Modello per l'Antigone 1948»* cit., p. 240.

⁴⁶⁹ *Theaterarbeit* cit., p. 317.

⁴⁷⁰ *Theaterarbeit* cit., p. 315.

suoi attori. [...] Le modifiche nascono dall'incorporazione del nuovo risultato nel modello, anche se possono esser poi di tanto peso da produrre qualcosa di completamente nuovo⁴⁷¹.

Il carattere di apertura dei modelli, la loro attitudine a poter essere modificati, e plasmati, nel rispetto, naturalmente, dell'intenzione originaria e del senso del dramma, è un tratto fondamentale di tali strumenti di lavoro. Brecht sottolinea in ogni caso come prima di determinare modifiche nella struttura della messa in scena sia necessario avere studiato il modello nell'ottica di comprendere le ragioni che hanno determinato ognuna delle scelte, per valutare se un cambiamento possa essere o meno produttivo, se possa a tutti gli effetti migliorare la tenuta della rappresentazione o aggiungervi valore.

Esemplare, in questo senso, il modo in cui Brecht stesso si avvale del proprio modello nella rappresentazione di *Madre Courage* a Monaco, basata sull'allestimento di Berlino:

[Brecht] cercava le immagini plastiche e belle, ma non seguiva mai servilmente il suo proprio modello. Faceva nascere la nuova esecuzione in libertà: se in un punto poteva esistere una nuova soluzione, essa doveva però arrivare almeno all'altezza della vecchia e già sperimentata soluzione del modello. Studiava i libri modello per scoprire la ragione che l'aveva portato a questa soluzione, a questa posizione o a questo gesto. [...] Brecht abbandonava ogni nuova soluzione quando gli attori gliene fornivano una nuova che rendesse il senso della cosa, il 'gestus', il contenuto, e che portasse avanti il racconto della cronaca⁴⁷².

Anche nella *Prefazione al Modellbuch per Antigone* Brecht insiste sulla possibilità di intervenire sul modello con varianti, che si inseriscono a pieno titolo nell'andamento processuale della creazione:

Le varianti, qualora siano giustamente apportate, acquistano a loro volta carattere esemplare: l'allievo si fa maestro, il modello si trasforma.

Giacché lo scopo del modello, in realtà, non è affatto di fissare un tipo di regia: tutt'altro! Il maggior interesse sta nello sviluppo, i cambiamenti devono essere sollecitati e resi percepibili; in luogo degli atti creativi sporadici e anarchici debbono intervenire processi creativi con mutamenti graduali o a salti⁴⁷³.

Questo approccio è perfettamente in linea con un pensiero improntato a un marxismo dialettico, fondato sull'idea del costante processo di mutamento a cui ogni fenomeno è sottoposto, un mutamento

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 316.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 324.

⁴⁷³ Brecht, *Prefazione al «Modello per l'Antigone 1948»* cit., p. 240.

causato da spinte che producono in definitiva nuove realtà, in una dinamica che include in sé le contraddizioni. Il mutamento, «graduale o a salti», e l'attenzione allo sviluppo dinamico, stavano alla base infatti anche della teoria del teatro epico e della sua definizione per contrapposizione alla «forma drammatica», enunciata nelle *Note ad Ascesa e rovina della città di Mahagonny*. La «Forma epica del teatro», scriveva allora Brecht, si propone di indagare l'uomo, considerato come essere «mutabile e modificatore»⁴⁷⁴; se l'interesse è focalizzato sulla mutevolezza e sulla capacità dell'uomo di agire sul mondo, nella forma epica del teatro la «tensione [è rivolta] all'andamento» e non all'esito⁴⁷⁵.

In chiusura del terzo paragrafo della *Prefazione di Antigone*modell, Brecht invita esplicitamente i successivi allestitori ad agire sul modello, immaginandolo come un libro da completare, da arricchire di nuove esperienze ed esiti scenici: «Il presente modello, definito in neanche una ventina di prove allo Stadttheater di Coira, è da considerarsi pregiudizialmente incompiuto; e proprio il fatto che le sue lacune denuncino a gran voce la necessità di miglioramenti, dovrebbe invogliare i teatri a servirsene»⁴⁷⁶.

Vanno nella direzione dell'idea di apertura dei modelli, e di uno schema che contempli in sé la possibilità di includere varianti come elementi sostanziali al modello stesso, i *Modellbücher* di cui parla David Barnett, pubblicati dal Berliner Ensemble a metà degli anni Cinquanta per documentare produzioni sviluppate per compagnie amatoriali⁴⁷⁷. Barnett descrive in particolare il modello per *Hans Pfiem, or Boldness Pays Off*, esempio perfetto dell'apertura del *Modellbuch* ad accogliere stimoli e sviluppi, aspetto questo quasi programmatico e inscritto nella struttura stessa del libro. Il volume, infatti, presenta sulla facciata di sinistra il testo del dramma, mentre la corrispondente facciata destra appare composta da diversi elementi; la pagina è ripiegata su sé stessa: da aperta è bianca e predisposta ad accogliere le note dei gruppi di teatranti non professionisti che lavoreranno alla messa in scena dell'opera; piegata a metà, mostra sulla mezza facciata le note di regia del Berliner Ensemble⁴⁷⁸, accompagnate da foto di scena.

La questione dell'utilizzo auspicato per i libri modello, delle richieste di Brecht agli allestitori dei suoi drammi e della percezione di tali strumenti dall'esterno, rimane in ogni caso argomento di dibattito. Si pensi ad esempio al divieto imposto da Brecht di mettere in scena una rappresentazione di *Mutter Courage* a Dortmund che si annunciava troppo dissimile dal modello⁴⁷⁹. Barnett ricorda anche le accuse di atteggiamento dittatoriale mosse a Brecht da parte della stampa in seguito all'imposizione del modello di *Madre Courage* a Wuppertal. Anche Tom Kuhn afferma che

⁴⁷⁴ Brecht, *Note all'opera Ascesa e rovina della città di Mahagonny* cit., p. 57.

⁴⁷⁵ *Ibid.*

⁴⁷⁶ Brecht, *Prefazione al «Modello per l'Antigone 1948»* cit., p. 240.

⁴⁷⁷ Barnett, *Brecht in Practice: Theatre, Theory and Performance* cit., pp. 169-170.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 170.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 172.

l'opinione di altri registi rispetto alla proposta dei Modellbücher fu spesso negativa, essendo i libri-modello percepiti come strumenti scomodi, limitanti o autoritari; lo stesso Brecht ne era consapevole. Durante il periodo di ricerca condotto presso il Bertolt-Brecht-Archiv ho rintracciato alcune corrispondenze epistolari fra Brecht o membri del Berliner Ensemble e teatranti, registi o compagnie che si trovavano a utilizzare i Modellbücher. Tali carteggi possono fornire qualche elemento in più per muoversi fra le diverse posizioni e percezioni dell'oggetto Modellbuch, e per valutare l'atteggiamento di Brecht e del Berliner in relazione alla fruizione esterna dei libri-modello.

La circolazione dei Modellbücher doveva essere piuttosto ampia, se è vero che Brecht e i suoi collaboratori si trovavano a raccomandarsi con i teatranti che usufruivano dei volumi di rispedirli indietro una volta finito il lavoro. In una lettera del 3 novembre del 1952 attribuita a Brecht, indirizzata all'Institut für Lehrerbildung di Lipsia⁴⁸⁰, l'autore esprime il suo consenso rispetto alla richiesta di poter predisporre una messa in scena di *Die Mutter*; suggerisce però di utilizzare il libro modello, nell'ottica di agevolare la rappresentazione che potrebbe risultare complicata da realizzare per teatranti amatoriali, sottolineando anche la grossa diminuzione del carico di lavoro che ci si garantirebbe attenendosi alle indicazioni fornite. Brecht conclude poi con la raccomandazione di restituire le fotografie al Berliner Ensemble, a cui appartengono i Modellbücher.

Un'altra lettera del 16 agosto 1952 partiva da Buckow indirizzata al regista Rüdiger⁴⁸¹; il mittente non è indicato ma è possibile si tratti di Brecht che a Buckow, nel Brandeburgo, possedeva la casa in cui trascorreva le vacanze. Il testo è molto breve, poche righe che accompagnano l'invio di un documento testuale e che promettono la spedizione del Modellbuch nel caso in cui il destinatario volesse predisporre la messa in scena dell'opera. Non è esplicitato il titolo dell'opera a cui si fa riferimento; si comprende però come il modello fosse composto di due sezioni, una testuale e una, definita "Modellbuch", costituita dalle fotografie della messa in scena. Il Berliner Ensemble, si scrive, al momento possedeva soltanto una copia del volume; per tale ragione ci si riserva di spedire il Modellbuch solo nel momento in cui si volesse realizzare la messa in scena. Il 27 dicembre 1955, Isot Kilian scrive da Berlino a Rüdiger⁴⁸², che si trovava ad Hannover. Kilian, attrice e assistente alla regia al Berliner dal 1949, ringrazia Rüdiger per l'invio delle foto che documentano il suo allestimento di *Mutter Courage* e chiede di restituire il Modellbuch per l'opera, *Couragemodell*, che serve al Berliner per poterlo prestare ad altri teatri. È probabile che questa lettera facesse seguito allo scambio

⁴⁸⁰ Si tratta di un documento conservato presso il Bertolt-Brecht-Archiv di Berlino e identificato con numero di segnatura Adk, Berlin, BBA 837/48 (Lettera del 3 novembre 1952 inviata da [Brecht] a Institut für Lehrerbildung in Leipzig).

La lettera non è firmata, ma la descrizione analitica del documento sul database dell'archivio indica Bertolt Brecht come autore. Per alcune ulteriori notizie rispetto al documento, si può consultare l'Apparato documentale della presente tesi.

⁴⁸¹ La segnatura archivistica per tale documento è la seguente: Adk, Berlin, BBA 728/58 (Lettera inviata a Rüdiger, 16 agosto 1952).

⁴⁸² Adk, Berlin, BBA 747/40 (Lettera di Isot Kilian a Rüdiger, 27 dicembre 1955).

epistolare fra Brecht e Rüdiger del 1952, e che quindi anche allora il modello in questione fosse *Couragemodell 1949*; tale Modellbuch, in effetti, si compone di tre volumi, uno dal titolo *Text*, che riporta il testo drammatico (e che sarebbe quello che nel '52 veniva concesso in prestito), un altro, *Anmerkungen*, con le note registiche, e infine *Aufführung*, composto da foto di scena e brevi didascalie, probabilmente quello che nel 1952 si prometteva, in caso di rappresentazione dell'opera. L'interesse verso i libri-modello che ne determinava una certa richiesta e circolazione è testimoniato anche da un'altra lettera scritta il primo di ottobre del 1954 da Elisabeth Hauptmann per conto di Brecht a Bruno Henschel della casa editrice Henschel-Verlag⁴⁸³. Scopo della comunicazione era interpellare l'editore in merito al progetto di pubblicazione di cinque Modellbücher: *Mutter Courage und Ihre Kinder*, *Die Mutter*, *Der Kaukasische Kreidekreis*, *Galileo Galilei* e *Antigone*. Si richiede con urgenza un responso, sottolineando che il materiale per alcuni dei modelli è già pronto e disponibile. Si sottolinea poi il grande interesse nei confronti dei Modellbücher che è stato rilevato anche all'estero e perfino al di fuori dei circoli teatrali. Lo dimostrano le vendite del Modellbuch per *Die Gewehre der Frau Carrar*.

Rispetto all'interesse per i libri modello brechtiani, Barnett evidenzia come il livello di attenzione verso tali strumenti di lavoro rimase alto anche dopo la morte di Brecht, quando i teatranti cominciarono a richiederne sempre più copie avendone compreso l'utilità per l'analisi e la comprensione dei metodi di lavoro del Berliner Ensemble⁴⁸⁴. Gli archivisti del Bertolt-Brecht-Archiv mi hanno fornito in consultazione un documento che mostra una statistica dei prestiti di Modellbücher dall'inizio del 1964 al giugno 1967 nella DDR, nella Germania dell'ovest e all'estero. Nell'arco di quattro anni furono dati in prestito dal Berliner Ensemble Modellbücher per 23 produzioni ad un totale di 165 teatri. I libri-modello fecero davvero il giro del mondo, arrivando ovunque: oltre che in molti paesi europei sia facenti parte dell'alleanza atlantica sia del patto di Varsavia, furono richiesti in Argentina, Ceylon (Sri Lanka), Turchia, a New York, San Francisco, Nuova Delhi, Sidney, Mosca, Havana, San Paolo (Brasile).

Alcune altre corrispondenze epistolari prese in esame presso il Bertolt-Brecht-Archiv dicono qualcosa sull'atteggiamento e sulla posizione assunta dal Berliner rispetto alle modalità di utilizzo dei Modellbücher. Il 15 agosto 1951 Hannes Fischer scrive una lettera a Brecht, inviata all'indirizzo del Berliner Ensemble⁴⁸⁵. Fischer era un regista e attore di Berlino, che, tra le altre cose, aveva

⁴⁸³ Adk, Berlin, BBA 737/62 (Lettera di Elisabeth Hauptmann a B. Henschel, 1 ottobre 1954).

⁴⁸⁴ Barnett, *Brecht in Practice* cit., p. 169. Cfr. anche Barnett, *A History of Berliner Ensemble* cit., p. 192: qui Barnett fa riferimento alla medesima statistica rispetto alla circolazione dei libri modello e ipotizza che la grande circolazione nei tardi anni '50 fosse dovuta anche al successo internazionale del Berliner e all'interesse nei confronti di Brecht seguito alla sua morte («The BE's unpublished in-house *Modellbücher* were certainly in demand in the late 1950s, on the back of both the BE's international success and the surge of interest following Brecht's death»).

⁴⁸⁵ Adk, Berlin, BBA 1184/03 (Lettera inviata da Hannes Fischer a Brecht, 15 agosto 1951).

interpretato il ruolo di Schweizerkas nell'allestimento del 1949 di *Mutter Courage* e, in seguito, collaborò a diverse produzioni brechtiane e del Berliner Ensemble. Il regista si rivolge a Brecht per porre una questione in merito all'utilizzo dei Modellbücher per *Puntila* che aveva da poco ricevuto in vista di un suo allestimento dell'opera. L'analisi dei libri-modello, dice, lo ha posto di fronte alla propria difficoltà di riprodurre una messa in scena perfettamente aderente all'allestimento brechtiano, che non sarebbe realizzabile con i mezzi tecnici a sua disposizione. Fischer chiede quindi se sia possibile utilizzare i modelli in maniera non troppo vincolante, seguendone la traccia generale come una guida per interpretare il senso dell'opera e della rappresentazione scenica oppure se sia necessario assumerne le indicazioni in maniera rigorosa, nel qual caso, dice, si vedrebbe costretto a restituire i libri.

La risposta del 22 agosto 1951, che non arriva direttamente da Brecht ma da Ruth Berlau, è piuttosto interessante⁴⁸⁶. Berlau tranquillizza Fischer affermando che lo scopo dei Modellbücher sia quello di fungere da ausilio e da stimolo per il lavoro e che questi strumenti non debbano essere in nessun caso utilizzati come catene o corsetti, bensì, si dice, come un divertimento. L'atteggiamento opportuno per approcciare ai Modellbücher dovrebbe essere dunque divertito e aperto. Berlau aggiunge un invito a partecipare alle prove del nuovo allestimento del *Puntila* a cui il Berliner stava in quel momento lavorando e la promessa di far avere a Fischer alcune fotografie scattate durante le prove che potrebbero servire come ulteriore traccia e stimolo alla creatività.

Il saggio dal titolo *Utilizzazione creativa dei modelli*, pubblicato su *Theaterarbeit*, fa riferimento all'allestimento del *Puntila* a Schwerin per la regia di Hannes Fischer, lo stesso di cui si parla nello scambio epistolare consultato presso il Brecht-Archiv. La riuscita dello spettacolo, a quanto pare, fu positiva e divenne un esempio virtuoso di utilizzo dei Modellbücher. Così se ne parla nella sezione di *Theaterarbeit* dedicata ai modelli di regia:

Utilizzazione non pedantesca del modello

Un'esecuzione a Schwerin (regia di Hannes Fischer) impiegò i raggruppamenti e la gestica del modello, ma non lo seguì in tutti i particolari. L'esecuzione acquistò così vita propria⁴⁸⁷.

Una risposta come quella fornita a Fischer in merito alle sue legittime incertezze rivela da parte del Berliner Ensemble un atteggiamento aperto e dialogante rispetto alle possibilità di utilizzo dei libri-

Per ulteriori informazioni in merito a tale documento si può fare riferimento all'Apparato documentale della presente tesi.

⁴⁸⁶ Adk, Berlin, BBA 1186/25 (Lettera di Ruth Berlau ad Hannes Fischer, 22 agosto 1951).

⁴⁸⁷ *Theaterarbeit* cit., p. 317.

modello, in linea con le intenzioni dichiarate nei testi teorici pubblicati in *Prefazione ad Antigonemodell*, nelle note di *Couragemodell* e su *Theaterarbeit*.

In altri casi, come si è detto, Brecht arrivò invece a proibire rappresentazioni che non si attenevano rigorosamente ai modelli.

Altri scritti di *Theaterarbeit* basati su esperienze concrete di lavoro sulla scena confermano la natura mobile, duttile e malleabile dei Modellbücher. L'apertura dei modelli a modifiche e la loro capacità di adattarsi a situazioni diversificate si rende evidente in particolare quando questi vengono utilizzati in condizioni insolite, spesso legate al contesto o alla storia del paese in cui è eseguita la rappresentazione basata sul modello. A questo proposito Ruth Berlau descrive su *Theaterarbeit* le problematiche legate all'utilizzo del modello berlinese per la messa in scena olandese di *Mutter Courage*:

Chi si reca all'estero per mettere in scena *Madre Courage* sulla base del modello berlinese, deve essere preparato all'inquietante attualità di questo dramma nei paesi che sono stati invasi dalle armate hitleriane. La storia olandese conosce una guerra di ottant'anni che devastò completamente l'Olanda, ma gli orrori della guerra nazista la mettono in ombra.

Quando, nella terza scena, la Courage è davanti al cadavere di Schweizerkas ed è costretta a rinnegarlo, e l'attrice olandese Aaf Boubber se ne stava lì piangendo, mi mancava quasi il coraggio di dirle che la Courage non deve tradirsi e che non si può neanche destare nel pubblico troppa simpatia per la commerciante, lei stessa complice della morte del figlio. Il figlio di Aaf Bourber era stato portato via dai nazisti, e lei non l'aveva mai più rivisto. Ogni volta che nelle prove si trovava davanti al cadavere, si sentiva male e riusciva a stento a dominarsi⁴⁸⁸.

Ruth Berlau descrive qui la difficoltà dell'attrice posta di fronte alla necessità di confrontarsi con un tratto del personaggio, nelle modalità previste dal modello. La criticità nasce dal personale vissuto dell'attrice, ha a che fare con la sua sensibilità, ma anche con la sua esperienza di recitazione, improntata a un registro naturalistico, difficile da scardinare. Berlau racconta dunque in che modo si potesse, in un caso del genere, lavorare con i modelli e rendere più semplice per l'attore il confronto con la parte:

Aaf Boubber aveva recitato in modo naturalistico per 40 anni, preoccupandosi esclusivamente di immedesimarsi col personaggio del dramma. Aveva tutto un registro di sentimenti, ricco di toni come un organo. Da principio mi pareva di portar via segretamente dalla sala prove alcuni flauti al giorno, dopo che avevo allontanato del tutto il pedale. Ma da principio dovevo farlo, per le

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 335.

necessità del dramma. Nelle prove successive, naturalmente, l'attrice riacquistò completamente la molteplicità delle sue espressioni. Quando finalmente ci trovammo d'accordo sul significato della scena, la Boubler scelse fra le possibilità offerte dal modello la soluzione della Giehse, un atteggiamento sfacciato, la cui artificiosità sconvolgeva.

Per molte interpreti della Courage la cosa più difficile è arginare la propria pietà per le molte sofferenze della commerciante, per poter rappresentare il suo atteggiamento asociale, la sua compartecipazione alla guerra e la sua incorreggibilità⁴⁸⁹.

In alcuni casi, le soluzioni trovate da Aaf Boubler divennero integrali al modello. All'attrice non piaceva servirsi di accessori durante le prove, ritenendo sufficiente usarli la sera della prima, ma Ruth Berlau la fece lavorare con un trovarobe molto esperto, che dedicava grande cura alla scelta degli oggetti, studiandone materiali, fattura, caratteristiche in relazione alle scene del dramma. L'atteggiamento della Boubler si modificò e a sua volta incise sul modello: «Quanto più realistica diventava la recitazione della Boubler, tanto più lei richiedeva gli odiati accessori. Ne chiese anche di nuovi e arricchì il nostro modello con le sue idee. Alle merci appena comprate che procurarono a Katrin il suo sfregio la Boubler volle, per esempio, che si aggiungesse una corazza. Desiderava infatti darle un calcio quando malediceva la guerra, e in particolare sulla battuta: “Bella fonte di guadagno!”»⁴⁹⁰.

Lo scritto di Berlau indaga poi un altro aspetto inedito e molto interessante, ovvero quello della relazione che il libro-modello può instaurare con il traduttore del dramma e del rapporto quindi fra libro-modello e testualità drammatica.

Il traduttore scopre nel migliore dei modi l'elemento gestuale contenuto nel linguaggio di Brecht quando collabora alle prove, il libro modello davanti agli occhi. [...] Per un traduttore di Brecht la difficoltà sta nel fatto che concisione e poesia devono darsi la mano. [...] Spesso il linguaggio del traduttore viene a divergere, per così dire, dal contenuto e perde ogni carattere gestuale, il che mette subito nei guai l'attore⁴⁹¹,

si legge. La peculiarità del linguaggio brechtiano è di essere un linguaggio gestuale, in cui le frasi concise ad asciutte corrispondono a precise azioni e si traducono quindi in gesti, in immagini. È proprio per questo, probabilmente, che la drammaturgia e il teatro di Brecht si prestano in misura particolare a essere tradotti in immagini fotografiche, come quelle che compongono i Modellbücher,

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 337.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 338.

che colgono e fissano i gesti significanti di ogni scena. «In Brecht la parola scritta contiene già quella parlata – e in questo consiste quello che sulla scena chiamiamo elemento gestuale»⁴⁹², scrive ancora Berlau.

Un altro testo di Ruth Berlau racconta come l'approccio al modello possa variare in base al soggetto che si trova ad utilizzarlo nel proprio lavoro: il modo di rapportarsi al modello da parte di una compagnia di attori-operai è molto diverso da quello di attori professionisti. L'esempio riportato è quello dell'allestimento di *La madre* a Copenaghen nel 1935 realizzato da Berlau con un gruppo di filodrammatici operai, sulla base del modello di Berlino del 1932:

Gli operai studiarono sulle fotografie l'atteggiamento dei personaggi. A nessuno l'imitazione riuscì difficile – nulla era per loro estraneo o primitivo, trovarono i raggruppamenti naturali. [...] Inoltre verificammo che le compagnie filodrammatiche sono capaci di allestire anche singole scene, per esempio la lezione di economia politica. Si divertono col modello, perché è chiaro, semplice e imitabile con profitto.

La messinscena ebbe un effetto politico immediato: alcuni operai della compagnia, che prima erano apolitici, andarono in Spagna per combattere contro Franco⁴⁹³.

Molto diverso il riscontro ottenuto lavorando alla messa in scena dello stesso dramma con attori professionisti, come dimostra l'allestimento di *La madre* nel 1950 a Lipsia, di nuovo sulla base del modello del 1932: «Si constatò come sia più difficile per loro mantenere i raggruppamenti e le distanze del modello. Un gruppo di attori operai resta unito. Gli attori professionisti tendono a separarsi; già alla prima battuta ogni attore vuole uscire dal gruppo»⁴⁹⁴.

I numerosi scritti dal carattere esemplificativo o dal forte impianto teorico pubblicati su *Theaterarbeit* o nelle sezioni testuali dei Modellbücher editi dimostrano come l'idea di “modello” sia stata ampiamente discussa da Brecht, che ha deciso di introdurla come dispositivo strutturale alla sua prassi teatrale senza tralasciare però di discuterne e fondarne le basi teoriche, elaborando una riflessione a sostegno della sua utilità e delle modalità appropriate di utilizzo. Almeno nelle intenzioni dichiarate, gli elementi fondanti e imprescindibili dei modelli dovevano essere l'«imitabilità» e la «variabilità»:

Ogni modello regge e cade insieme alla sua imitabilità e alla sua variabilità. Non può fondarsi su intonazioni il cui fascino dipende da una voce particolare, su gesti e modi di camminare la cui bellezza sia dovuta a particolari qualità fisiche degli attori: queste cose non hanno avuto valore di

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 341.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 342.

modello, sono eccezionali e non esemplari. Il profitto effettivo ricavabile dall'utilizzazione di un modello dev'essere una mescolanza di esemplarità e di eccezionalità⁴⁹⁵.

Lo statuto del modello si fonda dunque sull'equilibrio fra la sua natura di strumento esemplare e la sua apertura alle possibilità di variazione e sviluppo apportati dall'utilizzo e dal confronto dialettico con esso.

Credo sia importante notare come spesso gli scritti di Brecht, di Berlau o del Berliner Ensemble, facciano riferimento non tanto al "libro-modello" o ai "Modellbücher" nello specifico, quanto più a «modelli di regia» intesi in senso più ampio. Può essere che le due espressioni "libri-modello" e "modelli di regia" fossero usate come sinonimi, ma penso sia anche possibile che con "modello di regia" si facesse riferimento a un sistema ampio e complesso di materiali eterogenei, come appunti e note stilati da regista e assistenti, un gran numero di fotografie di scena, testi esplicativi dal forte impianto teorico, e infine anche i veri e propri Modellbücher, composti a loro volta da fotografie e testualità. In altre parole, si ha come l'impressione che i Modellbücher siano una parte del complesso di materiali che costituiscono il modello di una rappresentazione, e che probabilmente coincidano con l'espressione più strutturata, organizzata e facilmente consultabile di tale insieme documentario. Nel famoso colloquio fra Brecht e Erich Alexander Winds, ex direttore del teatro di Wuppertal, a proposito dell'utilizzo dei «modelli di regia»⁴⁹⁶ in relazione alla libertà artistica, ad esempio, Winds fa riferimento a una vasta gamma di materiali forniti dal Berliner Ensemble come orientamento e supporto in vista della sua messa in scena di *Madre Courage*:

Per la preparazione della nostra messinscena di *Madre Courage*, lei ci ha posto a disposizione l'intero materiale dell'allestimento berlinese affinché lo usassimo a scopo di studio. La sua incaricata signora Berlau ha ampiamente informato me, il regista, lo scenografo e gli attori dei suoi desiderata, illustrandoli con un gran numero di fotografie di scena corredate da testi esplicativi e con le sue istruzioni scritte per la regia⁴⁹⁷.

Anche nella lettera del 22 agosto 1951 consultata presso il Brecht-Archiv⁴⁹⁸, Ruth Berlau prometteva al regista Fischer di fargli avere alcune altre fotografie scattate durante le prove del nuovo allestimento di *Puntilla* a cui si stava lavorando proprio in quel periodo, un materiale che sarebbe

⁴⁹⁵ Brecht, *Come valersi di un modello di regia*, in *Theaterarbeit* cit., p. 349.

⁴⁹⁶ *Theaterarbeit* cit., pp. 318-324 (*Se il far uso di modelli di regia sia ostacolo alla libertà artistica*. Domande poste da Erich Alexander Winds, ex direttore del teatro di Wuppertal).

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 318.

⁴⁹⁸ Adk, Berlin, BBA 1186/25 (Lettera di Ruth Berlau ad Hannes Fischer, 22 agosto 1951). Per ulteriori informazioni in merito a tale documento si può consultare l'Apparato documentale della presente tesi.

andato ad aggiungersi a quello del Modellbuch. Il Modellbuch probabilmente costituiva una messa a sistema di un insieme più ampio di conoscenze, documentazione, strumenti utilizzati in fase di lavorazione della messa in scena.

Come si è visto, la composizione del libro-modello costituiva un momento sostanziale alla riflessione sul dramma e sulla realizzazione scenica, un'elaborazione a tavolino portata avanti in parallelo al lavoro svolto in teatro. Gli scritti relativi alla composizione dei Modellbücher definiscono l'utilità della fase di assemblaggio di tali documenti per il lavoro di registi, assistenti alla regia, consiglieri teatrali: il montaggio dei materiali visivi e testuali, prodotti come esito del lavoro di documentazione della performance e del processo creativo, diventa un momento di verifica, di valutazione, di cernita e scelta, integrato alle prove sul palcoscenico, alle discussioni e alle riflessioni che accompagnano l'elaborazione scenica.

Utile richiamare a questo proposito l'interessante parallelismo individuato da David Barnett fra Modellbücher e altre forme e modalità di lavoro scenico messe in atto da Brecht, che l'autore definisce «training»⁴⁹⁹: la stesura delle *Notate*, la pratica delle «interrogative discussion»⁵⁰⁰ e degli «evening reports»⁵⁰¹. Con *Notate*, osserva Barnett, non si faceva riferimento semplicemente a resoconti delle prove, ma a strumenti di riflessione sul processo creativo in atto, prassi analoga, in questo senso, alla composizione dei libri-modello. Anche le discussioni aperte fra Brecht e gli assistenti alla regia, a cui si dava spazio prima delle prove e che si concentravano su questioni di attualità, politiche, sociali, apparentemente slegate dal tema del dramma e della rappresentazione, e i report giornalieri sul lavoro svolto, erano dispositivi per favorire il libero fluire delle idee e per produrre una riflessione critica sui punti di forza e le problematiche del processo scenico. Tutti questi strumenti, dal valore pedagogico, andavano probabilmente poi a dare forma al “modello di regia”, sotto forma di appunti, descrizioni, note.

Sia il “modello di regia” inteso nel suo statuto più ampio, sia il Modellbuch sono allo stesso tempo forze motrici ed esiti dell'intero processo di elaborazione della rappresentazione che produce e sedimenta tracce di sé sotto forma sia di immagini fotografiche delle disposizioni dei personaggi, dei gesti, dei dettagli, sia di apparati testuali che danno conto delle successive elaborazioni critiche e drammaturgiche.

In un autore come Brecht, poeta, drammaturgo e regista, che da sempre si è avvalso, come si è visto, dell'utilizzo delle immagini grafiche e fotografiche come supporto e dispositivo integrato a pieno titolo alla propria riflessione ed elaborazione artistica, l'attenzione alla scena era presente fin dalla

⁴⁹⁹ Barnett, *A History of Berliner Ensemble* cit., pp. 21-23.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 23.

fase di scrittura drammatica. Nel suo importante saggio sulla scrittura scenica, Lorenzo Mango ricorda come nel 1961 Roger Planchon abbia introdotto per la prima volta il concetto, facendo riferimento proprio al lavoro di Brecht, nel quale individuava l'attribuzione alle strutture sceniche di un livello di responsabilità pari a quello proprio della scrittura drammatica⁵⁰². Il discorso di Planchon assumeva come dato il fatto che la scena sia da considerare come testo, connotato da un proprio processo di scrittura che si muove in parallelo a quella drammatica. «La scrittura scenica», scrive Mango,

nella ipotesi di Planchon, è una sorta di realizzazione in atto, di manifestazione al livello concreto dell'evento teatrale, di quella scrittura puramente virtuale che è contenuta nel testo prima che esso venga risolto in scena. Se, dunque, da un lato è peculiarità della regia, dall'altro è parte di quella natura doppia di cui è fatta l'anima, ma anche la struttura, di un testo drammatico: evento virtuale del racconto, della fabula, ma anche progetto in fieri dell'evento che avrà luogo sulla scena⁵⁰³.

Come opportunamente sottolinea Mango, non spetta a Brecht il primato di un'elaborazione a doppio binario, drammatica e insieme scenica, del fatto teatrale, la quale aveva dei precedenti nelle avanguardie teatrali degli anni Dieci e Venti⁵⁰⁴.

È però vero che nel teatro brechtiano, gli elementi relativi alla messinscena si configurano come parte integrante del progetto di scrittura drammatica, che contribuiscono a definire:

Nella drammaturgia brechtiana il racconto, il dialogo, i materiali, cioè, più propriamente letterari, sono accompagnati da indicazioni di azione agita, di costruzione scenica che non sono appunti per una regia futura (come è ancora della didascalia ottocentesca) quanto veri e propri elementi costitutivi del dramma, il quale, a questo punto, si trova composto tanto degli elementi virtuali del racconto quanto di indicazioni precise su quanto deve accadere in scena, non ad illustrare il racconto, ma ad accompagnarlo,

scrive Mango⁵⁰⁵. Questo aspetto ha a che fare con la natura stessa e con lo statuto del teatro epico brechtiano, in cui,

⁵⁰² L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni Editore, 2003, p. 20.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 23.

l'azione è [...] anzitutto esibizione di cose che accadono [...]. Non si simula l'accadimento ma lo si cita, per restare nell'ambito del lessico brechtiano, come accadimento teatrale, vale a dire come evento del linguaggio prima ancora che della fabula. La dissezione dell'ordine narrativo, d'altronde, a favore di un andamento per sezioni staccate, per quadri che si succedono, comporta, ulteriormente, che l'azione teatrale sia vista principalmente, se non esclusivamente, come azione scenica, che la disposizione temporale degli avvenimenti non segua tanto lo sviluppo del racconto quanto la successione delle scene.

D'altro canto il progetto brechtiano assegna un ruolo particolare nella struttura complessiva del dramma, anche agli elementi più propriamente scenici. [...] L'uso dell'illuminazione, ad esempio, attraverso i proiettori che sono visibili dagli spettatori, rappresenta, per Brecht, un mezzo per sollecitare la ricezione critica dello spettatore. [...] La luce, allora, non viene impiegata al solo scopo di definire l'ambientazione dell'azione ma anche con l'intenzione di essere individuata, e quindi nominata, quale componente del linguaggio. In quanto tale finisce per essere inserita in un processo di scrittura che riguarda complessivamente la scena. a cominciare dalla scenografia – la cui presenza è ridotta a quegli elementi che, interagendo con gli attori, possano produrre un effetto diretto sull'azione drammatica – e passare, poi, alla presenza degli attori. Quando Brecht prescrive che i *song* dell'*Opera da tre soldi* vengano recitati marcando una distanza netta con i momenti recitati, e suggerisce che il disporsi in modo diverso in relazione allo spazio sia d'aiuto in questa direzione, dà un'indicazione precisa di inserimento dell'attore tra le scritture della scena⁵⁰⁶.

La presenza marcata di codici scenici con un proprio valore autonomo e fondante, significativa, fa sì che il teatro di Brecht si presti particolarmente ad essere tradotto in immagini che riescano a riassumere il senso complessivo del dramma o della scena. Tale aspetto ha a che vedere, ad esempio, con la strutturazione del dramma su scene staccate, enunciata da Brecht e riconosciuta da Roland Barthes, che definisce le scene brechtiane «tableaux»⁵⁰⁷, «successioni di istanti pregnanti»⁵⁰⁸. Barthes individua come tratto distintivo del teatro brechtiano la presenza di gesti e dettagli significanti, quelli di cui parla nelle sue dissertazioni sulla rappresentazione di *Madre Courage* a Parigi, fotografata da Pic. Il gesto e il dettaglio significativo, come elementi di sintesi delle dinamiche narrative e del senso complessivo della drammaturgia e della scena brechtiane, sono il nucleo centrale delle fotografie che compongono i Modellbücher. I libri modello, come si legge sulle pagine di *Theaterarbeit*, mostrano «il 'gestus' fondamentale di un dramma», «[...] disposizioni sceniche che raccontano la trama di un dramma», «[...] la trattazione dei dettagli»⁵⁰⁹.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁵⁰⁷ R. Barthes, *Diderot, Brecht, Ejzenštejn*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III* cit., pp. 89-98.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁰⁹ *Theaterarbeit* cit., pp. 308-314.

L'immagine, del resto, è parte integrante ed elemento fondante del teatro di Brecht fin dalla composizione del testo drammatico. Come afferma Berlau, il linguaggio di Brecht è fatto di periodi concisi e concentrati, dal «carattere gestuale»⁵¹⁰: ogni frase si condensa in un'azione, facilmente leggibile sul libro-modello e comprensibile all'attore.

Brecht stesso aveva parlato di questo aspetto del suo teatro in uno scritto del 1937 sulle sue liriche senza rima:

Si deve tenere presente che io mi sono sempre occupato soprattutto di teatro; io ho sempre pensato alla recitazione. E per la recitazione (sia di prosa, sia in versi) ho elaborato una tecnica del tutto particolare. L'ho denominata "gestica".

Vale a dire: la lingua dovrebbe seguire in tutto il gesto della persona che parla. Voglio portare un esempio. La frase biblica: "Strappa l'occhio che ti dà scandalo" ha a fondamento un gesto, quello del comando, ma non è espressa in modo puramente gestico perché il "che ti dà scandalo" ha in realtà un suo gesto ancora diverso, che non viene espresso, vale a dire il gesto di una motivazione.

In forma puramente gestica, la frase suona: "Se il tuo occhio ti dà scandalo, strappalo" (e Lutero che "vedeva in bocca al popolo" la ha formulata così)⁵¹¹.

Circa quattro anni prima del Congresso di Lipsia, Bertolt Brecht e Caspar Neher scrivevano la *Prefazione al «Modello per l'Antigone 1948»*⁵¹², che prendeva le mosse proprio dai medesimi argomenti. Brecht e Neher denunciavano «il completo sfacelo materiale e spirituale»⁵¹³ della Germania – «paese sventurato e provocatore di sventura» – determinato dagli anni di dittatura nazista, e si interrogavano sulle possibilità di reazione al crollo domandandosi in che modo l'arte e il teatro potessero rispondere a una tale situazione. La prima inevitabile constatazione era allora quella della difficoltà di costruire un teatro che non fosse semplicemente e genericamente "nuovo", e che si fondasse invece su una riflessione critica rispetto alla dialettica fra vecchio e nuovo, alla realtà contemporanea e alle responsabilità civili dell'arte. La ricostruzione culturale del paese doveva passare per un teatro che fosse «in grado di trasformare l'osservazione della realtà in godimento»⁵¹⁴, e che non si fermasse dunque al riscontro delle rovine: «la sventura di per sé è cattiva maestra: i suoi scolari apprendono, sì, la fame e la sete, ma non molto spesso la fame di verità e la sete di sapere. Le sofferenze non fanno del malato un terapeuta, e non basta il guardare dappresso, né il guardare da

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 338.

⁵¹¹ *Theaterarbeit* cit., p. 144.

⁵¹² Brecht, *Prefazione al «Modello per l'Antigone 1948»*, cit., pp. 237-244.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 237.

⁵¹⁴ *Ibid.*

lontano, perché il testimone si trasformi in esperto»⁵¹⁵, scrivevano Brecht e Neher. Fatte tali premesse, risulta chiaro come tutto quanto segue, in particolare la dichiarazione delle ragioni che stanno alla base della realizzazione del modello per la regia, si configuri come diretta conseguenza e risposta alle necessità enunciate: «Poiché si trattava di sperimentare su un testo antico non tanto una nuova drammaturgia, quanto un nuovo genere di recitazione, non era possibile consegnare come al solito il nostro rifacimento ai teatri per una libera realizzazione. Definimmo perciò un modello vincolante per la messinscena, consistente in una serie di fotografie corredate da note esplicative»⁵¹⁶.

La necessità di realizzare il libro-modello per *Antigone* si inquadra pertanto nel contesto del tentativo di ricostruzione di una cultura nazionale a seguito della guerra e del nazismo, impegno questo che per Brecht passava per la fondazione del Berliner Ensemble e che si collocava in una nuova fase lavorativa ed esistenziale, dopo i sedici anni trascorsi in esilio.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 238.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 239.

CAPITOLO III

I MODELLBÜCHER EDITI

3.1. Per una ricognizione complessiva⁵¹⁷

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, la ricerca intorno al panorama dei Modellbücher editi delinea uno scenario dai tratti non del tutto definiti. Mi propongo dunque di riportare i dati a mia disposizione, segnalando, a costo di dover lasciare alcuni aspetti in sospeso, le zone di incertezza e le criticità.

I Modellbücher editi su cui esiste il maggior numero di studi, analisi e dati sono quelli per *Antigone di Sofocle*, *Vita di Galileo* e *Madre Courage*. *Antigonemodell 1948* è stato pubblicato nel 1949 da Gebrüder Weiss, a Berlino; una seconda edizione per i tipi di Henschelverlag Kunst und Gesellschaft è uscita nel 1955; *Aufbau einer Rolle: Galilei* è stato pubblicato come cofanetto completo dei tre volumi *Laughtons Galilei* e *Buschs Galilei* e *Text* nel 1958 per lo stesso editore. Due anni prima era uscito il primo dei due volumi (*Laughtons Galilei*), la cui distribuzione era però stata ritardata. *Couragemodell 1949* è uscito nel 1958, edito da Henschelverlag⁵¹⁸. I tre lavori sono stati pubblicati rispettivamente come numeri 1,2 e 3 della serie denominata “Modellbücher des Berliner Ensemble”, a cura di Ruth Berlau. Brecht ha lavorato personalmente all’ideazione e al progetto dei tre libri-modello.

⁵¹⁷ Per i testi di Bertolt Brecht editi e inediti citati, i proprietari dei diritti d’autore, gli eredi e la casa editrice Suhrkamp hanno gentilmente concesso i diritti non-esclusivi d’utilizzo, solo per la presente dissertazione scientifica. L’autore non è responsabile dell’utilizzo di tali testi al di fuori del presente lavoro.

⁵¹⁸ Di seguito i riferimenti bibliografici delle edizioni originali dei Modellbücher:

B. Brecht – C. Neher, *Antigonemodell 1948*, redigiert von Ruth Berlau [Mit 94 Bild. d. Aufführung in Chur/Schweiz von Ruth Berlau], Berlin, Gebrüder Weiss, 1949.

B. Brecht – C. Neher, *Antigonemodell 1948*. Ruth Berlau: *Modellbücher des Berliner Ensemble 1*, (Fotos von R. Berlau), Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1955.

B. Brecht, *Brecht – Aufbau einer Rolle: Laughtons Galilei*. Ruth Berlau: *Modellbücher des Berliner Ensemble 2*, Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1956.

H. Eisler, *Brecht – Aufbau einer Rolle: Buschs Galilei*. Ruth Berlau: *Modellbücher des Berliner Ensemble 2*, Fotos von Gerda Goedhart, Percy Paukschta, Pic, Pisarek, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958.

B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949*. Ruth Berlau: *Modellbücher des Berliner Ensemble 3*, Redaktion und Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958.

Per i riferimenti alle date di pubblicazione dei Modellbücher, cfr: B. Brecht, *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks*, ed. by Tom Kuhn, Marc Silberman e Steve Giles, London, Bloomsbury, 2014, pp. 151-152, 163, 181-182. *Arbeitskreis Bertolt Brecht, Mitteilungen und Diskussionen*, nummer 5, märz 1962, pp. 12-13.

Esiste poi un modello per *I fucili di madre Carrar* (*Die Gewehre der Frau Carrar*), edito nel 1952 per i tipi di VEB Verlag der Kunst di Dresda, che documenta gli allestimenti del 1937 a Parigi, 1938 a Copenhagen e 1952 a Greifswald⁵¹⁹. Questo documento, composto da tre volumetti similmente ai Modellbücher per *Galileo* e *Mutter Courage*, non sia denominato “Modellbuch” bensì “Modellmappe”. Sul colophon di uno dei tre volumi si legge: «Diese Modellmappe wurde vom VEB Verlag der Kunst, Dresde, mit Unterstützung des Zentralhauses für Laienkunst herausgegeben»⁵²⁰. Il lavoro non appartiene dunque alla serie “Modellbücher des Berliner Ensemble”, pur essendo stato pubblicato nella stessa decade.

Un volume edito nel 1964 documenta l’allestimento di *Il cerchio di gesso del Caucaso* (*Der Kaukasische Kreidekreis*, regia Bertolt Brecht, première 7 ottobre 1955, Theater am Schiffbauerdamm, Berlino). Anche questo lavoro si compone di fotografie di scena, scattate da Gerda Goedhart, e testualità; i testi, opera di Angelika Hurwicz, consistono in un’introduzione e in descrizioni delle scene documentate attraverso le foto⁵²¹.

È particolarmente significativo il breve scritto stampato sul retro di copertina del volume, che riassume in poche battute il senso del lavoro di Brecht sull’immagine. Il teatro, scrive Hurwicz, era per Brecht la traduzione del pensiero in immagini. Questo aspetto aveva a che fare con l’essenza stessa del teatro brechtiano, un teatro epico, descrittivo. Brecht amava, scrive la sua collaboratrice al Berliner, utilizzare le fotografie per verificare se fosse riuscito nello scopo di realizzare le proprie intenzioni visive e spesso le foto servivano per istruire gli attori in merito all’espressione gestuale. Hurwicz informa poi di come alcune delle foto presenti nel volume siano state scattate da Goedhart su esplicita richiesta di Brecht. Il libro, afferma, si propone di fornire alcuni esempi pratici e immediati dei concetti di teatro epico ed effetto di straniamento.

Come si è già visto nel capitolo dedicato alla storia degli studi sui Modellbücher, David Barnett segnala l’esistenza di una serie di piccoli libri-modello pubblicati a metà degli anni Cinquanta dal Berliner Ensemble per documentare alcune produzioni pensate per compagnie amatoriali. A questo proposito, fa riferimento in particolare al modello per *Hans Pfiem, or Boldness Pays Off*, che presenta una struttura interna molto interessante, pensata per accogliere e fissare gli stimoli e gli sviluppi alla rappresentazione determinati dal lavoro delle compagnie amatoriali⁵²². Non ho avuto

⁵¹⁹ B. Brecht, R. Berlau, *Die Gewehre der Frau Carrar. Text, Aufführung, Anmerkungen, Gestaltung* P. Palitzsch, Dresden, VEB, Verlag der Kunst, 1952.

Per una descrizione dettagliata della struttura e dei contenuti di tale documento, cfr. all’interno della presente tesi il paragrafo 4.5.1. “Die Gewehre der Frau Carrar e Die Mutter: *Il Modellbuch come ipertesto*”.

⁵²⁰ B. Brecht, R. Berlau, *Die Gewehre der Frau Carrar. Text, Aufführung, Anmerkungen, Gestaltung* P. Palitzsch, Dresden, VEB, Verlag der Kunst, 1952, *colophon*.

⁵²¹ Angelika Hurwicz, Gerda Goedhart, *Brecht inszeniert Der Kaukasische Kreidekreis. Mit Fotos von Gerda Goedhart*, Reihe Theater heute 14, Velber bei Hannover, Friedrich Verlag, September 1964.

⁵²² D. Barnett, *Brecht in Practice*, London – New York, Bloomsbury Methuen Drama, 2015, p. 170.

modo di vedere questo materiale e mi rifaccio pertanto alla preziosa descrizione di Barnett. Il libro-modello ha una struttura interdialogica, che mette in comunicazione molteplici dati che vanno letti in parallelo per consentire un'interpretazione e un'analisi complete del lavoro: aprendolo, sulla facciata sinistra si può leggere il testo del dramma, mentre la facciata destra appare composta da diversi elementi; la pagina è infatti ripiegata su sé stessa: da aperta è bianca e predisposta ad accogliere le note dei gruppi di teatranti non professionisti che lavoreranno alla messa in scena dell'opera; piegata a metà, presenta sulla mezza facciata le note di regia del Berliner accompagnate da foto di scena⁵²³. Le corrispondenze epistolari fra Brecht, o chi per lui, e gli editori che si occuparono della pubblicazione dei libri modello, che ho avuto modo di consultare presso il Bertolt-Brecht-Archiv, sono particolarmente interessanti perché forniscono alcune informazioni di prima mano sulle tempistiche di edizione. Una lettera del primo ottobre 1954 è indirizzata da Elisabeth Hauptmann per conto di Brecht a Bruno Henschel della Henschel Verlag⁵²⁴ per sollecitare l'edizione di alcuni Modellbücher. Si parla qui del progetto di pubblicazione dei libri-modello per *Mutter Courage und ihre Kinder*, *Galilei*, *Antigone*, *Der Kaukasische Kreidekreis* e *Die Mutter*. Per alcuni di questi documenti, il materiale, costituito da foto e testi, si dice, è già pronto, e Brecht vorrebbe ricevere una risposta sulla possibilità di edizione entro il 7 ottobre. Si sottolinea il grande interesse rilevato nei confronti dei Modellbücher anche in paesi stranieri, dove, ad esempio, il Modellbuch per *Frau Carrar* era stato venduto molto velocemente. La lettera è del 1954 e l'editore Henschel Verlag pubblicherà i Modellbücher per *Antigone*, *Galileo* e *Courage* rispettivamente nel 1955 e nel 1958. Il Modellbuch per *Frau Carrar* era uscito due anni prima.

Pare dunque che fosse in cantiere anche un libro-modello per *Die Mutter*, di cui però non ho trovato traccia nella mia ricerca e che probabilmente non è mai stato pubblicato. Anche per *Il precettore* era stato composto un Modellbuch in vista della pubblicazione, che non fu mai dato alle stampe⁵²⁵.

Lo scenario che emerge da una rassegna sui Modellbücher editi è piuttosto complesso e presenta forse qualche zona d'ombra. Ciò che a mio avviso risulta più interessante è proprio la molteplicità ed eterogeneità dei documenti. Il tratto comune a tutti è la documentazione e analisi degli allestimenti predisposta attraverso strutture che prevedono il dialogo fra fotografie ed elementi testuali come note registiche, scritti teorici strutturati, testo drammatico. In molti dei "modelli" editi si predispose un confronto e un parallelismo fra diversi allestimenti della stessa opera. Questo avviene in *Couragemodel 1949* (il Modellbuch contiene foto degli allestimenti di Berlino e Monaco), *Aufbau*

⁵²³ *Ibid.*

⁵²⁴ Il codice di segnatura del documento presso il Bertolt-Brecht-Archiv è: Adk, Berlin, BBA 737/62 (Lettera di Elisabeth Hauptmann a B. Henschel, 1 ottobre 1954).

⁵²⁵ Cfr. N. Müller-Schöll, *The Castrated Schoolmaster: Brecht, The Tutor and Lenz* cit., pp. 72-75.

Per ulteriori approfondimenti su questo argomento, cfr. anche, all'interno della presente tesi, il paragrafo 2.2. "Lo statuto dei Modellbücher negli scritti di Brecht e del Berliner Ensemble".

einer rolle: Galilei (che come vedremo comprende due volumi, uno per la produzione americana, con Charles Laughton nel ruolo di protagonista, e uno per l'allestimento con regia di Erich Engel e Ernst Busch nel ruolo principale), nella "Modellmappe" per *Frau Carrar*, e anche nel modello per *Hans Pfriem, or Boldness Pays Off* descritto da Barnett, in cui a dialogare sono il testo del dramma, le note di regia del Berliner corredate da foto di scena dell'allestimento già prodotto e le note dei gruppi di teatranti non professionisti che lavoreranno alla messa in scena dell'opera. Le differenze, come si illustrerà nei prossimi paragrafi focalizzati in particolare sui tre libri-modello della serie "Modellbücher des Berliner Ensemble", riguardano principalmente le modalità in cui i materiali iconografici e testuali sono collocati, organizzati, e posti in relazione.

3.2. Antigonemodell 1948

3.2.1. *Composizione e vicende editoriali*

I Modellbücher su cui si ha a disposizione il maggior numero di dati e di studi sono i tre pubblicati all'interno della collana "Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble": *Antigonemodell 1948*, *Aufbau einer Rolle: Galilei* e *Couragemodell 1949*.

Per la storia e le vicende editoriali di tali volumi mi rifarò principalmente ai saggi introduttivi di Tom Kuhn, Marc Silberman e Steve Giles, per *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks*, uscito nel 2014 per i tipi di Bloomsbury⁵²⁶. Questo lavoro, oltre a una ricca introduzione sul panorama dei Modellbücher editi e inediti⁵²⁷, fornisce anche alcune sintetiche ed efficaci rassegne sulla storia della composizione e delle edizioni di ognuno dei tre libri-modello, di cui riporta alcuni estratti.

Il primo Modellbuch ad essere pubblicato è stato *Antigonemodell 1948*. L'elaborazione del dramma *Die Antigone des Sophokles*, che fu redatto da Brecht nel dicembre 1947, fu particolarmente significativa per il drammaturgo⁵²⁸. Nel novembre dello stesso anno Brecht era tornato in Europa dagli Stati Uniti e per lui si stava avvicinando la conclusione del lungo esilio dalla Germania. L'ultima

⁵²⁶ B. Brecht, *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks*, ed. by Tom Kuhn, Marc Silberman e Steve Giles, London, Bloomsbury, 2014.

⁵²⁷ Cfr. il paragrafo 2.1. della presente tesi, *Storia degli studi*.

⁵²⁸ Per un resoconto dettagliato sulla composizione, sulle vicende editoriali e per un'analisi sui contenuti dell'*Antigone* di Brecht e di *Antigonemodell 1948*, cfr. J. W. Joost, *Antigonemodell 1948*, in *Brecht Handbuch*, hrsg. von Jan Knopf, 5 Bände, Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2001-2003, 4. *Schriften, Journale, Briefe*, Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2003, pp. 330-341.

Per l'edizione critica del dramma *Antigone* e delle note brechtiane al testo, comprensiva dell'analisi filologica dei curatori, cfr. Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Schriften 4. Texte zu Stücken*, Band 24, Bearbeitet von Peter Kraft unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek, in Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, hrsg. von W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K-D. Müller, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1991, pp. 566-567.

Per l'edizione critica del testo di *Antigonemodell 1948*, comprensiva dell'analisi filologica dei curatori, cfr. Brecht, *Schriften 5. Theatermodelle. «Katzgraben» - Notate 1953* (Band 25), bearbeitet von Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad. Register zu den Schriften (Band 21-25), in Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, hrsg. von W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K-D. Müller, Berlin, Suhrkamp Verlag, 1994, pp. 505-511.

tappa fu la Svizzera. A Zurigo Brecht riprese contatto con il vecchio amico e collaboratore Caspar Neher, che ebbe un ruolo fondamentale nella messa in scena di *Antigone* e che firmò insieme all'autore la *Prefazione* al libro-modello⁵²⁹. Il lavoro sul dramma sofocleo, riadattato a partire dalla traduzione di Hölderlin del 1804, rappresentò per Helene Weigel l'occasione di tornare finalmente a recitare nel ruolo di protagonista in una produzione importante, dopo i tanti anni segnati dalle difficoltà determinate dalla guerra e dalla condizione di esule. L'adattamento del testo di Hölderlin permise poi di recuperare il lavoro drammaturgico sulla lingua tedesca, che, in questa fase storica, significava per Brecht la riappropriazione di un proprio linguaggio e il rinnovato tentativo di realizzare un teatro che, ora più che mai, doveva necessariamente incidere sul piano culturale, politico, sociale, e rifondare una civiltà stravolta da anni di dittatura nazista. La tragedia sofoclea permetteva di mettere in campo ed elaborare le tematiche della guerra, della tirannide, della dittatura e delle sue leggi, tanto attuali e urgenti.

Tom Kuhn ricorda come, nello stesso periodo in cui lavorava all'*Antigone*, Brecht stesse componendo anche il *Breviario di estetica teatrale*, e osserva dunque che *Antigone* deve avere rappresentato per l'autore l'occasione di mettere alla prova i principi teorici elaborati, in un processo di lavoro teatrale di carattere sperimentale che Brecht aveva interrotto dopo la fase dei primi anni Trenta⁵³⁰.

Le prove per la rappresentazione di *Antigone* iniziarono nel gennaio del 1948 e furono fotografate da Ruth Berlau in febbraio, quando la fotografa tornò appositamente da New York. L'opera, che andò in scena il 15 febbraio allo Stadttheater di Coira in Svizzera, vedeva Helene Weigel nel ruolo di Antigone e Hans Gaugler nei panni di Creonte. La regia era di Caspar Neher e Bertolt Brecht. *Antigone* fu poi nuovamente rappresentata a Greiz nel 1951.

Per la rappresentazione di Greiz fu composto un secondo prologo, in cui Brecht, attraverso la voce di Tiresia, illustra i motivi del rifacimento e le ragioni alla base dell'origine dei personaggi. Il primo prologo era stato presentato a Coira nel 1948⁵³¹.

Le fotografie della produzione di Coira servirono alla realizzazione del *Modellbuch*, pubblicato nell'agosto 1949 dall'editore Gebrüder Weiss, a Berlino. Nel 1955 una nuova versione fu ripubblicata, a seguito di alcune revisioni, dalla casa editrice Henschel Verlag. Come ricorda Kuhn, il *Modellbuch* non ebbe particolare successo di pubblico e furono subito sollevate questioni in merito ai presunti limiti alla libertà creativa imposti dai modelli⁵³².

⁵²⁹ B. Brecht, *Prefazione al «Modello per l'Antigone 1948»* cit., pp. 237-244.

⁵³⁰ Brecht, *Brecht on Performance. Messingkauf and Modelbooks* cit., p. 163.

⁵³¹ E. Marinai, *Antigone di Sofocle di Brecht: un modello di possibile resistenza*, in «Turin D@ms Review», 2010, pp. 1-9, p. 5.

⁵³² Brecht, *Brecht on Performance* cit., p. 163.

3.2.2. *Struttura e linguaggio: immagini e testi*

Sarà opportuno ora descrivere la struttura di *Antigonemodell 1948*⁵³³. Come si è visto, il Modellbuch ha conosciuto due edizioni.

Quella del 1949 per Gebrüder Weiss si presenta come un volume di formato rettangolare, con rilegatura sul lato lungo che conferisce orientamento verticale. Gli autori sono Brecht e Neher e la curatrice Ruth Berlau. Interessante notare che l'edizione del 1949 presenta sul frontespizio la dicitura "Versuche 34", che identifica dunque il volume collocandolo all'interno della serie delle opere brechtiane pubblicata da Suhrkamp⁵³⁴.

Il volume si compone di una *Prefazione (Vorwort)* a firma Brecht-Neher⁵³⁵ a cui segue un breve testo di Ruth Berlau, che occupa una facciata, in cui sono indicati i personaggi e gli interpreti della rappresentazione allo Stadttheater di Coira nel febbraio 1948 e le modalità di ripresa fotografica della performance⁵³⁶. Per gli scatti, dice Berlau, è stata utilizzata una macchina Leica, con una pellicola Superpan, posta in posizione laterale al centro dell'auditorio, in modo da restituire uno sguardo sul palco. Questo è il solo modo, afferma, per ottenere un'immagine vivida dei gruppi e dei movimenti. Come era già stato sperimentato a Parigi, Copenaghen, New York e Zurigo, anche il sistema di illuminazione del teatro di Coira non era sufficiente a garantire una buona luce per la fotografia e per la messa in scena. In alcuni casi le fotografie scattate durante la rappresentazione di *Antigone* riuscivano, dice Berlau, soltanto a mostrare i raggruppamenti e gli atteggiamenti individuali⁵³⁷. Berlau auspica pertanto un miglioramento degli impianti di illuminazione, essenziale per il teatro contemporaneo⁵³⁸.

Le pagine che seguono, e che costituiscono il corpo centrale del Modellbuch⁵³⁹, sono dedicate alla documentazione del dramma organizzata sulle due facciate a fronte: su ognuna delle facciate di sinistra sono presenti le note registiche che descrivono minutamente la scena, gli arredi, le luci, i movimenti e le azioni dei personaggi, le modalità di recitazione; ogni facciata di destra contiene due fotografie di scena a campo totale.

⁵³³ La bibliografia tedesca su *Antigonemodell 1948* è piuttosto vasta. Per un primo orientamento si possono tenere presenti, oltre ai saggi precedentemente citati, i seguenti riferimenti: B. Philipsen, *Das Zaudern der Macht. Tragödie und Demokratie in Brechts Antigonemodell 1948*, in «Germanistische Mitteilungen. Zeitschrift für Deutsche Sprache, Literatur und Kultur», 48/98, hrsg. v. Roland Duhamel, Clemens Ruthner, Luk van Den Dries, Brüssel, Belgischer Germanisten- und Deutschlehrerverband (BGDV), 1998, pp. 52-67; J. Schmitt-Sasse, *Zwischen barbarischen Kriegskultpfählen*, in «TheaterZeitschrift», winter 88/89, pp. 122-132; P. Rilla, *Bühnenstück und Bühnenmodell*, in B. Brecht, *Die Antigone des Sophokles. Materialien zur Antigone*, Werner Hecht (Hg.), Frankfurt am Main, 1965, pp. 231-235.

⁵³⁴ B. Brecht – C. Neher, *Antigonemodell 1948*, redigiert von Ruth Berlau [Mit 94 Bild. d. Aufführung in Chur/Schweiz von Ruth Berlau], Berlin, Gebrüder Weiss, 1949.

⁵³⁵ *Ibid.*, pp. 5-10.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ *Ibid.*, pp. 12-86.

Le note registiche sono riferite ai singoli versi del dramma e sono accompagnate da un commento, strutturato in forma di dialogo: la riflessione sulle singole scene è sollecitata da una domanda «*Frage*» a cui segue risposta «*Antwort*»⁵⁴⁰. Questo genere di approccio permette di produrre un'analisi profonda della scena e delle ragioni che stanno alla base di molte scelte registiche. Il commento scava al di sotto della descrizione della scena e porta in luce il significato e le motivazioni sottese ad ogni azione e gesto, all'attitudine attoriale, alle modalità epiche di recitazione, alla relazione instaurata con il pubblico, elementi che fondano il proprio statuto nella vicenda drammatica e nei principi del teatro brechtiano. Il commento dialogico costituisce un livello di analisi ulteriore e complementare rispetto alla dettagliata descrizione dell'azione scenica. La forma dialogica ricorda quella de *L'Acquisto dell'Ottone (Der Messingkauf)*, probabilmente la principale opera teorica di Brecht che racchiude il corpus di testi composti fra il 1938 e il 1955⁵⁴¹. L'organizzazione del pensiero su una struttura dialogica, in un'alternanza di domande e risposte, permette di dispiegare il ragionamento in forma dialettica e di seguire lo sviluppo dell'elaborazione teorica, osservandone i dubbi, le incertezze, i grovigli.

Ognuna delle facciate di destra del Modellbuch è occupata da due fotografie a campo totale della scena, accompagnate dai versi del testo drammatico riferiti all'immagine. La descrizione complessiva della messa in scena è predisposta dalla lettura in parallelo di tutti gli elementi forniti, che mettono in campo una pluralità di livelli di analisi.

L'ultima parte della documentazione fotografica è costituita da una serie di foto di scena che inquadrano dettagli: un primo piano del volto di Helene Weigel, un ritratto a figura intera di Creonte⁵⁴² e uno di Antigone e Creonte interpretati da Helene Weigel e Hans Gaugler nella terza scena⁵⁴³, che permette di cogliere i costumi dei due personaggi, come indica la didascalia. Seguono dodici meravigliosi bozzetti di Caspar Neher che mostrano l'evoluzione della concezione dello spazio scenico per *Antigone*⁵⁴⁴. Emerge con forza la grande abilità dello scenografo, in grado di tratteggiare la fisionomia e le espressioni dei personaggi, di tracciare precisi gesti e delineare la disposizione di figure e gruppi.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 18 e *passim*.

⁵⁴¹ Cfr. Brecht, *Brecht on Performance* cit., p. 9.

Der Messingkauf fu pubblicato per la prima volta in Germania nel 1963 nel volume 5 degli *Schriften zum Theater* di Brecht, editi da Werner Hecht; nel 1965 John Willett pubblicherà la traduzione inglese *The Messingkauf Dialogues*, sulla base di una versione ridotta del testo completo, edita da Hecht nel 1963. L'opera è leggibile in traduzione italiana nel volume 2 degli *Scritti teatrali* edito da Einaudi nel 1975: B. Brecht, *Scritti teatrali 2. «L'Acquisto dell'Ottone», «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni*, in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975.

⁵⁴² B. Brecht – C. Neher, *Antigonemodell 1948*, redigiert von Ruth Berlau [Mit 94 Bild. d. Aufführung in Chur/Schweiz von Ruth Berlau], Berlin, Gebrüder Weiss, 1949, p. 89.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 91.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, pp. 92-103.

L'ultima sezione del Modellbuch è poi deputata ad accogliere il testo del dramma⁵⁴⁵.

Di *Antigonemodell 1948* è stata pubblicata, a seguito di alcune revisioni, una seconda versione, che uscì nel 1955 per i tipi di Henschelverlag Kunst und Gesellschaft (Berlino)⁵⁴⁶. Al volume lavorò anche Peter Palitzsch. Le foto erano di Ruth Berlau. Il formato è diverso da quello dell'edizione precedente, e più simile a quello di *Aufbau einer Rolle: Galilei e Couragemodell 1948*: si tratta di un volume rilegato sul lato corto, dunque con orientamento rettangolare, e con copertina nera. In questa versione alcune fotografie di scena seguono un'altra disposizione e al testo del dramma è dedicato un volumetto a parte, inserito in appendice.

Per un'analisi di *Antigonemodell 1948* risulta imprescindibile il contributo di Eva Marinai⁵⁴⁷. La studiosa rileva come il Modellbuch, e in particolare la *Prefazione al «Modello per l'Antigone»*, fornisca importanti elementi di analisi del lavoro di Brecht sul testo, del suo personale rifacimento della tragedia sofoclea, e del rapporto con la traduzione di Hölderlin:

Per capire il senso dell'operazione compiuta da Brecht nel rifacimento dell'*Antigone* sofoclea, infatti, è interessante partire dal valore probante del modello e sviluppare la tesi del palesamento dell'*esempio* come concetto formale che assume significato politico all'interno del processo storico. Dunque "modello" come *principio*, elemento fisso e originario da cui partire, ma anche come *gesto esemplare*⁵⁴⁸,

scrive Marinai.

Per la sua riscrittura dell'*Antigone (Die Antigone des Sophocles)* Brecht si attenne alla versione di Hölderlin solo per i due terzi⁵⁴⁹. Come afferma Marinai, la traduzione hölderliniana della tragedia sofoclea era piuttosto dibattuta nella tradizione tedesca per la sua distanza dall'originale, che ne costituiva anche in un certo senso il tratto peculiare e il valore aggiunto⁵⁵⁰. Brecht cercò di ritrovare il linguaggio di Sofocle, attraverso un «tradimento a Hölderlin»⁵⁵¹, che, come osserva opportunamente Marinai, era insito nell'idea brechtiana del rapporto con il modello, che prevede possibilità di dialogo, integrazione, modifica dello schema. La volontà brechtiana di affermare una propria prospettiva rispetto alla versione sofoclea e a quella

⁵⁴⁵ *Ibid.*, pp. 107-159.

⁵⁴⁶ B. Brecht – C. Neher, *Antigonemodell 1948. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 1*, (Fotos von R. Berlau), Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1955.

⁵⁴⁷ E. Marinai, *Antigone di Sofocle di Brecht: un modello di possibile resistenza*, in «Turin D@ms Review», 2010, pp. 1-9.

Cfr. anche della stessa autrice, Id., *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, Pisa, ETS, 2014.

⁵⁴⁸ E. Marinai, *Antigone di Sofocle di Brecht: un modello di possibile resistenza* cit., p. 4.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 1.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, pp. 2-3.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 3.

hölderliniana non investe soltanto il linguaggio, ma anche, inevitabilmente, i contenuti. Nell'*Antigone* di Brecht non resta traccia dell'aspetto religioso e tutta la vicenda mitica è collocata su un piano umano e terreno, secondo un'ottica marxista. All'uomo è riconosciuto il proprio potere d'azione e di intervento sulle dinamiche terrestri, liberate dall'ingerenza del fato⁵⁵².

L'approccio brechtiano ai propri modelli, Sofocle e Hölderlin in questo caso, dice Marinai, è analogo a quello che lui stesso auspica sia adottato per il proprio *Modellbuch*, nella cui *Prefazione* Brecht traccia le linee essenziali di una sorta di statuto del modello, ne definisce i caratteri ed espone i criteri attraverso cui leggerlo e interpretarlo. L'esigenza di fissare un modello della regia è legata alle contingenze storiche e dipende dalla necessità di rifondare una possibilità per il teatro e per la recitazione a seguito delle rovine prodotte dalla guerra e dalla dittatura hitleriana. L'esempio, però, dice Brecht, è fatto per essere ridiscusso e arricchito di nuovi apporti critici che andranno a integrarsi al processo di evoluzione e rielaborazione del modello stesso. Il modello di regia, osserva Marinai, si configura in questo senso come «esperimento e come *continuum* dialettico»⁵⁵³, altamente sensibile al lavoro attoriale che può determinare importanti variazioni:

Quindi la necessità artistica di Brecht sembra tradursi nella possibilità di un confronto e di un'interazione tra il testo archetipico e la realtà contemporanea, in grado di produrre un *testo-gesto altro*, che non pertiene alla sfera semantica della riscrittura, bensì a quella della rivitalizzazione dell'opera in chiave storica, attraverso l'apporto sostanziale degli attori, intesi come *testimoni*⁵⁵⁴.

Il carattere di apertura del modello è dichiarato chiaramente nella *Prefazione*, in cui la «variabilità» è posta come requisito essenziale, al pari dell'«imitabilità». Il senso dell'imitazione del modello, si legge, non sta in una copia pedissequa e acritica, bensì in una comprensione delle ragioni che hanno determinato le scelte registiche e sceniche, ragioni che il *Modellbuch* deve essere in grado di mostrare. L'apertura alle varianti, spesso apportate dall'attore, è carattere sostanziale del modello, che si connota, nelle intenzioni di Brecht, come elemento soggetto a sviluppo, pienamente inserito nella processualità artistica:

⁵⁵² *Ibid.*, p. 2-3.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁵⁴ *Ibid.*

Giacchè lo scopo del modello, in realtà, non è affatto di fissare un tipo di regia: tutt'altro! Il maggiore interesse sta nello sviluppo, i cambiamenti devono essere sollecitati e resi percepibili; [...] Il presente modello, definito in neanche una ventina di prove allo Stadttheater di Coira, è da considerarsi pregiudizialmente incompiuto; e proprio il fatto che le sue lacune denunciano a gran voce la necessità di miglioramenti, dovrebbe invogliare i teatri a servirsene⁵⁵⁵.

3.3. Aufbau einer Rolle: Galilei

3.3.1. *Composizione e vicende editoriali*

Il secondo libro-modello della serie “Modellbücher des Berliner Ensemble” è *Aufbau einer Rolle: Galilei*. Il Modellbuch per *Leben des Galilei* ha conosciuto un'elaborazione piuttosto intricata e interessante, che si interseca alle vicende legate alla realizzazione dei due allestimenti del dramma. Come è noto, la storia delle versioni del dramma (danese, americana, berlinese)⁵⁵⁶ è di per sé molto complessa, ed è stata al centro di numerosi studi⁵⁵⁷. Werner Mittenzwei nel 1965 mise in discussione lo statuto di versione a sé stante per la stesura berlinese del 1955/56, che lo studioso invita a considerare come una delle tante rielaborazioni di un'opera in vista della messa in scena; diverso il caso della prima stesura, quella danese del 1938-39, e della seconda, quella americana del 1945-47, da considerarsi a tutti gli effetti versioni diverse dell'opera⁵⁵⁸.

Il 23 novembre 1938 Brecht annotò nel *Diario di lavoro* di aver ultimato la stesura del dramma e di avere impiegato in tutto tre settimane. Come afferma Giuseppina Oneto nella sua introduzione all'opera pubblicata per Einaudi, l'interesse di Brecht nei confronti della figura di Galileo si basava su ragioni storiche e sociali contingenti, si iscriveva a pieno titolo nelle istanze del suo tempo:

⁵⁵⁵ Brecht, *Prefazione al «Modello per l'Antigone»* cit., p. 240.

⁵⁵⁶ Il volume n. 65 di *Spectaculum*, editore Suhrkamp, ha pubblicato nel 1998, in occasione del centesimo anniversario della morte di Brecht, i testi drammatici delle tre versioni del *Galileo*, insieme alle osservazioni teoriche di Brecht sull'opera, e ai testi del Modellbuch⁵⁵⁶. Il volume 1 della stessa collana pubblicava nel 1956 l'ultima versione del dramma, quella berlinese.

Spectaculum 65 – Sonderband zum 100 Geburtstag von Bertolt Brecht. Bertolt Brechts Leben des Galilei – Drei Fassungen, Modelle, Anmerkungen, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998.

⁵⁵⁷ Per un resoconto dettagliato sulla composizione, sulle vicende editoriali e per un'analisi sui contenuti del *Galileo* di Brecht e di *Aufbau einer Rolle: Galilei*, cfr. C. Weber, *Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei*, in *Brecht Handbuch*, hrsg. von Jan Knopf, 5 Bände, Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2001-2003, 4. *Schriften, Journale, Briefe*, Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2003, pp. 284-297.

Per l'edizione critica del dramma e delle note brechtiane al testo, comprensiva dell'analisi filologica dei curatori, cfr. Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Schriften 4. Texte zu Stücken*, Band 24, Bearbeitet von Peter Kraft unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek, in Id., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. v. W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K-D. Müller, Band 24, Frankfurt am Main, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1991, pp. 524-534.

Cfr. inoltre, W. Zimmermann, *Bertolt Brecht Leben des Galilei. Dramatik der Widersprüche*, Paderborn-München-Wien-Zürich, Ferdinand Schöningh, 1985; E. Schumacher, *Drama und Geschichte – B. B. «Leben des Galilei» und andere Stücke*, Berlin, Henschelverlag, 1965.

⁵⁵⁸ Cfr. W. Mittenzwei, *Bertolt Brecht – Von der Maßnahme zu Leben des Galilei*, Berlino e Weimar, Aufbau-Verlag, 1965, p. 262.

confrontarsi con lo scienziato significava parlare della necessità di contrapporre verità e ragione alla barbarie, e trattare dei rapporti fra scienza e società, tema questo particolarmente attuale se si pensa alle responsabilità della comunità scientifica tedesca in termini di «lugubre acquiescenza verso il regime nazista, che si traduceva in collaborazione ai piani di armamento hitleriani»⁵⁵⁹. Nella prima versione del dramma, quella danese, Brecht delinea un Galileo che sceglie l'abiura come strategia per poter continuare la ricerca e seguire la propria vocazione alla verità⁵⁶⁰. Oneto evidenzia come la notizia dell'avvenuta scissione dell'atomo di uranio il 27 febbraio 1939, che prefigurava oscuri scenari, indusse Brecht a modificare il dattiloscritto originale a cui stava lavorando insieme a Margarete Steffin con un'aggiunta a mano nella battuta finale che Galileo rivolge all'ex discepolo Andrea Sarti:

Ci sono posti in cui vengono attuate scoperte importantissime che accresceranno a dismisura gli agi dell'umanità, mentre ci sono enormi zone di questo mondo che giacciono avvolte nel buio. Lì le tenebre si son fatte perfino più fitte! Abbiti riguardo quando attraversi la Germania con la verità riposta sotto il mantello!⁵⁶¹.

Per parlare del *Modellbuch* per *Vita di Galileo* sarà necessario prendere in considerazione anche le vicende relative alle successive stesure del dramma e ai suoi allestimenti. *Aufbau einer Rolle: Galilei* si presenta infatti come un cofanetto, che contiene tre sottili volumi: uno per il testo dell'opera drammatica (*Text*), uno relativo alla rappresentazione del 1947-48 con Charles Laughton nel ruolo di protagonista (*Laughtons Galilei*) per la regia di Joseph Losey, e un altro che documenta la messa in scena del 1957, diretta da Erich Engel, con Galileo interpretato da Ernst Busch (*Buschs Galilei*). Per comprendere la dinamica della composizione del *Modellbuch*, e in particolare del volume dedicato all'allestimento americano, si dovrà risalire allora all'amicizia e al lavoro congiunto di Brecht e dell'attore Charles Laughton. I due, incontratisi nell'estate del 1944 durante l'esilio di Brecht negli Stati Uniti, avevano iniziato a discutere della possibilità di realizzare un riadattamento in inglese dell'opera brechtiana scritta originariamente nel 1938-39 e messa in scena a Zurigo nel settembre 1943 con il titolo *Galileo Galilei*. Attore e regista lavorarono alla traduzione dell'opera per due anni e mezzo, fondendo le proprie competenze. Scriveva Brecht, di quei giorni di intenso lavoro, nella *Prefazione* al *Laughtons Galilei*:

⁵⁵⁹ B. Brecht, *Vita di Galileo*, a cura di Giuseppina Oneto, trad. it. E. Castellani, Torino, Einaudi, 2014, p. XVII.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. XVIII.

La scabrosa circostanza che uno dei due traduttori non sapesse il tedesco e l'altro soltanto un poco di inglese, ci costrinse [...] fin dall'inizio a adottare la recitazione come metodo di traduzione. Fummo costretti a fare quanto dovrebbero fare anche i traduttori linguisticamente più agguerriti di noi: e cioè a tradurre i gesti⁵⁶².

E ancora, poche righe prima:

Ci erano necessari studi così estesi perché lui non sapeva una sola parola di tedesco, e dovevamo metterci d'accordo sulla gestualità delle battute – in questo modo: io gli recitavo tutto in cattivo inglese, o addirittura in tedesco, e lui ripeteva in inglese corretto – e in maniera sempre diversa – fino a quando potevo dirgli: “Ci siamo”⁵⁶³.

Il processo di traduzione di *Vita di Galileo* fu quindi un lavoro effettuato a partire dal carattere «gestico» del linguaggio brechtiano. La nuova versione dell'opera registrò un sostanziale cambiamento nella figura di Galileo, determinato probabilmente dall'amarezza e dalla condanna nei confronti dell'utilizzo della bomba atomica su Hiroshima e Nagasaki il 6 e 9 agosto 1945. Lo scienziato che sceglieva l'abiura pur non trovandosi realmente in pericolo di vita si rendeva complice della barbarie, avendo rinunciato ad assumersi responsabilità nei confronti della collettività⁵⁶⁴.

Nell'agosto del 1947 l'opera fu rappresentata per la prima volta al Coronet Theatre di Beverly Hills (Los Angeles-California) con Charles Laughton come protagonista. La regia era di Joseph Losey, anche se Brecht fu profondamente coinvolto nel processo di messa in scena⁵⁶⁵. L'anno successivo la rappresentazione fu ripresa al Maxine Elliott Theatre di New York. Le fotografie scattate da Ruth Berlau, in particolare durante la rappresentazione di New York, e i testi redatti da Brecht, andarono a costituire un *corpus* di materiali che avrebbe dato forma al *Modellbuch*, la cui realizzazione cominciò a concretizzarsi in vista di una pubblicazione nel 1955. Brecht stava allora lavorando a una nuova produzione del *Galileo*, per la regia di Erich Engel e con Ernst Busch come interprete protagonista. Dopo il suo ritorno in Europa, Brecht aveva iniziato a mettere mano a una traduzione della versione americana che determinò la realizzazione di una nuova stesura, quella berlinese, che non presenta sostanziali differenze rispetto a quella precedente. Come afferma Oneto, «in essa si integrano alcune

⁵⁶² B. Brecht, *Prefazione [a Costruzione di un personaggio]*, trad. it. C. Pinelli, in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975. III, *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, p. 161.

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴ Brecht, *Vita di Galileo* cit., p. XVIII.

⁵⁶⁵ T. Kuhn, *Introduction*, in B. Brecht, *Brecht on Performance* cit., p. 151.

parti della versione danese, la riscrittura di nuovi testi e la traduzione fedele di testi americani»⁵⁶⁶. Il lavoro di rimaneggiamento del testo conobbe diverse fasi e proseguì fino al 1956.

Il nuovo allestimento del *Galileo*, con Ernst Busch nei panni di protagonista, doveva essere incluso all'interno del libro-modello. La morte di Brecht nell'agosto del 1956, però, interruppe il progetto e il Modellbuch fu stampato inizialmente nello stesso anno come *Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei*, dall'editore berlinese Henschel. La distribuzione del volume, però, fu ritardata. La versione che possiamo leggere oggi è quella pubblicata nel 1958, comprensiva del secondo volume (*Buschs Galilei*), frutto del lavoro di Hanns Eisler che ne curò l'edizione, che documenta l'allestimento di Erich Engel, debuttato il 15 gennaio 1957. *Aufbau einer Rolle* fu pubblicato come secondo volume della serie "Modellbücher des Berliner Ensemble" a cura di Ruth Berlau. Il primo della serie era *Antigonemodell 1948*.

3.3.2. Struttura e linguaggio: immagini e testi

Aufbau einer Rolle: Galilei è composto di tre volumi raccolti in un cofanetto⁵⁶⁷.

Il volume dal titolo *Leben des Galilei* contiene il testo del dramma. Nella facciata che segue il frontespizio si può leggere un'importante indicazione rispetto alla redazione del dramma: *Leben des Galilei*, si legge, fu scritto da Brecht nel periodo dell'esilio danese, fra il 1938 e il 1939. Contestualmente, si fa riferimento alla notizia della scissione dell'atomo di Uranio da parte dei fisici tedeschi, appresa dai giornali⁵⁶⁸. Come già detto, questa prima parte del Modellbuch era pronta nel 1956, e dunque Brecht aveva potuto lavorare alla redazione del volume; a questa altezza temporale, quindi, la preoccupante informazione dell'avvenuta scissione dell'atomo di Uranio veniva posta in relazione con la redazione del dramma e con i suoi contenuti. Al di là del fatto che al momento della stesura dell'opera Brecht avesse o meno avuto notizia di tale "progresso scientifico", si può affermare che il drammaturgo volesse sottolineare il peso di tale evento: negli anni in cui scrisse il dramma,

⁵⁶⁶ Brecht, *Vita di Galileo* cit., p. XIX.

⁵⁶⁷ Sulla copertina del cofanetto che contiene i tre volumi è presente il titolo complessivo: *Brecht – Aufbau einer Rolle: Galilei*. All'interno, i tre volumi si distinguono in questo modo:

B. Brecht, *Brecht – Aufbau einer Rolle: Laughtons Galilei*. Ruth Berlau: *Modellbücher des Berliner Ensemble 2*, Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1956.

H. Eisler, *Brecht – Aufbau einer Rolle: Buschs Galilei*. Ruth Berlau: *Modellbücher des Berliner Ensemble 2*, Fotos von Gerda Goedhart, Percy Paukschta, Pic, Pisarek, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958.

B. Brecht, *Brecht – Leben des Galilei*, Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958.

⁵⁶⁸ B. Brecht, *Brecht – Leben des Galilei*, Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958, colophon.

Brecht stava già riflettendo sulle responsabilità sociali della scienza, che si sarebbero poi manifestate con esiti drammatici.

Non è specificato quale versione del dramma sia riportata su questo volume.

Il volumetto dal titolo *Aufbau einer Rolle: Laughtons Galilei*, alla cui redazione ha lavorato anche Peter Palitzsch, contiene sessantacinque pagine di note alla rappresentazione americana e fotografie di scena scattate da Ruth Berlau. Il testo si compone di una prefazione (*Vorwort*)⁵⁶⁹ e di una lunga serie di note alle singole scene⁵⁷⁰. Le fotografie sono intercalate al testo: molte sono foto a campo totale della scena, ma ce ne sono anche alcune che si focalizzano su una coppia di personaggi o sulla figura di Galileo. A metà del volume, poi, sei pagine sono dedicate a una rassegna di dodici fotografie a campo totale, di grandi dimensioni, una per facciata. Le foto mostrano la sequenza dell'interazione fra Galileo e il giovane monaco, davanti al sipario chiuso, nello spazio del proscenio. Si può apprezzare ogni fase del movimento di Galileo⁵⁷¹.

Il volume sul *Galileo* di Busch (*Aufbau einer Rolle: Buschs Galilei*) si apre con una breve premessa di poche righe, a firma di Hanns Eisler, curatore di questa parte. Eisler dichiara di essersi fatto carico, su suggerimento di Helene Weigel, di adempiere alla volontà di Brecht: egli infatti voleva realizzare un volumetto dal titolo "*Aufbau einer Rolle*" per documentare la regia del *Galileo* con Ernst Busch⁵⁷². Il progetto brechtiano per il *Modellbuch* sul *Galileo* di Busch, si era interrotto a seguito della sua morte ed era stato ripreso da Eisler che lo aveva portato a compimento.

Il volume si apre con il testo di una lettera spedita da Brecht a Busch il 30 aprile 1956, in cui il drammaturgo avvisa con grande rammarico della necessità di sospendere le prove per il *Galileo*, a causa delle proprie condizioni di salute⁵⁷³. Il regista Engel, dice, non vuole portare a termine da solo il lavoro. Brecht manifesta tutto il suo dispiacere per questa interruzione di un lavoro così buono, che fino a quel momento aveva dato ottimi risultati, e non nasconde la propria preoccupazione per gli esiti di questa pausa. Una sospensione del lavoro è però ora inevitabile, dice, e Brecht si augura possa essere in definitiva utile sia a sé stesso sia all'attore. L'impatto della lettera posta in apertura del volume è forte perché il testo esprime tutto il coinvolgimento di Brecht nel processo creativo e

⁵⁶⁹ B. Brecht, *Brecht – Aufbau einer Rolle: Laughtons Galilei. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 2*, Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1956, pp. 6-13.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, pp. 14-65.

⁵⁷¹ *Ibid.*, pp. 31-42. Si tratta qui di una sequenza di 12 foto a campo totale, che occupano per intero ogni pagina. Le foto afferiscono all'ottava scena, in particolare al dialogo fra Galileo e il giovane monaco, nel palazzo dell'ambasciata fiorentina a Roma. Galileo è seduto su una sedia, il monaco su una panca, sullo sfondo del sipario chiuso. La sequenza di scatti permette di cogliere le varie fasi del dialogo fra i due, scandite dalle differenti posture assunte.

⁵⁷² H. Eisler, *Brecht – Aufbau einer Rolle: Buschs Galilei. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 2*, Fotos von Gerda Goedhart, Percy Paukschta, Pic, Pisarek, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958, *occhiello*.

⁵⁷³ *Ibid.*, pp. 6-7.

giustifica in qualche modo l'assunzione della responsabilità del lavoro di creazione del Modellbuch da parte di Eisler.

Nelle pagine che seguono si trovano un breve saggio dal titolo “*Der Volksschauspieler Ernst Busch*”⁵⁷⁴, che si può leggere anche nella pubblicazione collettiva *Theaterarbeit*⁵⁷⁵, una prefazione di Hanns Eisler e poi circa venticinque facciate di fotografie di scena accompagnate da brevi note. Il volume si conclude con alcune righe dal titolo “*Hintergrund der Aufführung*”⁵⁷⁶ ovvero “retroscena della rappresentazione”, in cui la vicenda drammatica del *Galileo* è nuovamente posta in relazione con il tema delle armi nucleari che, dunque, diviene una vera e propria cornice per il Modellbuch. Si indica qui infatti la data della prima della rappresentazione del Berliner Ensemble del *Galileo* con regia di Erich Engel (15 gennaio 1957). Contestualmente, si fa riferimento alle proposte di divieto rispetto all'utilizzo delle armi nucleari, avanzate da alcuni studiosi sia nei paesi socialisti sia in quelli capitalisti. Segue un riconoscimento dei meriti e della capacità dell'attore Ernst Busch, protagonista della rappresentazione, interprete che è riuscito a fornire una rappresentazione sorprendente della natura e del comportamento di Galileo⁵⁷⁷.

3.4. Couragemodell 1949

3.4.1. *Composizione e vicende editoriali*

Il terzo volume nella serie “Modellbücher del Berliner Ensemble” è *Couragemodell 1949*, pubblicato nel 1958⁵⁷⁸. Il modello si basa sulle fotografie della première al Deutsches Theater di Berlino, l'11 gennaio 1949 (regia Bertolt Brecht – Erich Engel), su quelle della rappresentazione al Kammerspiele di Monaco nel 1950 (regia Bertolt Brecht) e su quelle del nuovo allestimento del Berliner Ensemble l'11 settembre 1951.

Per le informazioni relative alle vicende editoriali del Modellbuch, legate inevitabilmente alla storia delle rappresentazioni del dramma, si farà riferimento qui al saggio introduttivo di Tom Kuhn in *Brecht on Performance*⁵⁷⁹.

Il primo allestimento di *Mutter Courage* aveva avuto luogo a Zurigo nell'aprile del 1941, mentre Brecht si trovava in Finlandia. La reazione del pubblico e della stampa alla rappresentazione

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁷⁵ *Theaterarbeit* cit., pp. 153-154.

⁵⁷⁶ H. Eisler, *Brecht – Aufbau einer Rolle: Buschs Galilei*. Ruth Berlau: *Modellbücher des Berliner Ensemble* 2 cit. (La pagina finale del volume non è numerata).

⁵⁷⁷ *Ibid.*

⁵⁷⁸ B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949*. Ruth Berlau: *Modellbücher des Berliner Ensemble* 3, Redaktion und Gestaltung Peter Palizsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958.

⁵⁷⁹ T. Kuhn, *On Mother Courage and her Children (1949-51) from Couragemodell 1949*, in B. Brecht, *Brecht on Performance* cit., pp. 181-182.

determinò la decisione di Brecht di rivedere il testo, in quanto il dramma era stato interpretato in senso tragico e patetico, e aveva sortito un forte effetto di immedesimazione e compassione per le sorti della protagonista, mettendo del tutto in ombra gli intenti epici e politici dell'autore. Al suo rientro in Europa nel 1947-48, Brecht si rimise dunque al lavoro sul testo e su una nuova messa in scena che fu rappresentata l'11 gennaio 1949 al Deutsches Theater di Berlino Est, con Helene Weigel nel ruolo della protagonista, Paul Bildt nei panni del cuoco e Werner Hinz in quelli del cappellano militare. La regia fu firmata da Brecht ed Erich Engel. Per l'allestimento Brecht si servì del modello in legno realizzato da Teo Otto per la Schauspielhaus di Zurigo. La messa in scena di *Mutter Courage* ebbe enorme successo e rese celebre lo stile epico e anti-illusionistico del teatro di Brecht, il quale stava per fondare il Berliner Ensemble.

Nella primavera del 1949 le foto della performance scattate da Ruth Berlau e Hainer Hill insieme alle note registiche di Brecht diedero forma a un primo nucleo del Modellbuch⁵⁸⁰.

A proposito del modello per *Mutter Courage*, Tom Kuhn sottolinea la reazione negativa della stampa e dei registi rispetto alla richiesta di applicazione dei Modellbücher alle proprie produzioni comunicata dalla casa editrice Suhrkamp e ricorda come, ad esempio, Brecht impose il blocco di una produzione a Dortmund che non si basava sul modello berlinese⁵⁸¹.

Nell'autunno del 1950 andò in scena al Kammerspiele di Monaco una nuova produzione di *Mutter Courage*, basata sul modello di Berlino, anche questa fotografata da Ruth Berlau e Ruth Wilhelmi. Madre Coraggio questa volta era interpretata da Therese Ghiese, il cuoco e il cappellano rispettivamente da Ernst Busch ed Erwin Geschonneck. Il Modellbuch avrebbe incluso anche queste fotografie, insieme a quelle del nuovo allestimento del Berliner Ensemble del 1951, al testo del dramma e alle note brechtiane⁵⁸². Kuhn informa di come una parte dei testi che compongono il libromodello siano stati pubblicati nel mensile *Aufbau*, edito nella DDR, mentre altri apparvero su *Theaterarbeit* nel 1952. Nel 1954 fu siglato con la casa editrice Henschel Verlag il contratto per la pubblicazione di una serie di Modellbücher⁵⁸³. La lettera consultata presso il Bertolt-Brecht-Archiv a cui si è già fatto riferimento, inviata da Elisabeth Hauptmann per conto di Brecht all'editore, deve essere stata uno dei primi passi nella direzione della pubblicazione del Modellbuch per *Mutter Courage*⁵⁸⁴. *Couragemodell 1949* uscì soltanto nel 1958, a seguito del lavoro di revisione dei testi e

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 181.

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² *Ibid.*, pp. 181-182.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 182.

⁵⁸⁴ La segnatura archivistica del documento è la seguente: Adk, Berlin, BBA 737/62 (Lettera di Elisabeth Hauptmann a B. Henschel, 1 ottobre 1954).

Cfr. il paragrafo 2.2.1 della presente tesi (Se il far uso dei modelli di regia sia di ostacolo alla libertà artistica: *una questione controversa*).

di selezione delle fotografie delle performance di Berlino e di Monaco compiuto da Brecht nel 1956⁵⁸⁵.

3.4.2. Struttura e linguaggio: immagini e testi

Couragemodell 1949 è organizzato secondo una struttura simile a quella di *Aufbau einer Rolle: Galilei* e anche in questo caso i materiali sono distribuiti su tre sottili volumi racchiusi in un cofanetto: *Mutter Courage und ihre Kinder – Aufführung*; *Mutter Courage und ihre Kinder – Anmerkungen* *Mutter Courage und ihre Kinder – Text*⁵⁸⁶. Quest'ultimo contiene il testo del dramma, scritto in Scandinavia prima dello scoppio della Seconda guerra mondiale, come si legge sul colophon che segue il frontespizio. Si specifica inoltre che il testo del dramma leggibile qui è la versione edita («Buchfassung») e non la «Bühnenfassung» del Berliner Ensemble⁵⁸⁷.

Gli altri due volumi sono dedicati rispettivamente alla documentazione fotografica degli allestimenti di *Mutter Courage* (*Mutter Courage und ihre Kinder - Aufführung*) e alle note registiche (*Mutter Courage und ihre Kinder - Anmerkungen*). A questi due volumi ha lavorato anche Peter Palitzsch, a cui sono attribuite *Redaktion* e *Gestaltung*.

Mutter Courage und ihre Kinder – Aufführung contiene le fotografie scattate da Ruth Berlau, Hainer Hill e Ruth Wilhelmi alle rappresentazioni presso il Deutsches Theater di Berlino, l'11 gennaio 1949 (regia Bertolt Brecht – Erich Engel), il Kammerspiele di Monaco nel 1950 (regia Bertolt Brecht) e quelle del nuovo allestimento del Berliner Ensemble l'11 settembre 1951.

La prima parte⁵⁸⁸ è volta a proporre una documentazione fotografica dell'allestimento riprodotto seguendo il suo svolgimento e sviluppo narrativo in senso cronologico. Le fotografie, un centinaio,

⁵⁸⁵ T. Kuhn, *On Mother Courage and her Children (1949-51) from Couragemodell 1949*, in B. Brecht, *Brecht on Performance* cit., p. 182.

⁵⁸⁶ B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3*, Redaktion und Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958.

All'interno del cofanetto sono presenti tre volumi: B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3 - Aufführung*, Redaktion und Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958;

B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3 - Anmerkungen*, Redaktion und Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958;

B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3 - Text*, Redaktion und Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958.

⁵⁸⁷ B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3 - Text*, Redaktion und Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958, colophon.

⁵⁸⁸ B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3 - Aufführung*, Redaktion und Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958, pp. 1-106.

sono a campo totale e sono disposte a piena pagina, una per facciata, ognuna accompagnata da una breve didascalia numerata che descrive la scena. Sono presenti anche le foto dei cartelli, che segnalano il passaggio fra una scena e l'altra. A questa lunga sequenza fotografica, seguono alcune serie di foto focalizzate su diversi aspetti del dramma e della messa in scena. La prima è intitolata «Widersprüchlichkeit der Figur» e si compone di dieci scatti che riprendono Mutter Courage interpretata da Helene Weigel e colta a figura intera in alcune scene del dramma⁵⁸⁹. Le foto intendono mostrare “l’atteggiamento contraddittorio del personaggio” attraverso precisi gesti che condensano e restituiscono l’attitudine di Mutter Courage in una data scena; le didascalie dattiloscritte precisano l’azione compiuta dalla protagonista. Mutter Courage è ritratta mentre cerca di vendere un cappone al cuoco, con atteggiamento imprenditoriale e deciso, la bestia stretta sotto il braccio; la si vede sorridere in modo malizioso, in una schermaglia amorosa con il cuoco, assumere un’espressione ferma e seria mentre rimprovera il figlio Schweizerkas, baldanzosa e forte mentre canta *La canzone della guerra*, nella scena iniziale del dramma; un altro scatto la ritrae nel gesto di mordere una moneta per valutarne il valore, mentre nella foto seguente sta facendo l’inventario delle sue merci. L’ultima immagine è quella di una Courage invecchiata e provata dagli anni e dalla guerra, mentre raccoglie un telo per coprire il corpo della figlia morta.

Tutte queste fotografie, come del resto anche quelle che compongono le successive serie di immagini, che mi accingo a descrivere, si concentrano su dettagli. Come afferma David Richard Jones nel suo saggio su *Couragemodell 1949*, il grande talento del Brecht regista stava proprio nella padronanza del dettaglio, che risulta qui centrale⁵⁹⁰: «His directing of *Mother Courage and Her Children* is an example of his mature theatrical style and a classic example of great theatre, but it is most important as an example of his manipulation of little images or fragments of a sprawling drama, for his attention to what he too called “detail”»⁵⁹¹. L’attenzione ai dettagli, come vedremo, sarà propria anche di alcuni dei Modellbücher inediti conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, pp. 107-110. Helene Weigel nei panni di Madre Courage è inquadrata a figura intera e, come si può leggere nelle prossime righe, gli scatti mostrano da vicino la gestualità e l’espressione del personaggio, colto in diverse scene del dramma. Si può osservare, ad esempio, Courage che cammina baldanzosa, quasi in una marcia, cantando di fianco al carro, Courage che morse una moneta ricevuta in pagamento per verificarne il valore, Courage, nell’ultima scena, invecchiata e con i vestiti a brandelli, che si accinge a rimettersi sola alle sponde del carro, dopo aver perso la figlia Kattrin.

⁵⁹⁰ D. Richard Jones, *Great directors at Work. Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*, Berkley – Los Angeles – London, University of California Press, 1986, p. 84.

⁵⁹¹ *Ibid.*, pp. 84-85.

Le successive serie di foto portano l'attenzione su sequenze di gesti e azioni («Sequenzen»⁵⁹²), elementi gestuali («Gestisches»⁵⁹³), attività compiute dai personaggi («Beschäftigungen»⁵⁹⁴), avvenimenti in movimento («Bewegte Vorgänge»⁵⁹⁵), varianti fra l'allestimento di Berlino e quello di Monaco («Varianten»⁵⁹⁶).

Le foto indicate come “*Sequenzen*”⁵⁹⁷ mostrano le successive fasi del movimento di alcuni personaggi, ritratti a figura intera, ed “estranianti” quindi dal contesto della scena. La relazione fra le immagini di dettaglio e le fotografie a campo totale, l'attribuzione delle foto focalizzate sulla gestualità dei singoli personaggi a una precisa scena, vanno ricostruite attraverso il confronto fra questa seconda sezione del volume e la prima parte, dedicata alla narrazione lineare del dramma attraverso le fotografie a campo totale. Le foto delle sequenze documentano, fra le altre, le fasi della danza con la sciabola di Eilif nella seconda scena⁵⁹⁸, la “vestizione” di Kattrin che indossa il cappello di piume e gli stivali col tacco della prostituta Yvette e improvvisa una goffa camminata⁵⁹⁹, la famosa scena dell'urlo muto di Madre Courage, che si sviluppa in quattro momenti⁶⁰⁰; nella prima foto Courage e il cappellano militare sono seduti su due sgabelli intorno alla botte di legno che funge da tavolo; Madre Courage spinge le mani serrate contro il grembo, spinge il busto in avanti e spalanca la bocca, il capo rivolto in avanti, gli occhi chiusi; nella seconda foto il grido è rivolto verso l'alto; nella terza, la posa è la stessa, ma il cappellano non è più presente nell'inquadratura: si è alzato e si è allontanato; nella quarta ed ultima Courage, sempre sola e seduta sullo sgabello, è tornata in posizione neutra, la bocca e gli occhi sono chiusi.

Le foto della serie *Bewegte Vorgänge*⁶⁰¹ sono volutamente mosse, mostrano azioni concitate, camminate, corse dei personaggi.

Il focus sulle varianti pone a confronto fotografie che ritraggono lo stesso momento dell'azione scenica nella rappresentazione di Berlino e in quella di Monaco, con Madre Courage interpretata rispettivamente da Helene Weigel e Therese Giehse.

⁵⁹² B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3 - Aufführung*, Redaktion und Gestaltung Peter Palizsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958, pp. 111-134.

⁵⁹³ *Ibid.*, pp. 135-145.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, pp. 146-148.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, pp. 149-152.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, pp. 153-178.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, pp. 111-134.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, pp. 113-115.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, pp. 117-118. Nella prima foto, di dimensioni più ampie, Kattrin è seduta su uno sgabello. La ragazza è scalza e sta per indossare gli stivali di Yvette, mentre ha già in testa il suo grande cappello piumato. Nella seconda e terza foto prosegue la “vestizione” di Kattrin, mentre nella quarta e quinta la ragazza si alza in piedi e, incerta, tenta una camminata sugli stivali.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, pp. 119-120. Per la descrizione delle quattro fotografie si rimanda al testo qui sopra.

⁶⁰¹ *Ibid.*, pp. 149-152.

L'altro volume che compone *Couragemodell 1949*, quello delle *Anmerkungen*, è costituito esclusivamente da elementi testuali⁶⁰². Si tratta di una riflessione sistematica sulla messa in scena, un vero e proprio trattatello teorico che prende in esame, scena per scena, i caratteri del dramma e della rappresentazione, ponendoli in relazione alla sua trattazione nel modello.

3.5. Estratti dai Modellbücher nelle edizioni italiane

Una parte dei testi che compongono i Modellbücher editi si può leggere in traduzione italiana.

Di *Antigonemodell 1948*, è pubblicata da Einaudi la *Prefazione (Vorwort)*⁶⁰³ a firma di Brecht e Neher. La si può leggere nel terzo volume degli *Scritti teatrali* di Brecht, *Note ai drammi e alle regie*, con titolo “*Prefazione al «Modello per l’Antigone 1948»*”⁶⁰⁴. Non sono presenti in traduzione due note a piè di pagina che nell’edizione tedesca corredano la prefazione, al terzo paragrafo. La prima nota si riferisce ai bozzetti di scena di Caspar Neher che, si dice, sono stati utilizzati per le disposizioni in gruppo e per le maschere⁶⁰⁵. La seconda nota è molto interessante e riferisce che il primo tentativo di usare modelli del teatro epico sia stato l’utilizzo da parte di Ruth Berlau delle fotografie dei precedenti allestimenti, per le rappresentazioni di *La madre* e *I fucili di Frau Carrar* a Copenhagen con l’attrice Dagmar Andreasen. Pelagia Wlassowa e Frau Carrar erano interpretate da Andreasen in maniera molto diversa rispetto a Helene Weigel⁶⁰⁶.

Del testo del Modellbuch non sono tradotti poi il breve scritto di Ruth Berlau sulle modalità di ripresa fotografica della messa in scena⁶⁰⁷, che ho sintetizzato nelle pagine precedenti, e tutta la sezione di note registiche che accompagnano le fotografie⁶⁰⁸.

Per quanto riguarda la traduzione di *Couragemodell 1949*, la situazione è ancora diversa. La parte testuale più consistente del Modellbuch, come si è visto, è quella del volume *Anmerkungen*, che contiene le note registiche. Una parte di tali note era stata pubblicata anche sul volume *Theaterarbeit*, e si può dunque leggere in traduzione italiana nell’edizione Mondadori⁶⁰⁹. Una prima sezione delle

⁶⁰² B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3 - Anmerkungen*, Redaktion und Gestaltung Peter Palizsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958.

⁶⁰³ B. Brecht – C. Neher, *Antigonemodell 1948*, redigiert von Ruth Berlau [Mit 94 Bild. d. Aufführung in Chur/Schweiz von Ruth Berlau], Berlin, Gebrüder Weiss, 1949, pp. 5-10.

⁶⁰⁴ B. Brecht, *Prefazione al «Modello per l’Antigone 1948»*, in Id., *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie* cit., pp. 237-244.

⁶⁰⁵ B. Brecht – C. Neher, *Antigonemodell 1948*, redigiert von Ruth Berlau [Mit 94 Bild. d. Aufführung in Chur/Schweiz von Ruth Berlau], Berlin, Gebrüder Weiss, 1949, p. 7.

⁶⁰⁶ *Ibid.*

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, pp. 12-87.

⁶⁰⁹ *Theaterarbeit* cit., pp. 246-258 (*Esempi di osservazioni tratte dal libro modello*).

Anmerkungen è riportata in traduzione italiana nell'edizione Einaudi degli *Scritti teatrali*⁶¹⁰. Si tratta di una serie di paragrafi che analizzano diversi aspetti della rappresentazione e della sua trasposizione nel libro modello. Si possono trovare tradotti i paragrafi che nel Modellbuch originale hanno titolo «MODELLE»⁶¹¹, «MUSIK»⁶¹², «BÜNENBAU»⁶¹³, «ILLUSIONÄRE ELEMENTE?»⁶¹⁴ e «WAS EINE AUFFÜHRUNG VON “MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER” HAUPTSÄCHLICH ZEIGEN SOLL»⁶¹⁵.

Fra i paragrafi tradotti mancano però quello dal titolo «FOTOGRAFIE»⁶¹⁶ e «REALISTISCHES THEATER UND ILLUSION»⁶¹⁷. «FOTOGRAFIE»⁶¹⁸ risulta particolarmente interessante perché fornisce un quadro delle criticità legate alla ripresa fotografica delle rappresentazioni. Le foto raccolte nell'altro volume che compone il Modellbuch, “*Mutter Courage und ihre Kinder – Aufführung*”, si legge, sono un assaggio e un esempio delle centinaia che venivano scattate durante una messa in scena, di cui circa ottocento venivano poi concesse in prestito dall'archivio del Berliner Ensemble ad altri teatri. Il problema principale riguardava, come emerge anche da altri scritti di Ruth Berlau sull'argomento, la luminosità, sempre troppo carente per via degli impianti di illuminazione dei teatri, che comprometteva la buona riuscita della ripresa fotografica. Gli sfondi risultano sempre troppo scuri e le foto non restituiscono la luce dorata del palcoscenico. La ripresa fotografica poi non è in grado di rappresentare fedelmente le ombre⁶¹⁹.

L'altro paragrafo non riportato nell'edizione Einaudi, «REALISTISCHES THEATER UND ILLUSION»⁶²⁰, è presente in traduzione italiana in una pubblicazione del Teatro Stabile di Genova dal titolo *Brecht e Courage*⁶²¹, che nel 1970 raccolse alcuni importanti studi su *Mutter Courage* ad opera di Walter Benjamin, Bernard Dort, Enrico Filippini, Jean Claude François, Henning Rischbieter, Bruno Schacherl e Luigi Squarzina, insieme ai *Materialien zu Brechts “Mutter Courage und ihre Kinder”*, tradotti dall'edizione Suhrkamp. Tale pubblicazione riporta per intero il testo del volume *Anmerkungen di Couragemodell 1949*. Manca soltanto, qui come anche nell'edizione

⁶¹⁰ B. Brecht, «Madre Courage e i suoi figli». *Note sulla rappresentazione del 1949* cit., pp. 189-192.

⁶¹¹ B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949*. Ruth Berlau: *Modellbücher des Berliner Ensemble 3 - Anmerkungen*, Redaktion und Gestaltung Peter Palizsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958, p. 5.

⁶¹² *Ibid.*, p. 6.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 7.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁶¹⁹ *Ibid.*

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁶²¹ B. Brecht, «*Materialien*» su *Madre Courage*, trad. it. di Giuseppina Piccardo, in Ivo Chiesa, Mauro Mancioti e Luigi Squarzina, a cura di, *Brecht e Courage*. Saggi e scritti di Walter Benjamin, Bernard Dort, Enrico Filippini, Jean Claude François, Henning Rischbieter, Bruno Schacherl, Luigi Squarzina e i «*Materialien zu Courage*» di Brecht, Genova, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 1970, pp. 40-91, p. 44.

Einaudi, il paragrafo «FOTOGRAFIE»⁶²² a cui si è fatto poc'anzi cenno. I «*Materialien*» su *Madre Courage* pubblicati in traduzione italiana nell'edizione del Teatro Stabile di Genova includono, a differenza degli *Scritti teatrali* editi da Einaudi, anche tutta la seconda parte delle note di regia per ogni scena presenti sul Modellbuch⁶²³.

Per quanto riguarda il testo di *Aufbau einer Rolle: Galilei*, dei due volumi contenenti le note alla rappresentazione, gli *Scritti teatrali* di Einaudi contengono la traduzione di una parte di *Laughtons Galilei*, mentre non è presente alcun estratto da *Buschs Galilei*. Del volume sull'allestimento del 1947, con Charles Laughton come protagonista, è presente la traduzione di quasi tutto il testo, che si articola in *Prefazione [a Costruzione di un personaggio]*⁶²⁴ (che corrisponde al capitolo indicato nel Modellbuch come “*Vorwort*”⁶²⁵) e *Appunti per le singole scene*⁶²⁶. Nella *Prefazione* dell'edizione Einaudi si registra una lieve differenza rispetto al testo originale del Modellbuch. La parte finale del testo si articola in alcuni punti, numerati da 1 a 8, che segnalano alcuni elementi fondamentali della rappresentazione, in particolare l'importanza del carattere storico e realistico, che deve però andare di pari passo con l'obiettivo di evitare l'immedesimazione del pubblico e di stimolare invece una riflessione critica⁶²⁷. L'edizione Einaudi si discosta qui dal testo del Modellbuch in quanto taglia una parte del testo dell'ottavo punto e aggiunge un nono punto, non presente nelle *Anmerkungen* di *Aufbau einer Rolle*. È probabile quindi che l'edizione Einaudi non si basi sul testo del Modellbuch edito, ma su altre edizioni delle note al *Galileo*. Ciò è plausibile anche per via di un'altra differenza fra l'edizione Einaudi e il testo del Modellbuch: in *Aufbau einer Rolle* le note alle singole scene sono

⁶²² B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3 - Anmerkungen*, Redaktion und Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958, p. 6.

⁶²³ Faccio riferimento alle note alle singole scene presenti in *Couragemodell 1949* (B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3 - Anmerkungen*, Redaktion und Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958, pp. 10-57), pubblicate in traduzione italiana in: B. Brecht, «*Materialien*» su *Madre Courage*, trad. it. di Giuseppina Piccardo, in Ivo Chiesa, Mauro Mancioti e Luigi Squarzina, a cura di, *Brecht e Courage. Saggi e scritti di Walter Benjamin, Bernard Dort, Enrico Filippini, Jean Claude François, Henning Rischbieter, Bruno Schacherl, Luigi Squarzina e i «Materialien zu Courage» di Brecht*, Genova, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 1970, pp. 40-91, pp. 46-91. Le *Anmerkungen* di *Couragemodell 1949* costituiscono infatti una parte dei *Materialien zu Brechts "Mutter Courage und ihre Kinder"* (B. Brecht, *Materialien zu Brechts "Mutter Courage und Ihre Kinder"*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1964).

⁶²⁴ B. Brecht, *Prefazione a [Costruzione di un personaggio]* cit., pp. 159-166.

⁶²⁵ B. Brecht, *Vorwort*, in B. Brecht, *Brecht - Aufbau einer Rolle: Laughtons Galilei. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 2*, Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1956, pp. 6-13.

⁶²⁶ Brecht, «*Vita di Galileo*». *Appunti per le singole scene*, trad. it. C. Pinelli, in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertonani, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975. III, *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie* cit., pp. 159-188. Questa parte costituisce la traduzione di: B. Brecht, *Notate zu einzelnen Szenen*, in B. Brecht, *Brecht - Aufbau einer Rolle: Laughtons Galilei. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 2*, Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1956, pp. 14-65.

⁶²⁷ B. Brecht, *Vorwort*, in B. Brecht, *Brecht - Aufbau einer Rolle: Laughtons Galilei. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 2*, Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1956, pp. 12-13.

suddivise in paragrafi, talvolta indicati da un titoletto, altre volte soltanto da un numero romano che coincide con il numero della scena del dramma a cui la nota fa riferimento; nell'edizione Einaudi, invece, tutti i paragrafi presentano un titolo, anche quando nel Modellbuch non sia presente.

Inoltre, gli *Appunti per le singole scene* dell'edizione Einaudi non includono il paragrafo «HINTERGRUND DER AUFFÜHRUNG»⁶²⁸, riferito alla scena XIV, che si trova in traduzione italiana in un'altra zona del volume degli *Scritti teatrali* brechtiani⁶²⁹. Da pagina 147 a pagina 153 del volume III degli *Scritti teatrali* editi da Einaudi sono riportate in traduzione italiana altre *Note a Vita di Galileo* che probabilmente si riferiscono, almeno in parte, all'edizione Suhrkamp delle opere di Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, in particolare al volume 24 che contiene le note ai drammi⁶³⁰. In questa zona dell'edizione Einaudi è collocata la traduzione del paragrafo «HINTERGRUND DER AUFFÜHRUNG»⁶³¹ («Sfondo su cui avvenne la rappresentazione americana»)⁶³².

È plausibile dunque che la traduzione italiana proposta da Einaudi nel terzo volume degli *Scritti teatrali* non si basi sul testo dei tre Modellbücher editi, bensì su altre edizioni delle note ai drammi brechtiani. Ciò spiegherebbe le lacune e le incongruenze rispetto al testo dei libri-modello. In ogni caso, fra le edizioni Einaudi e i *Materialien zu Brechts "Mutter Courage und ihre Kinder"* pubblicati dal Teatro Stabile di Genova, è possibile leggere in traduzione italiana una buona parte dei testi di *Antigonemodell 1948*, *Aufbau einer Rolle: Galilei* e *Couragemodell 1949*.

In base alle mie ricerche, di *Antigonemodell 1948* manca la traduzione di tutta la corposa sezione di note puntuali alla rappresentazione, organizzate verso per verso e riferite alle immagini, che occupa buona parte del Modellbuch. Di *Aufbau einer Rolle: Galilei* non ho trovato traduzioni italiane del volume *Buschs Galilei*; di *Couragemodell 1949* è tradotto pressochè interamente il volume delle *Anmerkungen*.

Di certo, manca un'edizione completa in lingua italiana dei tre Modellbücher del Berliner Ensemble, che riproduca in maniera fedele e in corpus unitario i testi teorici, le note registiche e l'apparato di fotografie di scena corredate da didascalie. Un deterrente, in questo senso, è probabilmente la difficoltà connessa alla pubblicazione delle immagini, che prevede costi onerosi e complesse cessioni di diritti.

⁶²⁸ B. Brecht, *Notate zu einzelnen Szenen*, in B. Brecht, *Brecht – Aufbau einer Rolle: Laughtons Galilei. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 2*, Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1956, pp. 64-65.

⁶²⁹ Brecht, «*Vita di Galileo*». *Note [Sfondo su cui avvenne la rappresentazione americana]* trad. it. M. Carpitella, in Id. *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie* cit., p. 150.

⁶³⁰ Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Schriften 4. Texte zu Stücken* cit.

I curatori del volume degli *Scritti teatrali* edito da Einaudi specificano che tali note furono in parte pubblicate per la prima volta in *Studien*, n.2, allegato a «Theater der Zeit», fasc. II, 1956.

⁶³¹ B. Brecht, *Notate zu einzelnen Szenen* cit., pp. 64-65.

⁶³² Brecht, *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie* cit., p. 150.

Un'edizione di alcuni estratti dei tre Modellbücher, tradotti in lingua inglese, è il già citato *Brecht on Performance. Messingkauf and Modelbooks*, a cura di Tom Kuhn, Marc Silberman e Steve Giles⁶³³. Nell'introduzione al volume, Kuhn esplicita innanzitutto le fonti a cui i curatori hanno fatto riferimento: l'edizione Suhrkamp delle opere di Brecht⁶³⁴, che al volume 25 riporta i testi teorici e critici che compongono i tre Modellbücher editi (*Aufbau einer Rolle: Galilei, Couragemodell 1949* e *Antigonemodell 1948*), il volume *Collected Plays: Five. Life of Galileo; Mother Courage and Her Children*, edito da John Willett and Ralph Manheim per la Bloomsbury Methuen Drama, che contiene la traduzione inglese di buona parte dei testi critici che compongono i Modellbücher editi per *Galileo* e *Courage*⁶³⁵.

Per quanto riguarda *Antigonemodell 1948*, *Brecht on Performance* contiene la traduzione inglese della *Prefazione* («Vorwort») di Brecht-Neher⁶³⁶, dell'inserito di Ruth Berlau⁶³⁷ e delle note al Prologo (*Vorspiel*)⁶³⁸ e a una parte della prima scena⁶³⁹. Di *Aufbau einer Rolle: Galilei* sono presenti stralci del volume *Laughtons Galilei*: la traduzione della *Prefazione*⁶⁴⁰, di una delle note alla prima scena, *Erdumdrehung und Gehirnumdrehung*⁶⁴¹ e dell'ultima nota del Modellbuch, *Hintergrund der Aufführung*⁶⁴². Anche in questa edizione, come in quella di Einaudi, la parte finale della *Prefazione*, articolata in diversi punti numerati, contiene il nono punto, che non è presente nella versione di

⁶³³ Brecht, *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks*, ed. by Tom Kuhn, Marc Silberman e Steve Giles, London, Bloomsbury, 2014.

⁶³⁴ Brecht Bertolt, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, Berlin and Frankfurt, Aufbau/Suhrkamp, 1988-2000.

⁶³⁵ Brecht, *Collected Plays: Five. Life of Galileo; Mother Courage and Her Children*, in Id., *Collected Plays 1-8*, ed. by John Willett and Ralph Manheim, trans. by John Willett, London-New York, Bloomsbury Methuen Drama, 1995.

⁶³⁶ B. Brecht – C. Neher, *Antigonemodell 1948*, redigiert von Ruth Berlau [Mit 94 Bild. d. Aufführung in Chur/Schweiz von Ruth Berlau], Berlin, Gebrüder Weiss, 1949, pp. 5-10. Questa sezione è presente in traduzione inglese in *Brecht on Performance* alle pagine seguenti: B. Brecht, *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks* cit., pp. 165-171.

⁶³⁷ B. Brecht – C. Neher, *Antigonemodell 1948*, redigiert von Ruth Berlau [Mit 94 Bild. d. Aufführung in Chur/Schweiz von Ruth Berlau], Berlin, Gebrüder Weiss, 1949, p. 11. Questa sezione è presente in traduzione inglese in *Brecht on Performance* alle pagine seguenti: B. Brecht, *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks* cit., pp. 171-172.

⁶³⁸ B. Brecht – C. Neher, *Antigonemodell 1948*, redigiert von Ruth Berlau [Mit 94 Bild. d. Aufführung in Chur/Schweiz von Ruth Berlau], Berlin, Gebrüder Weiss, 1949, pp. 12-17. Questa sezione è presente in traduzione inglese in *Brecht on Performance* alle pagine seguenti: B. Brecht, *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks* cit., pp. 172-176.

⁶³⁹ B. Brecht – C. Neher, *Antigonemodell 1948*, redigiert von Ruth Berlau [Mit 94 Bild. d. Aufführung in Chur/Schweiz von Ruth Berlau], Berlin, Gebrüder Weiss, 1949, pp. 18-19. Questa sezione è presente in traduzione inglese in *Brecht on Performance* alle pagine seguenti: B. Brecht, *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks* cit., pp. 178-180.

⁶⁴⁰ B. Brecht, *Vorwort*, in B. Brecht, *Brecht – Aufbau einer Rolle: Laughtons Galilei. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 2*, Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1956, pp. 6-13. Questa sezione è presente in traduzione inglese in *Brecht on Performance* alle pagine seguenti: B. Brecht, *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks* cit., pp. 153-159.

⁶⁴¹ B. Brecht, *Notate zu einzelnen Szenen*, in B. Brecht, *Brecht – Aufbau einer Rolle: Laughtons Galilei. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 2* cit., p. 16.

Questa sezione è presente in traduzione inglese in *Brecht on Performance* alle pagine seguenti: B. Brecht, *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks* cit., p. 159.

⁶⁴² B. Brecht, *Notate zu einzelnen Szenen*, in B. Brecht, *Brecht – Aufbau einer Rolle: Laughtons Galilei. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 2* cit., pp. 64-65.

Questa sezione è presente in traduzione inglese in *Brecht on Performance* alle pagine seguenti: B. Brecht, *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks* cit., pp. 161-162.

Aufbau einer Rolle edita, presente in commercio. Una nota dell'editore chiarisce la situazione: il volume, pubblicato inizialmente nel 1956, non conteneva originariamente questo nono punto, aggiunto poi in una fase successiva⁶⁴³.

Couragemodell 1949, è tradotto per la parte iniziale delle *Anmerkungen*⁶⁴⁴, presente anche nell'edizione Einaudi, per le note al Prologo, alla prima e seconda scena⁶⁴⁵, e per un breve estratto dalle note alla terza scena⁶⁴⁶.

Brecht on Performance contiene anche diverse fotografie tratte dai *Modellbücher*.

La riproduzione più completa dei testi dei *Modellbücher* è il volume 25 dell'edizione Suhrkamp delle opere brechtiane, *Brecht, Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*⁶⁴⁷.

⁶⁴³ B. Brecht, *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks*, ed. by Tom Kuhn, Marc Silberman e Steve Giles, London, Bloomsbury, 2014, p. 159.

⁶⁴⁴ B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3 – Anmerkungen* cit., pp. 5-9. Questa sezione è presente in traduzione inglese in *Brecht on Performance* alle pagine seguenti: B. Brecht, *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks* cit., pp. 183-187.

⁶⁴⁵ B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3 – Anmerkungen* cit., pp. 10-21. Questa sezione è presente in traduzione inglese in *Brecht on Performance* alle pagine seguenti: B. Brecht, *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks* cit., pp. 188-207.

⁶⁴⁶ Questa sezione è presente in traduzione inglese in *Brecht on Performance* alle pagine seguenti: B. Brecht, *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks* cit., pp. 207-213.

⁶⁴⁷ B. Brecht, *Schriften 5. Theatermodelle. «Katzgraben» - Notate 1953* (Band 25), bearbeitet von Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad. Register zu den Schriften (Band 21–25), in Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, hrsg. von W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K-D. Müller, Berlin, Suhrkamp Verlag, 1994.

CAPITOLO IV

I MODELLBÜCHER INEDITI DEL BERTOLT-BRECHT-ARCHIV⁶⁴⁸

4.1. *Fondo archivistico e metodologia di ricerca*

Al civico 125 di Chausestraße, Berlino, si trova la casa in vissero cui Bertolt Brecht ed Helene Weigel a partire dal 1953. Da qui, con una breve passeggiata, si raggiunge il Berliner Ensemble, sulla riva del fiume Spree. L'edificio è un vero luogo della memoria, volto a mantenere in vita il pensiero e l'opera di Brecht. Sono molti i turisti che si avvicinano alla casa, spesso anche in maniera casuale e fortuita, catturati, probabilmente, dalla facciata bianca che si staglia sul cielo berlinese, su cui spicca, in un bel rosso vivo, la scritta "Brecht Haus". Accanto al cortile, separato soltanto da un basso muro di pietra, si trova il piccolo Dorotheenstädtischer Friedhof, il cimitero che ospita le tombe di Brecht e Helene Weigel, insieme a quelle di Hegel, Fichte, Schinkel e Heinrich Mann, nonché di personalità legate al mondo teatrale brechtiano come Ruth Berlau, Ruth Breghaus, Benno Besson, Hans Bunge, Paul Dessau e molti altri. Nel raggio di un chilometro si raccolgono i principali luoghi attraversati da Brecht dopo il ritorno a Berlino est.

L'edificio di Chausestraße ospita diversi istituti che fanno parte dell'Akademie der Künste. Il Literaturforum im Brecht Haus, fondato nel 1992, si propone di promuovere un dibattito critico in ambito letterario, aperto alle influenze sociali e politiche e alle intersezioni fra le arti. La casa-museo di Brecht ed Helene Weigel occupa il primo e il secondo piano della palazzina e rappresenta molto più di un silenzioso memoriale. Visitare questo luogo, dove Brecht trascorse ore ed ore di studio e lavoro, permette di prendere contatto con le stanze che ospitarono il flusso instancabile dei pensieri: è facile immaginarvi l'artista all'opera, su uno dei numerosi tavoli, alla macchina da scrivere, sprofondato su una poltrona, o mentre cammina avanti e indietro sugli ampi pavimenti di legno. L'ultimo piano fu destinato, per volere di Helene Weigel, ad ospitare il Bertolt-Brecht-Archiv, da lei fondato nel 1956. L'istituto raccoglie i Modellbücher di Brecht e del Berliner Ensemble, numerosi fondi composti da documenti manoscritti di varia natura, diari, materiali di lavoro, copioni, corrispondenze. Oltre ai documenti legati direttamente all'attività letteraria, drammaturgica e registica di Brecht, si trovano anche fondi relativi a Helene Weigel, Peter Voigt, Vera Tenschert, Gerhard Seidel, Isot Kilian, Hans-Dieter Hosalla, l'archivio storico fotografico del Berliner Ensemble, l'archivio fotografico di Brecht, Ruth Berlau e della casa editrice Suhrkamp, un

⁶⁴⁸ Per i testi di Bertolt Brecht editi e inediti citati, i proprietari dei diritti d'autore, gli eredi e la casa editrice Suhrkamp hanno gentilmente concesso i diritti non-esclusivi d'utilizzo, solo per la presente dissertazione scientifica. L'autore non è responsabile dell'utilizzo di tali testi al di fuori del presente lavoro.

consistente fondo di materiali audio visuali. L'archivio ospita inoltre una ricchissima biblioteca, che contiene in pratica tutti gli studi editi, dai saggi agli articoli scientifici o usciti su quotidiani, inerenti l'attività di Brecht.

Il Bertolt-Brecht-Archiv costituisce una fucina culturale, un luogo in cui davvero la memoria e le tracce del lavoro di Brecht possono diventare forze generatrici di nuovo pensiero.

È fra queste mura che ho condotto la parte più stimolante della mia ricerca dottorale. Tra marzo e giugno 2018 e poi di nuovo tra aprile e maggio 2019 ho avuto l'opportunità di analizzare da vicino i Modellbücher originali di Brecht oltre a diverse sezioni degli archivi fotografici, in particolare quelle che raccolgono le fotografie di scena scattate per documentare il lavoro sulle rappresentazioni documentate anche dai libri-modello, in modo tale da poter individuare convergenze e punti di contatto fra i repertori di immagini. Le vaste sezioni degli archivi fotografici, in qualche modo, sembrano costituire il grande bacino all'interno del quale si è effettuata la cernita delle fotografie che sono andate a dare corpo ai libri di regia. Mi sono soffermata su documenti manoscritti e dattiloscritti facenti parte delle corrispondenze epistolari fra Brecht o Ruth Berlau e altri registi o teatri in merito alla fruizione e circolazione dei Modellbücher; ho avuto modo di acquisire materiali video relativi alle produzioni di spettacoli significativi ai fini della ricerca; infine, ho dedicato una parte del lavoro allo studio filologico dei materiali preparatori originali della *Kriegsfibel (L'Abici della guerra)* al fine di individuare stratificazioni interne al processo di composizione.

La parte più consistente del lavoro è stata la ricerca intorno ai Modellbücher inediti.

I documenti che fanno parte del fondo documentale dedicato ai Modellbücher sono contrassegnati dalla segnatura archivistica "Akademie der Künste, Berlin, Bertolt Brecht Archiv, Modellbuch" (Akd, Berlin, BBA-MB) seguita da uno specifico numero identificativo. Al momento sono catalogati circa 110 Modellbücher con caratteristiche eterogenee. Esistono però circa altri 150 documenti, parte dell'archivio del Berliner Ensemble, che al momento della mia indagine erano stati acquisiti dal Bertolt-Brecht-Archiv ma non ancora inventariati, restaurati e trasportati presso la sede di Chaussestraße. Ho scoperto in maniera quasi fortuita e casuale dell'esistenza di questo ulteriore fondo, in seguito a diversi confronti diretti con gli archivisti. Inaspettatamente, mi è stato concesso di consultare una parte di questi volumi. In un primo momento ho potuto rendermi conto della quantità e della tipologia dei documenti, recandomi personalmente, nel 2018, presso il deposito in cui sono conservati, in una sede diversa da quella dell'archivio. Nella seconda trince di ricerca, ad aprile 2019, a seguito di una mia richiesta formale, mi è stato possibile consultare per qualche giorno alcuni dei Modellbücher presenti nel deposito, per analizzare le differenze fra libri modello composti per documentare produzioni realizzate vivente Brecht e libri modello di produzioni che hanno avuto luogo dopo la morte del regista. Il posseduto dell'archivio del Berliner Ensemble contiene infatti

diversi Modellbücher che documentano allestimenti prodotti anche dopo il 1956 e fino agli anni Settanta.

I Modellbücher consultabili presso il Bertolt-Brecht-Archiv documentano gli allestimenti di numerose opere. Per ogni opera esistono spesso più documenti, relativi al medesimo allestimento o a diverse rappresentazioni dello stesso dramma:

Biberpelz und Roter Hahn (Pelliccia di castoro e galletto rosso): 5 collocazioni;
Die Gewehre der Frau Carrar (I fucili di Madre Carrar): 3 collocazioni;
Die Tage der Commune (I giorni della Comune): 1 collocazione;
Coriolan (Coriolano): 1 collocazione;
Mutter Courage und ihre Kinder (Madre Coraggio e i suoi figli): 22 collocazioni;
Don Juan (Don Giovanni): 3 collocazioni;
Die Dreigroschenoper (L'opera da tre soldi): 1 collocazione;
Frau Flinz: 1 collocazione;
Furcht und Elend des Dritten Reiches (Terrore e miseria del Terzo Reich): 1 collocazione;
Leben des Galilei (Vita di Galileo): 6 collocazioni;
Das Glockenspiel des Kreml: 1 collocazione;
Hirse für die Achte (Miglio per l'ottava): 1;
Der Hofmeister (Il Precettore): 7 collocazioni;
Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431 (Il processo di Giovanna d'Arco a Rouen 1431): 2 collocazioni;
Katzgraben: 2 collocazioni;
Der kaukasische Kreidekreis (Il cerchio di gesso del Caucaso): 5 collocazioni;
Der zerbrochene Krug (La brocca rotta): 4 collocazioni;
Das kleine Mahagonny (La piccola Mahagonny): 1 collocazione;
Mann ist Mann (Un uomo è un uomo): 8 collocazioni;
Die Mutter (La madre): 9 collocazioni;
Herr Puntila und sein Knecht Matti (Il signor Puntila e il suo servo Matti): 12 collocazioni;
Schwejk im zweiten Weltkrieg (Schwejk nella seconda guerra mondiale): 2 collocazioni;
Der gute Mensch von Sezuan (L'anima buona del Sezuan): 2 collocazioni;
Urfaust: 3 collocazioni;
Wassa Schelesnowa: 1 collocazione;
Die Ziehtochter oder Wohltaten tun weh: 1 collocazione;
Die Antigone des Sophokles (L'Antigone di Sofocle): 1 collocazione;

Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui (La resistibile ascesa di Arturo Ui): 1 collocazione.

È necessario specificare che la segnatura “Adk, Berlin, BBA-MB” identifica una serie non omogenea di materiali, che presentano caratteri piuttosto vari e che non sempre si identificano con la “forma libro”. Si può trattare talvolta perfino di poche pagine non rilegate o di album fotografici, privi di elementi testuali. La segnatura archivistica è però, per tutti, la stessa, tutti sono inventariati come Modellbücher, indicazione alla quale mi atterrò nelle prossime pagine. Spesso sono catalogate come Modellbücher anche raccolte di un numero esiguo di fotografie. Carattere comune a tutti i documenti risulta, per l'appunto, la presenza della fotografia, spesso, ma non sempre, accompagnata da brevi testualità (Figg. 1, 2, 3)⁶⁴⁹.

Come si vedrà più approfonditamente in seguito, non è semplice determinare quali materiali si possano considerare a tutti gli effetti “libri-modello” compiuti e dall'assetto stabile. Si pensi, a questo proposito, alle considerazioni di Tom Kuhn, il quale afferma che gli esperimenti fotografici realizzati da Brecht e Ruth Berlau negli anni Trenta per *L'opera da tre soldi (Die Dreigroschenoper)*, *Un uomo è un uomo (Mann ist Mann)*, *La madre (Die Mutter)* e *I fucili di madre Carrar (Die Gewehre der Frau Carrar)* possano essere ritenuti prototipi del genere “Modellbuch”⁶⁵⁰. Le fotografie scattate durante la rappresentazione di Berlino di *La madre* con protagonista Helene Weigel (1932), furono utilizzate da Berlau nel 1935 come strumento di lavoro per la messa in scena di Copenhagen realizzata insieme a una compagnia di attori dilettanti. La protagonista era Dagmar Andreassen, che utilizzò le foto che ritraevano Helene Weigel come modello per il proprio lavoro. Anche alla messa in scena di Copenhagen nel 1938 di *I fucili di madre Carrar*, si lavorò sulla base delle fotografie dell'allestimento parigino dell'anno precedente. Kuhn afferma che l'utilizzo di tali fotografie come modelli di recitazione, da imitare ed eventualmente modificare nei nuovi allestimenti, fu individuato da Brecht stesso come un primo esperimento di Modellbuch⁶⁵¹. Non è chiaro se qui Kuhn faccia riferimento a fotografie considerate singolarmente o a raccolte strutturate e assemblaggi di fotografie e testualità. Anche Klaus Völker parla delle foto di Berlau ai due allestimenti come prototipi del genere Modellbuch: «In occasione della messinscena della *Madre* con attori-operai danesi [Ruth Berlau]

⁶⁴⁹ La Fig. 1 mostra la riproduzione grafica di pagine di Adk, Berlin, BBA-MB 004 (Adk, Berlin, BBA-MB 004/44; Adk, Berlin, BBA-MB 004/45), Modellbuch per *Biberpelz und Roter Hahn (Pelliccia di castoreo e galletto rosso)*. Le due pagine permettono di osservare la disposizione di foto e didascalie, in questo caso due foto a campo totale per facciata, ognuna accompagnata da una didascalia posta nello spazio sottostante. Per questo disegno e per gli altri che corredano la presente Tesi, consultabili nell'Apparato iconografico, si ringrazia Luca Torrenziani. Non è stato possibile inserire scansioni digitali dei documenti inediti conservati presso il Bertolt Brecht Archiv, per via delle complesse procedure legate alle politiche di copyright e dei costi molto elevati di cessione dei diritti.

⁶⁵⁰ Brecht, *Brecht on Performance. Messingkauf and Modelbooks*, ed. by Tom Kuhn, Steve Giles e Marc Silberman Bloomsbury, London & New York, Bloomsbury, 2014, p. 144. Faccio qui riferimento all'introduzione di Tom Kuhn alla sezione del volume dedicata ai Modellbücher, di cui sono riportati alcuni estratti.

⁶⁵¹ *Ibid.*

aveva posto la prima pietra della teoria brechtiana dei modelli. Per l'interpretazione di Vlassova da parte di Dagmar Andreasen erano servite da modello delle fotografie della rappresentazione berlinese con Helene Weigel. Ruth Berlau aveva adottato lo stesso principio per l'allestimento dei *Fucili di madre Carrar*»⁶⁵².

Prima ancora, la messa in scena dell'*Opera da tre soldi* e quella di *Un uomo è un uomo* del 1931 erano state fotografate dal fotografo di teatro Willi Saeger. Il fondo del Bertolt-Brecht-Archiv comprende alcuni Modellbücher per *Un uomo è un uomo* relativi all'allestimento del 1931, che potrebbero però essere stati assemblati e realizzati negli anni successivi⁶⁵³.

Ciò che è certo è che molti dei documenti inediti presenti in archivio e classificati come "Modellbücher", identificabili con la segnatura "Adk, Berlin, BBA-MB", non si presentano come volumi o resoconti completi di un allestimento, ma piuttosto come raccolte frammentarie e parziali di materiale fotografico. Per ragioni di chiarezza, d'ora in avanti parlerò di "Modellbücher" o "documenti catalogati come Modellbücher", per riferirmi a qualunque documento classificato in tal modo nel database del Bertolt-Brecht-Archiv, specificando caso per caso differenze e caratteri peculiari. Per identificare i singoli documenti userò la segnatura archivistica.

Un problema da considerare nel momento in cui si affronta uno studio dei Modellbücher inediti è quello della datazione. Per la maggior parte di questi documenti, non è indicata nel database dell'archivio la data di composizione, probabilmente in quanto risulta quasi impossibile determinarla con certezza. Nei casi più fortunati, davvero rari, sul frontespizio del Modellbuch può essere indicata la data dell'allestimento documentato, ma non è dato sapere quando esattamente il libro-modello sia stato composto, anche se si può presumere, almeno in linea di massima, che l'assemblamento del modello sia avvenuto contemporaneamente o in una fase di poco successiva alla messa in scena. A volte, come si vedrà affrontando nel dettaglio alcuni esempi specifici, risulta complesso anche individuare e quindi datare con certezza l'allestimento documentato; quasi mai infatti sono indicati sul libro modello i nomi degli attori in scena e non sempre è agevole distinguerne i volti; inoltre capita che di una medesima opera siano stati realizzati a distanza di qualche anno allestimenti piuttosto simili, in cui alcuni attori erano gli stessi. I riferimenti temporali presenti nel catalogo digitale si riferiscono in genere o alla première e all'ultima rappresentazione dell'allestimento, non all'assemblaggio del Modellbuch in questione. Oltretutto spesso le indicazioni cronologiche individuano un lasso di tempo molto ampio, anche vent'anni fra la première e l'ultima rappresentazione, il che rende ancora più difficile orientarsi. Talvolta ho rilevato imprecisioni o

⁶⁵² K. Völker, *Vita di Bertolt Brecht*, trad. it. C. Vigliero Rigoli, Torino, Einaudi, 1978, p. 346.

⁶⁵³ Mi riferisco ai Modellbücher catalogati con segnature: Adk, Berlin, BBA-MB 0069; Adk, Berlin, BBA-MB 0070; Adk, Berlin, BBA-MB 0071; Adk, Berlin, BBA-MB 0072; Adk, Berlin, BBA-MB 0074.

discrepanze fra le date indicate, che sono state ridiscusse insieme agli archivisti. Per un primo orientamento rispetto alla datazione degli allestimenti documentati dai Modellbücher, in linea generale mi sono mossa attenendomi alle periodizzazioni segnalate sul database dell'archivio, interpretandole come indicazioni relative agli estremi temporali dell'allestimento documentato. Ho potuto confrontare e verificare le date degli allestimenti sulla base di alcuni studi editi, che si sono rivelati riferimenti essenziali, primo fra tutti *Theaterarbeit*, pubblicazione collettiva del Berliner Ensemble che si chiude con una cronaca delle rappresentazioni e delle tournée del Berliner Ensemble dal 1949 al 1966-67; fondamentale anche lo studio di Martin Esslin, *Brecht. The man and his work*⁶⁵⁴ che presenta un elenco descrittivo delle principali opere teatrali di Brecht, di cui è sempre indicata la data della première; infine Ronald Hayman in *Brecht. A biography*⁶⁵⁵ fornisce una cronologia delle performance realizzate durante l'arco della vita di Brecht. Spesso è stato necessario confrontare le fotografie di scena raccolte nei Modellbücher con altre foto di scena datate, raccolte entro le sezioni fotografiche del Bertolt-Brecht-Archiv o pubblicate sulle pagine di *Theaterarbeit*, per tentare di determinare una periodizzazione più precisa dell'allestimento documentato. In altri casi mi sono mossa cercando sui programmi di sala del Berliner Ensemble i nomi degli attori che avevano recitato in un certo allestimento di cui è indicata la data, per individuarli sulle fotografie dei Modellbücher. Ulteriori strumenti di indagine utilizzati ai fini di un migliore orientamento all'interno di una mole documentaria così vasta, sono stati alcuni documenti fornitimi dagli archivisti, che costituiscono materiali di lavoro per uso interno all'archivio e che pertanto non sarebbero destinati al pubblico, anche perché contengono informazioni che in alcuni casi possono risultare incomplete o da verificare; sono spesso infatti intervenuti negli anni passaggi di consegna fra diversi responsabili succedutisi nel tempo o cambiamenti nella catalogazione e organizzazione dei fondi archivistici. Mi è stato in ogni caso molto utile avere a disposizione questi materiali, consultati tenendo presente l'accortezza di utilizzarli previo confronto con gli addetti ai lavori. In particolare, ho fatto riferimento per una parte della ricerca a una serie di elenchi che indicano quali Modellbücher siano stati composti prima e quali dopo la morte di Brecht e di liste che segnalano i Modellbücher contenenti iscrizioni manoscritte brechtiane. Non è stato sempre possibile accertare l'assoluta affidabilità di questi dati, ma essi sono stati senz'altro utili per avere un orientamento di massima in relazione alla collocazione temporale dei libri di regia. Questi materiali sono essenziali, in particolare, se letti in modalità trasversale e comparativa, incrociandoli con i dati rinvenuti sui cataloghi digitali e cartacei del Bertolt-Brecht-Archiv e con quelli desunti dalla consultazione dei documenti originali.

⁶⁵⁴ M. Esslin, *Brecht. The man and his work*, Garden City – New York, Anchor Books, 1971.

⁶⁵⁵ R. Hayman, *Brecht. A biography*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1983.

Di fondamentale importanza poi, come dicevo, l'opportunità di confronto diretto con l'esperienza degli archivisti, che mi ha permesso di leggere e comprendere i dati e le informazioni rinvenuti su questi materiali di lavoro, minimizzando il margine di errore ed evitando di incappare in indicazioni fuorvianti. Per l'interpretazione delle iscrizioni manoscritte brechtiane o di altri membri del Berliner Ensemble rinvenute sui libri di regia sono stati essenziali altri strumenti di analisi messi a disposizione degli studiosi: registri cartacei che riportano le trascrizioni di tutte le iscrizioni manoscritte poco leggibili in originale; grazie a questi strumenti mi è stato possibile decifrare e tradurre tutti i manoscritti più interessanti e utili al lavoro di ricerca.

Per l'approfondimento di una serie di aspetti intrinseci alla forma e alla struttura dei Modellbücher mi sono avvalsa di ricerche collaterali, condotte sui carteggi fra Brecht o Ruth Berlau e altri teatri o registi in merito alle modalità di fruizione dei libri-modello o di riproduzione degli allestimenti brechtiani. Altri documenti rivelatori sono state le corrispondenze epistolari con gli editori, oppure appunti di Ruth Berlau sulla composizione dei Modellbücher.

La ricerca sui libri di regia condotta presso il Bertolt-Brecht-Archiv si è articolata in diverse fasi. Innanzitutto, si è proceduto alla consultazione e analisi di tutti Modellbücher conservati, visionabili sia in originale, sia attraverso le scansioni web disponibili con accesso dai computer dell'archivio, molto utili per l'indagine comparativa di più documenti, ma non sempre perfettamente leggibili soprattutto nei dettagli. Si è tenuto conto, in questa fase di primo orientamento, dei dati disponibili sul database digitale dell'archivio che fornisce una sintesi descrittiva per ogni documento.

Il lavoro, in un primo momento, è stato condotto attraverso una schedatura e una descrizione dettagliata di ogni documento, che ha tenuto conto della conformazione e del formato e del supporto (verificando ad esempio se si trattasse di un volume rilegato, o piuttosto di fogli singoli, non rilegati, o ancora di album o di pagine raccolte in un folder), dell'organizzazione e strutturazione interna (partizioni, modalità di suddivisione e di indicazione e scansione delle scene) e degli elementi costitutivi (testualità e immagini).

L'analisi degli eterogenei libri di regia è stata finalizzata, in una seconda fase, a un confronto tra i documenti per individuare alcune categorie di analisi entro le quali studiare il materiale. In questo senso, si è organizzata l'indagine secondo diverse linee operative, portate avanti in parallelo:

1. Confronto fra Modellbücher inediti⁶⁵⁶ realizzati per una stessa opera drammatica; si è tenuto conto del fatto che alcuni Modellbücher documentino il medesimo allestimento, altri invece allestimenti diversi della stessa opera.

⁶⁵⁶ Come segnalato in precedenza, con il termine Modellbücher si farà d'ora in poi riferimento, salvo diverse precisazioni, a tutti i documenti archivistici catalogati come tali, individuati dalla segnatura "Adk, Berlin, BBA-MB".

2. Scansione complessiva di tutto il materiale (i circa 110 Modellbücher inediti conservati in archivio), al fine di individuare parametri tipologici entro cui analizzare i documenti, criteri di analisi applicabili alla totalità dei materiali eterogenei.

3. Analisi di un campione di Modellbücher inediti, ritenuto particolarmente interessante. Lo studio si è concentrato su elementi ricorrenti in alcuni libri-modello, interpretati come tratti rivelatori del processo creativo sotteso alla realizzazione dei documenti:

- modalità di organizzazione e assemblaggio delle fotografie;
- interazioni fra immagini e testualità;
- traduzione del processo drammatico e scenico nel linguaggio visivo dei libri-modello;
- interventi brechtiani nella composizione dei documenti, studiati attraverso l'analisi dei manoscritti attribuiti all'autore.

4. Confronto fra Modellbücher editi e inediti;

5. Raffronto fra Modellbücher realizzati prima e dopo la morte di Brecht.

Per il confronto fra Modellbücher di una stessa opera ho seguito come linea orientativa la lettura in parallelo e il confronto fra la successione cronologica di scene e sequenze narrative ricostruite nel Modellbuch attraverso le serie fotografiche, e il testo dell'opera drammatica. Il raffronto fra Modellbücher ha tenuto conto sia dell'elemento testuale sia di quello iconografico e fotografico, delle differenti tipologie di testi e delle caratteristiche tecniche delle foto. Lo studio delle eterogenee fotografie, in particolare, ha permesso di ricavare una grande ricchezza di dati e informazioni sulla prassi scenica, che, letti in relazione al contesto, hanno fornito all'indagine ulteriori aperture e approfondimenti.

Nell'ottica di una contestualizzazione storica e critica del lavoro di ricerca, è stato fondamentale procedere tenendo conto degli scritti teorici brechtiani che delineano una "poetica del Modellbuch", esplicitandone la ragion d'essere. Molti di questi, come si è visto, sono raccolti all'interno della pubblicazione collettiva *Theaterarbeit*, a cui si è fatto più volte riferimento al paragrafo 2.2. della presente tesi, dedicato allo statuto dei Modellbücher negli scritti di Brecht e del Berliner Ensemble. Di particolare rilevanza poi i testi teorici e critici che compongono i Modellbücher editi per *Antigone*, *Galileo* e *Madre Coraggio* (*Antigonemodell 1948*, *Aufbau einer Rolle: Galilei*, *Couragemodell*

1949)⁶⁵⁷. In tali scritti, come si è visto, Brecht fornisce una disamina dei caratteri fondamentali dei libri-modello, ponendo all'attenzione la necessità storica di tali strumenti di lavoro, in relazione alle vicende e al contesto storico, politico e artistico in cui sono stati ideati e realizzati, ovvero quello dell'immediato dopo guerra. L'apparato critico entra nel merito della descrizione del lavoro drammaturgico e della prassi scenica, fornendo elementi imprescindibili per lo studio. Brecht dettaglia inoltre le ragioni della scelta delle immagini fotografiche che compongono i *Modellbücher*, predisposte alla narrazione della scena, sottolineando quali elementi sia necessario mostrare nel libro-modello per permettere una profonda comprensione del dramma e dei metodi del teatro epico.

4.2. *Alcune distinzioni.*

Per illustrare gli esiti della ricerca archivistica, occorre innanzitutto precisare alcune distinzioni che permettano di muoversi con sicurezza all'interno del panorama dei documenti d'archivio inediti catalogati come "Modellbücher". È necessario infatti riuscire a fornire una descrizione complessiva e analitica del materiale, che eviti di incorrere in troppo rigide scansioni tipologiche. Sarà necessario definire criteri che possano aderire e adattarsi alla complessità e fluidità del materiale.

L'insieme documentale si compone di materiali eterogenei: alcuni documenti si presentano come album fotografici, raccolte di fotografie senza alcun elemento testuale; in altri casi, che sono la maggior parte, ci si trova di fronte a volumi articolati e scenicamente fruibili, che propongono una documentazione puntuale dell'allestimento riprodotto attraverso molti scatti organizzati in sequenza cronologica, accompagnati da brevi inserti testuali che riportano le battute dei personaggi, o sintetiche descrizioni della scena. Questi ultimi, di più immediata leggibilità, erano probabilmente i *Modellbücher* destinati alla circuitazione presso compagnie e teatri interessati a mettere in scena le opere brechtiane. Molti documenti hanno invece l'aspetto di bozze, materiali preparatori e mobili, raccolte di fotografie, testi, appunti manoscritti, che sembrano rispondere più alle logiche del pensiero in atto, della creatività progettuale, che a quelle della volontà di trasmissione di un materiale strutturato in funzione di una fruizione esterna. Anche questi assemblaggi di materiali dall'aspetto instabile e aperto sembrano essere talvolta organizzati secondo precisi criteri. Le differenze fra i documenti non riguardano soltanto il grado di completezza e di precisione rispetto alla restituzione dell'allestimento scenico, bensì concernono i criteri di partizione e strutturazione interna, la tipologia delle fotografie utilizzate, la modalità di assemblaggio di immagini e testualità.

Nell'ottica di definire distinzioni efficaci fra i documenti, credo sia opportuno, dunque, individuare non tanto *tipologie* documentali, quanto più *parametri tipologici*, ovvero criteri in base ai quali effettuare differenziazioni che si mantengano fluide e aperte a intersezioni e confronti. È certamente

⁶⁵⁷ Cfr. il capitolo III della presente tesi.

possibile invece parlare di *tipologie* nel caso della distinzione fra Modellbücher editi e inediti, situazione questa in cui il criterio differenziale risulta oggettivo e inequivocabile.

Si può distinguere, in linea di massima, fra “bozze”, dal carattere precario, provvisorio, incompiuto, e “libri di regia articolati e scenicamente fruibili”, ma in molti casi non è semplice attribuire a un documento uno status determinato e circoscritto o collocarlo inequivocabilmente in una posizione fissa, chiuderlo in una definizione: sarà più prudente mantenersi su criteri “mobili”. Spesso accade, ad esempio, che alcuni elementi individuati come caratteri peculiari della “bozza”, che sembrano suggerire uno stato precario e instabile del documento, si ritrovino anche in Modellbücher dall’aspetto maggiormente definito e completo: mi riferisco alla presenza di annotazioni manoscritte a penna o matita, che consistono in correzioni a mano apportate al testo dattiloscritto o ai titoli e alla numerazione delle scene e delle immagini; oppure alla presenza di pagine vuote nel bel mezzo di una serie di immagini e didascalie che riproducono e documentano una sequenza narrativa; o ancora, alcuni libri-modello in forma di volumi rilegati, che riproducono un allestimento nella sua interezza per mezzo di fotografie di scena corredate da didascalie descrittive, si presentano lacunosi rispetto all’indicazione della suddivisione o ai titoli delle scene drammatiche, segnalata invece in modo chiaro in altri documenti non finiti ed incompleti.

Occorrerà pertanto predisporre una descrizione degli eterogenei Modellbücher inediti analizzati, che tenga conto delle criticità cui si è fatto riferimento. Si potranno in seguito individuare caratteri forti che abbiano lo statuto di parametri orientativi nella definizione di tipologie mobili.

Si procederà pertanto ora ad un’analisi dettagliata del materiale raccolto, al fine di individuare e porre in luce alcuni caratteri dei Modellbücher, rilevanti per la definizione di un quadro il più possibile completo della composizione e della struttura di questi documenti. L’analisi terrà conto degli elementi individuati tramite lo studio archivistico e delle informazioni ricavate dal confronto incrociato di studi editi e materiali d’archivio.

4.3. Descrizione analitica dei Modellbücher

I Modellbücher possono essere descritti sulla base di diversi caratteri: aspetto esterno, supporto, formato, materiali; elementi di cui si compone il documento al suo interno – immagini e testi di vario genere volti a documentare e analizzare l’allestimento in questione – e relazione dialettica che intercorre tra di essi; presenza o meno di iscrizioni manoscritte; organizzazione e strutturazione del libro-modello, criteri utilizzati per segnalare la suddivisione fra diverse scene e sequenze narrative o per numerare le foto.

L’analisi di tali caratteristiche, frutto dell’osservazione diretta del documento, a cui si procederà nei prossimi paragrafi, è suffragata dai dati forniti dal sistema di catalogazione dell’archivio. Il primo

strumento orientativo per lo studio dei documenti, indicatomi dagli archivisti, è stato, come si è detto, la banca dati digitale dell' Akademie der Künste⁶⁵⁸, che fornisce per ogni documento una scheda con una descrizione sintetica. Riporterò di seguito alcune precisazioni in merito alla struttura delle schede inserite sulla banca dati elettronica, in modo da chiarire il genere di dati e informazioni reperibili.

Ogni Modellbuch è classificato secondo un numero di segnatura che lo identifica (es. *Adk, Berlin, BBA-MB 0001*), a cui seguono *Bestand*, ovvero la collocazione del documento (per tutti, "Bertolt-Brecht-Archiv Modellbücher"), *Titel* (titolo dell'opera a cui il Modellbuch fa riferimento), *Enthält*, cioè descrizione sintetica del documento. Come ho già accennato in merito alle difficoltà di datazione dei Modellbücher, alla voce *Datierung* solo in rari casi sono indicati una data o un anno precisi, e più spesso vi si trova invece un intervallo di date che può comprendere un arco di diversi anni. Come emerso dal confronto con gli archivisti, ciò dipende dal fatto che quasi mai è possibile datare con certezza i Modellbücher, in quanto i documenti non presentano, a parte rarissimi casi, alcuna indicazione in merito alla data di composizione. I riferimenti cronologici inseriti in banca dati sono dunque relativi, in genere, a quelli della première e dell'ultima rappresentazione di un dato allestimento. Alla voce *Bemerkungen* si trovano alcune osservazioni in merito alla struttura o al contenuto del documento. I dati dell'allestimento a cui presumibilmente il Modellbuch fa riferimento, sono fornite alla voce *Personen/Institutionen*, in cui si trovano indicati regista, autore, scenografo, direttore musicale, collaboratori, fotografi. Il numero di pagine di cui si compone il documento, è indicato alla voce *Umfang*. Infine, sotto la dicitura *Objektspezifische Felder* sono segnalate alcune caratteristiche proprie del documento: talvolta i nomi degli attori che hanno preso parte alla messa in scena, le date della première e dei successivi allestimenti, oppure caratteri particolari e specifici del materiale in questione.

Procederò nei prossimi paragrafi a una descrizione analitica dei Modellbücher inediti osservati, tentando di restituire un'idea della loro complessa struttura e degli elementi fotografici e testuali che li compongono.

4.3.1. *Formati*

Il primo aspetto che si rileva all'osservazione di un Modellbuch è la sua configurazione esterna. Molti dei Modellbücher sono volumi rilegati, con copertina rigida. Il formato è rettangolare e la rilegatura sul lato lungo del volume conferisce un orientamento verticale. La copertina è spesso rivestita di stoffa per lo più di colore grigio, sabbia o nero. Talvolta, ma non sempre, sul dorso si trova un'etichetta indicante il titolo dell'allestimento documentato e in rarissimi casi la data. Le dimensioni

⁶⁵⁸ Il database digitale dell' Akademie der Künste, che contiene tutte le schede sintetiche dei documenti raccolti presso il Bertolt-Brecht-Archiv, è consultabile al link: <https://archiv.adk.de/> L'accesso è consentito tramite credenziali.

dei volumi sono variabili, ma in linea di massima si aggirano all'incirca intorno ai 40/45 cm di altezza per 30 cm di larghezza.

La dicitura indicata sul database elettronico dell'archivio⁶⁵⁹ per questo genere di documenti è di solito “*Band*” (“volume”) “*mit Bildunterschriften*” (nel caso siano presenti didascalie e apparati testuali) – “*gebunden*” (“rilegato”). In un paio di casi, i volumi sono descritti come “*Band, Großformat*” o “*Überformat*” a indicarne le grandi dimensioni.

Alcuni Modellbücher sono invece segnalati come “*Fotoalbum*” e in genere si compongono soltanto di fotografie, accompagnate talvolta da appunti manoscritti o indicazioni numeriche; il Modellbuch catalogato con segnatura *Adk, Berlin, BBA-MB 0055*, ad esempio, è un “*Fotoalbum*” che documenta l'allestimento di *Il processo di Giovanna d'Arco a Rouen 1431 (Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431)*, con regia di Benno Besson (première 23 novembre 1952, ultima rappresentazione 13 giugno 1954)⁶⁶⁰. Sul database dell'archivio il volume è descritto come “*1 Fotoalbum, rückseitig nummeriert Fotos*”, a indicare il fatto che le fotografie sono numerate sul retro; oppure ancora *Adk, Berlin, BBA-MB 0061* per *Der kaukasische Kreidekreis (Il cerchio di gesso del Caucaso)*⁶⁶¹, è definito sul database “*Fotoalbum, klein, Fotos nummeriert, mit handschriftlichen Bemerkungen von Bertolt Brecht*” per porre l'accento sulla presenza della numerazione delle immagini e sulle iscrizioni di mano brechtiana.

Altri documenti si presentano poi come raccolte di fogli non rilegati, talvolta contenuti in folder come cartelline di cartone chiuse da un laccetto. Questi casi sono descritti sul database in vario modo: “*Mappe mit Deckblatt, losen Blättern und Fotounterschriften*” per indicare che i fogli sciolti sono raccolti in una cartellina; “*lose Blätter, Großformat, teilweise Bildunterschriften*” a sottolineare anche il grande formato dei fogli; “*1 Schnürmappe, lose Blätter*” (una cartellina chiusa da un laccetto che contiene fogli sciolti); “*Lose Bogen*” (fogli sciolti); *Gebundene mappe und einzelne fotos* (raccoglitore rilegato e foto singole).

Talvolta il documento catalogato come “Modellbuch” è costituito soltanto da pochi fogli, come nel caso di *Adk, Berlin, BBA-MB 0015* che documenta, con una serie di 4 foto incollate su una delle tre pagine di cui si compone (le altre sono vuote), l'allestimento di *Madre Courage e i suoi figli (Mutter*

⁶⁵⁹ Il database digitale dell'archivio si può consultare al seguente link: https://archiv.adk.de/Login?login_error=&easydb=49jrkvb4fdqmibno1hk0abpj3&ts=1580658425
L'accesso è consentito tramite credenziali.

⁶⁶⁰ Per ognuno degli allestimenti documentati dai Modellbücher inediti fornirò, tra parentesi nel corpo del testo o in nota, le indicazioni relative alle date della première e dell'ultima rappresentazione, disponibili sulle schede analitiche dei Modellbücher consultate sul database del Bertolt-Brecht-Archiv. In alcuni casi è stato possibile risalire anche al luogo dell'allestimento. Non sempre è possibile stabilire in maniera univoca e certa quale sia l'allestimento documentato dai Modellbücher.

⁶⁶¹ Regia di Bertolt Brecht, scenografia di Karl Appen, première il 7 ottobre 1954 presso il Theater am Schiffbauerdamm di Berlino e ultima rappresentazione il 22 dicembre 1958; Angelica Hurwicz era nel ruolo di Gruša e Ernst Busch in quello del giudice Azdak.

Courage und ihre Kinder) con Helene Weigel nel ruolo della protagonista e Ernst Busch in quello del cuoco (si tratta probabilmente dell'allestimento del 1951 presso il Deutsches Theater di Berlino con regia di Bertolt Brecht ed Erich Engel); talaltra la segnatura *Adk, Berlin, BBA-MB* si può riferire anche a un singolo foglio con incollata una fotografia di scena di grande formato, come si trattasse della copertina di una raccolta. È il caso di *Adk, Berlin, Adk, Berlin, BBA-MB 0030*: la foto rappresenta l'ingresso in scena di Madre Coraggio interpretata da Helene Weigel, ritta in piedi sul carro trainato dai figli; sotto l'immagine si legge il titolo dell'opera.

Altre situazioni, poi, sono davvero singolari, in quanto il documento classificato come Modellbuch si configura in pratica come una miscellanea di materiali eterogenei organizzati secondo precisi criteri: è questo il caso di *Adk, Berlin, BBA-MB 0032*, catalogato come "*Entwurf zu Modellbuch*", ovvero "bozza", che documenta un allestimento di *Mutter Courage*. L'allestimento non è documentato per intero ed è difficile dire con certezza se si tratti di quello del 1949 o del 1951. La protagonista è, in ogni caso, Helene Weigel. Si tratta di un insieme di cartelle realizzate artigianalmente con grandi fogli di cartoncino rosa piegati a metà, al cui interno si trovano materiali di vario genere: tavole in cartoncino su cui sono incollate foto di scena disposte in sequenza cronologica oppure foto isolate spesso contrassegnate da numeri; piccoli fogli con appunti scritti a mano; un foglio di carta velina in formato A4, dattiloscritto, con brevi appunti e note, da abbinare, probabilmente ad alcune delle foto di scena. Su ogni cartella è annotato a mano un numero, i materiali sono così organizzati secondo un ordine progressivo. È evidente come si tratti di una serie di materiali in fase di lavorazione, che mostrano ripensamenti, cancellazioni e correzioni, ritorni, assemblaggi, riflessioni sulla posizione in cui collocare le foto, annotazioni sul contenuto delle immagini che ritraggono la scena. Ritornerò in seguito sulla descrizione più precisa di questi complessi materiali, ma penso sia opportuno farvi cenno fin da ora per dar conto delle molteplici vesti e forme in cui si presentano i Modellbücher.

Procederò nei prossimi paragrafi a una descrizione della strutturazione interna dei libri-modello. I Modellbücher inediti si presentano come assemblaggi di immagini e testualità di vario genere. Le immagini sono per la maggior parte fotografie di scena, ma talvolta si possono trovare anche bozzetti e schizzi. Le testualità sono per lo più di battute o frammenti di battute o didascalie drammaturgiche, in genere dattiloscritte su sottili strisce di carta ritagliate e incollate sulla pagina del libro-modello, sotto le immagini; spesso, con la stessa modalità sono indicati i titoli incollati in alto nella pagina e talvolta anche la numerazione delle scene. In molti casi si incontrano testualità manoscritte riportanti correzioni e rapidi appunti di vario genere, annotati direttamente sulle pagine del libro. Talvolta all'inizio del volume si trova un frontespizio costituito da un foglio dattiloscritto incollato alla pagina,

che presenta indicazioni precise circa l'allestimento documentato: titolo, data, regia, attori, tecnici, maestranze.

4.3.2. Immagini fotografiche

Nell'ottica di un'analisi della strutturazione e composizione interna dei Modellbücher, occorrerà prendere in esame, per prima cosa, l'elemento iconografico, a partire dalle fotografie. In questa fase riporterò i dati dell'osservazione diretta dei documenti, che verranno confrontati con le indicazioni metodologiche fornite da Brecht e Ruth Berlau in merito alle modalità di scatto delle foto, facendo riferimento principalmente ai saggi pubblicati su *Theaterarbeit*, di cui si è ampiamente trattato nel secondo capitolo della presente tesi.

La catalogazione sul database del Bertolt-Brecht-Archiv fornisce alcune indicazioni circa i fotografi che hanno lavorato ai vari allestimenti e che hanno scattato le fotografie che compongono i Modellbücher. I nomi che ricorrono più di frequente sono quelli di Ruth Berlau (1906-1974), Ruth Wilhelmi (1904-1977), Gerda Goedhart (1906-1993), Hainer Hill (1913-2001), Vera Tenschert (1936-), Percy Pauchkscha. Tutte queste figure, Ruth Berlau per prima, ebbero un ruolo fondamentale nella documentazione del lavoro del Berliner Ensemble. Alcuni non si limitarono al solo ruolo di fotografi, ma lavorarono in vario modo all'interno dell'ensemble. Hainer Hill aveva collaborato negli anni Trenta e Quaranta in qualità di scenografo con Caspar Neher in molti allestimenti teatrali, e dopo la fine della guerra lavorò al Berliner Ensemble come scenografo, assistente alla regia e fotografo di scena. Si è parlato poi nei precedenti capitoli della presente tesi del ruolo essenziale della figura di Ruth Berlau, autrice, regista, fotografa, una delle principali collaboratrici e assistenti di Brecht fin dagli anni dell'esilio, e al suo fianco nella fondazione e gestione del Berliner Ensemble.

La fotografia è il carattere costante dei Modellbücher: non esistono, direi, libri-modello senza immagini fotografiche. Posso talvolta mancare invece, in alcuni documenti inediti, i testi.

La quantità delle fotografie che trovano posto all'interno dei Modellbücher è piuttosto variabile e tra un documento e l'altro cambia anche la dimensione delle immagini e la loro posizione sulle pagine. Nei Modellbücher più completi, quelli cioè che documentano un allestimento in maniera dettagliata e diffusa e che si presentano, spesso, come volumi rilegati, le fotografie sono posizionate tendenzialmente una sotto l'altra, con un lato in corrispondenza del margine interno o esterno, oppure al centro del foglio (Figg. 1, 2, 3). In base al numero e alla dimensione, le foto possono essere più o meno distanziate fra loro, e spesso sono accompagnate da una breve frase scritta su una striscia di carta, ritagliata e incollata sotto l'immagine. In una pagina si possono trovare da una a sei fotografie. In alcuni casi, infatti, si osserva una sola foto per pagina, incollata al centro del foglio. La disposizione

delle fotografie sopra descritta può chiaramente presentare variazioni, per via del carattere artigianale che conferisce unicità ai Modellbücher.

La dimensione delle fotografie è piuttosto variabile e non è possibile definire uno standard; naturalmente essa varia anche in relazione alla quantità di foto incollate in ogni pagina. Anche il numero complessivo di fotografie contenute in ogni Modellbuch non è un dato stabile e dipende dal formato del libro. Nei volumi rilegati, quelli più consistenti in termini di pagine, il numero di foto totali varia dalle duecento alle seicento. I volumi contano in linea di massima dalle quaranta alle ottanta/novanta pagine, ma la maggior parte si allinea sui sessanta/settanta fogli. Alcuni volumi presentano un numero di pagine particolarmente elevato: 92 per il Modellbuch con segnatura *Adk, Berlin, BBA-MB 0046* (*Das Glockenspiel des Kreml*, regia di Ernst Busch, première 28 marzo 1952, ultima esecuzione 13 giugno 1953), 136 per *Adk, Berlin, BBA-MB 0081* e 140 per *Adk, Berlin, BBA-MB 0079* che documentano l'allestimento di *La madre* (première 13 gennaio 1951 presso il Deutsches Theater di Berlino, ultima rappresentazione 31 maggio 1955, regia di Bertolt Brecht). Altri volumi rilegati contano invece un numero ridotto di fogli: è il caso di *Adk, Berlin, BBA-MB 0098*, per *L'anima buona del Sezuan* (*Der gute Mensch von Sezuan*, regia di Benno Besson, 5 ottobre 1957 – 4 giugno 1959) con 32 pagine, *Adk, Berlin, BBA-MB 0067* per *Das kleine Mahagonny* (première 10 febbraio 1963, regia Matthias Langhoff) con 29 pagine, *Adk, Berlin, BBA-MB 0054* per *Il precettore* (*Der Hofmeister*, regia di Brecht e Caspar Neher, première 15 aprile 1950 presso il Deutsches Theater – ultima rappresentazione il 17 aprile 1951) con 20 pagine.

In documenti costituiti da un numero più esiguo di pagine, anche la quantità di foto è chiaramente molto inferiore.

Alcuni esempi: *Adk, Berlin, BBA-MB 54* documenta la messa in scena di *Il precettore*. Stando alla catalogazione dell'archivio, si tratta dell'allestimento presso il Deutsches Theater di Berlino con première il 15 aprile 1950 e ultima rappresentazione il 17 aprile 1951; la regia era di Brecht e Caspar Neher, che era anche scenografo. Questo documento si compone di 20 pagine, su ognuna delle quali è incollata una sola fotografia. Le foto qui ritraggono la scena vuota, priva di attori, e mettono così in evidenza gli oggetti, gli arredi scenici e i cartelli. *Adk, Berlin, BBA-MB 0060* è un album fotografico (catalogato come "*Fotoalbum*") e documenta l'allestimento di *Il cerchio di gesso del Caucaso* (regia di Brecht, scenografia di Karl Appen, première il 7 ottobre 1954 a Berlino, presso il Theater am Schiffbauerdamm e ultima rappresentazione il 22 dicembre 1958). Anche qui troviamo una sola fotografia per pagina, per un totale di 13 foto, senza alcuna didascalia o annotazione; le foto ritraggono un personaggio singolo o una coppia, a figura intera. Molto simile a quest'ultimo per tipologia delle immagini è *Adk, Berlin, BBA-MB 0061*, che documenta il medesimo allestimento e si compone di 16 pagine con una sola foto per pagina; le foto sono contrassegnate da numeri manoscritti.

Un altro esempio è quello di *Adk, Berlin, BBA-MB 0056* per *Il processo di Giovanna d'Arco a Rouen – 1431*, “*Fotoalbum*” che documenta l’allestimento del 1952 con regia di Benno Besson (première 23 novembre 1952, ultima rappresentazione 13 giugno 1954, Berlino). Si tratta di un album composto di soli 7 fogli; soltanto su alcuni di essi sono incollate due foto, molte pagine sono lasciate bianche. Le fotografie non ritraggono il totale della scena ma gruppi di personaggi e sono accompagnate da indicazioni numeriche, probabilmente di mano brechtiana, scritte con penna viola. Nella prima pagina dell’album un’altra nota di mano brechtiana segnala titolo dell’opera, data dell’allestimento e nome del fotografo (Heiner Hill).

Anche i documenti catalogati come “*Fotoalbum*” si differenziano in maniera piuttosto marcata in base al numero delle pagine che li compongono. Alcuni di essi contano poche pagine e foto (ho parlato poc’anzi a questo proposito dei *Modellbücher* per *Il cerchio di gesso del Caucaso* e *Il processo di Giovanna d'Arco a Rouen – 1431*); altri invece superano il centinaio di pagine: si veda ad esempio *Adk, Berlin, BBA-MB 0055*, anch’esso per *Giovanna d'Arco*, con 114 pagine.

Naturalmente, anche i *Modellbücher* costituiti da fogli non rilegati possono oscillare fra le poche pagine (meno di dieci, qualche decina) e le centinaia. *Adk, Berlin, BBA-MB 0007* documenta la messa in scena di *I fucili di madre Carrar* (*Die Gewehre der Frau Carrar*), nell’allestimento con regia di Egon Monk (première 16 novembre 1952 presso il Deutsches Theater di Berlino, ultima rappresentazione il 1° marzo 1955): il database dell’archivio lo descrive come “*Mappe mit Deckblatt, losen Blättern und Fotounterschriften*” e il documento conta 19 fogli. All’opposto, *Adk, Berlin, BBA-MB 0035* e *Adk, Berlin, BBA-MB 0036* documentano l’allestimento di *Don Giovanni* (*Don Juan*) con regia di Benno Besson (première 19 marzo 1954 presso il Theater am Schiffbauerdamm di Berlino e ultimo allestimento il 31 agosto 1955). Sono descritti come “*lose Blätter, Großformat, teilweise Bildunterschriften*” (fogli sfusi, grande formato, didascalie parziali) e si compongono rispettivamente di 154 e 168 fogli.

Insieme alla quantità, anche la qualità delle foto è un aspetto piuttosto variabile per via delle differenti caratteristiche delle immagini che compongono i libri-modello. Carattere comune alle fotografie è quello cromatico: tutte sono in bianco e nero. Alcune foto sono molto vecchie e usurate, dunque poco leggibili. È questo il caso, ad esempio, dei *Modellbücher* per *Un uomo è uomo* (*Mann ist Mann*), che documentano l’allestimento del 1931 presso lo Staatstheater di Berlino, con regia di Brecht, scenografia di Caspar Neher e attore protagonista Peter Lorre (Figg. 2, 3)⁶⁶². Si trattava qui,

⁶⁶² Le due figure mostrano la riproduzione grafica di due pagine di *Adk, Berlin, BBA-MB 0069*, *Modellbuch* per *Mann ist Mann* (*Adk, Berlin, BBA-MB 0069/14*; *Adk, Berlin, BBA-MB 0069/15*; *Adk, Berlin, BBA-MB 0069/54*; *Adk, Berlin, BBA-MB 0069/55*). Per le grafiche si ringrazia Luca Torrenzieri.

come ricorda anche Tom Kuhn, di uno dei primi esperimenti di documentazione di un allestimento brechtiano⁶⁶³.

Dal filmato del 1931 del regista Carl Koch della produzione di *Un uomo è un uomo* furono “estratti” frame fotografici direttamente dalla pellicola cinematografica.

Le foto raccolte nei Modellbücher possono risultare più o meno a fuoco. Diverse poi sono mosse, proprio perché ritraggono attori colti durante una corsa o un movimento veloce. Questo risultato talvolta era voluto: Ruth Berlau racconta come dopo aver effettuato una prima ripresa fotografica di tutto lo spettacolo e aver esaminato le immagini alla luce degli appunti di regia stilati dagli assistenti, si passasse a realizzare fotografie «artistiche», che comprendevano anche quelle in movimento.

A questo punto si fanno fotografie “artistiche”: da quale lato conviene fotografare questa scena? Di quanto ci si può avvicinare con la macchina? Vale a dire, quante cose deve contenere la foto perché non sia soltanto bella, ma racconti anche la vicenda? Quando vale la pena di eseguire delle foto “mosse”?⁶⁶⁴,

scriveva Berlau nel saggio dedicato alla composizione dei libri-modello pubblicato su *Theaterarbeit*. Spesso si evidenziano poi differenze rispetto alla tipologia di carta fotografica utilizzata, aspetto questo che dipende, immagino, dalle possibilità e scelte di stampa. Capita a volte di trovare sul retro delle foto il timbro dello studio fotografico presso il quale sono state sviluppate. Come detto in precedenza, in alcuni casi è anche annotato a mano il nome del fotografo che ha effettuato gli scatti. Il punto di vista delle foto è, nei casi più frequenti, un campo totale che ritrae l'intera scena per tutta la sua larghezza e per quasi tutta l'altezza. Le foto in genere ritraggono la scena frontalmente o da un'angolazione lievemente laterale, di poco sopra il livello del palcoscenico. Nel saggio poc'anzi citato, Ruth Berlau racconta infatti come le fotografie fossero scattate con due macchine Leica collocate in balconata in posizione laterale, in modo da ottenere un punto di vista dall'alto, che conferisse profondità alle immagini e plasticità alla disposizione dei personaggi nello spazio. In alcuni casi l'inquadratura è dedicata a un solo personaggio, o a una coppia, o un gruppo, ritratti da vicino, in genere a figura intera, oppure in un piano medio o un piano americano. Capita anche che la foto sia scattata dall'alto, e che l'effetto sia dunque quello di una prospettiva vertiginosa e insolita della scena.

Nei casi più frequenti, quelli delle foto a campo totale, l'inquadratura comprende tutto il palcoscenico nella sua profondità; spesso si riesce a distinguere il fondale, e talvolta anche le proiezioni che vi

⁶⁶³ Brecht, *Brecht on Performance. Messingkauf and Modelbooks* cit., p. 144.

⁶⁶⁴ *Theaterarbeit* cit., p. 307.

appaiono; in molti casi si vedono i cartelli che calano dall'alto e contestualizzano la scena. Alcune foto sono scattate a sipario chiuso e inquadrano il proscenio: questi scatti spesso documentano gli intermezzi fra una scena e l'altra, dove uno o più attori si rivolgevano direttamente al pubblico, con modalità di recitazione epica. Allo stesso modo, a volte sono fotografati anche i cambi scena, e si coglie il momento di chiusura o apertura del sipario.

Rispetto alle fotografie di cui si compongono i Modellbücher, uno degli aspetti più interessanti nell'ottica di una loro classificazione è sicuramente la tipologia di inquadratura intesa come scelta degli elementi scenici su cui focalizzare la fotografia. Nei prossimi paragrafi passerò in rassegna alcune inquadrature analizzandone le peculiarità fotografiche in relazione all'utilizzo semantico che ne viene fatto in alcuni nei Modellbücher⁶⁶⁵.

Si possono però fare sin d'ora alcune distinzioni, evidenziando differenti le tipologie di scatto che è possibile incontrare sfogliando le pagine dei numerosi documenti:

1. Fotografie a campo totale della scena (Figg. 1, 2, 3).

2. Fotografie che ritraggono personaggi o gruppi colti durante la recitazione (figura intera, piano medio o piano americano): questi scatti mostrano prevalentemente le interazioni fra le figure; il punto di vista ravvicinato coglie, in maniera migliore rispetto a quello delle foto a campo totale, i gesti dei personaggi, i movimenti, la postura o il modo di camminare, gli sguardi, le espressioni del viso, l'utilizzo degli oggetti (Figg.4, 5, 6, 7, 8).

3. Fotografie a figura intera di un singolo personaggio, colto in una posa neutra, di fronte o di profilo, per documentare costumi, acconciature e trucco. Queste serie di immagini si trovano solo in pochi Modellbücher, spesso in fondo al documento.

4. Scatti che inquadrano soltanto gli oggetti di scena, le maschere, i costumi. Ho trovato questo genere di fotografie solo in un paio di casi, molto interessanti.

4.3.3. *La narrazione della scena attraverso le foto*

Per fornire un'idea più precisa dell'utilizzo della fotografia nei Modellbücher, ritengo opportuno tentare una descrizione di alcune delle foto di cui si compongono, scelte fra quelle più significative, riconducibili alle tipologie delineate. Mi soffermerò in particolare su alcuni casi di fotografie che inquadrano un singolo personaggio o una coppia colti durante l'azione scenica, su un esempio di

⁶⁶⁵ Cfr. In particolare il paragrafo 4.5.1 della presente tesi.

ritratto in posa dei personaggi per documentare costumi, trucco, acconciature, e su alcuni esempi di fotografie degli oggetti di scena. Rispetto alle fotografie a campo totale della scena – che sono le più frequenti nei Modellbücher, quelle che in linea di massima venivano utilizzate per documentare e riprodurre il corso della narrazione e tutte le fasi dell'azione scenica – queste altre immagini, che si focalizzano su dettagli, e che sono molto meno numerose nell'economia dei libri-modello, si rivelano a mio avviso particolarmente interessanti. Tali fotografie, e in particolare quelle che inquadrano un singolo personaggio o una coppia colti in un'inquadratura stretta, ripresi nel corso dell'azione scenica, permettono di osservare i gesti, le posizioni, le espressioni e le interazioni fra i personaggi, proprio come avviene nel Modellbuch edito per *Mutter Courage, Couragemodell 1949*, di cui si è detto nel terzo capitolo della presente tesi. *Couragemodell 1949* dedica una sezione alle inquadrature focalizzate sui singoli personaggi, volte a mostrarne "l'atteggiamento contraddittorio"⁶⁶⁶, sequenze di gesti e azioni, elementi gestuali, avvenimenti in movimento, varianti fra l'allestimento di Berlino e quello di Monaco⁶⁶⁷. Analizzerò qui dunque alcuni esempi di tali inquadrature nei Modellbücher inediti conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv. L'argomento verrà poi ripreso al capitolo 5 della presente tesi, in cui si parlerà di alcuni Modellbücher inediti per *I fucili di madre Carrar* e *La madre*, in cui risulta particolarmente marcata la relazione dialettica fra fotografie focalizzate su dettagli o frammenti dell'azione scenica e foto a campo totale della scena, al punto da suggerire l'idea di una struttura ipertestuale del Modellbuch⁶⁶⁸.

Il Modellbuch catalogato con segnatura *Adk, Berlin, BBA-MB 0028* fa parte del nutrito gruppo di libri-modello per *Mutter Courage* (circa 22 documenti). Difficile anche in questo caso identificare l'allestimento sulla base degli attori. La presenza di Ernst Busch nel ruolo di cuoco farebbe pensare all'allestimento del 1951; il cappellano è interpretato da Wolf Kaiser, che nel 1951 era l'attore designato per tale ruolo, che in alcune rappresentazioni era però interpretato da Erwin Geschonneck⁶⁶⁹. Potrebbe anche essere forse che, come avvenne per il Modellbuch edito di *Mutter Courage, Couragemodell 1949*, anche alcuni inediti fossero composti di fotografie da diversi allestimenti.

⁶⁶⁶ B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949*. Ruth Berlau: *Modellbücher des Berliner Ensemble 3 - Aufführung*, Redaktion und Gestaltung Peter Palizsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958, pp. 107-110.

⁶⁶⁷ Ivi, pp. 111-178.

⁶⁶⁸ Cfr. in proposito il paragrafo 4.5.1. della presente tesi.

⁶⁶⁹ Per il riferimento agli attori delle rappresentazioni di *Mutter Courage* mi sono basata qui sulle indicazioni fornite nelle ultime pagine di *Couragemodell 1949* (B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949*. Ruth Berlau: *Modellbücher des Berliner Ensemble 3 - Anmerkungen*, Redaktion und Gestaltung Peter Palizsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958, pp. 58-60). È presente qui l'elenco completo degli attori per i tre allestimenti documentati: la première presso il Deutsches Theater, l'11 gennaio 1949, con regia di Bertolt Brecht ed Erich Engel; l'allestimento del 1950 ai Kammerspiele di Monaco con regia di Brecht; il nuovo allestimento presso il Berliner Ensemble con première l'11 settembre 1951.

Il Modellbuch si compone prevalentemente di foto a campo totale della scena. Nelle ultime pagine, dopo una serie di fotografie che mostrano Madre Courage, interpretata da Helene Weigel, mentre trascina da sola il carro, ormai vecchia e piegata dagli anni e dalla fatica, risaltano alcuni ritratti a figura intera della protagonista colta di spalle. Si tratta di una serie di foto piuttosto insolite, non ricordo di aver trovato altri ritratti di questo tipo, che mostrano il personaggio ripreso di spalle. Il volto della donna non è visibile, Madre Courage è ferma e rigida e l'immagine ha per sfondo una semplice parete bianca. Ciò che emerge con evidenza sono gli abiti logori e stracciati, le scarpe consunte, il fazzoletto che copre il capo⁶⁷⁰. Queste foto richiamano alla memoria il *Commento a "Madre Courage e i suoi figli"* di Roland Barthes, la descrizione delle fotografie scattate da Pic durante una delle messe in scena del Berliner Ensemble a Parigi nel 1957⁶⁷¹. A proposito degli oggetti di scena, Barthes si sofferma a osservare i materiali di cui essi sono composti, che suddivide in due categorie a cui attribuisce precisi significati. La prima tipologia è il «regno del cuoio, che è quello dei soldati, [e che] comprende le materie inalterabili: il metallo, il tessuto rigido, le corazze, gli elmi, le ciotole, i boccali, i chiodi, i guanti. [...] l'ordine rappresentato [spiega Barthes] non è quello della forza, ma quello della resistenza. Siamo davanti a un ordine che non si deteriora, un ordine letteralmente inflessibile»⁶⁷². Al regno del cuoio Barthes contrappone «il regno della tela, quello dei poveri, che comprende tutte le sostanze destinate all'azione disgregante del tempo: stoffe, feltri, stuoie, cordame, biancheria, sacchi, tutto qui tende a logorarsi, a consumarsi senza fine, dalla piega al cencio»⁶⁷³. La concretezza fisica e organica degli oggetti porta con sé l'usura, il deterioramento dei materiali: «Non si tratta di simboli; semplicemente, attraverso una costruzione minuziosa, il drammaturgo produce una vera e propria materia artificiale, che è la degradazione; [...] siamo davanti a un vero ordine poetico, in cui il senso funzionale della cosa assorbe la cosa stessa (si vede, allora, che il formalismo può fondare un realismo)»⁶⁷⁴. Il significato di questa operazione, prima di tutto drammaturgica e poetica, Barthes lo colloca su un doppio binario: il senso insito nel trattamento della materia è legato, da un lato, a una narrazione che ha per sfondo la guerra e che si dipana lungo un asse temporale dilatato: guerra e tempo sono due fattori che contribuiscono al disfacimento della materia organica; d'altro canto, la costruzione di immagini che suggeriscono un disfacimento o un inciampo ha a che fare con un carattere distintivo della poetica di Brecht, ovvero la capacità di mostrare un aspetto universale: la fragilità dell'uomo. Scrive Barthes: «[...] il degrado, definito in questo modo, come sostanza, ha l'effetto di un argomento e di una storia: Madre Courage è una

⁶⁷⁰ Adk, Berlin, BBA-MB 0028.

⁶⁷¹ Barthes, *Commento a Madre Courage e i suoi figli* cit., pp. 246-262

⁶⁷² Barthes, *Sul teatro* cit., p. 250.

⁶⁷³ *Ibid.*

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 251.

cronaca, ovvero una durata; la guerra logora, disfa, il freddo e la miseria rimpiccioliscono l'uomo (l'ultimo stadio dell'abbigliamento umano è l'innominabile) [...]. Ma forse si deve andare oltre: dietro questo significato c'è ancora una cifra. Ben più che nei materiali degradati, tale cifra può essere scoperta in alcune sostanze fresche, fragili [...]: il colletto semiaperto di una camicia, la pelle di un viso, un piede nudo, il gesto infantile di una mano, una casacca troppo corta o abbottonata a metà; [...] Questa è la vera cifra brechtiana: la vulnerabilità del corpo umano. [...] il significato più esibito diviene quello più nascosto: l'uomo è fatto per essere amato»⁶⁷⁵.

La figura di Madre Courage, colta di spalle, quindi priva di un'espressione del volto connotante, e vestita di abiti a brandelli, impolverati e consunti, è un'immagine che condensa il senso del passare del tempo e del suo effetto sui corpi, in un'epoca, quella della guerra, in cui le risorse non si possono rigenerare e la vita si ferma. L'immagine mostra proprio quella «vulnerabilità del corpo umano» di cui parla Barthes. Forse la serie di foto serviva semplicemente a mostrare il costume di Courage in una delle ultime scene, ma la forza che emana dalle immagini travalica il semplice intento di documentazione e archiviazione.

Un altro interessante esempio di fotografie di personaggi colti singolarmente a figura intera è offerto ancora da un Modellbuch per *Mutter Courage, Adk, Berlin, BBA-MB 0012*. Il catalogo digitale descrive il documento attribuendovi lo status di “bozza”, “progetto”. In fondo alla raccolta di foto e didascalie si trova una serie di immagini piuttosto interessanti: si tratta di coppie di fotografie, ognuna delle quali è dedicata a uno dei principali personaggi del dramma; lo scopo sembra quello di mettere in evidenza, per contrapposizione, le evoluzioni del personaggio dettate dallo scorrere del tempo e dagli effetti degli eventi. Si può osservare, ad esempio, una fotografia che ritrae Madre Courage, interpretata da Helene Weigel, in una delle prime scene del dramma, mentre cammina fiera e sicura di fianco al carro carico di mercanzie; accanto a questa, ecco un'altra immagine della protagonista mentre esce di scena, invecchiata, con gli abiti logori e la schiena curva, che avanza lenta e debole trascinando ormai sola le corde del carro, sul volto un'espressione mesta e ostinata⁶⁷⁶. L'abbinamento e la contrapposizione delle immagini sono particolarmente significativi perché racchiudono in sé tutto il senso del dramma e ne esemplificano l'andamento circolare, in cui il finale e l'inizio si toccano a indicare la mancata evoluzione della protagonista. Mutter Courage rimane esattamente la stessa per tutto il corso della narrazione: il tempo lascia i suoi segni sul corpo e sugli abiti; gli alterni rovesci della sorte, legati all'andamento della guerra, si rendono evidenti nell'aspetto del carro, ricco di vettovaglie oppure vuoto e mal ridotto. Ma l'animo di Courage non subisce profonde mutazioni. Le foto mettono in luce il contrasto fra la figura giovane e forte della prima immagine e quella appassita

⁶⁷⁵ *Ibid.*

⁶⁷⁶ Adk, Berlin, BBA-MB 0012.

e provata della seconda. Allo stesso tempo, l'abbinamento mostra l'immutabilità dell'essenza del personaggio, ancora alle sponde del carro, con il quale costituisce un binomio insolubile. Le parole di Roland Barthes definiscono ancora una volta in maniera lucida ed efficace il carattere di Madre Courage:

Ebbene, la Madre Courage di Brecht non ha nulla di un'infermiera o di una suora di carità, anche camuffata. È una venditrice, che si presenta al pubblico con una canzone da venditrice. Tra lei e il soldato a cui offre da bere c'è la sua borsa, ben riempita di fiorini, c'è la sua carretta, una sorta di negozio ambulante ben fornito di merci, ciascuna delle quali è, al tempo stesso, termine e inizio di una speculazione. [...] Al pari dei sottufficiali che stanno per arrestarla e toglierle uno dei suoi figli, Madre Courage vive una duplice alienazione, come sfruttatrice e come sfruttata: sfrutta il contadino affamato acquistando i suoi beni per un boccone di pane; sfrutta il soldato in difficoltà vendendogli un po' di alcool al prezzo più alto possibile; ma, nello stesso tempo, non è altro che un giocattolo in questa guerra le cui "motivazioni superiori" (cioè quelle dei potenti) le sfuggono completamente: è colpevole e insieme vittima⁶⁷⁷.

La sua condizione, ben inquadrata da Barthes, la porta a una totale impossibilità di comprendere i meccanismi di sfruttamento a cui lei stessa è sottoposta: «Madre Courage non impara niente», scrive Brecht nel saggio "Esempi di osservazioni tratte dal libro modello" pubblicato su *Theaterarbeit*:

Nell'ultima scena la Courage della Weigel sembra un'ottantenne. E non capisce niente. La smuovono solo le battute che riguardano la guerra, come quella che non bisogna restare indietro: quando i contadini le rivolgono il pesante rimprovero di esser lei colpevole della morte di Kattrin, non ne prende nota⁶⁷⁸.

Anche la figlia Kattrin è colta in due momenti particolarmente significativi; dapprima, nella scena III, mentre prova a camminare sulle scarpe rosse col tacco della prostituta Yvette e si muove in maniera impacciata e goffa, con passo ciondolante e gambe storte per lo sforzo, indossando un vistoso cappello con le piume che ombreggia il volto dall'espressione concentrata nel tentativo di riprodurre le movenze seducenti. L'immagine fa il paio con un'altra foto che immortalava Kattrin, accovacciata sul tetto di una casa di contadini, mentre colpisce con forza disperata il tamburo per avvisare la città di Halle dell'imminente attacco da parte delle truppe imperiali; i gesti sono scomposti e frenetici, lo

⁶⁷⁷ Barthes, *Sette fotografie-modello di Madre Courage*, in Id., *Sul teatro* cit., p. 229.

⁶⁷⁸ *Theaterarbeit* cit., p. 256.

sguardo allarmato e inquieto⁶⁷⁹. Kattrin è consapevole di andare incontro alla propria fine, ogni colpo sul tamburo è un passo in più verso la sua condanna a morte, ma la preoccupazione per gli abitanti innocenti e per la madre, che si trova in città per rifornire il carro, è più forte dell'istinto di sopravvivenza. Le due foto immortalano entrambe espressioni di grande vitalità del personaggio. Da una parte il momento in cui Kattrin, la muta, grida più forte di tutti, nel culmine del coraggio e della spinta verso la difesa della vita, che coincide anche con la sua fine. Dall'altra, l'urgenza di confrontarsi con il proprio corpo, la femminilità e capacità seduttiva, in una sana pulsione verso l'esistenza che si scontra con la costante minaccia di pericolo in tempo di guerra: mentre Kattrin tentenna sui tacchi, nell'accampamento scoppia il finimondo per via di un attacco a suon di cannoni da parte dei cattolici e tutti scappano qua e là cercando di mettersi al riparo e salvare il salvabile. A Kattrin, donna in tempo di guerra, già di per sé vulnerabile in quanto segnata dal mutismo, non è concessa una vita che contempra la soddisfazione di piaceri sensuali, l'amore e la maternità. Emblematica, in questo senso, la reazione di Madre Courage quando la scopre a provare le scarpe rosse di Yvette:

MADRE COURAGE (*uscendo fuori dal carro con una cesta*): E che cosa trovo qui, svergognata? (*Leva trionfalmente in alto le scarpe coi tacchi*) Le scarpe rosse dell'Yvette! Gliel'ha arraffate senza pensarci un istante, perché le han detto che ha un bel personale. (*Le mette nella cesta*) Gliel'ho rubato. Rubare le scarpe all'Yvette! Quella si rovina per i quattrini, lo capisco. Ma tu lo vorresti fare gratis, per il piacere tuo. Te l'ho già detto, devi aspettare finché viene la pace. Per carità, niente soldati! Aspetta la pace, civetta che sei!

CAPPELLANO: Non trovo che sia civetta!

MADRE COURAGE: Sempre troppo. Sia pur brutta come un sasso di Dalarne, dove non c'è che sassi, e la gente dica: "Quella storpiata, nessuno la guarda": allora son contenta. Così almeno non succede nulla. [...] ⁶⁸⁰

Per Kattrin, però, nemmeno dopo la guerra ci sarà tempo per un riscatto. Nella scena sesta, la stessa in cui otterrà le scarpe rosse, la guerra lascia nuovi segni sul suo corpo; andata in città per sbrigare alcune commissioni per la madre, ritorna sfregiata in volto da un soldato:

⁶⁷⁹ Adk, Berlin, BBA-MB 0012.

⁶⁸⁰ Brecht, *Madre Coraggio e i suoi figli*, in Id., *Teatro*, 3 voll., a cura di E. Castellani e R. Mertens [poi] a cura di E. Castellani e C. Cases, trad. it. R. Fertoni et. al., Torino, Einaudi, 1963, II, p. 449-450.

MADRE COURAGE: Per me il momento storico è che han ferita la mia figliuola. È già mezza rovinata, marito non lo troverà più, e va così matta per i bambini, e se è muta è anche per via della guerra, quand'era piccina un soldato le ficcò qualcosa in bocca. [...] ⁶⁸¹

Il corpo della donna è usato come bottino e luogo di saccheggio in tempo di guerra e Kattrin porta su di sé i segni di tale condizione: i confini e la forma del suo corpo sono determinati in tutto e per tutto dalla guerra e dalle sue dinamiche, che hanno comportato il mutismo che la caratterizza, le ferite che ne compromettono il potenziale futuro di moglie e madre e infine la morte, come sacrificio per salvare dalla guerra un'intera città.

Ancora una coppia di foto che mostra gli effetti della guerra, della miseria e dello scorrere degli anni, questa volta focalizzata sulla figura del cappellano militare interpretato da Wolf Kaiser, come si legge nella didascalia dattiloscritta incollata a fianco ⁶⁸². Nella prima immagine il cappellano indossa le vesti sacre e sta in piedi in una posa composta. Nella seconda è seduto su una panca di legno, di fronte a una botte che funge da tavolo e sta mangiando da una scodella; l'abbigliamento è costituito da abiti civili, sporchi e logori. Anche Yvette subisce notevoli evoluzioni, messe in luce dalla contrapposizione fra le immagini: la ragazza passa da prostituta seducente e civettuola vestita in abiti provocanti, a gran dama, con vesti eleganti e barocche, invecchiata nel volto e nel portamento, che ostenta un'espressione dura e autorevole, sul petto una pesante croce di metallo ⁶⁸³.

Ernst Busch nel ruolo del cuoco è mostrato nel contrasto fra una scena (potrebbe trattarsi della seconda scena del dramma) in cui armeggia con arnesi di cucina, sorridente e ammiccante, in maniche di camicia e grembiule da lavoro, e la scena nona che lo vede incupito dalla miseria, dimagrito, vestito con abiti logori e con un pesante e vecchio mantello per ripararsi dal freddo, il volto segnato dalle rughe e dalla fatica ⁶⁸⁴. Nella scena nona del dramma, infatti, la guerra dura ormai da sedici anni, è inverno, e Madre Courage e il cuoco si trovano sui monti tedeschi del Fitchel, dove la carestia dilaga e i due sono ridotti a mendicare ⁶⁸⁵.

Nel testo drammatico la scena si apre con una didascalia testuale che descrive le figure di Madre Courage e del cuoco, stanchi e affamati. Ecco l'immagine del cuoco ritratta dallo scatto, descritta nelle didascalie drammaturgiche:

Davanti a un presbiterio mezzo in rovina.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 474.

⁶⁸² Adk, Berlin, BBA-MB 0012/27.

⁶⁸³ Adk, Berlin, BBA-MB 0012.

⁶⁸⁴ Adk, Berlin, BBA-MB 0012/26.

⁶⁸⁵ Brecht, *Madre Coraggio e i suoi figli*, in *Id.*, *Teatro cit.*, p. 486. Il riferimento è alla didascalia testuale che apre la scena IX.

Mattino grigio di primo inverno. Soffia il vento. Madre Courage e il cuoco vestiti di logore pelli montone, accanto al carro⁶⁸⁶

Nello stesso Modellbuch, un'altra coppia di foto mostra un analogo "passaggio di stato" per il cuoco, questa volta accompagnato da Madre Courage. Nella prima immagine, che si riferisce alla seconda scena del dramma, i due stanno scherzando in modo malizioso e ammiccante, il cuoco ha una sigaretta in bocca e cerca di abbracciare Courage che stringe un grosso cappone: si tratta della prima parte della scena, in cui la vivandiera cerca di vendere al cuoco la bestia, e i due discutono del prezzo. Nonostante nel testo del dramma il dialogo fra i due insista sulla miseria e sulla povertà dilaganti, la fotografia che ritrae la scena esprime spensieratezza, forse per via delle schermaglie amorose, dei sorrisi e per la presenza del grosso cappone. Nella seconda foto, di nuovo riferita alla scena nona, e al quadro che vede il cuoco e Courage mendicanti nell'inverno tedesco, invece, i due si trovano in piedi l'uno accanto all'altro, ma congelati nella propria solitudine⁶⁸⁷.

Anche Adk, *Berlin, BBA-MB 0011* dedica alcune fotografie alle immagini del cuoco, interpretato da Busch, ritratto a figura intera: una serie di scatti lo mostrano vestito di abiti ormai ridotti a brandelli e poi solo, sul palcoscenico girevole.

Un altro esempio di Modellbuch composto da foto che si focalizzano su dettagli della scena è Adk, *Berlin, BBA-MB 0044*, che documenta l'allestimento statunitense del 1947 di *Vita di Galileo* (*Leben des Galilei*), con regia di Joseph Losey e Charles Laughton nel ruolo di protagonista. Si tratta di una serie di fogli sciolti su cui sono incollate fotografie, alcune a campo totale della scena, altre che inquadrano coppie o gruppi di personaggi in scena, oppure personaggi a figura intera, colti talvolta in pose neutre, talaltra nell'atto di compiere un gesto o un movimento.

Uno scatto particolarmente suggestivo è dedicato al Galileo di Laughton, ormai quasi cieco nelle ultime battute del dramma, come recita anche l'appunto a mano segnato sotto l'immagine⁶⁸⁸. Molto interessante e insolita una serie di fotografie interamente incentrate sugli oggetti di scena, ripresi in inquadrature strette che permettono di coglierne i dettagli e la fattura artigianale e accurata. Le foto degli oggetti sono decontestualizzate e scattate al di fuori della scena, come si trattasse di un inventario⁶⁸⁹. Saltano all'occhio, in particolare, i bellissimi materiali utilizzati per allestire la decima scena, presentati, nel testo del dramma, dalle didascalie⁶⁹⁰. Sarà opportuno allora calare le immagini degli oggetti di scena riprodotte sul Modellbuch nel contesto della narrazione drammatica brechtiana.

⁶⁸⁶ *Ibid.*

⁶⁸⁷ Adk, Berlin, BBA-MB 0012.

⁶⁸⁸ Adk, Berlin, BBA-MB 0044.

⁶⁸⁹ Adk, Berlin, BBA-MB 0044.

⁶⁹⁰ Faccio riferimento, per il testo di *Vita di Galileo*, all'edizione Einaudi del 1998, a cura di Hellmut Riediger: Brecht, *I capolavori*. 2 voll., a cura di H. Riediger, nota introduttiva di C. Cases, Torino, Einaudi, 1998.

La scena decima del dramma è ambientata nella piazza di una città italiana, anno 1632, e racconta della percezione delle teorie galileiane da parte della popolazione, che le aveva ormai captate e interpretate a proprio modo, comprendendone in particolare il potenziale effetto dirompente sulle strutture di potere consolidate. La narrazione si fa qui particolarmente vivida e dinamica in quanto l'espedito utilizzato è quello di mostrare un carnevale di strada, con saltimbanchi, musicisti e buffoni, che letteralmente "mettono in scena" in modo farsesco la situazione politica attuale e l'impatto sul popolo delle idee rivoluzionarie.

La didascalia testuale recita:

Piazza principale di una città.

Una coppia di saltimbanchi, dall'aria affamata, con una bimbetta di cinque anni e un bimbo lattante, compaiono su una piazza di mercato, dove una folla, in parte mascherata, è in attesa di veder sfilare il corteo di carnevale. Trascinano vari fardelli, un tamburo e altri utensili⁶⁹¹.

Più avanti il cantastorie annuncia l'entrata in scena della donna e della bambina che mostrano, attraverso alcuni grandi emblemi costruiti artigianalmente, la rappresentazione della teoria rivoluzionaria:

CANTASTORIE Rispettabili cittadini, mirate la strepitosa scoperta di Galileo Galilei, ossia la terra che gira intorno al sole!

(Picchia energicamente sul tamburo)

La donna e la bambina si fanno avanti: la donna regge una grossolana riproduzione del sole, e la bambina, tenendo sulla testa una zucca raffigurante la terra, si mette a girarle intorno. Il cantastorie addita con un gesto magniloquente la bambina, come se stesse per compiere un pericoloso salto mortale, mentre non fa che avanzare a passi sobbalzanti, obbedendo al rullare cadenzato del tamburo. Nuovo tambureggiare dietro le quinte⁶⁹²

Ecco dunque segnalati, nel testo del dramma, alcuni degli oggetti immortalati dalle foto del Modellbuch: il tamburo e la riproduzione del sole costruita con materiali poveri.

La canzone intonata dal cantastorie e dalla moglie, accompagnati dal suono del tamburo, racconta il ribaltamento del mondo e dell'ordine delle gerarchie, provocato dalle teorie di Galileo, scomode per i potenti. Il grande sole di cartapesta, immagine verbale nella didascalia drammaturgica e focus

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 88.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 91.

dell'inquadratura di una delle foto incollate sul Modellbuch, si configura come duplice oggetto di scena, sia come per la compagnia dei cantastorie sia in quanto elemento della rappresentazione brechtiana, in questo frammento metateatrale:

L'Onnipotente, dopo aver detto il Creato
Chiamò il Sole per usargli comando
Di portare lume alla Terra girando
per bene in tondo come un servetto.
Per suo volere, da quel giorno,
ciascuno al suo superiore gira attorno.
[...]
E in tondo al Papa girano i cardinali.
E in tondo ai cardinali, i vescovi titolari.
E in tondo ai titolari, i segretari.
E in tondo ai segretari, gli scabini comunali.
E in tondo ai comunali, gli artigiani.
E in tondo agli artigiani, i servi.
E in tondo ai servi, i cani, i polli e i mendicanti.
[...]

ma dopo, cari amici, che cosa avvenne? (*Canta*)

Il Dottor Galileo saltò su
(via la Bibbia, fuori l'occhiale, sbircia un po' l'Universo)
E disse al Sole: Fermati!
Questa *creatio dei* adesso
All'incontrario ha da girare.
Ora tocca alla Padrona, oplà!
Girare intorno al suo servetto.
Vi sembra roba da poco? Gente mia, non c'è da scherzare!
[...]
No, no, no! Con la Bibbia, gente mia, non c'è da scherzare!
Se non abbiamo la corda spessa intorno al collo, si spezza!
Perché è vero: divertirsi è raro. E a esser sincero;
Chi non vuol diventare signore e padrone di sé stesso?⁶⁹³.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 88-89.

Le foto del libro-modello rappresentano poi alcuni altri oggetti di scena: due cartelli con scritte che fanno riferimento a una nuova era e al Duca di Firenze in cerca di guai e un grande fantoccio di carta pesta. La didascalia drammaturgica di *Vita di Galileo* faceva riferimento anche a questi manufatti:

Entrano due uomini cenciosi tirando un carrettino: su un trono da burla sta seduto il “Granduca di Firenze” con una corona di cartapesta, vestito di tela di sacco, scrutando il cielo con un telescopio. Sopra il trono, un cartello: “In cerca di guai”. Quindi, a passo di marcia, entrano quattro uomini mascherati che reggono una grande coperta. Si fermano e fanno rimbalzare in aria un fantoccio raffigurante un cardinale. Un nano, da un lato, innalza un cartello con la scritta: “La nuova era”. In mezzo alla folla, un accattono si erge sulle stampelle e con esse picchia il suolo a ritmo di danza, finché stramazza con fracasso. Appare un fantoccio di grandezza superiore all’umana, Galileo Galilei, che s’inchina verso il pubblico. Davanti a lui un bimbo porta una gigantesca Bibbia aperta, dalle pagine cancellate⁶⁹⁴

È interessante notare dunque come il Modellbuch fornisca un concreto riferimento visivo per le immagini verbali tratteggiate da Brecht nel testo del dramma. Gli oggetti di scena sono ritratti mentre giacciono inerti su un pavimento, contro uno sfondo neutro, come si trattasse di attori messi in posa. Le fotografie restituiscono all’oggetto il suo valore essenziale nella narrazione, almeno in casi come questo in cui gli attrezzi con cui recitano i saltimbanchi riassumono in sé non soltanto il senso delle teorie rivoluzionarie di Galileo spiegato ai “semplici”, ma anche la satira del potere insita nella demistificazione popolare e carnevalesca. C’è una notevole differenza fra il vedere gli oggetti in scena, nelle mani dei personaggi, inseriti nell’ambiente diegetico, oppure osservarne un’immagine decontestualizzata e statica. Quest’ultima è “l’immagine di un’immagine”, una sorta di catalogo dei personaggi inerti, che suggerisce un forte senso di fascino.

All’interno della rassegna degli oggetti di scena si trovano poi alcuni costumi dei personaggi, anche questi fotografati al di fuori del contesto diegetico, e altri utensili direttamente associabili alla figura di Galileo: una carta astronomica, rotoli di fogli di lavoro, scrivanie, strumenti di calcolo.

Un’altra interessante scelta di foto è quella di *Adk, Berlin, BBA-MB 0089*, che documenta un allestimento di *Il signor Puntila e il suo servo Matti (Herr Puntila und sein Knecht Matti)*. Le date indicate sul database dell’archivio sono quelle della première e dell’ultima esecuzione (12 novembre 1949, presso il Deutsches Theater di Berlino - 20 novembre 1953), mentre la rassegna di spettacoli del Berliner Ensemble pubblicata in fondo al volume *Theaterarbeit* anticipa la data della première all’8 novembre 1949. Durante questo arco di tempo sono stati realizzati un primo allestimento con

⁶⁹⁴ *Ibid.*, pp. 620-621.

regia di Brecht ed Erich Engel e un nuovo allestimento con regia di Brecht ed Egon Monk⁶⁹⁵. Il Modellbuch in questione è costituito da fogli non rilegati a cui sono incollate fotografie, talvolta accompagnate da qualche indicazione testuale. In ogni facciata si trovano circa tre foto a figura intera di ognuno dei personaggi in posa inquadrati di fronte, di spalle e di profilo, su uno sfondo neutro⁶⁹⁶. Le immagini mettono in evidenza costumi, trucco e pettinature. Alcune fotografie riproducono calchi in gesso dei volti degli attori⁶⁹⁷. Altre sono primi piani dei visi, fotografati davanti e di spalle. Come si è visto sulla base degli esempi illustrati, la fotografia sui Modellbücher è deputata alla narrazione della scena, nei suoi diversi aspetti. La riproduzione dell'articolazione della trama, in senso cronologico, scena per scena, è garantita dal succedersi delle fotografie a campo totale che permettono di cogliere nel suo complesso la dinamica dei movimenti e delle azioni, le posizioni dei personaggi, le entrate e le uscite, gli elementi scenografici. Le fotografie che inquadrano dettagli, come quelle descritte nel presente paragrafo, permettono di cogliere più da vicino il *Gestus* del personaggio, la sua connotazione e attitudine all'interno del dramma, l'evoluzione o meno del personaggio nel corso della narrazione. L'osservazione di tali fotografie mostra come spesso un singolo frammento della scena, l'immagine di un dettaglio "ritagliato" dall'insieme sia capace di condensare il senso complessivo di una scena o addirittura dell'intero dramma, in virtù della forza espressiva della gestualità dell'attore. Come afferma Walter Benjamin, «il teatro epico è per definizione un teatro gestuale. Perché quanto più frequentemente interrompiamo un individuo che sta agendo, tanto più otteniamo dei gesti»⁶⁹⁸. E il teatro epico «si basa sull'interruzione», il che lo rende un teatro citabile⁶⁹⁹. Il *Gestus* è oggettivo, cesellato in maniera precisa, è riproducibile con esattezza e ha un preciso valore semantico. Il gesto stesso, come afferma Benjamin, è «citabile». Si può dire che il *Gestus* stia alla base della scrittura scenica dello spettacolo, in quanto condensa il senso della parte dell'attore e, spesso, della scena nel suo complesso. L'attenzione all'elemento gestuale, inoltre, caratterizza il lavoro di Brecht fino a connotare anche la scrittura drammatica:

Si deve tenere presente che io mi sono sempre occupato soprattutto di teatro; io ho sempre pensato alla recitazione. E per la recitazione (sia di prosa, sia in versi) ho elaborato una tecnica del tutto particolare. L'ho denominata "gestica". Vale a dire: la lingua dovrebbe seguire in tutto il gesto della persona che parla⁷⁰⁰,

⁶⁹⁵ *Theaterarbeit* cit., p. 421.

⁶⁹⁶ Adk, Berlin, BBA-MB 0089/17.

⁶⁹⁷ Adk, Berlin, BBA MB 0089/16.

⁶⁹⁸ Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* cit., p. 132.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 131.

⁷⁰⁰ *Theaterarbeit*, cit., p. 144.

scriveva Brecht nel 1937.

In uno scritto del 1940 dal titolo “*Breve descrizione di una nuova tecnica della recitazione che produce l’effetto di straniamento*”, Brecht definiva alcuni importanti elementi relativi alla gestualità nella recitazione:

[...] tutto ciò che attiene al sentimento, deve essere esteriorizzato, essere cioè sviluppato nel gesto. L’attore deve trovare un’espressione percettibile, esterna, per le emozioni del suo personaggio, possibilmente un’azione scenica che ne tradisca le intime vicissitudini. L’emozione deve venire alla luce, emanciparsi, per poter essere trattata con maestria. Da un gesto di particolare eleganza, forza e grazia scaturisce lo straniamento⁷⁰¹.

Il gesto dunque è l’elemento che rappresenta ed esteriorizza le emozioni, è un dato tangibile, materico, riproducibile, che contribuisce anche a generare l’effetto di straniamento, il quale deriva dalla capacità dell’attore di mostrare e dichiarare al pubblico di stare recitando una parte. In tal senso, Brecht si ispirava al teatro cinese: «Esemplare nel trattamento del gesto è l’arte drammatica cinese: il fatto di studiare visibilmente i propri movimenti è quello che permette agli attori cinesi di raggiungere l’effetto di straniamento»⁷⁰².

Nello stesso saggio, Brecht definisce un altro aspetto del *Gestus*, ovvero la sua implicazione con il contesto sociale: «Scopo dell’effetto che studiamo è di straniare il “gesto sociale” sotteso ad ogni vicenda. Per “gesto sociale” deve intendersi l’espressione mimica e gestuale dei rapporti sociali che presiedono alla convivenza degli uomini in una data epoca»⁷⁰³.

Come afferma Günther Heeg citando Brecht, all’inizio degli anni Cinquanta egli intendeva con “Gestus” «un intero complesso di singoli gesti ed espressioni di tipo diverso che è alla base di un fatto isolabile riguardante gli uomini e che determina l’atteggiamento generale di tutti i partecipanti»⁷⁰⁴. Il *Gestus*, in questo senso, diviene *Grundgestus*, ovvero gesto fondamentale del dramma.

La capacità del gesto di farsi catalizzatore del significato di una scena, aspetto questo che si è potuto verificare attraverso l’osservazione e l’analisi delle fotografie dei Modellbücher, è ben espressa dalla riflessione di Barthes. In *Diderot, Brecht, Ejzenštein*, il critico assimila la scena epica e il piano ejzenštejniano all’estetica di Diderot, con «l’identificazione della scena teatrale e del quadro

⁷⁰¹ B. Brecht, *Breve descrizione di una nuova tecnica della recitazione che produce l’effetto di straniamento*, trad. it. E. Castellan, in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975. I, *Scritti teatrali I. Teoria e tecnica dello spettacolo*, p. 180.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 181.

⁷⁰³ *Ibid.*

⁷⁰⁴ G. Heeg, *Reenacting Brecht! Rendere produttivo il fantasma della fotografia nel lavoro teatrale di Brecht!*, in *Brecht e la fotografia*, a cura di F. Fiorentino e V. Valentini, Roma, Bulzoni, 2015, p. 15.

pittorico», dove «l'opera perfetta è una successione di quadri» e dove «il quadro (pittorico, teatrale, letterario) è un ritaglio puro, dai contorni netti, irreversibile, incorruttibile [...]»⁷⁰⁵:

La scena epica di Brecht, il piano ejzenštejniano sono quadri: sono scene apparecchiate (come si dice: la tavola è apparecchiata), che rispondono perfettamente all'unità drammatica di cui Diderot ha fornito la teoria: ben ritagliate [...], elevano un senso, manifestando però la produzione di questo senso, e realizzano la coincidenza del ritaglio visivo e del ritaglio ideale⁷⁰⁶.

Il teatro epico brechtiano, afferma Barthes, è caratterizzato dalla successione di scene compiute, ognuna delle quali esaurisce in sé stessa il proprio senso, manifestando una propria autonomia formale e semantica. Il cinema di Ejzenštejn consiste in una «somma di istanti perfetti»⁷⁰⁷ dove la potenza del film è concentrata in ciascuna delle immagini di cui si compone. «Il teatro di Brecht, il cinema di Ejzenštejn sono delle successioni di istanti pregnanti»⁷⁰⁸, scrive Barthes, facendo riferimento alla definizione di «istante pregnante» offerta da Lessing in *Laocoonte* per parlare di un «istante cruciale, totalmente concreto e totalmente astratto»⁷⁰⁹. Anche Diderot, afferma Barthes, aveva evidentemente riflettuto su quest'idea di istante perfetto, quello che un pittore deve scegliere per poter raccontare una storia: «necessariamente totale, quest'istante sarà artificiale [...], sarà un geroglifico in cui si leggeranno con un solo sguardo [...] il presente, il passato e l'avvenire, cioè il senso storico del gesto rappresentato»⁷¹⁰. Ecco dunque nuovamente il riferimento al gesto come elemento capace di condensare una sintesi di significati, di entrare in relazione con il contesto storico e sociale. In questo senso, «in Brecht, è il *gestus* sociale che riprende l'idea dell'istante pregnante». E il *Gestus sociale*, scrive Barthes, «è un gesto, o un insieme di gesti [...] in cui si può leggere tutta una situazione sociale»⁷¹¹.

La scena brechtiana è dunque un quadro, un “istante pregnante”, al centro del quale si colloca il *Gestus*, che si configura anche come dispositivo decodificatore del senso della scena stessa. La strutturazione del teatro brechtiano su una successione e un montaggio di scene autonome fa sì che la rappresentazione si presti in maniera particolare ad essere tradotta in immagini fotografiche. Ruth Berlau parlava del resto di «fotografabilità come criterio»⁷¹² per valutare la tenuta di un allestimento.

⁷⁰⁵ R. Barthes, *Diderot, Brecht, Ejzenštejn*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III* cit., p. 90.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, pp. 90-91.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 92.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 92.

⁷¹⁰ *Ibid.*

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 93.

⁷¹² *Theaterarbeit* cit., pp. 346-347.

L'osservazione della fotografia a campo totale permette di leggere la scena nel suo complesso, di cogliere la sua essenza di «quadro» nel senso evidenziato da Barthes. Le foto che si focalizzano sui dettagli, sul singolo personaggio, consentono di carpire il *Gestus*, e dunque, a maggior ragione, di decodificare la scena e, spesso, di leggerne le implicazioni sociali e storiche.

4.3.4. *Le parole dei Modellbücher*⁷¹³

Gli elementi testuali che compongono i Modellbücher inediti sono piuttosto eterogenei e meritano un esame che tenga conto delle differenze.

Ogni qualvolta mi trovo a mettere mano alla descrizione di uno degli aspetti che caratterizzano i Modellbücher – le testualità in questo caso, ma lo stesso è avvenuto nell'analisi delle immagini o del formato dei documenti – mi scontro con la difficoltà di restituire un'idea complessiva, di adottare delle formule sintetiche, che si infrangono puntualmente di fronte alla fluidità del materiale che sfugge a ogni rigida catalogazione e definizione. Credo che questo sia un dato da rilevare e riportare come aspetto sostanziale e integrale all'analisi, perché dice tanto della natura poliforme di tali documenti.

In generale si può affermare che alle testualità sia demandata l'organizzazione interna dei Modellbücher, la partizione in diverse sezioni, l'indicazione di alcune informazioni essenziali alla comprensione e all'orientamento all'interno della vasta mole di materiale.

I testi possono essere sia dattiloscritti che manoscritti. Rispetto ai manoscritti mi limiterò qui ad un veloce excursus, per riprendere più approfonditamente la questione in seguito.

La parte più consistente di elementi verbali è costituita da brevi testi dattiloscritti su sottili strisce di carta, incollate sulle pagine dei Modellbücher. In gran parte dei documenti questo genere di testualità è mirato a riportare stralci di battute pronunciate dai personaggi del dramma o a descrivere brevemente il contenuto della foto. Le strisce di carta, in questi casi, sono dunque incollate sotto alle fotografie a campo totale della scena, disposte in sequenza cronologica secondo il procedere della narrazione. La tecnica con cui sono composti i Modellbücher, con il collage di fotografie e testualità e i testi dattiloscritti su sottili strisce di carta ritagliate da un foglio e incollate sulla pagina del modello, è ancora una volta quella tipica del modo di lavorare di Brecht e da lui stesso definita “Klebologie”, a cui fa riferimento Ruth Berlau nelle sue memorie⁷¹⁴.

⁷¹³ Per i testi di Bertolt Brecht editi e inediti citati, i proprietari dei diritti d'autore, gli eredi e la casa editrice Suhrkamp hanno gentilmente concesso i diritti non-esclusivi d'utilizzo, solo per la presente dissertazione scientifica. L'autore non è responsabile dell'utilizzo di tali testi al di fuori del presente lavoro.

⁷¹⁴ Cfr. il primo capitolo della presente tesi (*Brecht, la fotografia, il montaggio*).

Rispetto all'utilizzo dei testi si evidenziano differenti situazioni. Nei casi di Modellbücher composti da fotografie a campo totale accompagnate dalla battuta dattiloscritta del personaggio che sta parlando nell'istante raffigurato, le battute riportate sono in genere soltanto una parte di quelle leggibili sui copioni o sul testo del dramma edito; solitamente i Modellbücher inediti, anche qualora siano composti da un gran numero di foto di scena, non riportano tutto il testo del dramma attraverso i frammenti incollati in calce alle foto, ma soltanto le battute direttamente riconducibili alle fotografie proposte o comunque quelle più adeguate a restituire il procedere della narrazione e i momenti di svolta.

Come emerge da alcuni confronti effettuati fra le testualità dei libri-modello e i testi editi dei drammi brechtiani, le sottili strisce di carta incollate sotto le fotografie possono riportare l'intera battuta del personaggio, oppure soltanto una parte di essa. Spesso non è indicato il nome del personaggio che pronuncia la battuta, che si riesce però a dedurre facilmente.

Nel Modellbuch catalogato con segnatura *Adk, Berlin, BBA-MB 0011*, che documenta l'allestimento di *Mutter Courage und ihre Kinder*, per alcune delle battute è indicato, oltre all'emittente, anche il destinatario della comunicazione:

es.

«DER FELDPREDIGER (zur Courage)»⁷¹⁵: [...]

a segnalare che il cappellano militare si sta rivolgendo a Madre Courage.

Nello stesso volume, talvolta, oltre alla battuta si fornisce anche tra parentesi l'indicazione di movimenti e azioni del personaggio, riportando quindi anche la didascalia drammaturgica.

es.

«MUTTER COURAGE (kommt heraus, mit allerlei Waren):

Yvette!»⁷¹⁶

In alcuni casi poi, le foto non sono descritte attraverso le battute dei personaggi, ma da brevi frasi che inquadrano il contenuto dell'immagine e della scena. Il Modellbuch con segnatura *Adk, Berlin, BBA-MB 0031*, per *Mutter Courage*, ad esempio, si apre con una didascalia testuale che introduce la scena

⁷¹⁵ Adk, Berlin, BBA-MB 0011/53; Adk, Berlin, BBA-MB 0011/59.

⁷¹⁶ Adk, Berlin, BBA-MB 0011/63 (szene 5).

e descrive l'ambiente. Le indicazioni che accompagnano le fotografie comprendono sia battute dei personaggi, sia brevissime didascalie che contestualizzano e descrivono la scena e ne definiscono gli aspetti visivi e uditivi.

Adk, Berlin, BBA-MB 0036, che riproduce l'allestimento di *Don Giovanni (Don Juan)*, 19 marzo 1954 - 31 agosto 1955, regia Benno Besson), è costituito da fogli di grande formato non rilegati, in parte accompagnati da notazioni testuali. Sembra trattarsi di un progetto in divenire, per via delle numerose indicazioni manoscritte a matita e in quanto diversi spazi destinati alle foto sono lasciati vuoti. In questo documento le strisce di carta incollate sotto le immagini fotografiche in alcuni casi ospitano le battute, in altri sembrano riferirsi piuttosto all'attitudine del personaggio, ai suoi sentimenti e all'indicazione di azioni compiute.

Interessante notare come le testualità dattiloscritte dell'uno e dell'altro tipo (battute drammatiche / caratteri o azioni del personaggio) siano numerate una per una secondo una modalità che suggerisce l'idea che le due tipologie di didascalie alle immagini dovessero essere abbinate, andando ad integrarsi e completarsi reciprocamente; in altri termini, la classificazione delle due serie di stringhe di testo attraverso la numerazione sembra predisposta per associare le battute drammatiche del personaggio alle indicazioni sul comportamento dello stesso, in modo da fornire una caratterizzazione il più possibile completa.

In alcuni *Modellbücher* si evidenzia la coesistenza di battute in prima persona e brevi indicazioni dattiloscritte in terza persona con descrizioni dell'azione compiuta dal personaggio, come fosse osservato da un occhio esterno. In altri, oltre a fotografie accompagnate dal testo delle battute dei personaggi si trovano foto a cui è associata un'indicazione che segnala i momenti di silenzio: le didascalie in questione, incollate sotto la foto di scena, riportano un termine traducibile come "pausa". Il confronto con il testo del dramma edito mostra che talvolta, in corrispondenza con tale indicazione del *Modellbuch*, si trovano nel testo drammatico le didascalie drammaturgiche che descrivono movimenti del personaggio o azioni, che interrompono, di fatto, il dialogo fra i personaggi. Mi ha colpito trovare un riferimento a questa stessa dicitura utilizzata per l'indicazione delle pause nel parlato dei personaggi fra le carte conservate in un fondo del Bertolt-Brecht-Archiv che raccoglie documenti e appunti scritti da Ruth Berlau in preparazione del volume *Thetaerarbeit – sechs Aufführungen des Berliner Ensembles*⁷¹⁷. Berlau riporta qui un interessante aneddoto: quando Brecht voleva usare il *Modellbuch* per *Mutter Courage* per la nuova produzione dello spettacolo, realizzata tre anni dopo il precedente allestimento, racconta, spesso si arrabbiava o manifestava irritazione di

⁷¹⁷ Faccio riferimento al documento catalogato sotto la segnatura Adk, Berlin, BBA-1164/31 MATERIAL FUER THEATERARBEIT. MAPPE BERLAU (L'autore del testo è Ruth Berlau)

fronte alle numerose immagini accompagnate dalla didascalia in questione⁷¹⁸. Berlau si riferisce probabilmente al nuovo allestimento del 1951, che seguì quello del 1949. Questa indicazione potrebbe dunque riguardare il Modellbuch edito per *Mutter Courage (Couragemodell 1949)* – che è stato pubblicato nel 1958 e che contiene anche foto di scena della produzione del 1951 – oppure i numerosi Modellbücher inediti, più o meno completi e definiti. Brecht, quindi, non approvava la scelta di indicare i momenti di silenzio nel modo in cui invece spesso sono contrassegnati. Berlau, pertanto, esprime un ragionevole dubbio: si domanda come segnalare tali momenti in un libro-modello⁷¹⁹.

Queste poche righe lasciano anche intendere che nel processo di composizione dei Modellbücher fossero pienamente coinvolti gli assistenti alla regia e i membri del Berliner Ensemble, che probabilmente erano chiamati anche a prendere decisioni rispetto alla veste da conferire ai modelli, alle modalità in cui strutturarli e in base alle quali documentare la messa in scena del dramma e le interazioni fra testo e scena. Brecht, probabilmente, lasciava loro almeno in parte la responsabilità della redazione dei documenti; talvolta supervisionava la creazione dei libri di regia e apportava correzioni, come dimostrano alcune indicazioni manoscritte che prenderò in esame nelle prossime pagine⁷²⁰; altre volte, evidentemente, Brecht non prendeva parte al processo di assemblaggio dei Modellbücher e li visionava solo a cose fatte, oppure semplicemente correggeva alcune scelte, come suggeriscono le osservazioni poc'anzi riportate.

Un altro esempio piuttosto interessante di testualità inserite nel Modellbuch per fornire informazioni che integrano la lettura delle immagini fotografiche si trova in *Adk, Berlin, BBA-MB 0069*. Il volume documenta l'allestimento di *Un uomo è un uomo (Mann ist Mann)* del 1931, regia di Bertolt Brecht e si compone di fotografie prevalentemente a campo totale accompagnate dalle battute dei personaggi e da brevi titoletti che introducono le scene. In questo contesto, saltano all'occhio altre brevi testualità, come di consueto dattiloscritte su sottili strisce di carta incollate sulla pagina del Modellbuch. Ciò che le contraddistingue dalle solite note testuali incollate sotto le fotografie, è la posizione obliqua nella pagina (Fig. 3). Questi insoliti testi hanno l'aspetto di rapide note, apposte al volume come una sorta di post-it; li si può trovare in diversi punti del Modellbuch, a segnalare e giustificare l'assenza di didascalie testuali o di battute drammatiche in riferimento alle foto: non è possibile fornire didascalie descrittive, si legge, in quanto è difficile distinguere le singole fasi della scena documentata dalle fotografie⁷²¹. La ragione, come si evince in effetti dall'osservazione delle immagini in questione, è la scarsa leggibilità delle foto, dovuta sia al fatto che erano state scattate in movimento, sia, semplicemente, all'usura determinata dal trascorrere del tempo. Le fotografie infatti

⁷¹⁸ *Ibid.*

⁷¹⁹ *Ibid.*

⁷²⁰ Cfr. il paragrafo 4.4. della presente tesi (*Iscrizioni manoscritte*).

⁷²¹ *Adk, Berlin, BBA-MB 0069/55*.

risalgono al 1931 e sono pertanto fra gli esperimenti più datati di documentazione di un allestimento brechtiano. La descrizione fornita sulle schede digitali del Bertolt-Brecht-Archiv indica come le fotografie siano state ricavate estraendole dal filmato girato per documentare la produzione. Tom Kuhn, come si è già visto, afferma che gli esperimenti fotografici degli anni Trenta per *L'opera da tre soldi*, *Un uomo è un uomo*, *La madre* e *I fucili di madre Carrar* costituiscano una sorta di prototipo del genere "Modellbuch"⁷²².

Fra le foto relative al quarto quadro, che si svolge nella cantina della vedova Begbick, ad esempio, la didascalia incollata in posizione obliqua, come fosse un appunto da tenere in considerazione nella lettura del Modellbuch segnala come sia difficile distinguere le singole fasi della scena della vestizione di Galy Gay con la divisa da soldato che, pertanto, non è corredata da didascalie⁷²³. Lo stesso avviene per il quadro ottavo, che si svolge ancora nella cantina, in relazione alla scena dello scontro fra Galy Gay e la moglie.

La presenza di questo genere di nota informativa, che completa e integra la lettura delle immagini, e che si aggiunge agli altri riferimenti testuali già individuati, conferma come quella del collage di immagini e parole su carta fosse una modalità operativa precisa e collaudata, nell'ambito dei Modellbücher e non solo⁷²⁴: la prassi del collage si va a sostituire completamente a quella della scrittura a mano, per cui l'appunto volante, trascritto in maniera veloce e disordinata viene sostituito dallo stesso genere di scrittura, ritagliata e incollata sul foglio.

I riferimenti testuali all'interno dei Modellbücher possono anche consistere in appunti manoscritti. Illustrerò più a fondo nelle prossime pagine questo genere di iscrizioni, che analizzerò in un paragrafo dedicato. Posso però dire fin d'ora, nell'ottica di fornire una panoramica generale, che le note manoscritte, talvolta brechtiane, talvolta di altri membri del Berliner Ensemble o assistenti alla regia, si presentano sotto diverse forme. Si può trattare di brevi descrizioni del contenuto della scena rappresentata, dell'azione compiuta dal personaggio, oppure semplicemente può essere annotato il nome del personaggio in foto. A volte sono indicati a mano i nomi dei fotografi che hanno effettuato gli scatti, oppure quelli degli attori presenti nella scena documentata, come nel caso del Modellbuch per *Puntila* (*Adk, Berlin, BBA-MB 0084*), un album interamente dedicato alle foto della scena delle "fidanzate di Puntila" con appunti manoscritti di Brecht che elencano i nomi delle attrici (Therese Ghiese, Carola Braunbock, Regine Lutz, Eleonore Zetsche).

⁷²² B. Brecht, *Brecht on Performance. Messingkauf and Modelbooks* cit, p. 144. Faccio qui riferimento all'introduzione di Tom Kuhn alla sezione del volume dedicata ai Modellbücher, di cui sono riportati alcuni estratti.

⁷²³ Adk, Berlin, BBA-MB 0069/55.

⁷²⁴ Si pensi alla tecnica operativa tipica del lavoro brechtiano sui suoi dattiloscritti, da lui stesso definita "Klebologie", un vero e proprio collage di frasi e frammenti di testo, oppure alle modalità di utilizzo delle fotografie ritagliate dai giornali e alla tecnica di composizione del *Diario di lavoro* e dell'*Abici della guerra*, descritte nel primo capitolo della presente tesi (*Brecht, la fotografia, il montaggio*).

Gli appunti si rivelano particolarmente interessanti e significativi, come vedremo, quando costituiscono correzioni alle battute dattiloscritte oppure indicazioni di modifiche da apportare al libro-modello, ad esempio rispetto alla posizione delle fotografie che riproducono le sequenze narrative, o rispetto a lacune da colmare con l'aggiunta di foto e didascalie testuali. Spesso le scritte a penna o matita sono numeri apposti alle fotografie o codici, sigle identificative. Brecht contrassegnava di frequente alcune fotografie con una crocetta, che probabilmente indicava quali immagini avesse selezionato dal Modellbuch, evidentemente allo stadio di bozza, per utilizzarle nella composizione di un libro modello dall'assetto "definitivo", fruibile da un'utenza esterna a quella del Berliner.

Gli elementi testuali, siano essi dattiloscritti o manoscritti, assolvono poi a un'altra fondamentale funzione, che è quella di definire la strutturazione interna del Modellbuch, esplicitarne le partizioni, segnalare i passaggi fra una scena e l'altra; costruiscono, in un certo senso, una griglia, uno schema, entro il quale le immagini trovano posto e acquisiscono ulteriore significato. La strutturazione e partizione interna dei Modellbücher può essere più o meno definita e precisa: alcuni documenti presentano indicazioni molto chiare del passaggio da una scena all'altra o da un atto all'altro, in altri invece le transizioni e le suddivisioni si deducono soltanto dall'osservazione delle immagini. Non sempre i Modellbücher che sembrano più compiuti e "definiti" (volumi rilegati di agevole consultazione, composti da un gran numero di fotografie e battute o didascalie testuali che documentano l'intero allestimento) presentano partizioni interne esplicite; allo stesso modo può capitare che Modellbücher allo stadio di bozza, documenti che danno l'impressione di essere in fase di elaborazione e lavorazione (per la presenza di pagine non rilegate, numerosi appunti manoscritti, molte pagine vuote, documentazione dell'allestimento lacunosa) presentino una strutturazione interna forte, con indicazioni manoscritte dei titoli o della numerazione delle scene.

L'impressione complessiva è quella che il massimo della completezza e della compiutezza dell'oggetto Modellbuch preveda una strutturazione chiara e definita, indicazioni che permettano di orientarsi al meglio nella lettura dello spettacolo. Valutando però la mole dei documenti conservati in archivio, non si può dire che esista una regola fissa nell'organizzazione dei modelli, e credo che questo dipenda ancora una volta dal carattere artigianale e collettivo di questa produzione. Il Modellbuch, in altri termini, era un oggetto costruito a mano, con carta, forbici e colla, per assemblaggio di elementi eterogenei, e questo aspetto fa di ognuno dei documenti un prodotto unico. Lo standard, come si è detto, era quello della documentazione della messa in scena con andamento lineare e progressivo in senso cronologico. A partire da questo orientamento comune (a cui, comunque, alcuni documenti sfuggono) possono darsi casi più o meno complessi, e alla fotografia,

dato imprescindibile nella composizione del Modellbuch, possono aggiungersi sempre più elementi che ne definiscono la struttura.

Come accennavo, in alcuni Modellbücher è segnalato in modo piuttosto chiaro il passaggio da una scena (o da un atto) all'altra. Le modalità possono essere varie: tenterò ora di illustrarne alcune.

In alcuni casi le scene sono indicate con numeri arabi o romani: *Adk, Berlin, BBA-MB 0020*, che documenta l'allestimento di *Madre Courage*, è composto da foto a campo totale della scena accompagnate dal testo dattiloscritto che riporta le battute dei personaggi. Le foto, disposte secondo l'ordine cronologico della narrazione, sono organizzate in sequenze, scena per scena. Ogni scena è contrassegnata da un numero romano, scritto a mano di fianco alla prima foto della sequenza. Il cambio di scena è qui segnalato in modo esplicito non solo dalla numerazione, ma anche dalla fotografia del cartello, che apre ogni nuova sequenza.

Le foto dei cartelli poste all'inizio di ogni nuova scena sono un carattere piuttosto frequente dei Modellbücher. Si tratta in certi casi di fotografie del palcoscenico vuoto su cui è calato dall'alto il cartello che riporta l'indicazione di luogo e tempo della narrazione e, spesso, una breve contestualizzazione e anticipazione del contenuto della scena in questione. Talvolta la foto proposta è un primo piano del solo cartello. I Modellbücher che documentano l'allestimento di *Madre Courage* presentano diversi esempi di fotografie dei cartelli di scena, elemento cardine del teatro epico brechtiano, su cui l'autore stesso ha scritto molto nell'ambito della definizione di una teoria del suo teatro. Le foto mostrano cartelli molto grandi, con frasi che contestualizzano la scena e che spesso corrispondono alle didascalie testuali che nel testo drammatico edito introducono ogni nuova scena. In alcuni casi il Modellbuch presenta due foto in sequenza: prima quella del cartello e poi una foto della scena vuota che mostra, nella parte superiore, una scritta a grandi caratteri indicante il luogo o la regione in cui si svolge l'azione.

L'immagine del cartello o la foto della scena connotata dal nome del luogo, in ogni caso, permettono di orientarsi all'interno della copiosa quantità di immagini incollate sulle pagine del Modellbuch, specialmente qualora non siano esplicitati numerazione o titoli delle scene. Capita spesso che la documentazione dell'allestimento di un'opera occupi lo spazio di due volumi, e sia divisa dunque in una prima e una seconda parte. Qualora però non sia indicato in maniera esplicita quale dei due volumi documenti la prima e quale la seconda parte dell'opera, la foto del cartello, se presente, risulta essenziale a dedurre la partizione.

Alcuni documenti poi non presentano alcun tipo di indicazione esplicita rispetto alla successione progressiva delle scene. Questo avviene ad esempio in *Adk, Berlin, BBA-MB 0046* che documenta l'allestimento di *Das Glockenspiel des Kreml*, opera di N. F. Pogodin con regia di Ernst Busch (première 28 marzo 1952 - ultimo allestimento 13 giugno 1953), *Adk, Berlin, BBA-MB 0040* per *Vita*

di *Galileo* con regia di Busch (15 gennaio 1957, Theater am Schiffbauerdamm – 2 dicembre 1961), *Adk, Berlin, BBA-MB 0099* per *L'anima buona del Sezuan* (05 ottobre 1957 – 04 luglio 1959, regia di Benno Besson), *Adk, Berlin, BBA-MB 0055* per *Il processo di Giovanna d'Arco a Rouen* (23 novembre 1952 - 13 giugno 1954, regia Benno Besson), *Adk, Berlin, BBA-MB 0004* per *Pelliccia di castore e galletto rosso* (*Biberpelz und Roter Hahn*, 1953, autore Hauptmann Gerhart, regia di Egon Monk). In diversi casi di questo genere, il passaggio fra una scena e l'altra si può individuare osservando il cambiamento della scenografia o dei personaggi in scena, oppure, talvolta, grazie alla presenza di foto scattate nel momento di apertura o chiusura del sipario, che mostrano quindi le tende in movimento e la scena in parte nascosta.

Le indicazioni testuali che determinano la struttura interna del Modellbuch possono prevedere, oltre al numero della scena, anche la scrittura di titoletti che introducono le scene, come avviene in *Adk, Berlin, BBA-MB 0069*. Il volume documenta l'allestimento del 1931 di *Un uomo è un uomo*, regia di Brecht e musiche di Kurt Weill. Questo è uno dei pochi Modellbücher rispetto a cui non si hanno dubbi rispetto alla data dell'allestimento documentato, 6 febbraio 1931, e sul luogo, lo Staatstheater di Berlino, indicati sul frontespizio. Non si sa però quando sia stato composto il libro-modello, forse in anni successivi a quelli dell'allestimento. Ogni quadro è qui contrassegnato da un numero e da un "titolo", che in sostanza coincide con l'indicazione del luogo in cui si svolge l'azione drammatica, per esempio la città di Kilkoa, o la pagoda dorata, o la strada di campagna fra Kilkoa e l'accampamento:

«1. Bild, Kilkoa» (per il primo quadro)⁷²⁵

«2. Bild, Straße bei der Gelbherrenpagode» (per il secondo quadro)⁷²⁶

«3. Bild: Landstraße zwischen Kilkoa und dem Kamp» (per il terzo)⁷²⁷.

Altre forme testuali, fondamentali per la lettura del documento, sono pagine dattiloscritte incollate sul frontespizio di alcuni Modellbücher, che forniscono i dati relativi all'allestimento documentato. Di seguito alcuni esempi.

Il Modellbuch per *Mann ist Mann* di cui si è parlato poc'anzi si apre con un foglio dattiloscritto in cui sono indicati titolo, autore e regista (Brecht), elenco degli attori, compositore delle musiche (Kurt Weill), brani musicali utilizzati, luogo e data della rappresentazione⁷²⁸. Si fornisce sul frontespizio

⁷²⁵ Adk, Berlin, BBA-MB 0069/13.

⁷²⁶ Adk, Berlin, BBA-MB 0069/14.

⁷²⁷ Adk, Berlin, BBA-MB 0069/33.

⁷²⁸ Adk, Berlin, BBA-MB 0069.

anche un'altra importante informazione tecnica, ovvero che le foto di cui si compone il volume sono state ricavate da una pellicola cinematografica, conservata presso il Bertolt-Brecht-Archiv. L'indicazione si riferisce al filmato in 16 mm girato nel 1931 dal regista Carl Koch; dalla pellicola furono in seguito "estratti" frame fotografici. Il fatto che si faccia riferimento al Bertolt-Brecht-Archiv, come luogo in cui è conservata la pellicola mi fa pensare che il libro-modello possa essere stato composto dopo il 1956, anno di fondazione del Brecht-Archiv, con le foto dell'allestimento del 1931. Ma è solo un'ipotesi.

Il Modellbuch con segnatura *Adk, Berlin, BBA-MB 106* documenta l'allestimento di *Die Mutter* (probabilmente quello con première il 13 gennaio 1951, presso il Deutsches Theater di Berlino, regia di Brecht) e si apre con l'elenco degli attori, l'indicazione dell'allestitore (Bertolt Brecht), quella dello scenografo (Caspar Neher), degli artisti addetti alle foto-proiezioni, i fratelli Heartfield-Herzfelde, del direttore musicale (Adolf Fritz Guhl), ecc⁷²⁹.

Particolarmente interessante è il modello con segnatura *Adk, Berlin, BBA-MB 0088* che documenta l'allestimento di *Il signor Puntila e il suo servo Matti*, con regia di Bertolt Brecht ed Erich Engel e con Leonard Steckel nel ruolo di protagonista e Erwin Geschonneck per Matti (probabilmente si tratta dell'allestimento con première l'8 novembre 1949, presso il Deutsches Theater di Berlino). Anche questo documento, costituito da una serie di fogli di cartone non rilegati, presenta diversi elementi testuali. La particolarità della composizione di questo materiale sta nel fatto che esso si presenta assemblato, in tutte le sue parti, come un collage. La prima pagina, una sorta di copertina di colore verde, è composta da un assemblaggio di figure ritagliate e incollate: il logo del Berliner Ensemble, le sagome disegnate di Puntila, Matti e alcune bottiglie di vino. Sotto queste immagini si trova il titolo dell'opera, anch'esso ritagliato da un foglio di carta e incollato sulla tavola in cartoncino verde⁷³⁰. La pagina successiva, che funge da frontespizio, presenta ancora una volta un foglio di carta dattiloscritto, incollato a quello di cartoncino, con i nomi di attori e personaggi⁷³¹.

La modalità della composizione dei Modellbücher tramite collage, lo abbiamo visto, è quella tipica e consolidata che potrebbe dipendere forse dalla necessità di preservare il carattere mobile del Modellbuch, che doveva mantenersi modificabile, pronto a interventi e correzioni.

Adk, Berlin, BBA-MB 0098, che documenta l'allestimento di *L'anima buona del Sezuan*⁷³², presenta in fondo al volume una partizione piuttosto insolita per i Modellbücher inediti, distinta dalla successione di foto a campo totale della scena attraverso un titolo: nelle ultime pagine si apre una serie di foto senza didascalie, disposte, due o tre per pagina, lungo i margini esterni del foglio; le foto

⁷²⁹ Adk, Berlin, BBA-MB 0106/5.

⁷³⁰ Adk, Berlin, BBA-MB 0088/4.

⁷³¹ Adk, Berlin, BBA-MB 0088/5.

⁷³² L'allestimento è probabilmente quello con première il 5 ottobre 1957 e ultima rappresentazione il 4 giugno 1959.

inquadrano dettagli della scena, ovvero singoli personaggi, come Shen Te o Shui Ta, oppure gruppi, colti durante l'azione scenica. Particolarmente suggestiva l'ultima foto, che ritrae Shen Te, sola, di spalle, con le braccia sollevate verso il cielo e la testa rivolta verso l'alto, a invocare disperatamente l'aiuto degli dei. Come si è visto, anche altri Modellbücher presentano serie di foto dedicate a singoli personaggi o gruppi o addirittura a oggetti di scena, ma quasi mai è esplicitata una partizione del libro che preveda una sezione a sé per i dettagli. Diverso invece il caso del Modellbuch edito per *Mutter Courage, Couragemodell 1949* in cui le fotografie focalizzate su dettagli, come gestualità dei personaggi, studi di posture e movimenti sono organizzate in sezioni distinte da quella dedicata alla successione di foto di scena a campo totale. Come si è visto, David Richard Jones osserva come lo studio del dettaglio sia parte integrante di *Couragemodell 1949*.⁷³³

Fra i libri-modello inediti, il Modellbuch con segnatura *Adk, Berlin, BBA-MB 0032* – progetto o bozza per Modellbuch di *Mutter Courage* con diverse annotazioni manoscritte brechtiane – presenta l'indicazione esplicita di una sezione dedicata a foto di dettaglio⁷³⁴: alcune pagine sono occupate da fotografie, altre presentano molti spazi vuoti contrassegnati da numeri, probabilmente in attesa di essere riempiti di immagini.

Vorrei a questo punto descrivere alcuni rari casi di Modellbücher che contengono lunghi brani testuali, molto diversi da quelli solitamente inseriti nei libri-modello, e che sembrano materiali esterni incorporati nel documento. Mi riferirò a Modellbücher per *Un uomo è un uomo* (*Adk, Berlin, BBA-MB 0075*), *Il processo di Giovanna d'Arco a Rouen* (*Adk, Berlin, BBA-MB 0056*) e *La madre* (*Adk, Berlin, BBA-MB 0079*).

Il Modellbuch per *Un uomo è un uomo* si apre con un lungo testo dattiloscritto⁷³⁵ che, come si evince da un confronto con le edizioni degli scritti brechtiani, coincide con le note all'opera, che nell'edizione Einaudi sono datate 1931 per la prima parte, e 1936 per la seconda⁷³⁶. È questo forse l'unico caso in cui in un Modellbuch inedito ho riscontrato la presenza di apparati testuali estesi e analitici. Il database on line dell'archivio indica che l'allestimento documentato è quello messo in scena fra il 10 febbraio 1967 e il 6 giugno 1970 (regia di Uta Birnbaum). Le foto che compongono il Modellbuch, però, mi sembrano le stesse dell'allestimento del 1931, con regia brechtiana.

Il Modellbuch per l'allestimento di *Il processo di Giovanna d'Arco a Rouen 1431*, messo in scena secondo le indicazioni dell'archivio fra il 23 novembre 1952 e il 13 giugno 1954, presenta manoscritti

⁷³³ D. R. Jones, *Great directors at Work. Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*, Berkley – Los Angeles – London, University of California Press, 1986, p. 84.

⁷³⁴ Adk, Berlin, BBA-MB 0032.

⁷³⁵ Adk, Berlin, BBA-MB 0075.

⁷³⁶ Faccio riferimento all'edizione Einaudi: Brecht, *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975. III, *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, pp. 27-32.

brechtiani: dunque si può affermare con certezza che Brecht sia stato direttamente coinvolto nella fase di composizione del documento. Al termine della raccolta di foto si trova un documento cartaceo dattiloscritto, che riporta probabilmente il testo drammatico dell'opera, con diverse annotazioni e appunti a matita colorata⁷³⁷.

Adk, Berlin, BBA-MB 0079, di cui si è già parlato, è un volume che riproduce l'allestimento di *La madre* (probabilmente quello del 1951). L'allestimento dello spettacolo è di Brecht. Torno a parlare di questo documento per via di una sua particolare caratteristica: alla fine del libro-modello si trova il libretto di sala del Berliner Ensemble per la rappresentazione del 1951, scompaginato e incollato alle ultime pagine del volume. Si tratta di un materiale testuale e iconografico, che testimonia una delle modalità di utilizzo nel lavoro brechtiano di immagini di varia natura, in qualità di riferimenti ed elementi compositivi. La presenza del libretto del 1951 in appendice al libro-modello potrebbe indicare che l'allestimento documentato sia quello del medesimo anno. Il libretto di sala propone innanzitutto un breve testo introduttivo che inquadra e contestualizza la composizione brechtiana dell'opera drammatica nel 1932, a partire dal romanzo di Maksim Gor'kij. Segue un saggio su Gor'kij e un altro che si sofferma sul personaggio protagonista de *La madre*. Si leggono poi una poesia di Brecht composta come epitaffio per Gor'kij, la lirica brechtiana *Der Große Oktober*, tratta dalle *Svendborger Gedichte* (1939), e una serie di articoli e saggi sul romanzo di Gor'kij tra cui un trafiletto che riporta una lettera del 1908 scritta all'autore da un gruppo di operai che riconoscevano di identificarsi nel personaggio di Pelagea Vlassova, uscito dalla palude dell'indifferenza per aprirsi a una nuova coscienza politica; infine, una tavola cronologica degli eventi che scandiscono la narrazione del romanzo.

Si vede dunque come il programma di sala del Berliner Ensemble fosse mirato a favorire una fruizione dello spettacolo tutt'altro che passiva: l'intenzione era evidentemente quella di fornire allo spettatore tutti gli strumenti per la piena contestualizzazione storica e politica dell'opera, a partire dalla fonte romanzesca, e dalla relazione di stima di Brecht nei confronti di Gor'kij. Lo stile del programma di sala de *La Madre* era conforme al carattere conferito abitualmente a questo genere di materiali dal Berliner Ensemble. Sulle pagine di *Theaterarbeit* si può leggere un paragrafo dedicato al programma per *Pelliccia di castoro e galletto rosso*, il dramma di Gerhart Hauptmann, adattato dal Berliner, e messo in scena per la prima volta il 24 marzo 1951 presso il Deutsches Theater, con regia di Egon Monk.

Il programma di *Pelliccia di castoro e galletto rosso* evita, come tutti i nostri programmi, riflessioni letterarie sul teatro. Si occupa piuttosto di realtà storiche. Così guida lo spettatore al

⁷³⁷ Adk, Berlin, BBA-MB 0056.

dramma perché questi vi cerchi lo scopo dell'adattamento, e lo guida insieme oltre il dramma, perché ne deduca lo scopo reale del lavoro. Il programma – come l'adattamento – vuole soprattutto sostenere politicamente il dramma⁷³⁸,

si legge. La struttura e i caratteri testuali e iconografici contribuiscono allo scopo:

L'aspetto grafico e tipografico del programma ha un suo scopo ben preciso. Il formato sottile (un terzo di foglio in A4), che noi impieghiamo per tutti i programmi, trova posto in ogni portafoglio e in ogni borsa senza necessità di essere piegato. La carta è pregiata, stampata in nero e in un colore distintivo [...] Lo spettatore deve essere indotto a conservare il programma. Col suo aiuto deve in seguito, con calma, riuscire a ricordarsi del significato del dramma. dev'essere disposto volentieri a passarlo ad altri. Per sua informazione sono citate delle fonti.

Lavoriamo contrapponendo gli uni agli altri testo, immagini e scritte; nel programma di *Pelliccia di castoro e galletto rosso* alle caricature tratte dal "Simplicissimus" si contrappongono fotografie del presente. Se per esempio una caricatura mostrava il re che di fronte a una dimostrazione di operai rivoluzionari esclama: "Ciò non sarà mai, mai, mai...", la fotografia contrapposta mostrava una discussione di attivisti in un'azienda nazionalizzata [...] ⁷³⁹.

È insolito trovare questo genere di materiale allegato a un Modellbuch. La scelta è però interessante perché fornisce uno sguardo ad ampio spettro sull'opera dal punto di vista sia scenico che drammaturgico e consente di mettere a fuoco il contesto della produzione e della rappresentazione.

Nell'ottica di un'analisi delle testualità presenti all'interno dei Modellbücher brechtiani, con particolare riferimento a quelle che riportano le battute dei personaggi, credo possa essere interessante proporre un confronto fra uno dei Modellbücher inediti per *Madre Courage, Adk, Berlin, BBA-MB 0021*, e *Couragemodell 1949*, il libro-modello pubblicato nel 1958. Ho scelto di prendere in considerazione *Adk, Berlin, BBA-MB 0021* in quanto è un esempio piuttosto significativo di Modellbuch inedito con una buona quantità di battute dattiloscritte e che appare, pertanto, come un documento dall'aspetto incompiuto e non definitivo, pur non essendo descritto come "bozza" nel database digitale dell'archivio.

⁷³⁸ *Theaterarbeit*, cit., p. 237.

⁷³⁹ *Ibid.*

Al fine di istituire un confronto, mi sembra utile infatti muovermi fra gli estremi di una testualità definitiva e stabile (quella del *Modellbuch* edito, *Couragemodell 1949*) e una invece probabilmente “precaria” e soggetta a possibilità di modifica ed evoluzione.

Mi riferirò, per il documento inedito, alle battute dei personaggi dattiloscritte su strisce di carta incollate sotto le foto di scena a campo totale, disposte in sequenza secondo l’andamento cronologico della narrazione; *Couragemodell 1949* sarà invece preso in esame in relazione alla sezione *Text*, che riporta per intero il testo del dramma brechtiano.

La comparazione fra il testo di *Couragemodell 1949* e i frammenti testuali inseriti nel *Modellbuch* inedito evidenzia alcune discrepanze. In particolare, in un paio di casi le battute che nel testo drammatico di *Couragemodell 1949* sono attribuite al cappellano militare, nel *Modellbuch* inedito sono invece fatte dire a Mutter Courage. Siamo nella parte iniziale della scena sesta, ambientata in Baviera durante i funerali del maresciallo dell’Impero a cui assistono il cappellano, lo scrivano del reggimento, Mutter Courage e la figlia Kattrin. La prima battuta («Jetzt setzt sich der Trauerzug in Bewegung»⁷⁴⁰/ «Ecco che si muove il corteo del funerale»⁷⁴¹), secondo il testo drammatico pubblicato su *Couragemodell* è pronunciata dal cappellano, mentre nel *Modellbuch* inedito è attribuita a Mutter Courage.

Lo stesso si verifica poche righe dopo. Il corteo funebre si avvicina e con lui il rumore della marcia. Mutter Courage ha appena ricordato le rivolte delle truppe contro il maresciallo, e il cappellano osserva, ironico: «Adesso sfilano davanti alla venerata salma»⁷⁴² («Jetzt defilierens vor der hohen Leich»⁷⁴³). La stessa battuta nel modello inedito è detta da Mutter Courage. Potrebbe trattarsi verosimilmente di una svista nella composizione del *Modellbuch* inedito, assemblato artigianalmente. La presenza di discrepanze fra le diverse versioni conferma per di più il carattere provvisorio e mai definitivo dei *Modellbücher*. Si potrebbe pensare che il *Modellbuch* inedito presenti una prima versione del testo, poi modificata in quello edito. *Couragemodell 1949*, del resto, è stato pubblicato soltanto nel 1958. Oppure ancora, le discrepanze fra le testualità dei due documenti potrebbero essere dovute al fatto che il testo del *Modellbuch* inedito descrive la messa in scena del dramma, durante la quale, magari, le frasi in questione potrebbero essere state pronunciate da Madre Courage anziché dal cappellano. La sezione *Text* di *Couragemodell 1949* riporta invece una testualità stabile, e non la fotografia di un determinato esito scenico.

⁷⁴⁰ B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3 - Text*, Redaktion und Gestaltung Peter Palizsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958, p. 56.

⁷⁴¹ Brecht, *Madre Courage e i suoi figli*, in Id., *I capolavori*, 2 voll., a cura di H. Riediger, nota introduttiva di C. Cases, Torino, Einaudi, 1998, I, p. 311.

⁷⁴² *Ibid.*

⁷⁴³ B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3 - Text* cit., p. 57.

Altre discrepanze fra il testo di *Couragemodell 1949* e quello di *Adk, Berlin, BBA-MB 0021* si registrano nell'ordine di lievi varianti a livello per lo più sintattico (ad. es. battute affermative nel *Modellbuch* inedito che sono invece interrogative nella versione edita, battute pronunciate da Mutter Courage che vengono notevolmente contratte nel *Modellbuch* inedito rispetto alla versione presente su *Couragemodell*, estrapolandone brevi frammenti).

Tutti i dati esposti finora rendono in ogni caso evidente la natura mobile del *Modellbuch*. Durante la permanenza in archivio nel 2018 ho intervistato il direttore Erdmut Wizisla che mi ha parlato dei *Modellbücher* come di oggetti la cui produzione era in parte delegata da Brecht agli assistenti di regia o ad altri membri del *Berliner Ensemble* che – aggiungerei –, come afferma David Barnett, spesso mal sopportavano il compito⁷⁴⁴; Barnett sostiene, del resto, che la pratica di realizzazione dei *Modellbücher* fosse una sorta di esercizio didattico, proprio del metodo di lavoro brechtiano. Brecht probabilmente sottoponeva agli assistenti questa attività per mettere alla prova o allenare la capacità di osservazione della messa in scena e di ricostruzione della stessa attraverso le fotografie e le didascalie testuali. Wizisla mi ha fatto osservare, analizzando alcune pagine dei documenti conservati in archivio, come la composizione dei *Modellbücher* fosse un lavoro a più mani e probabilmente stratificato nel tempo. Talvolta, come dimostra l'analisi delle iscrizioni manoscritte brechtiane di cui parlerò nei prossimi paragrafi, Brecht interveniva con correzioni, indicazioni di modifiche da apportare⁷⁴⁵. Stando alle osservazioni di Wizisla, che sembrano del tutto verosimili e confermate da alcune caratteristiche che emergono dall'analisi dei libri-modello o dei documenti allo stadio di bozze, si può quindi immaginare che l'oggetto *Modellbuch* fosse un vero e proprio materiale di lavoro, strumento analogico di montaggio, realizzato a tavolino, propedeutico alla messa in scena. In questo senso, mi pare plausibile che potesse esserci ampio margine di "errore" o di modifica dell'assemblaggio e dell'abbinamento fra fotografie e testualità drammatiche.

4.3.5. *Tipologie e parametri distintivi: un tentativo di sintesi*

La descrizione e l'analisi dei tratti distintivi dei *Modellbücher* proposte fin qui fanno emergere a mio avviso alcuni aspetti, da cui si può partire per un tentativo di sintesi e per uno sguardo complessivo sulla tematica. Si è evidenziata innanzitutto la complessità e poliedricità del materiale: il termine "Modellbuch" descrive un insieme eterogeneo di oggetti documentali, che presentano senza dubbio molti tratti comuni, ma entro cui è necessario, spesso, individuare distinzioni e caratteri propri e

⁷⁴⁴ Barnett, *A History of Berliner Ensemble* cit., p. 22. («It should be added, however, that while some of the staff registered the usefulness of making the books, I have found no reference to this being an overly pleasurable activity. Uta Birnbaum calls it 'tough work', and both Brecht and Weigel complained about delays in *Modellbuch* production at various times» (*Ibidem*).

⁷⁴⁵ Barnett, *Brecht in Practice* cit., p. 169. Id, *A History of the Berliner Ensemble* cit., pp. 21-23.

specifici dei singoli documenti. Questa unicità deriva proprio dalla composizione artigianale e a più mani dei Modellbücher, che inevitabilmente non produce mai oggetti standardizzati.

Può essere interessante individuare fra i caratteri evidenziati alcuni parametri tipologici orientativi che permettano di definire scansioni mobili e nient'affatto rigide entro il complesso dei libri-modello inediti. Come ho accennato in apertura del presente capitolo, ritengo sia opportuno tentare una ripartizione dei documenti, non tanto per *tipologie*, quanto più per *parametri tipologici*, che permettano di individuare confini che si mantengano fluidi e aperti a intersezioni e confronti.

In una prima fase di interpretazione dei dati raccolti durante la ricerca archivistica, ho pensato infatti di descrivere il materiale osservato individuando due tipologie documentali, idea che ho riformulato in una seconda fase, declinando appunto il concetto di “tipologia” in quello di “parametro tipologico”; le tipologie individuate inizialmente erano le seguenti:

1. Documenti che presentano carattere di progetto, ovvero studi e tentativi per la realizzazione di libri-modello. Anche questi si possono definire Modellbücher, stando alle indicazioni del database del Bertolt-Brecht-Archiv, e sono probabilmente i materiali più interessanti, in quanto consentono di penetrare all'interno del processo creativo, di sbirciare il procedere del pensiero in atto, che lascia tracce visibili sulle pagine. Documenti di questo genere si configurano come risultanti dinamiche, che trattengono e mostrano la sedimentazione delle fasi di realizzazione del progetto.

2. Documenti dal carattere maggiormente compiuto e stabile rispetto ai precedenti, libri modello scenicamente fruibili da un pubblico esterno a quello del Berliner. Questi materiali potrebbero essere l'esito di una seconda fase di lavoro sul libro-modello, il risultato dello studio sulla messa in scena condotto tramite i documenti del primo tipo.

David Barnett afferma che esista una categoria di Modellbücher realizzata per essere utilizzata dagli addetti ai lavori, dai membri del Berliner Ensemble, direttamente coinvolti nell'allestimento documentato. Si riferisce in questo caso nello specifico sia a documenti composti di sole fotografie, che ad altri costituiti da fotografie ed estratti del testo del dramma⁷⁴⁶. Anche Barnett, in linea con quanto emerso dalle conversazioni con il dott. Erdmut Wizisla, sostiene che la realizzazione di questo genere di libri-modello fosse probabilmente pensata da Brecht come un momento didattico per gli

⁷⁴⁶ Barnett, *A History of the Berliner Ensemble* cit., p. 21. («Examples compiled for in-house use, which are today held in the Brecht and BE archives, tend either to include only photographs or photographs and text from the play in question», *Ibidem*).

assistenti, un esercizio di osservazione dell'allestimento e di allenamento all'attenzione ai momenti significativi della messa in scena⁷⁴⁷.

Come è emerso dalla descrizione complessiva dei Modellbücher proposta nelle pagine precedenti, risulta difficile, e ritengo sia anche fuorviante, cercare di incasellare i singoli documenti in una delle due tipologie individuate nella prima fase di elaborazione dei dati. In un secondo momento ho dunque realizzato come sia probabilmente più corretto, come già detto, parlare di parametri tipologici individuati sulla base dei caratteri attinenti all'una o all'altra tipologia; in tal modo non sarà necessario definire un Modellbuch in maniera univoca, e si potrà tenere conto della fluidità dei singoli documenti, che in base a determinati parametri potranno avvicinarsi al genere della "bozza", e contemporaneamente in base ad altri parametri saranno assimilabili invece all'idea del libro-modello compiuto e fruibile a un pubblico esterno. Quasi nessuno dei documenti presenta infatti un carattere del tutto definitivo e stabile, come dimostra la presenza di iscrizioni manoscritte di vario genere sulla maggior parte dei materiali, segno di una costante rielaborazione.

Si potranno allora pensare come parametri identificativi di un documento maggiormente compiuto e stabile, scenicamente fruibile, i seguenti caratteri:

- Documentazione completa ed estesa dell'allestimento, tramite fotografie di scena corredate da testualità dattiloscritte che riportano le battute dei personaggi del dramma o didascalie drammaturgiche.
- Strutturazione chiara e puntuale del modello basata sulla successione delle fotografie di scena secondo l'ordine cronologico della narrazione.
- Organizzazione degli scatti in relazione alla scansione di scene o atti, indicata in modo più o meno definito: tramite tioletti o numeri o intuibile dalla foto del cartello che apre la scena.

Saranno invece parametri indentificativi di documenti dal carattere instabile, e provvisorio,

- l'abbondanza di note, appunti, correzioni manoscritte;
- la prevalenza della fotografia sull'elemento testuale o addirittura l'assenza di testualità descrittive delle immagini;
- la ricchezza di materiali eterogeni all'interno del documento: appunti, fotografie di vario genere, non organizzate secondo criteri espliciti;
- a livello del formato o del supporto del documento l'assenza di una fascicolazione o rilegatura, e la presenza piuttosto di singoli fogli sciolti raccolti in folder di vario tipo.

⁷⁴⁷ Barnett, *Brecht in Practice* cit., pp. 168-169. Id, *A History of the Berliner Ensemble* cit., pp. 21-23.

Una griglia orientativa di questo genere permette di osservare il singolo documento e valutarne il carattere, verificando la prevalenza di tratti e parametri dell'uno o dell'altro tipo. Si vedrà come in molti casi si verificano contaminazioni e oscillazioni fra lo statuto di "bozza" e quello di libro-modello "compiuto".

Ho preferito procedere "al contrario", esponendo prima tutti i dati tratti dall'osservazione empirica dell'oggetto documentale e tentando, solo in un secondo momento, di ricavare dalla realtà viva e materica dell'insieme eterogeneo dei Modellbücher, alcune "leggi" che permettano di astrarne e descriverne i caratteri. In tal modo ho potuto riprodurre, anche in fase di scrittura, quello che è l'andamento della ricerca archivistica, che si confronta con il dato empirico e materico e lo osserva dal vero, cerca in un secondo momento di fornirne una descrizione complessiva e il più possibile esauriente e, infine, tenta di riflettere su eventuali parametri utili a delineare, definire, tracciare, scansioni e distinzioni.

Predisposta questa necessaria premessa, descrittiva del panorama documentale dei Modellbücher inediti conservati al Bertolt-Brecht-Archiv, si potrà procedere nelle prossime pagine a un'analisi più approfondita che si focalizzi su alcuni tratti specifici dei documenti. In questo senso, occorrerà restringere il campo e soffermarsi su precisi esempi.

Il prossimo paragrafo sarà focalizzato a un approfondimento del tema delle iscrizioni manoscritte brechtiane presenti su alcuni Modellbücher, analizzate al fine di penetrare nel vivo del processo di composizione dei libri-modello, al fine di comprenderne le dinamiche, valutare il ruolo e la posizione di Brecht e la sua interazione con i collaboratori. Si potrà in tal senso sostanziare con dati empirici il ragionamento inerente le modalità di utilizzo dei Modellbücher e il loro statuto in relazione alle fasi ed evoluzioni della regia brechtiana.

I paragrafi successivi prenderanno in considerazione i Modellbücher inediti per *I fucili di madre Carrar* e *La madre*, le cui pagine presentano una singolare configurazione grafica, che sembra predisposta a suggerire un dialogo fra le fotografie, invitando a una lettura della scena organizzata su rimandi fra un'immagine e l'altra.

Il Modellbuch *Adk, Berlin, BBA-MB 0042* per *Vita di Galileo* permetterà invece di operare una lettura in parallelo della testualità drammatica e delle fotografie che compongono il libro-modello, per verificare in che modo la fotografia predisponga una descrizione della scena, e quali siano gli elementi scenici che consentono di orientarsi all'interno del dramma, in mancanza di partizioni esplicite del libro-modello.

4.4. Iscrizioni manoscritte⁷⁴⁸

L'analisi dei Modellbücher inediti conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv ha messo in luce la presenza, in molti documenti, di annotazioni manoscritte. È evidente fin da un primo sguardo come si tratti di annotazioni attribuibili ad autori eterogenei, redatte per adempiere a scopi diversi. Alcune, le più recenti, sono indicazioni scritte a matita dagli archivisti, legate alla catalogazione del documento pagina per pagina e si trovano in genere sul bordo superiore o inferiore delle facciate. Altre invece sono state scritte probabilmente da chi lavorò alla realizzazione dei Modellbücher; queste sono evidentemente le più interessanti.

Ancora più interessante ai fini della ricerca è capire, dove possibile, quali annotazioni siano opera di Brecht. Non sempre risulta semplice stabilire questo dato con certezza, anche se ci sono alcuni elementi che permettono di formulare ipotesi con un buon grado di verosimiglianza. In ogni caso, si dovrà tenere conto di un certo margine di incertezza e oscillazione, criterio questo che ho appreso e assimilato durante la ricerca archivistica. Nei complessivi cinque mesi trascorsi presso il Bertolt-Brecht-Archiv, infatti, ogni qualvolta abbia tentato di descrivere in maniera univoca e stabile una situazione o una serie di dati, mi sono scontrata con la mobilità della materia documentale e con la necessità di rimodulare i miei parametri di ricerca intorno a paradigmi che ammettessero variabili. L'obiettivo si è allora riformulato sul tentativo di elaborare ipotesi che potessero adattarsi a questi margini di oscillazione, di sviluppare cioè riflessioni di ampio respiro, sempre contestualizzate all'interno dell'indagine storiografica e del panorama degli studi sul teatro brechtiano.

L'analisi su documenti con iscrizioni manoscritte è stata condotta grazie al supporto e alla collaborazione del direttore del Bertolt-Brecht-Archiv e degli archivisti, che si è rivelato, in particolare in questo caso, imprescindibile. Il confronto è stato necessario in primo luogo per individuare le scritte di mano brechtiana e distinguerle da quelle redatte da altri membri e collaboratori del Berliner Ensemble. A questo proposito gli archivisti mi hanno fornito una scheda di lavoro redatta internamente all'archivio, indicante un elenco di Modellbücher che contengono iscrizioni attribuite a Brecht. A partire da questa utile indicazione, mi è stato possibile iniziare ad orientarmi nel campo delle annotazioni manoscritte brechtiane. Dalla consultazione delle schede di archivio ho dedotto che i Modellbücher con note manoscritte da Brecht fossero due per *Il cerchio di gesso del Caucaso*, uno per *La madre*, uno per *Il processo di Giovanna d'Arco*, uno per *Urfaust* e ben otto per *Madre Courage e i suoi figli*. La lista è stata utile per restringere il campo e individuare un campione su cui lavorare. Le notazioni manoscritte sono state poi analizzate una ad una, studiandole

⁷⁴⁸ Per i testi di Bertolt Brecht editi e inediti citati, i proprietari dei diritti d'autore, gli eredi e la casa editrice Suhrkamp hanno gentilmente concesso i diritti non-esclusivi d'utilizzo, solo per la presente dissertazione scientifica. L'autore non è responsabile dell'utilizzo di tali testi al di fuori del presente lavoro.

in relazione al complesso del Modellbuch di cui fanno parte e all'opera drammatica a cui fanno riferimento, per comprenderne il significato e la portata in relazione al documento.

L'opportunità di un dialogo diretto con gli studiosi portato avanti in parallelo alla ricerca ha messo in luce, in alcuni casi, discrepanze fra l'interpretazione delle grafie e le indicazioni di paternità dei manoscritti segnalate sulla lista fornitami precedentemente.

Alcune importanti informazioni sulla redazione delle notazioni manoscritte mi sono state fornite dal direttore del Bertolt-Brecht-Archiv, il dottor Erdmut Wizisla, durante un colloquio avuto in data 18 maggio 2018. Wizisla afferma che i Modellbücher furono composti prevalentemente da un team di collaboratori del Berliner Ensemble, e in particolare da Ruth Berlau. È difficile e forse impossibile, afferma Wizisla, avere un quadro completo dell'autorialità delle iscrizioni manoscritte sui Modellbücher, proprio perché il lavoro era svolto in squadra. A Brecht va attribuita senz'altro l'idea della realizzazione dei libri modello. In diversi casi, certamente, egli mise mano alla composizione dei documenti, ma probabilmente, in genere, il processo complessivo di assemblaggio dei materiali fotografici e testuali era affidato ai collaboratori e poi controllato e corretto da Brecht. In certi casi, pare che Brecht utilizzasse il lavoro di composizione dei Modellbücher come una sorta di esercizio di memoria per gli assistenti, a cui chiedeva di ordinare pile di fotografie della messa in scena⁷⁴⁹.

Proporrò nelle pagine che seguono una descrizione di alcune delle iscrizioni manoscritte incontrate, nell'ottica di una riflessione sulle modalità compositive dei Modellbücher.

Il cerchio di gesso del Caucaso

I Modellbücher per *Der Kaukasische kreidekreis* su cui sono state rilevate iscrizioni attribuibili a Brecht sono due: *Adk, Berlin, BBA-MB 0061* e *Adk, Berlin, BBA-MB 0062*. L'allestimento documentato è quello con première il 7 ottobre 1954 presso il Theater am Schiffbauerdamm di Berlino e ultima esecuzione il 22 dicembre 1958, regia di Bertolt Brecht, assistenza alla regia di Manfred Wekwerth, scenografia di Karl Von Appen.

Adk, Berlin, BBA-MB 0062 è descritto sul database digitale dell'archivio come „Fotoalbum mit Deckblatt, mit handschriftlichen Bemerkungen von Bertolt Brecht“. Si tratta infatti di un album fotografico rilegato, con copertina rigida. All'interno il volume presenta una raccolta di fotografie di scena, la maggior parte focalizzate su un personaggio ritratto a figura intera durante la recitazione. In ogni pagina è incollata una sola foto e non sono presenti testualità dattiloscritte. Le iscrizioni attribuite a Brecht sono indicate sotto ogni foto usando una penna viola. Come mi ha riferito il direttore dell'archivio, pare che Brecht utilizzasse frequentemente la penna di colore viola per le sue

⁷⁴⁹ Cfr. a questo proposito anche Barnett, *A History of Berliner Ensemble* cit., p. 22.

annotazioni sui Modellbücher; effettivamente mi è capitato spesso di incontrare annotazioni attribuite a Brecht, scritte con penna viola. I manoscritti presenti su *Adk, Berlin, BBA-MB 0062* sono frasi brevissime, spesso composte soltanto da soggetto e verbo o soggetto e complemento, che inquadrano l'azione svolta o la situazione in cui si trova il personaggio in foto. Le sintetiche didascalie sono seguite da parentesi che contengono alcune indicazioni numeriche di dubbia interpretazione: in alcuni casi sembrano potersi riferire alla numerazione delle scene a cui le foto fanno riferimento, ma non sempre si riscontra una corrispondenza precisa.

La prima foto ritrae il piccolo Michele ormai cresciuto, seduto a terra e intento a cucire un tessuto. L'immagine appartiene alla scena IV in cui Gruša è stata costretta dal fratello e dalla nuora a sposare il presunto moribondo Yusup, che appena siglate le nozze si è rivelato del tutto sano. Yusup sta facendo il bagno in una tinozza aiutato dalla madre e reclama le attenzioni della moglie, mentre Michele si intrattiene rammendando delle stuoie di paglia bucate. L'annotazione di Brecht recita «Michel arbeitet (III, 2)»⁷⁵⁰. Si tratta dunque di un'indicazione molto sintetica ed essenziale, che inquadra l'azione del personaggio ritratto e la colloca in un punto preciso del dramma.

La foto che rappresenta Gruša mentre scappa lontano dal palazzo del Governatore, con il neonato sulle spalle avvolto in un sacco di tela, è contrassegnata da un'annotazione che fa riferimento alla fuga della donna: «Grusche auf der Flucht (II,1)»⁷⁵¹.

Anche altre fotografie, che ritraggono il giudice Azdak, sono accompagnate da annotazioni brechtiane di questo tipo, che descrivono brevemente il contenuto dell'immagine. Una foto inquadra il giudice Azdak seduto sul suo scranno con in braccio il bimbo oggetto della contesa fra le madri e la nota brechtiana indica: «Der Kreidekreis»⁷⁵². Il richiamo della didascalia manoscritta in questo caso è dunque più esteso e va oltre il referente diretto dell'immagine fotografica: la foto infatti non mostra il cerchio tracciato col gesso sul pavimento, strumento attraverso il quale si determinerà chi sia la “vera” madre di Michele; la coppia giudice-bambino però, “sta per” il cerchio di gesso, ideato da Azdak e al cui centro sarà posto Michele.

Una delle ultime foto rappresenta Gruša ed è “commentata” dalla scritta «Mütterchen Grusinien»⁷⁵³, usando dunque un diminutivo per definire la natura materna della donna. La stessa espressione si trova in *Diario di una messinscena. B. Brecht cura la regia del suo dramma “Il cerchio di gesso del Caucaso”*, di Hans Bunge, assistente di Brecht durante le prove dello spettacolo⁷⁵⁴. Bunge annotò

⁷⁵⁰ Adk, Berlin, BBA-MB 0062/5 (manoscritto attribuito a Brecht).

⁷⁵¹ Adk, Berlin, BBA-MB 0062/5 (manoscritto attribuito a Brecht).

⁷⁵² Adk, Berlin, BBA-MB 062/11 (manoscritto attribuito a Brecht).

⁷⁵³ Adk, Berlin, BBA-MB 062/17 (manoscritto attribuito a Brecht).

⁷⁵⁴ Il *Diario* delle prove del *Cerchio di gesso del Caucaso* redatto da Hans-Joachim Bunge è stato in parte tradotto e pubblicato in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, Bologna, Il Mulino, 1989. I riferimenti al *Diario* qui riportati sono tratti dal saggio di Meldolesi e Olivi.

giorno per giorno riflessioni e avvenimenti legati al procedere delle prove, fra il novembre del 1953 e l'ottobre del 1954⁷⁵⁵. I resoconti riportano discorsi di Brecht, raccontano aneddoti, entrano nel vivo delle scelte operate, dei ripensamenti, del metodo di lavoro. Sono spesso organizzati in sezioni, segnalate per mezzo di titoletti che richiamano l'argomento principale trattato. Il resoconto del 74° giorno di prove, il 4 giugno 1954, dedicato al II e V Atto, la mattina, e al III e IV Atto, la sera, è incentrato sugli accessori di scena, sul personaggio di Lavrentij, fratello di Gruša, e su «Mamma Grusinia»:

«MAMMINA GRUSINIA

Mamma Grusinia racconta la storia del santo bandito con una sincerità disarmante. Dubitare della veridicità della sua storia sarebbe un'offesa. Brecht commenta: “Sì, con il candore del ladro che viene pescato per strada e che dice al poliziotto: lei riderà, ma stavo aspettando l'autobus”»⁷⁵⁶.

La nota di Bunge potrebbe essere riferita al titolo con cui in fase di prove era stato segnalato il frammento narrativo in cui, durante il III atto, Gruša, in fuga con il piccolo Michele per le strade della Georgia, è riuscita a sfuggire ai corazzieri attraversando un ponte pericolante sospeso su un abisso. Il momento immediatamente successivo al passaggio del ponte, che segna la temporanea salvezza di Gruša e del bambino è così narrato (faccio riferimento qui alla traduzione italiana di Einaudi del testo edito):

Gruša, dalla sponda opposta, ride e mostra il bambino ai corazzieri. Poi s'incammina, lasciandosi il ponte alle spalle. Soffia il vento.

GRUŠA (*guardando il bambino che porta sulla schiena*) Non devi aver paura del vento. È un povero diavolo, sai? Deve spingere le nuvole, ed è quello che ha più freddo di tutti. (*Comincia a nevicare*). Anche la neve non è poi così cattiva, Michele. Deve coprire i piccoli abeti perché non muoiano d'inverno. Ora ti canterò una canzoncina. Stammi a sentire (*canta*).

Un bandito è tuo padre,

⁷⁵⁵ C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble* cit., p. 173.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 299.

tua madre una puttana
e l'uomo più onorato
s'inchina davanti a te.

I figli della tigre
Son fratelli al puledro,
il piccolo serpente
porta il latte alle madri.

Nel testo edito è questo l'unico momento in cui si racconta una storia che faccia riferimento a un "bandito". "Mamma Grusinia" sarebbe dunque l'appellativo con cui sul Modellbuch si identifica la foto che racconta questo frammento, a cui Brecht aveva dedicato una certa attenzione in fase di prova, se Bunge ne parla nel suo resoconto.

Da notare che "Grusinia" è anche il nome della Georgia, luogo in cui è ambientata la narrazione, nella lingua locale.

Adk, Berlin, BBA-MB 61 documenta con una ventina di foto, disposte una per pagina, il medesimo allestimento del *Cerchio di gesso* fissato dal Modellbuch appena descritto. Le note manoscritte consistono qui in una serie di codici e numeri segnati accanto alle foto con penna viola. Sembra trattarsi di abbreviazioni, ma è difficile immaginarne il significato.

Il processo di Giovanna d'Arco a Rouen 1431

Il Modellbuch con segnatura *Adk, Berlin, BBA-MB 0056* documenta l'allestimento di *Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431* con regia di Benno Besson (première 23 novembre 1952 presso il Berliner Ensemble, ultima rappresentazione 13 giugno 1954). Si tratta di un album composto di circa sette pagine su alcune delle quali sono incollate due foto, mentre molte rimangono vuote. Nella prima pagina dell'album una nota di mano brechtiana segnala titolo, mese e anno dell'allestimento e nome del fotografo (Hainer Hill). Le fotografie inquadrano prevalentemente gruppi di personaggi. Le iscrizioni riconosciute come brechtiane si riferiscono alle singole foto e sono scritte con penna viola: si tratta di indicazioni riferite alle foto e formate dalla combinazione di una lettera e un numero⁷⁵⁷. Non è stato possibile decifrare il significato delle notazioni, nemmeno confrontandosi con gli archivisti.

⁷⁵⁷ Adk, Berlin, BBA-MB 0056.

Avevo già accennato in precedenza a questo Modellbuch per *Jeanne d'Arc*, in riferimento a una particolarità che lo contraddistingue: al termine della serie di fotografie di scena si trova un documento testuale che consiste nel testo dattiloscritto dell'intera opera drammatica che presenta numerosi interventi e correzioni segnate a matita⁷⁵⁸. Non è dato sapere se gli interventi sul testo siano attribuibili a Brecht, ma in ogni caso il documento si trova all'interno di un Modellbuch a cui Brecht aveva lavorato.

Die Mutter

Adk, Berlin, BBA-MB 0083 riproduce l'allestimento di *Die Mutter* del 1951 a Berlino, come indica l'iscrizione manoscritta brechtiana situata sul frontespizio. All'interno si alternano foto che inquadrano un singolo personaggio ad altre che ritraggono gruppi; alcune di esse, poste una accanto all'altra, delineano sequenze gestuali.

Si possono leggere alcune annotazioni manoscritte brechtiane di fianco alle foto, che indicano il nome e l'indirizzo dello studio dei fotografi che le hanno scattate: Helmut Kiehl e Heinz Köster.

L'album non sembra documentare l'intera messa in scena in quanto la serie di foto si interrompe prima del termine della narrazione. Credo sia interessante il fatto che alcune fotografie siano presenti in più copie, scattate da fotografi diversi, come rivelano le annotazioni brechtiane. Potrebbe trattarsi quindi di una bozza o di un album utilizzato per realizzare una rassegna delle fotografie dell'allestimento all'interno della quale selezionarne poi alcune da utilizzare per la composizione di altri libri-modello più completi.

Mutter Courage

I Modellbücher per *Mutter Courage und ihre Kinder* sono quelli che presentano il maggior numero di iscrizioni manoscritte attribuite a Brecht. Si tratta probabilmente di documenti allo stadio di bozza, non finiti, veri e propri materiali di lavoro.

L'osservazione di questi materiali rende evidente come tale genere di Modellbuch possa essere considerato a tutti gli effetti un dispositivo per organizzare il pensiero intorno alla messa in scena e per collocare le immagini della rappresentazione secondo un ordine di tempo e di significato che è qui ancora in via di definizione. Questi documenti si presentano come strumenti di lavoro, e l'analisi della loro composita struttura permette di entrare in una sorta di laboratorio artigiano in cui si svolgeva un mestiere parallelo e complementare a quello compiuto in scena, durante le prove. Un lavoro a tavolino, a più mani, che consisteva nel disporre immagini e testi per dispiegare la scena sulla pagina.

⁷⁵⁸ *Adk, Berlin, BBA-MB 0056.*

L'idea che si ha osservando questa trasposizione su carta del lavoro scenico è quella di trovarsi di fronte a una griglia, uno schema dello spettacolo, aperto e modificabile, pronto ad accogliere i ripensamenti, le correzioni, le aggiunte, gli spostamenti. Il Modellbuch, in questi casi, è una risultante dinamica che mostra la processualità del lavoro di messa in scena, quello che avrà come esito il risultato formale dello spettacolo.

I materiali relativi alla documentazione della messa in scena di *Mutter Courage*, presi qui in considerazione, presentano una stratificazione di interventi e un sovrapporsi di annotazioni di autori diversi: le foto totali della scena si mescolano a quelle che inquadrano dettagli, le iscrizioni attribuite a Brecht sono semplici segni oppure osservazioni inerenti la scelta delle immagini, la loro posizione, le didascalie; per differenziare le annotazioni si utilizzavano spesso più colori, penne e matite.

L'analisi dei Modellbücher inediti per *Mutter Courage* su cui sono state individuate iscrizioni manoscritte attribuite a Brecht è particolarmente interessante perché permette di verificare quale tipo di intervento Brecht attuasse su questi documenti e che genere ripercussioni avessero le sue indicazioni.

La mia osservazione si è basata in questo caso su otto Modellbücher: *Adk, Berlin, BBA-MB 0026, Adk, Berlin, BBA-MB 0027, Adk, Berlin, BBA-MB 0028, Adk, Berlin, BBA-MB 0029, Adk, Berlin, BBA-MB 0030, Adk, Berlin, BBA-MB 0031, Adk, Berlin, BBA-MB 0032, Adk, Berlin, BBA-MB 0084*. Questi materiali sono indicati sul database digitale dell'archivio come "Entwurf", ovvero bozze, progetti. A una prima analisi condotta sui singoli documenti, è seguito un confronto fra questi materiali e altri Modellbücher, non classificati come "bozze, progetti", che presentano un numero molto minore di iscrizioni manoscritte e che sembrano avere un assetto più stabile e definitivo. Il tentativo è stato quello di valutare se e in quale misura le indicazioni brechtiane venissero poi messe in atto o avessero qualche effetto su documenti più completi e dall'assetto maggiormente stabile e definitivo. Nelle pagine che seguono cercherò di fornire una descrizione dei materiali osservati e riportare gli esiti dell'analisi comparativa condotta.

Uno dei documenti più interessanti in questo senso è quello catalogato come *Adk, Berlin, BBA-MB 0032*, descritto come "Entwurf zu Modellbuch". È costituito da un insieme di materiali eterogenei e strutturato in una serie di cartelline realizzate con grandi fogli di cartoncino rosa piegati a metà; all'interno di ognuna si trovano tavole su cui sono incollate foto di scena, talvolta disposte in sequenza, spesso contrassegnate da numeri; probabilmente le foto sono state scattate da diversi fotografi, in quanto variano per formato e qualità. Oltre alle foto, le cartelline contengono "fogli volanti" di diverso formato con appunti manoscritti o dattiloscritti, descrizioni e note da abbinare, probabilmente, ad alcune delle foto di scena. Ogni carpetta è numerata e alcune presentano un titolo annotato a mano. Si tratta di un materiale di lavoro, traccia di un processo creativo.

Per l'analisi di questo Modellbuch e la traduzione e interpretazione del significato delle annotazioni manoscritte è stato fondamentale in contributo di Erdmut Wizisla, direttore del Brecht-Archiv. Wizisla mi ha guidata nell'osservazione di alcune evidenze, essenziali alla comprensione del processo di lavoro di Brecht sui Modellbücher, che mettono in luce la natura progettuale del materiale, dalla forma instabile, aperta a interventi e modifiche, soggetta a evoluzioni. Le iscrizioni manoscritte mostrano infatti ripensamenti, cancellazioni e correzioni, ritorni, assemblaggi, riflessioni sulla posizione e l'ordine delle foto, o sulle didascalie descrittive da abbinare alle immagini. Le annotazioni sono evidentemente opera di diversi autori, ed è complesso individuare la paternità di tutte. Il confronto con il direttore e gli archivisti è stato essenziale anche per stabilire quali manoscritti siano effettivamente attribuibili a Brecht. Il direttore ha riconosciuto per alcune scritte la mano di Ruth Berlau.

Le annotazioni brechtiane presenti su questo documento investono diversi aspetti. Alcune servono a indicare il contenuto dei folder di cui si compone il Modellbuch: sulla copertina di ogni carpetta si trova ad esempio il riferimento al prologo del dramma, documentato in effetti dai materiali raccolti all'interno; in un caso, l'iscrizione sulla copertina indica che la cartellina raccoglie foto di dettagli della scena, spesso inquadrature a figura intera dei personaggi. Le annotazioni sono dunque funzionali all'organizzazione delle partizioni interne del Modellbuch.

Nella prima cartella è inserito un foglio di formato A4 su cui sono presenti alcune frasi sintetiche dattiloscritte, riferite al contenuto di singole scene del dramma⁷⁵⁹. Accanto a ogni frase è presente un numero scritto a mano che corrisponde ad altri numeri indicati accanto alle fotografie incollate su fogli raccolti all'interno della stessa cartella. La corrispondenza fra le due serie di numeri sembra suggerire un abbinamento delle frasi descrittive alle rispettive fotografie. Forse si trattava della prima fase di progettazione del Modellbuch, che avrebbe poi portato come esito alla forma consueta dei Modellbücher completi, ovvero alle sequenze di fotografie accompagnate da testualità dattiloscritte ritagliate e incollate come didascalie alle immagini. In questo stadio preliminare del lavoro, tutte le didascalie drammaturgiche o le battute sono scritte a macchina su un foglio, in attesa di essere ritagliate e abbinare alle foto.

Il direttore Wizisla mi ha poi invitata a notare come tutte le fotografie presenti siano contrassegnate da codici numerici manoscritti da Brecht, indicazioni molto precise, di cui è difficile comprendere il significato, ma che in ogni caso testimoniano un intervento brechtiano che, almeno in questo caso, investiva i dettagli della composizione del Modellbuch. Inoltre, una delle foto è marcata da un numero seguito dal punto interrogativo, segno di un lavoro aperto a ripensamenti, ipotesi, valutazioni⁷⁶⁰.

⁷⁵⁹ Adk, Berlin, BBA-MB 0032.

⁷⁶⁰ Adk, Berlin, BBA-MB 0032.

In un foglio di formato A4 inserito all'interno di uno dei folder, si legge una breve annotazione manoscritta che riporta la parte iniziale di una battuta drammatica. Non è indicato il nome del personaggio che pronuncia la battuta, peraltro incompleta. Il confronto con il testo del dramma permette però facilmente di riconoscervi le parole con cui il brigadiere chiude la prima scena; una frase molto significativa perché contiene e anticipa il senso complessivo dell'opera (riporto il testo del dramma, citando dall'edizione Einaudi):

BRIGADIERE (seguendoli con lo sguardo)

Se della guerra vuol campare

Qualche cosa gli dovrà dare⁷⁶¹.

L'ammonimento del brigadiere, letto a posteriori, si rivela quasi una premonizione del destino di Madre Courage. La vivandiera, che vive della guerra, alla guerra cederà tutti e tre i figli. Nonostante questo, fino in fondo alla narrazione drammatica continuerà a benedirla come fonte di guadagno. Sul foglio "volante" inserito nel Modellbuch si legge solo il primo verso della battuta del brigadiere, aggiunto a mano in una pagina piena di annotazioni dattiloscritte. L'indicazione manoscritta avrà un suo peso: la battuta viene infatti inserita, dattiloscritta, in altri Modellbücher inediti, incollata sotto la foto finale della prima scena. Di più, la stessa didascalia si trova anche, nella stessa posizione, a commento della fotografia che chiude la prima scena, nel Modellbuch edito per *Mutter Courage, Couragemodell 1949*, probabilmente l'esito più stabile e definitivo della documentazione degli allestimenti del dramma: «[...] Wer vom Krieg leben will, muß ihm auch etwas geben».⁷⁶²

Le indicazioni più interessanti sono brevi annotazioni riferite alle fotografie. Il direttore Erdumt Wizisla mi ha mostrato alcuni commenti di Brecht relativi alla scarsa luminosità della scena⁷⁶³ o alla disposizione e all'ordine delle foto: interessante ad esempio il caso di una scritta che indica la necessità di spostare più avanti una fotografia rispetto alla sequenza di foto di scena volte a documentare l'allestimento.⁷⁶⁴ Questa ed altre annotazioni, suggerisce Wizisla, inducono a immaginare un intervento di revisione da parte di Brecht su un lavoro in fieri. Qualcosa di simile avviene anche in *Adk, Berlin, BBA-MB 0030*, in cui Brecht pone in discussione la scelta della fotografia che documenta il momento in cui Madre Courage, nella prima scena, minaccia con il

⁷⁶¹ Brecht, *I capolavori*, 2 voll., a cura di Hellmut Riediger, nota introduttiva di C. Cases, Torino, Einaudi, 1998, I, p. 271.

⁷⁶² B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3 - Aufführung*, Redaktion und Gestaltung Peter Palizsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958, p. 12.

⁷⁶³ Adk, Berlin, BBA-MB 0032/17.

⁷⁶⁴ Adk, Berlin, BBA-MB 0032.

coltello il reclutatore che vuole convincere i figli ad andare in guerra. Di questa immagine, scrive, ci sono fotografie migliori:

«[es gibt schönere
bilder mit
Messer!)]»⁷⁶⁵.

Il Modellbuch con segnatura *Adk, Berlin, BBA-MB 0031*, catalogato sul database digitale come “progetto, bozza”, fornisce un altro esempio di questo genere di indicazioni; fra le foto che documentano la prima scena del dramma, una rappresenta Madre Courage che si rivolge al reclutatore e al brigadiere per presentare la sua famiglia, tre figli, ognuno con un cognome diverso. La didascalia dattiloscritta che descrive l’immagine riporta la battuta di Madre Courage che parla dei due figli maschi. È presente però anche un appunto manoscritto di Brecht che indica l’assenza, nel discorso della madre, della presentazione della figlia Katrin. È interessante notare, a questo proposito, come il riferimento alla ragazza e al suo cognome che denota la nazionalità tedesca da parte paterna, sia presente invece in alcuni dei Modellbücher che presentano una forma più compiuta, quelli, per intenderci, non classificati come bozze nel database dell’archivio⁷⁶⁶. Nello stesso Modellbuch è segnalata da Brecht anche un’altra lacuna, quella della battuta drammatica con cui Mutter Courage nella prima scena si rivolge al reclutatore e al brigadiere proponendo loro l’acquisto di una fibbia, per distrarli dai controlli⁷⁶⁷. La battuta di Courage si può trovare invece in altri Modellbücher inediti⁷⁶⁸. Le correzioni brechtiane sono, in genere, commenti rapidi e sintetici, marcati spesso dal punto esclamativo, segnati di fianco alla fotografia o alla didascalia in questione o annotati su foglietti volanti.

In taluni casi le brevi annotazioni manoscritte su documenti allo stadio di bozza, riferite a una fotografia e descrittive della scena, vengono riprese in altri Modellbücher inediti nei quali assumono un carattere stabile, e si trovano infatti dattiloscritte sulle strisce di carta incollate sotto le immagini. Ad esempio, in *Adk, Berlin, BBA-MB 0031*, Modellbuch per *Mutter Courage* dall’assetto provvisorio e in divenire, si legge un appunto manoscritto che riporta un verso della “*Canzone della donna e del soldato*” intonata nella seconda scena dal figlio Eilif, mentre danza armeggiando una sciabola⁷⁶⁹. In

⁷⁶⁵ Adk, Berlin, BBA-MB 0030/25 (manoscritto attribuito a Brecht).

⁷⁶⁶ La “presentazione di Katrin” al reclutatore e al brigadiere attraverso la battuta di Mutter Courage è presente ad esempio in: Adk, Berlin, BBA-MB 0016 e Adk, Berlin, BBA-MB 0020.

⁷⁶⁷ Adk, Berlin, BBA-MB 0030.

⁷⁶⁸ Adk, Berlin, BBA-MB 0024; Adk, Berlin, BBA-MB 0016; Adk, Berlin, BBA-MB 0017; Adk, Berlin, BBA-MB 0021.

⁷⁶⁹ Adk, Berlin, BBA-MB 0031.

due dei Modellbücher più compiuti e fruibili, è deputata a questo stesso verso la descrizione dell'immagine fotografica che ritrae la danza di Eilif⁷⁷⁰.

Un altro aspetto interessante è il caso piuttosto frequente, nei Modellbücher catalogati come bozze, di fotografie contrassegnate con crocette, a matita o penna. Come emerso dal confronto con il direttore dell'archivio, probabilmente si trattava di segni tracciati da Brecht per indicare una selezione di foto, fra tutte quelle presenti nel Modellbuch, scelte per essere utilizzate nella composizione dei volumi più definiti.

L'analisi complessiva del campione di documenti in cui sono stati riconosciuti manoscritti brechtiani permette dunque di formulare alcune osservazioni e ipotesi.

Emerge innanzitutto come la presenza di iscrizioni manoscritte, ad opera di più autori, sia alquanto diffusa e si possa rilevare anche in Modellbücher dall'assetto più stabile, in quelli, per intenderci, che sembrano fruibili anche da un pubblico esterno al Berliner Ensemble e che probabilmente erano destinati a circolare in altri teatri. Mi riferisco ai libri-modello in forma di volumi rilegati che documentano un intero allestimento attraverso serie di fotografie a campo totale organizzate in sequenze che corrispondono alle singole scene disposte in progressione cronologica e narrativa e accompagnate da brevi testualità dattiloscritte con l'indicazione di battute drammatiche o di didascalie testuali. Anche in questi volumi, spesso, guardando bene, si può scorgere qualche correzione o integrazione segnata a matita e riferita a una delle testualità dattiloscritte, oppure un titolo scritto a mano all'inizio di una scena. Questo aspetto è senz'altro legato ai mezzi di produzione dell'epoca, in cui si procedeva attraverso un lavoro di montaggio e scrittura artigianali e non erano possibili i continui interventi e le modifiche ai testi a cui oggi ci ha ormai abituati la tecnologia digitale. Banalmente, dunque, se a progetto finito fosse emerso qualche errore sarebbe stato inevitabilmente necessario correggerlo con un appunto manoscritto o un tratto di matita, a meno di non voler assemblare da capo l'intero volume.

La presenza, anche nei documenti più definiti e completi, di iscrizioni manoscritte, in forma di aggiunte, correzioni, appunti, e, sul versante opposto, la struttura complessa di alcuni dei Modellbücher catalogati come "progetti" o "schizzi" – che si presentano ricchi di partizioni, sezioni distinte, inserti – rende problematica, come si è visto, la distinzione netta fra bozze e volumi compiuti e dall'assetto definitivo.

Nell'introduzione al già citato saggio *Brecht on Performance. Messingkauf and Modelbooks*, del 2014, Kuhn fa riferimento proprio ai Modellbücher inediti per *Mutter Courage* conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv per riflettere sulle differenti tipologie di documenti e per distinguere fra quelli composti prima della pubblicazione di *Couragemodell 1949* e quelli più tardi, destinati alla

⁷⁷⁰ Adk, Berlin, BBA-MB 0020; Adk, Berlin, BBA-MB 0024; Adk, Berlin, BBA-MB 0016.

circolazione in altri teatri. Kuhn sostiene che le testualità presenti nei Modellbücher realizzati prima di *Couragemodell 1949*, scritte a macchina sotto le fotografie, riportino il copione del dramma insieme ad annotazioni manoscritte, mentre quelle presenti sui volumi realizzati in una fase successiva presentino estratti dal testo edito⁷⁷¹.

Un altro aspetto rilevato da Kuhn, ed emerso anche durante la presente ricerca, è quello della forte differenza numerica fra le fotografie contenute nei Modellbücher inediti (moltissime) e quelle presenti in quelli editi⁷⁷². L'autore inquadra la prassi di creazione dei Modellbücher all'interno della volontà di Brecht di preservare e archiviare le tracce del proprio lavoro. Questa tendenza si manifestò in particolar modo durante gli anni dell'esilio, quando Brecht incaricò Ruth Berlau di fissare tramite la fotografia i suoi manoscritti e dattiloscritti. In linea di continuità con questo progetto, dopo la fondazione del Berliner Ensemble, Brecht chiese ad Hans Bunge di fare registrazioni sonore delle prove degli spettacoli⁷⁷³.

Nel dicembre del 1944, Brecht scriveva sulle pagine dei suoi diari:

Lavoro sistematicamente con Laughton alla versione del Galileo. [...]

Oltre a questo, esperimenti fotografici con R[uth] allo scopo di impiantare un archivio di pellicole dei miei lavori.

Innumerevoli tentativi nel corso dei quali una volta ci viene in aiuto persino Reichenbach.

Divertente scoprire le fonti di errore, nella carta, nelle pellicole, nell'impianto di illuminazione, nelle lenti, ecc. Primo risultato POESIE DELL'ESILIO. Poi ricedo da capo, a questo scopo, gli STUDI. [...]⁷⁷⁴.

Questi sintetici appunti rivelano come la fissazione su pellicola della propria opera servisse dunque sia alla conservazione del lavoro, sia alla riflessione su quanto prodotto, alla verifica della tenuta dell'allestimento e a valutare quali aspetti necessitassero modifiche. La pratica di registrazione, documentazione e archiviazione dei propri lavori, di cui senz'altro l'autore negli anni dell'esilio temeva di perdere le tracce, trova una declinazione particolare nei Modellbücher. Sia Kuhn che Barnett sostengono l'idea di una doppia natura dei Modellbücher, che si configurano come oggetti

⁷⁷¹ «Of *Mother Courage*, there survive over 20 original 'scrapbook' Modelbooks (some of them now in the Brecht Archiv, some in the Berliner Ensemble and some in private hands). The first, which precede the published version, have the script of the play typed in beneath the photographs (sometimes with handwritten annotations). Later versions, made to give to theatres and other interested parties, were made by sticking extracts from the published text under the pasted photos. These Modelbooks may vary considerably in what they choose to show. They mostly exclude the essays and commentary material, but they are far more generous (they can afford to be) in terms of photographs» (Kuhn, *Introduction*, in B. Brecht, *Brecht on Performance* cit., p. 147).

⁷⁷² *Ibid.*

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 148.

⁷⁷⁴ Brecht, *Diario di lavoro. Volume secondo 1942-1955* cit., p. 792.

rivolti sia all'esterno dell'ensemble, sia al suo interno⁷⁷⁵. Per la fruizione esterna, era essenziale che il Modellbuch rendesse espliciti gli snodi più significativi del dramma e della messa in scena, utili in fase di studio e di analisi dello spettacolo da parte di altri teatri o registi. In veste di dispositivi per il lavoro interno al Berliner Ensemble, i libri modello risultavano essenziali per rivedere una produzione già realizzata, per ripensarla, riproporla, modificarla, svilupparla; allo stesso tempo, come afferma Barnett, il processo di creazione artigianale dei libri-modello era pensato da Brecht come un'attività didattica per i membri dell'ensemble: l'assemblaggio di fotografie di scena e la loro riorganizzazione sulla pagina, il montaggio di immagini e battute drammatiche era un esercizio di memoria, un allenamento della capacità di osservazione della messa in scena e dei momenti significativi della produzione⁷⁷⁶.

Tutti questi aspetti emergono con una certa evidenza in seguito all'analisi diretta dei documenti, in particolare di quelli allo stadio di bozza, con un maggior numero di appunti manoscritti. Si vede qui come le indicazioni e le correzioni di Brecht si aggiungessero a quelle di altri soggetti, configurando un lavoro stratificato, a più mani. Le osservazioni brechtiane sui Modellbücher di *Mutter Courage*, in alcuni casi, sembrano essere indice dell'intervento su un lavoro fatto da altri e sottoposto a verifica, oppure di una revisione del proprio stesso lavoro. Si ha questa impressione, ad esempio, di fronte ai rapidi commenti che segnalano la necessità di sostituire alcune foto con altre di migliore qualità o capaci di descrivere in maniera più efficace la scena; oppure nell'indicazione di lacune fra le didascalie riferite alle immagini, che spesso sono estratti del testo del dramma, battute dei personaggi; o ancora nella selezione fra le numerose fotografie incollate sulle pagine dei Modellbücher, segnalate tramite l'annotazione di una crocetta a margine. In altri casi le annotazioni brechtiane sembrano invece indicare che l'autore fosse coinvolto fin dalla prima fase di creazione del progetto, ad esempio quando i manoscritti riguardano la numerazione e catalogazione delle fotografie, l'indicazione dei titoli delle partizioni del documento o la descrizione del contenuto delle immagini. Le indicazioni di Brecht possono riguardare in alcuni casi la struttura e l'organizzazione complessiva del libro-modello. Il confronto fra i Modellbücher dall'assetto più provvisorio e altri libri-modello maggiormente definiti, e il riscontro degli esiti prodotti su questi ultimi documenti dagli interventi e dalle annotazioni sui materiali in via di definizione, permette di osservare il processo di assemblaggio ed evoluzione dei Modellbücher. Si è osservato come alcune annotazioni manoscritte presenti su documenti dall'assetto maggiormente provvisorio e precario, in documenti più compiuti e fruibili da un pubblico

⁷⁷⁵ Kuhn, *Introduction*, in B. Brecht, *Brecht on Performance* cit., p. 147; Barnett, *A History of the Berliner Ensemble* cit., p. 21; Barnett, *Brecht in Practice* cit., p. 169.

⁷⁷⁶ Barnett, *A History of Berliner Ensemble* cit., p. 22.

esterno assumessero invece la forma di testualità stabili, dattiloscritte, e pienamente integrate nella struttura del Modelbuch.

Si può ipotizzare quindi che la creazione dei Modellbücher fosse un lavoro processuale, fatto di diverse stesure e aggiustamenti, modalità operativa tipica per Brecht anche nella creazione delle proprie opere drammatiche.

4.5. Osservazioni su singoli Modellbücher⁷⁷⁷

4.5.1. Die Gewehre der Frau Carrar e Die Mutter: *Il Modellbuch come ipertesto*

Die Gewehre der Frau Carrar

Brecht scrisse *Die Gewehre der Frau Carrar* nel 1937, in collaborazione con Margarete Steffin. L'opera fu messa in scena per la prima volta in tedesco da attori esuli il 16 ottobre dello stesso anno a Parigi, per la regia di Slatan Dudow, con Helene Weigel nel ruolo di protagonista. Si tratta di un atto unico, basato sull'opera *Riders on Sea* dello scrittore irlandese John Millington Synge del 1904⁷⁷⁸.

In una nota all'opera, Brecht ne descrive così i tratti essenziali:

Questo breve dramma venne composto nel primo anno della guerra di Spagna, per una compagnia tedesca a Parigi. Esso appartiene alla drammaturgia aristotelica (che mira all'immedesimazione). Gli inconvenienti di questa tecnica possono in certa misura essere compensati abbinando alla rappresentazione la proiezione di un documentario sui fatti di Spagna, o analoghe manifestazioni propagandistiche⁷⁷⁹.

L'autore dunque riconosce il forte connotato emotivo dell'opera, orientato a un impatto politico. La narrazione è infatti ambientata in Andalusia durante la Guerra Civile Spagnola. Teresa Carrar, la protagonista, è vedova di un pescatore andaluso che aveva preso parte alla Rivoluzione delle Asturie durante la Seconda Repubblica Spagnola ed era rimasto ucciso.

Tutta la vicenda si svolge durante una notte di aprile del 1937 in una stanza della casa dove Teresa Carrar vive con i due figli. Il maggiore, Juan, fa il pescatore come il padre, e si trova in mare, su una barchetta; la sua presenza si percepisce per gran parte del dramma solamente attraverso il riferimento alla barca e alla luce della lanterna, una sorta di scenografia verbale che costruisce nell'immaginario dello spettatore la figura del ragazzo. La luce osservata in lontananza costituisce anche l'unico elemento di contatto fra madre e figlio: Teresa Carrar controlla dalla finestra che la luce sia accesa per accertarsi che Juan sia ancora in mare, che sia vivo. Carrar vuole a tutti i costi tenere il figlio lontano dalla guerra, e arriva persino a nascondergli che altri uomini del paese sarebbero partiti quella stessa notte per ordine del governo per unirsi alle file del Fronte Popolare, al fine di contrastare i

⁷⁷⁷ Per i testi di Bertolt Brecht editi e inediti citati, i proprietari dei diritti d'autore, gli eredi e la casa editrice Suhrkamp hanno gentilmente concesso i diritti non-esclusivi d'utilizzo, solo per la presente dissertazione scientifica. L'autore non è responsabile dell'utilizzo di tali testi al di fuori del presente lavoro.

⁷⁷⁸ M. Esslin, *Brecht. A choice of Evils*, London and New York, Methuen, 1977, p. 270.

⁷⁷⁹ Brecht, *Teatro*, 3 voll., a cura di Emilio Castellani e R. Mertens [poi] a cura di E. Castellani e C. Cases, trad. it. R. Fertonani et. al., Torino, Einaudi, 1963, p. 1265.

nazionalisti fautori del colpo di Stato. La stanza in cui ha luogo l'intero dramma comunica con il mondo esterno tramite due sole aperture: quella della finestra, da cui Teresa Carrar e il figlio minore tengono sotto controllo la barca di Juan, e quella della porta, da cui entrano alcuni personaggi, il cui intervento fa progredire l'azione drammatica, o che portano notizie. Il fratello di Teresa Carrar, Pedro, un operaio che combatte per le milizie repubblicane, si reca a fare visita alla sorella e al nipote per tentare di recuperare i fucili appartenenti al marito. Teresa continua però a sostenere e difendere la propria posizione di neutralità rispetto al conflitto, anche di fronte alle accuse del figlio minore, che, dal punto di vista politico, non tollera o non comprende i tentativi della madre di salvare Juan dalla guerra, e di Manuela, la giovane compagna di Juan, che arriva ad accusare Carrar di filo-franchismo. La posizione della madre conoscerà un'inversione di rotta soltanto al termine del dramma, quando due pescatori portano dentro la casa il corpo del figlio ucciso: nonostante il ragazzo stesse soltanto pescando, un battello guardiacoste dei nazionalisti gli aveva sparato, probabilmente per via del suo berretto logoro, che ne denunciava la condizione sociale specchio della sua posizione politica, analoga a quella del padre. Il brontolio dei cannoni, in sottofondo fino a questo momento, si avvicina e si fa sempre più forte. Teresa Carrar imbraccia un fucile e si unisce alla battaglia del Fronte Popolare.

La documentazione fotografica delle diverse messe in scena di *Frau Carrar* risulta, a mio avviso, una delle più interessanti e complesse tra quelle osservate durante la ricerca sui libri-modello brechtiani. Le rappresentazioni del dramma sono state fissate in una serie di Modellbücher inediti conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv, su cui ritengo valga la pena soffermarsi, ma anche in un volume edito nel 1952, che presenta caratteristiche piuttosto particolari. Inizierò allora dalla descrizione di questo documento, dall'assetto stabile e definitivo in quanto edito, per poi addentrarmi in quella dei Modellbücher non pubblicati.

Il primo aspetto da segnalare è che il volume pubblicato da VEB Verlag der Kunst nel '52, pur avendo una forma e una struttura molto simili a quella degli altri libri di regia del Berliner Ensemble editi, non è denominato "Modellbuch". Come si è visto, *Antigonemodell 1948*, *Aufbau einer Rolle: Galilei e Couragemodell 1949* sono identificati dalla dicitura "Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble"⁷⁸⁰, leggibile sul retro di copertina, e seguita dal numero seriale (il primo è *Antigonemodell*

⁷⁸⁰ B. Brecht – C. Neher, *Antigonemodell 1948. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 1*, (Fotos von R. Berlau), Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1955.

B. Brecht, *Brecht – Aufbau einer Rolle: Laughtons Galilei. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 2*, Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1956.

H. Eisler, *Brecht – Aufbau einer Rolle: Buschs Galilei. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 2*, Fotos von Gerda Goedhart, Percy Paukschta, Pic, Pisarek, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958.

1948, il secondo *Aufbau einer Rolle: Galilei*, l'ultimo *Couragemodell 1949*). Questi tre sono quindi identificabili a tutti gli effetti come "Modellbücher". Lo stesso non si può dire invece per il cofanetto dedicato a *Frau Carrar*⁷⁸¹. Sul colophon che chiude uno dei tre volumetti di cui si compone (quello dedicato alle note registiche, *Anmerkungen*), si legge: «Diese Modellmappe wurde vom VEB Verlag der Kunst, Dresde, mit Unterstützung des Zentralhauses für Laienkunst herausgegeben»⁷⁸². L'edizione è dunque definita "Modellmappe".

Sottolineo questo aspetto, non tanto per soffermarmi su inutili distinguo di ordine lessicale, bensì per cercare di fare chiarezza nel quadro degli elaborati dedicati alla documentazione delle messe in scena del Berliner Ensemble⁷⁸³.

La "Modellmappe" per *Die Gewehre der Frau Carrar* si presenta, analogamente a *Couragemodell 1949* e *Aufbau einer Rolle: Galilei*, come un cofanetto che contiene al suo interno tre volumi: *Text*, *Anmerkungen*, *Aufführung*. Il volume intitolato "Text" riporta il testo del dramma, composto da Brecht nel 1937 a partire dall'opera di John Millington Synge, come si legge sul frontespizio.

Il secondo libello contiene le note all'opera redatte da Ruth Berlau per ognuna delle nove scene del dramma sulla base delle performance di Parigi, Copenaghen e Greifswald, alcune osservazioni sul personaggio di Teresa Carrar⁷⁸⁴, alcuni paragrafi incentrati sul lavoro teatrale con attori dilettanti e attori-operai. Sono qui pubblicati anche il *Discorso agli attori-operai danesi sull'arte dell'osservazione*⁷⁸⁵, scritto da Brecht nel 1935, e il saggio dal titolo *Phasen einer Regie* che si può leggere in traduzione su *Theaterarbeit. Fare teatro*⁷⁸⁶.

Il volume più interessante, data la forte presenza di immagini, è quello dal titolo "Aufführung", che contiene, come si legge sul frontespizio, le foto di scena delle rappresentazioni di Parigi, Copenaghen, Greifswald, rispettivamente del 1937, 1938 e 1952.

La rappresentazione di Parigi del 1937 è documentata da una serie di foto a campo totale della scena, accompagnate da didascalie che riportano alcune battute degli attori. Si tratta di poche foto, una per

B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949*. Ruth Berlau: *Modellbücher des Berliner Ensemble 3*, Redaktion und Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958.

⁷⁸¹ B. Brecht, R. Berlau, *Die Gewehre der Frau Carrar*. *Text, Aufführung, Anmerkungen*, Gestaltung P. Palitzsch, Dresden, VEB, Verlag der Kunst, 1952.

⁷⁸² B. Brecht, R. Berlau, *Die Gewehre der Frau Carrar*. *Text, Aufführung, Anmerkungen*, Gestaltung P. Palitzsch, Dresden, VEB, Verlag der Kunst, 1952, colophon.

⁷⁸³ Per una panoramica complessiva sui Modellbücher editi e una descrizione analitica di *Antigonemodell 1948*, *Aufbau einer Rolle: Galilei* e *Couragemodell 1949*, cfr. il terzo capitolo della presente tesi (I Modellbücher editi).

⁷⁸⁴ B. Brecht, R. Berlau, *Die Gewehre der Frau Carrar*. *Text, Aufführung, Anmerkungen*, Gestaltung P. Palitzsch cit., pp. 14-15.

⁷⁸⁵ Il *Discorso agli attori-operai danesi sull'arte dell'osservazione* è anche parte integrante dell'*Acquisto dell'ottone* e si può leggere in traduzione italiana nell'edizione Einaudi degli *Scritti teatrali* (B. Brecht, *Discorso agli attori-operai danesi sull'arte dell'osservazione*, trad. it. C. Pinelli, in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini. II, *Scritti teatrali II*. «L'acquisto dell'ottone», «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni. 1937-1956, pp. 135-139).

⁷⁸⁶ *Theaterarbeit* cit, p. 268.

pagina. In scena Helene Weigel, nel ruolo di Frau Carrar, insieme a un gruppo di attori emigranti. Le foto mostrano un fondale fatto di semplici teli bianchi che simulano le pareti di una casa. Potrebbe forse trattarsi di materiali pensati per consentire di smontare velocemente la scenografia in vista di un'eventuale irruzione della polizia e per poterla trasportare e rimontare facilmente in diversi palcoscenici. Il fondale è infatti piuttosto simile a quello della prima rappresentazione di *La madre* a Berlino nel 1932, che aveva coinvolto attori professionisti e filodrammatici, così descritta su *Theaterarbeit*:

Le scenografie erano di necessità poco costose, e preparate in modo che si potesse recitare in piccoli teatri, sale e luoghi di riunione. Bianche tende di tela, fissate a stanghe d'ottone, erano tese intorno al palcoscenico. L'insieme era pieghevole e poteva adattarsi ai luoghi di recitazione e ai palcoscenici più diversi. Se la polizia interrompeva l'esecuzione, si poteva smontarlo in fretta⁷⁸⁷.

Sulle pareti domestiche bianche spiccano i pochi elementi caratterizzanti la scena, oggetti di fattura semplice ed essenziale che però condensano in sé tutto il significato del dramma, in maniera piuttosto simile a quanto avverrà per l'allestimento del 1952, documentato sui *Modellbücher* inediti conservati presso l'archivio: un piccolo crocifisso appeso alla parete, la porta di ingresso nell'abitazione, una finestrella quadrata, la sedia su cui siede Frau Carrar mentre rammenda la rete da pesca, un tavolo da pranzo con tre sedie, una panca sotto la finestra, un forno, il catino con cui il fratello di Frau Carrar si laverà il viso e le mani, la brocca per il vino appoggiata sul tavolo. Le fotografie di scena, a campo totale, documentano l'intero allestimento nei suoi momenti salienti.

La seconda serie di foto del volume *Aufführung* è relativa all'allestimento di Copenaghen del 1938. Diverse fonti individuano come primi esperimenti per l'uso dei modelli proprio le rappresentazioni di *La madre* e *Frau Carrar*, con protagonista Dagmar Andreassen, dirette da Ruth Berlau a Copenaghen sulla base delle fotografie dei precedenti allestimenti⁷⁸⁸. Le foto di questa serie dovrebbero dunque essere quelle della messa in scena danese con Andreassen nel ruolo principale, ma nella didascalia esplicativa si legge che la protagonista è Helene Weigel che recita insieme a un gruppo teatrale amatoriale composto da emigranti. Le quattro foto, una per pagina, documentano una messa in scena molto simile a quella di Parigi. In fondo alla serie è presente una nota piuttosto significativa, che nel giustificare un dato tecnico e oggettivo, quello della scarsa illuminazione della scena che aveva in parte compromesso gli scatti, dice molto sulle possibilità di fare teatro durante l'esilio. Le poche righe stampate a commento delle foto sembrano voler riassumere gli aspetti

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 339.

⁷⁸⁸ Cfr. J. Willett, *Brecht on Theatre*, London, Methuen, 1984, p. 212; Brecht, *Brecht on Performance. Messingkauf and Modelbooks* cit., p. 144.

essenziali e imprescindibili di una buona rappresentazione teatrale, ciò di cui non si può fare a meno e che bisogna preservare pur nel contesto precario dell'esilio, in cui probabilmente la messa in scena doveva essere asciugata e semplificata al massimo: i raggruppamenti degli attori sulla scena, l'andatura e le posizioni o atteggiamenti degli attori. Scopo delle foto raccolte nei modelli brechtiani è mettere in evidenza i tratti distintivi della rappresentazione.

L'ultima sezione del volume è dedicata all'allestimento di Greifswald del 1952, basata sul modello di Copenaghen. Come esplicitato dalle didascalie esplicative che introducono la documentazione fotografica, la prima parte, composta da otto fotografie di scena a campo totale accompagnate da brevi note, evidenzia supplementi e variazioni (*Ergänzungen und Variationen*)⁷⁸⁹, la seconda il confronto con la messa in scena di Copenaghen⁷⁹⁰. I due allestimenti sono analizzati in parallelo mostrando coppie di foto, che si focalizzano su gruppi di personaggi, mettendo in luce le differenze nell'interpretazione della medesima situazione. In fondo al volume sono presenti poi quattro bozzetti di scena di Caspar Neher.

Per *Die Gewehre der Frau Carrar* esistono anche tre Modellbücher inediti, di particolare interesse per la presente analisi, conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv.

L'allestimento documentato è, probabilmente, quello con regia di Egon Monk e scenografia di Heiner Hill, con première il 16 novembre 1952 e ultima rappresentazione il primo marzo 1955⁷⁹¹; il database digitale dell'archivio segnala infatti queste date come riferimenti temporali per l'allestimento fissato nei libri-modello, e indica come interpreti Helene Weigel nel ruolo di Teresa Carrar, Ekkehard Schall nei panni del figlio Josè ed Erwin Geschonneck in quelli del fratello di Teresa Carrar, Pedro, attori a tutti gli effetti riconoscibili nelle fotografie dei Modellbücher in questione.

Il più interessante fra i tre Modellbücher è senza dubbio quello catalogato con segnatura *Adk, Berlin, BBA-MB 0007*, descritto sul database dell'archivio come "Mappe mit Deckblatt, losen Blättern und Fotounterschriften". Si tratta quindi di una serie di fogli o tavole non rilegati, su cui sono incollate fotografie accompagnate da elementi testuali.

L'aspetto che colpisce fin da un primo sguardo è la configurazione grafica. Il documento è organizzato in modo tale da suggerire una lettura in parallelo delle due pagine aperte, una lettura ipertestuale, fatta di rimandi e collegamenti fra un'immagine e l'altra. L'osservazione incrociata delle fotografie, indotta dalla loro disposizione sulle pagine, permette di ricostruire il senso complessivo della scena e il procedere dell'azione. La lettura e la comprensione sono guidate e agevolate dalla

⁷⁸⁹ B. Brecht, R. Berlau, *Die Gewehre der Frau Carrar. Text, Aufführung, Anmerkungen*, Gestaltung P. Palitzsch cit., pp. 23-24.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, pp. 25-28.

⁷⁹¹ Per i dati relativi all'allestimento documentato faccio qui riferimento in primo luogo, al solito, alle indicazioni fornite sul database del Bertolt-Brecht-Archiv e al confronto fra le foto presenti sui Modellbücher e quelle, datate, consultabili su altre pubblicazioni (in particolare *Theaterarbeit* cit., p. 426, che segnala 49 repliche dell'allestimento fino al 1955).

scelta dei colori delle pagine, che ricorda quella utilizzata per l'impaginazione della *Kriegsfibel*, volta a creare un gioco di contrasti che rende evidenti gli scarti e le connessioni. Per ogni coppia di facciate consecutive, infatti, una è di colore nero e l'altra bianca. La facciata (quella di destra o quella di sinistra), di colore bianco, è sempre dedicata alle foto di scena a campo totale, di formato rettangolare, disposte in sequenza una sotto l'altra e accompagnate da brevi note dattiloscritte. L'altra, nera, è occupata invece da foto, di formato più grande, che si focalizzano su dettagli, ovvero su singoli personaggi o gruppi⁷⁹² (Figg. 4, 5, 6, 7).

Il Modellbuch è strutturato dunque su un doppio binario: da un lato mostra lo sviluppo lineare dell'azione, per mezzo di foto a campo totale; dall'altro permette di penetrare all'interno della scena stessa, come se si utilizzasse una sorta di zoom che ne ingrandisce, avvicina e isola un frammento e permette di focalizzarsi su un dettaglio. L'impostazione è analoga per certi versi a quella di *Couragemodell 1949*, il Modellbuch edito per *Mutter Courage*, che al termine della sequenza delle fotografie di scena a campo totale, presenta una serie di sezioni focalizzate su dettagli, su sequenze di gesti e azioni, singoli personaggi o gruppi colti durante l'azione drammatica⁷⁹³. Il libro-modello per *Frau Carrar* presenta però, in questo senso, una differenza piuttosto rilevante. Qui infatti, le fotografie che inquadrano un singolo personaggio, o una coppia ritratti a figura intera, non sono collocate in una sezione a parte, bensì a fianco delle rispettive foto di scena a campo totale, aspetto questo che rende l'operazione ancora più interessante. In altri termini, in questo caso l'immagine del dettaglio su cui si opera il focus è ingrandita e poi estrapolata dal totale della scena, per collocarla al di fuori di essa. La foto a campo totale della scena rimane visibile e raffrontabile a fianco. La configurazione grafica e concettuale di queste pagine mi ha fatto pensare al concetto e alla forma dell'*ipertesto*, di cui mi avvarrò per la descrizione e analisi del documento. Il sistema che governa questo Modellbuch richiama infatti l'idea di una rete, un insieme di documenti e immagini, collegati fra loro, che rimandano l'uno all'altro. L'osservazione in parallelo delle due pagine del Modellbuch con la possibilità di muoversi dall'immagine a campo totale della scena sino ad una sua porzione, estrapolata e ingrandita, suggerisce l'idea di un collegamento diretto fra le immagini.

Non solo. In certi casi, sulla pagina a sfondo nero non si trova un'unica fotografia che inquadra il dettaglio, il singolo personaggio estrapolato dal contesto della foto di scena a campo totale, bensì si può osservare una serie di immagini disposte in sequenza, che documentano le diverse e progressive fasi dell'azione o del movimento del personaggio, colto nel suo sviluppo (Figg. 4-8). Il procedere

⁷⁹² Per una esemplificazione visiva della struttura delle pagine del Modellbuch e della disposizione degli elementi fotografici e testuali, si potrà fare riferimento ad alcune riproduzioni grafiche, collocate nella sezione "Apparato iconografico" della presente tesi. Si ringrazia per tali disegni Luca Torrenziani.

⁷⁹³ B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3 - Aufführung*, Redaktion und Gestaltung Peter Palizsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958, pp. 107-178.

dell'azione è impresso su pellicola mediante l'intervento del *medium* fotografico – che interrompe e scompone il flusso dei movimenti – ed è poi ricomposto nelle sue fasi, tramite l'assemblaggio delle foto sulla pagina. La frammentazione dell'azione scenica per mezzo della fotografia permette di coglierne ogni singolo momento, evidenziando le pose intermedie. La ricomposizione tramite il collage sulla pagina è un nuovo montaggio, che riproduce quello realizzato in scena. L'assemblaggio delle foto di scena sul foglio permette di visualizzare e analizzare da vicino il processo scenico, e la gestualità del singolo attore o personaggio.

Si può facilmente comprendere come il parallelismo con la forma dell'ipertesto risulti funzionale alla descrizione della struttura del Modellbuch: traslando i piani, il dialogo fra immagini predisposto sul libro-modello richiama infatti il dispositivo del *link*, che «in una struttura ipertestuale [...] associa un elemento di informazione a un'altra informazione ad esso correlata»⁷⁹⁴. Il carattere ipertestuale del Modellbuch si manifesta nei rimandi fra le foto di scena, strutturati proprio come se fosse stato predisposto un *link* in corrispondenza della foto a figura intera del personaggio, già estrapolata dal totale della scena, che permette di aprire e consultare un'intera serie di foto che illustrano lo sviluppo dell'azione. Si tenga in considerazione che la successione delle fotografie di scena a campo totale descrive e racconta all'osservatore lo svolgimento della narrazione, che si può seguire, momento per momento, foto per foto. A livello diegetico, dunque, il Modellbuch predispone una sorta di pausa della narrazione lineare e del movimento complessivo della scena, per seguire una trama interna, spostando lo sguardo su un singolo personaggio. La configurazione grafica delle pagine, con il contrasto tra il bianco e il nero, agevola questa lettura della scena giocata sul parallelo fra il campo totale e il dettaglio.

La segmentazione e scomposizione dell'azione scenica in immagini utilizzate come tessere di un puzzle, determinata dall'intervento del dispositivo fotografico, rappresenta l'analogo grafico di quella frammentazione dell'azione che avviene nel testo drammatico e in scena, a cui Benjamin faceva riferimento nel 1939 nel suo trattato sul teatro epico⁷⁹⁵. Come è noto, Benjamin lega l'effetto di straniamento del teatro brechtiano all'interruzione delle azioni narrate, predisposta fin dalla scrittura del testo drammatico. Anche la teoria del «gesto citabile» si inserisce e acquisisce senso in questo quadro:

Citare un testo significa interrompere il contesto in cui rientra. È così perfettamente comprensibile come il teatro epico, che si basa sull'interruzione, sia in senso specifico un teatro citabile. [...] “Rendere citabili i gesti”, è questo uno degli esiti essenziali del teatro epico. L'attore dev'essere

⁷⁹⁴ *Dizionario di italiano, Corriere della sera*, https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/L/link.shtml, ultima consultazione in data 14/11/2019.

⁷⁹⁵ W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico* cit.

in grado di spaziare i suoi gesti, come un tipografo le parole. [...] Del resto il teatro epico è per definizione un teatro gestuale. Poiché noi otteniamo tanti più gesti quanto più spesso interrompiamo colui che sta agendo⁷⁹⁶.

Benjamin pone dunque il procedimento dell'interruzione alla base del teatro epico e alla radice della definizione del *Gestus* e del concetto di citazione. L'idea di interruzione era del resto già insita nell'enunciazione dei caratteri del teatro epico in contrapposizione a quelli del "teatro aristotelico", proposta da Brecht nelle *Note ad Ascesa e rovina della città di Mahagonny*, in cui l'autore individuava come tratto distintivo della forma epica del teatro, l'autonomia dei singoli quadri narrativi («ogni scena sta a sé»)⁷⁹⁷. Il dispositivo dell'interruzione investe dunque la totalità dell'opera drammatica e della sua trasposizione scenica: interviene cioè sia a isolare ogni scena e farne un quadro conchiuso, sia, all'interno di essa, a frammentare l'azione e rendere evidenti dettagli e gesti.

Come si è già accennato nel paragrafo dedicato alla narrazione della scena brechtiana sui libri-modello attraverso la fotografia, nel saggio del 1960 dal titolo *Commento a Madre Courage e i suoi figli*, Barthes aveva individuato il «quadro», il «tableau vivant» inteso nella definizione che ne dava Diderot, come elemento fondante del teatro di Brecht⁷⁹⁸:

Ebbene, in Brecht, come nella grande pittura realistica, il quadro è l'elemento narrativo fondamentale, non è più parassitario; la visualità è satura d'intelligenza, significa solo per sé; il quadro brechtiano è quasi un tableau vivant; come la pittura narrativa, presenta un gesto sospeso, reso virtualmente eterno nel punto più fragile e intenso della sua significazione [...]; da ciò deriva il suo realismo, perché il realismo non è altro che una comprensione del reale⁷⁹⁹.

L'estetica del "quadro", del "ritaglio" o "frammento" per descrivere il teatro brechtiano è presente anche nel saggio di Roland Barthes *Diderot, Brecht, Ejzenštejn*⁸⁰⁰. Diderot, afferma l'autore, aveva posto alla base del teatro l'elemento del "quadro", proponendo una «identificazione della scena teatrale e del quadro pittorico [in cui] l'opera perfetta è una successione di quadri»⁸⁰¹. A partire da

⁷⁹⁶ *Ibid.*, pp. 131-132.

⁷⁹⁷ B. Brecht, *Note all'opera Ascesa e rovina della città di Mahagonny* cit., pp. 53-62.

⁷⁹⁸ Le riflessioni di Roland Barthes sul teatro brechtiano, in particolare l'analisi della scena come "quadro" e lo studio della pregnanza semantica di cui sono investiti oggetti e dettagli nel teatro di Brecht, a cui si farà riferimento nelle prossime righe, hanno costituito una base imprescindibile anche per redazione della mia Tesi Magistrale, che si concentrava sull'apporto fornito all'opera di Brecht dal dato iconografico e dalla fotografia. A questo proposito, cfr. Sara Torrenzieri, *Fotografie e immagini nel lavoro concettuale e teatrale di Bertolt Brecht, con un focus sul rapporto fra Guernica e Madre Courage*, Tesi di Laurea in Teoria e tecniche della composizione drammatica, Università degli Studi di Bologna, Relatore Prof. Gerardo Guccini, A. A. 2014/2015, pp. 56-58, 125-134.

⁷⁹⁹ Barthes, *Commento a Madre Courage e i suoi figli* cit., pp. 257.

⁸⁰⁰ Barthes, *Diderot, Brecht, Ejzenštejn* cit.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 90.

questa idea, Barthes prendeva in considerazione il linguaggio teatrale di Brecht e quello cinematografico di Ejzenštejn, entrambi strutturati sulla successione di scene o episodi autonomi, ognuno dei quali si configura come un nucleo indipendente di significato; Barthes definisce il teatro brechtiano e il cinema ejzenšteniano, «successioni di istanti pregnanti»⁸⁰², facendo riferimento al concetto enunciato da Lessing nel *Laocoonte*. L'istante pregnante, afferma Barthes, è l'«istante cruciale, totalmente concreto e totalmente astratto; in Brecht ed Ejzenštejn Barthes intravede questo tipo di struttura nei frequenti momenti della narrazione che riescono a condensare in gesti o immagini il significato complessivo del dramma o della pellicola.

Anche l'interpretazione barthesiana del teatro di Brecht verte dunque sulla centralità del “taglio”, inteso come rottura della continuità fra le scene e sulla concentrazione del senso in “frammenti” conclusi e autonomi. In questo contesto, Barthes non trascurava di individuare l'importanza per il teatro brechtiano del “dettaglio”, aspetto questo centrale nelle riflessioni esposte dal critico in *Sette fotografie modello di “Madre Courage”*⁸⁰³, saggio del 1959, e *Commento a Madre Courage e i suoi figli*⁸⁰⁴. Barthes osserva come il dettaglio risulti in Brecht funzionale a «rompere la continuità, l'impasto del quadro»⁸⁰⁵ e riprende Benjamin quando osserva che «il gesto (e per estensione il quadro) è una citazione, è costruito per rompere la coerenza, un avvelenamento, per sconvolgere, per creare un distacco»⁸⁰⁶. In *Che cos'è il teatro epico?*, Benjamin aveva assimilato il teatro epico al montaggio di immagini del cinema, evidenziando gli elementi funzionali a creare interruzioni della trama lineare, volte a scardinare l'immedesimazione del pubblico, sostituita dalla “sorpresa”:

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. Così si generano intervalli che tendono a limitare l'illusione del pubblico. Essi paralizzano la sua predisposizione all'immedesimazione. Questi intervalli sono riservati alle prese di posizione critiche (nei confronti dei personaggi e del modo in cui vengono rappresentati)⁸⁰⁷.

Per comprendere meglio come la struttura del Modellbuch per *Die Gewehre der Frau Carrar* espliciti in un certo senso il nucleo delle teorie di Benjamin e Barthes sul teatro epico brechtiano, e

⁸⁰² *Ibid.*, p. 93. Barthes mutua qui il concetto di “istante pregnante” da Lessing (Cfr. G. E. Lessing, *Laocoonte*, con introduzione e note a cura di E. Sola, Firenze, Sansoni, 1925).

⁸⁰³ Barthes, *Sette fotografie modello di “Madre Courage”*, in Id., *Sul teatro*, a cura di Marco Consolini, Roma, Meltemi, 2002, pp. 225-239.

⁸⁰⁴ Barthes, *Commento a Madre Courage e i suoi figli*, in Id., *Sul teatro* cit., pp. 246-262.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 256.

⁸⁰⁶ *Ibid.*

⁸⁰⁷ W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?* cit., p. 133.

in particolare sulla centralità dell'interruzione e del taglio, e dunque sulla scena-quadro e sul gesto come luoghi nei quali si condensa il significato complessivo del dramma, vorrei procedere ora a una descrizione analitica di alcune pagine in cui risulta particolarmente evidente il carattere ipertestuale del documento.

La configurazione grafica delle prime due facciate del Modellbuch sembra progettata per guidare e semplificare la percezione delle immagini e la lettura della scena, assolvendo così ad un preciso intento didascalico⁸⁰⁸ (Fig. 4). Come già visto, anche qui la facciata di destra è di colore bianco, quella di sinistra nera, elemento questo che agevola la lettura incrociata delle foto di scena a campo totale e di quelle di dettaglio, disposte in parallelo. Sullo sfondo chiaro sono incollate le foto a campo totale che documentano i primi momenti del dramma: si tratta di cinque immagini, ognuna accompagnata da un testo dattiloscritto, che riporta didascalie testuali oppure battute dei personaggi.

Il Modellbuch si apre con una didascalia che descrive la scena e che si riferisce alla prima fotografia in alto: il breve testo segnala la presenza di Teresa Carrar, donna di quarant'anni, moglie di un pescatore, intenta a cuocere il pane e del figlio José, di quindici anni, situato vicino alla finestra aperta e occupato a riparare una rete da pesca⁸⁰⁹.

Le altre brevi didascalie, ognuna contrassegnata da un numero da 1 a 5, abbinata alle foto a campo totale, riportano le battute di Teresa Carrar e del figlio e delineano le prime fasi del loro dialogo: la madre domanda al ragazzo, che si trova alla finestra, se riesca a vedere la barca del fratello Juan; la risposta è affermativa. La quarta didascalia fa riferimento alle azioni compiute dalla protagonista, che prende in mano la rete da pesca e inizia a ripararla⁸¹⁰, la quinta al gesto del figlio che chiude la finestra⁸¹¹. Ed ecco, in reazione al gesto del figlio, la domanda di Teresa Carrar che chiede perché la finestra sia stata chiusa⁸¹².

Questi gli elementi testuali posti in campo per la descrizione e analisi della sequenza narrativa. Le poche battute mettono in luce i dati essenziali alla comprensione della vicenda e ne profilano la tensione drammatica. C'è un figlio in mare, che fa il pescatore, la cui unica traccia è l'immagine in lontananza della barca, tenuta d'occhio un istante dopo l'altro dalla finestra di casa. Il figlio più

⁸⁰⁸ Tenterò di fornire una descrizione dettagliata della struttura delle pagine dei Modellbücher per *Die Gewehre der Frau Carrar* e successivamente per *Die Mutter* e delle fotografie che li compongono, analizzate sia singolarmente, sia nella loro reciproca interazione, che sopperisca all'assenza di riproduzioni fotografiche dei documenti analizzati. Purtroppo, non è stato possibile inserire scansioni digitali dei documenti inediti conservati presso il Bertolt Brecht Archiv, per via delle complesse procedure legate alle politiche di copyright e dei costi molto elevati di cessione dei diritti.

Si potrà fare riferimento, in ogni caso, alle indicazioni relative alla segnatura archivistica dei documenti descritti.

Si potranno inoltre osservare, come compendio all'analisi, alcuni disegni che riproducono la struttura dei Modellbücher, per i quali si ringrazia Luca Torrenzieri.

⁸⁰⁹ Adk, Berlin, BBA-MB 0007/5.

⁸¹⁰ Adk, Berlin, BBA-MB 0007/5.

⁸¹¹ Adk, Berlin, BBA-MB 0007/5.

⁸¹² Adk, Berlin, BBA-MB 0007/5.

giovane chiude la finestra, il solo elemento di contatto di Teresa Carrar con Juan, e la donna mostra il suo disappunto. La battuta è espressione del conflitto fra la madre e il giovane figlio; è estrapolata infatti dal dialogo fra i due, all'inizio del testo drammatico, che lascia intendere il rancore del ragazzo nei confronti di Teresa Carrar per la decisione di mandare il figlio maggiore al lavoro, mentre dovrebbe stare al fronte contro i nazionalisti di Franco.

Le fotografie a campo totale, che vanno lette in parallelo alle didascalie, completano il quadro. La scena è un interno domestico, una stanza modesta e spoglia, dalle pareti bianche. La semplicità dello spazio fa emergere in modo netto gli elementi che lo occupano e che ne forniscono una chiara connotazione. Sono oggetti significanti, come quelli di cui parla Barthes in relazione alla scena di *Mutter Courage* del 1957, descritta a partire dalle foto di Pic. Barthes delineava qui il valore dell'oggetto come catalizzatore di senso:

Si tratta [...] di far esistere l'oggetto, non come segno verosimile, ma come utensile, mediatore tra l'uomo e le sue realizzazioni; è dunque importante la sua materia, che rivela al tempo stesso la sua origine, la sua resistenza e forse anche gli oscuri impulsi di familiarità o di dolore che il suo contatto suscita in chi se ne serve». E aggiungeva, nello stesso saggio: «la decolorazione della superficie brechtiana (ovvero la distruzione del *colorato*) prepara [...] un addensamento degli oggetti⁸¹³.

La monocromia della superficie e del fondale si configurava quale scelta funzionale a far “emergere” gli oggetti, che acquisivano lo statuto di segni significanti. Gli oggetti che si stagliano sulla scena di *Frau Carrar*, messi in luce dalle foto, sono la finestra, la porta, il crocefisso nero appeso alla parete, la rete da pesca, la panca posta sotto la finestra, il tavolo con le quattro sedie, il forno, il catino.

La finestra è l'apertura verso l'esterno, il tramite da cui proviene la voce del “generale-radio”, l'osservatorio domestico da cui si può controllare se Juan è ancora in mare, se sta tornando, se è ancora vivo. La porta è la membrana permeabile attraverso cui il mondo esterno entra nella casa di Teresa Carrar: i personaggi che vi si affacciano determinano gli sviluppi dell'azione scenica, mettono in comunicazione con il contesto storico e politico e portano le notizie; ultima, quella della morte di Juan, che determina la presa di coscienza e di posizione di Teresa Carrar nei confronti della lotta contro Franco.

La rete da pesca, va da sé, rappresenta l'attività della famiglia, il lavoro del padre, morto due anni prima a Oviedo nella Rivoluzione delle Asturie. Il crocefisso è la morale cattolica, la tradizione culturale del Paese.

⁸¹³ R. Barthes, *Commento a Madre Courage e i suoi figli* cit., p. 249.

Le foto a campo totale, lette insieme alle testualità che le accompagnano, descrivono i movimenti di Teresa Carrar e del figlio e le fasi della loro reciproca interazione (Fig. 4):

- nella prima foto, il giovane si trova vicino alla finestra aperta e Teresa Carrar, di fianco al forno, si accinge a cuocere il pane: la si vede sollevare un grosso sacco;
- nella seconda la madre, intenta a cuocere il pane, ruota il capo in direzione del figlio e gli si rivolge;
- poi la donna si allontana dal forno e si dirige verso la rete da pesca. La figura è colta in movimento e, dunque, è sfocata;
- nella quarta foto il figlio è ancora alla finestra e Teresa Carrar è seduta su uno sgabello vicino alla rete da pesca;
- nell'ultima il figlio sta chiudendo la finestra e la madre, che nel frattempo ha iniziato a rammendare la rete, si volge indietro a guardarlo.

Il riferimento testuale contrassegnato dal numero 4 è la didascalia che segnala il gesto della madre che prende in mano la rete da pesca per rammendarla, e si riferisce alla fotografia a campo totale in cui, nell'angolo destro, si vede la protagonista seduta sullo sgabello che allunga una mano verso la rete. È qui che si innesta la serie di fotografie di dettaglio disposte in sequenza sulla facciata adiacente, connotata dallo sfondo nero che contrasta col bianco di quella appena descritta.

La facciata di sinistra, infatti, è occupata da sette fotografie di formato più grande rispetto a quelle a campo totale, che mostrano l'immagine a figura intera di Teresa Carrar, interpretata da Helene Weigel, seduta sullo sgabello vicino alla rete. Nella prima foto, disposta in alto nella pagina, la donna sta prendendo in mano e sollevando la rete per iniziare il lavoro. Le sei foto successive, collocate sotto, e disposte su due file da tre, mostrano il procedere dell'azione della riparazione della rete; il movimento è sezionato e frammentato, ponendo in evidenza i singoli gesti. La sequenza mostra la dinamica delle azioni di Teresa Carrar, che dapprima tiene la rete sulle ginocchia e maneggia due lunghi uncinetti, il capo chino sul lavoro, poi, ruota la testa per guardare alle proprie spalle. Infine, nell'ultima immagine, il volto torna frontale, lo sguardo basso e serio, le mani ferme sul grembo.

Il confronto fra queste immagini e quelle della pagina a fianco, insieme alla lettura delle didascalie, ci permette di ricostruire il contesto dell'azione di Teresa Carrar: vediamo, ad esempio, che quando volge il capo indietro sta guardando verso il figlio per chiedere lui perché stia chiudendo la finestra. L'impressione che si ha osservando le due facciate del Modellbuch è, come si diceva, quella di essere di fronte a una struttura ipertestuale, costruita per rimandi e collegamenti, che permette di muoversi all'interno della scena, di vederne da vicino sezioni e dettagli.

Il percorso costruito sulla pagina è il seguente: dalla quarta fotografia a campo totale della scena è estrapolato il dettaglio di Teresa Carrar seduta sullo sgabello, mentre si avvicina alla rete. L'immagine, ingrandita, è collocata nella facciata adiacente. Riportando tale processo al parallelo con l'ipertesto, si può dire che esista un collegamento fra il totale della scena e il dettaglio della protagonista isolato nella pagina a fianco, e un altro *link* fra questa fotografia e la sequenza delle sei immagini che illustrano lo sviluppo complessivo del movimento. La sequenza in questione è costituita dalla serie di gesti della donna, isolati, distinti. In questi pochi movimenti si riassume in qualche modo il contenuto dell'intera azione tratteggiata in queste prime due pagine del Modellbuch. Il senso, vale a dire, è tutto espresso nell'intervallo che intercorre fra il gesto della madre di sollevare la rete per rammentarla e il gesto che indica la sospensione del lavoro, le mani in grembo, lo sguardo cupo rivolto al pavimento per via, si immagina, di un pensiero triste che ha attraversato la mente di Teresa Carrar, preoccupata per il figlio che non potrà più scorgere se la finestra viene chiusa: la prima è un'azione legata alla cura, che rimanda al lavoro del figlio, l'ultima posizione è l'esito di un dialogo che ha al fondo un elemento doloroso, tutto racchiuso nello sguardo finale di Teresa Carrar. Quando Carrar chiede al figlio più piccolo perché stia chiudendo la finestra, infatti, le sue parole contengono un sottotesto che fa riferimento alla consapevolezza del pericolo costituito dalla guerra, da cui la donna spera di riuscire a salvare il figlio per non perderlo come è invece accaduto con il padre.

La narrazione complessiva è costruita su un'inter-dialogicità complessa fra fotografie totali della scena, foto di dettaglio che inquadrano l'immagine a figura intera del personaggio e didascalie testuali o battute.

È opportuno descrivere qualche altra pagina del Modellbuch, per poter illustrare altri aspetti della sua complessa struttura.

Le due facciate successive a quelle analizzate poc'anzi mostrano l'entrata in scena di Pedro, l'operaio fratello di Teresa Carrar⁸¹⁴ (Fig. 5). Le sei fotografie a campo totale della scena, disposte in verticale sul fondo chiaro della facciata di sinistra e accompagnate da didascalie, raccontano, nell'ordine:

⁸¹⁴ Adk, Berlin, BBA-MB 0007/6; Adk, Berlin, BBA-MB 0007/7.

1. L'ingresso di Pedro nella casa di Teresa Carrar: il fratello entra dalla porta, il figlio che è ancora alla finestra si gira per guardarlo, Teresa Carrar, seduta a rammendare la rete, ruota testa e busto verso Pedro.
2. Madre e figlio si dirigono verso la porta ad accogliere Pedro.
- 3 e 4. Zio e nipote (Pedro e il figlio di Teresa Carrar) si dirigono verso la tavola situata al centro della stanza.
4. Pedro si siede a tavola mentre madre e figlio rimangono in piedi.
5. Pedro è seduto a tavola e beve il vino da una brocca (madre e figlio stanno in piedi).

Le brevi note testuali poste di fianco ad ogni foto e numerate da 1 a 6 descrivono il contenuto delle immagini, attraverso battute drammatiche o didascalie che forniscono i tratti essenziali della scena, le informazioni indispensabili per inquadrarla: innanzitutto dicono chi sia l'operaio che sta entrando in casa e perché si trovi lì. Si riaffaccia nuovamente così il tema della guerra di resistenza, tratteggiato per cenni già nella sequenza precedente. Lo zio dichiara infatti di essere venuto a far visita alla sorella perché al fronte servono molte cose. La battuta rimane sospesa ma lascia intendere i possibili sviluppi della vicenda.

Il dialogo fra i personaggi, di cui le battute drammatiche riportate sul Modellbuch offrono alcuni brevi stralci, si muove intorno a pochi oggetti: il pane, la brocca con il vino e la lampada accesa sulla barca del figlio maggiore, che il fratello osserva dalla finestra e che indica allo zio. Pane e vino sono offerti da Teresa Carrar al fratello Pedro. La luce della lampada rappresenta un chiaro segnale: finché rimane accesa, si sa che il figlio è vivo, in mare; lo spegnersi della luce, alla fine del dramma, sarà infatti accompagnato dalla notizia della morte di Juan. La lampada fa parte di uno spazio evocato dalla parola, è un oggetto che compone una scenografia verbale, un riferimento visivo che vive solo all'interno del dialogo fra i personaggi, e che non è visibile sulla scena.

La serie di foto di dettaglio, collocate su sfondo nero in file da tre nella pagina adiacente⁸¹⁵, si innesta nel momento dell'ingresso dello zio. La prima di tali immagini è infatti una foto a figura intera del gruppo zio-madre-nipote sulla porta di casa, che ci permette di osservare più da vicino l'interazione fra i tre personaggi. Seguono altre otto foto che inquadrano Pedro, l'operaio, ritratto in un piano americano, e ne mostrano i movimenti del busto e delle mani, i gesti, le pose e le espressioni del volto: Pedro, vestito con una tuta da lavoro consunta e sporca, seduto al tavolo, beve vino direttamente dalla brocca, poi si appoggia al tavolo e protende il busto in avanti, forse a parlare con qualcuno; Pedro, seduto allo sgabello, prende fra le mani la rete da pesca e inizia a rammendarla; Pedro lascia cadere

⁸¹⁵ Adk, Berlin, BBA-MB 0007/6.

la rete e dialoga col nipote che si trova alle sue spalle, volgendo lo sguardo indietro e appoggiando il braccio sullo schienale della sedia per torcere il busto.

Nelle due facciate successive a quelle appena descritte la documentazione della messa in scena e la narrazione per immagini proseguono secondo le modalità viste finora⁸¹⁶. È interessante però notare come la serie di foto di dettaglio incollate su sfondo nero costituisca, per così dire, un ampliamento dell'inquadratura rispetto a quella delle foto appena descritte che mostravano soltanto lo zio Pedro intento a rammendare la rete e il nipote alle sue spalle. Qui invece la focale si allontana e si include nell'immagine anche Teresa Carrar (Fig. 6). Si vede così come Pedro stia rammendando la rete insieme alla sorella, seduta su una sedia vicino a lui. Il figlio, alle spalle dei due, parla con lo zio. Questo allargamento di campo permette di visualizzare la dinamica dell'interazione a tre fra i personaggi, esclusa nelle foto incollate sulla pagina precedente, strette sull'immagine dello zio in primo piano.

Un'altra sequenza a mio avviso interessante è focalizzata sulla figura di Teresa Carrar. Nella prima fotografia si vede la donna, seduta sulla panca, che si affaccia alla finestra, protendendo il busto e sollevando la testa verso l'apertura. Zio e nipote sono seduti a tavola. Nello spazio sottostante questa immagine, si apre una serie di sei foto a figura intera che inquadrano la sola Teresa Carrar e mostrano tutte le fasi del suo movimento, che, frammentato e ricomposto, si dispiega sulla pagina. La sequenza di foto, scattate a pochi secondi l'una dall'altra, ricorda quelle dei *Flip books*, i dispositivi per animare le immagini ideati nel 1868 da John Barnes Linnett – che allora li chiamò con il nome di “kineograph” – utilizzati anche ai primordi del cinema. La serie di immagini in serrata sequenza restituisce in maniera vivida l'idea del movimento della figura di Teresa Carrar. La donna è in piedi vicino alla panca, si siede e guarda verso la finestra aperta, solleva il busto per protendersi a guardare fuori, si siede di nuovo con il capo volto a guardare dietro di sé per parlare al figlio e al fratello, infine riporta il capo in posizione frontale e assume una postura neutra, seduta, la schiena eretta, le mani in grembo. La serie di foto corrisponde alla sequenza del testo drammatico in cui Teresa Carrar interviene per sgridare alcuni bambini che stanno deridendo il figlio maggiore Juan, considerato vigliacco perché non è andato al fronte:

Si odono dal di fuori delle voci infantili che stillano

VOCI INFANTILI

Juan non va soldato

Perché s'è spaventato.

Juan in vigliacchetto

⁸¹⁶ Adk, Berlin, BBA-MB 0007/8; Adk, Berlin, BBA-MB 0007/9.

Sta sotto il copriletto.

Tre visetti infantili appaiono alla finestra.

BAMBINI Buh! (*Scappano in fretta*).

MADRE CARRAR (*si alza, va alla finestra*) Se vi acchiappo vi faccio il sedere blu, sudici mocciosi! (*Parla rivolta all'interno della stanza*) Ancora i Perez!⁸¹⁷

Infine, un'ultima interessante coppia di pagine del Modellbuch inedito. La scena documentata è quella dell'ingresso di Manuela, amica di Juan, in casa di Teresa Carrar⁸¹⁸ (Fig. 7). La ragazza sta cercando Juan e, alla risposta della madre che la informa che il figlio è andato a pescare, accusa Teresa Carrar di aver fatto in modo che Juan non partisse per il fronte per unirsi alle file del Fronte Popolare, che si opponeva ai nazionalisti fautori del colpo di Stato.

La scena è documentata nel Modellbuch da una serie di foto la cui disposizione sembra seguire una logica analoga a quella del montaggio cinematografico. Sembra infatti che la scelta e la disposizione delle immagini sulla pagina siano pensate per riprodurre e mostrare il movimento dell'occhio dello spettatore sulla scena; le fotografie di dettaglio, disposte sullo sfondo nero della pagina, sono collocate in modo da direzionare l'attenzione sui singoli momenti dell'azione nel suo svolgersi, illuminando una dopo l'altra le varie fasi del dialogo fra Teresa Carrar, Manuela, il figlio Josè e lo zio Pedro. Le foto di dettaglio riprendono sempre porzioni parziali della scena, e ad esempio mostrano spesso uno soltanto dei due interlocutori di una sequenza dialogica, che si rivolge a un altro personaggio assente dall'inquadratura.

La prima foto è il dettaglio di Manuela, ritratta a figura intera, colta sulla soglia di casa, nella zona sinistra della stanza, nell'atto di entrare. La seconda, la terza e la quarta foto mostrano invece il lato destro della stanza, dove zio e nipote sono seduti a tavola e Teresa Carrar si sporge verso il forno: lo sguardo si sposta qui sull'interazione dialogica fra Teresa, il figlio Josè e lo zio Pedro, che rimproverano la madre per aver celato al figlio maggiore la notizia della chiamata alle armi. La quinta foto torna poi su Manuela, tesa in piedi, lo sguardo fisso in direzione di Teresa (che non è inclusa nell'inquadratura); lo scatto coglie anche il figlio e lo zio, al tavolo. Di fianco a questa foto sono collocati tre scatti, in sequenza, che mostrano l'immagine a figura intera di Teresa Carrar, in piedi, mentre si volge nella direzione di Manuela e le parla. Le tre foto, probabilmente, sono relative al momento in cui Carrar risponde alla ragazza che la sta accusando di essere complice dei generali.

⁸¹⁷ B. Brecht, *Teatro*, 3 voll., a cura di Emilio Castellani e R. Mertens [poi] a cura di E. Castellani e C. Cases, trad. it. R. Fertonani et. al, 1963, II, p. 396.

⁸¹⁸ Faccio riferimento a Adk, Berlin, BBA-MB 0007/18; Adk, Berlin, BBA-MB 0007/19.

Le successive due immagini mostrano Teresa Carrar che parla nella direzione di Manuela (l'interlocutore è escluso dall'inquadratura), la figura tesa, i pugni stretti, mentre zio e nipote siedono a tavola. Queste ultime foto corrispondono verosimilmente allo scambio serrato di battute fra le due donne nel testo drammatico:

MADRE Lo so, lo so che vorreste fare della mia casa un covo di congiurati. Quella lì non mi darà pace finché non vedrà Juan messo al muro!

RAGAZZA E la gente dice che lei ha aiutato suo marito quando andò a Oviedo!

MADRE (*piano*) Faccia silenzio! Io non ho aiutato mio marito! Non per una cosa simile! Lo so che tutti mi accusano di questo, ma è una menzogna! È solo una sudicia menzogna! Chiunque può testimoniare⁸¹⁹

Nell'ultima foto, l'inquadratura si allarga a comprendere la figura di Manuela che esce dalla porta, dopo aver pronunciato l'ultima battuta:

RAGAZZA Dica a suo figlio che non voglio più saperne di lui. E che faccia pure a meno di girarmi al largo, tanto non gli chiederò più perché non è ancora là dove dovrebbe essere. (*Via*)⁸²⁰

La struttura di questa pagina del Modellbuch tende a riprodurre, a mio avviso, la percezione della scena da parte dello spettatore. L'occhio del pubblico che assiste alla rappresentazione si sposta alternativamente da un personaggio (o da un gruppo) all'altro, seguendo i movimenti e le voci parlanti. La scelta delle fotografie e della loro disposizione/montaggio sul Modellbuch sembra voler suggerire al lettore un percorso sulla pagina analogo a quello compiuto dall'occhio dello spettatore sulla scena, in modo da focalizzare l'attenzione sui singoli attori agenti e sugli snodi dell'azione. Tale disposizione delle immagini è progettata per mettere in evidenza gesti, posizioni, movimenti degli attori, che durante la rappresentazione talvolta avvengono simultaneamente e che quindi potrebbero sfuggire a uno sguardo sull'intera scena. Lo spazio e il tempo dell'azione sono invece qui spezzati e ricomposti in un nuovo montaggio sulla pagina che fissa le immagini significative e mostra simultaneamente più momenti.

La ricostruzione dell'immagine complessiva della scena in tutte le sue parti e la ricomposizione della sequenzialità cronologica delle azioni drammatiche avviene così nella mente del lettore del

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 401.

⁸²⁰ *Ibid.*

Modellbuch. L'assemblaggio delle fotografie realizzato sulla pagina del Modellbuch è simile per certi aspetti anche al montaggio cinematografico, perché si basa su un'alternanza di diversi punti di vista.

Le pagine del Modellbuch per *Die Gewehre der Frau Carrar* descritte nel presente paragrafo hanno tutte in comune la caratteristica di predisporre per il lettore una percezione su più livelli della scena e della narrazione, osservate da punti di vista differenti e molteplici. La scelta della disposizione delle immagini sulle pagine del documento permette di osservare più da vicino alcuni personaggi, ma anche di istituire una particolare lettura della trama narrativa, dispiegata attraverso la successione delle fotografie.

Immaginiamo per un momento di fare riferimento ai mezzi attuali di ripresa video e montaggio digitale. Se la messa in scena di *Frau Carrar* viene ripresa con due camere, sarà possibile produrre due tracce, una ad esempio con il totale della scena, e un'altra con un'inquadratura stretta su un personaggio. Nella scena descritta poc'anzi, in cui Frau Carrar si affaccia alla finestra per rimproverare i ragazzini, si avrebbe ad esempio una traccia con le riprese a campo totale, in cui si vede l'intera scena, la stanza della casa con Frau Carrar alla finestra, lo zio e il nipote seduti al tavolo, e un'altra traccia stretta su Teresa, di cui vengono inquadrati da vicino tutti i movimenti. Ecco che l'assemblaggio delle foto sulle due pagine del Modellbuch permette di mostrare simultaneamente le due sequenze, i due punti di vista, ma anche, in un certo senso, di interrompere per un momento la traccia della narrazione lineare dell'azione complessiva, mettendola in pausa, per soffermarsi sull'altra traccia, quella dello sviluppo del movimento e dell'azione di Teresa Carrar.

Il montaggio delle fotografie interviene allora sia a livello spaziale, mostrando una porzione o l'altra della scena o avvicinando l'immagine di un dettaglio, sia a livello temporale, in quanto si muove liberamente fra più piani narrativi. Il tempo del movimento di Teresa Carrar – in piedi, poi seduta con lo sguardo verso la finestra da cui giunge la canzoncina provocatoria dei ragazzini, poi affacciata e protesa verso l'esterno per scacciare e rimproverare i monelli, poi di nuovo seduta con lo sguardo rivolto al figlio e al fratello e infine con il capo e il busto in posizione frontale e neutra, la mani in grembo – è parte del tempo dell'azione complessiva della scena, che coinvolge anche il figlio e lo zio, ma viene estrapolato dal contesto e mostrato al lettore come se si trattasse di una sotto trama.

La simultaneità della percezione è predisposta anche dalla struttura ipertestuale del Modellbuch, a cui ho fatto più volte riferimento per gli esempi descritti.

Quando parlo, in questo contesto, di *ipertesto* penso sia alla definizione di Ted Nelson, che coniò il termine nel 1965, sia alle riflessioni di Roland Barthes sull'«interpretazione» del testo a partire dalla sua «pluralità».

Fra il 1968 e il 1969 Barthes tenne un seminario alla École pratique sulla lettura della novella *Sarrasine* di Balzac. Il saggio *S/Z*, esito di tale lezione, supera la prospettiva strutturalista nella

direzione di un'analisi della pluralità di livelli che compone il testo e della valutazione della dimensione del lettore, soggetto attivo nella produzione del testo. Barthes opera una distinzione fra «ciò che può essere oggi scritto (ri-scritto): lo *scrivibile*» e «il suo contro-valore, il suo valore negativo, reattivo: ciò che può essere letto, ma non scritto: il *leggibile*». «Noi chiamiamo classico ogni testo leggibile», scrive⁸²¹. E rispetto al ruolo del lettore afferma: «Perché lo scrivibile è un nostro valore? Perché la proposta del lavoro letterario (della letteratura come lavoro) è quella di fare del lettore non più un consumatore ma un produttore del testo»⁸²². E ancora, «il testo scrivibile siamo *noi mentre scriviamo* [...]», i testi leggibili «sono dei prodotti (e non delle produzioni), formano la massa della nostra letteratura»⁸²³. Nell'ottica di individuare distinzioni fra un testo e l'altro, Barthes introduce allora i concetti di «interpretazione» e di «pluralità» del testo: «Questa nuova operazione è l'interpretazione (nel senso che Nietzsche dava a questa parola). Interpretare un testo non è dargli un senso (più o meno fondato, più o meno libero), è invece valutare di quale pluralità sia fatto»⁸²⁴. L'autore delinea così l'idea di “testo plurale”:

In questo testo ideale, le reti sono multiple, e giocano fra loro senza che nessuna possa ricoprire le altre; questo testo è una galassia di significanti, non una struttura di significati; non ha inizio; è reversibile; vi si accede da più entrate di cui nessuna può essere decretata con certezza la principale; i codici che mobilita si profilano a perdita d'occhio, sono indecidibili [...]; di questo testo assolutamente plurale i sistemi di senso possono sì impadronirsi, ma il loro numero non è mai chiuso, misurandosi sull'infinità del linguaggio⁸²⁵.

Le riflessioni espresse in queste righe da Roland Barthes richiamano l'idea nelsoniana dell'ipertesto, di cui mi sono avvalsa in questo paragrafo per la descrizione della struttura del Modellbuch per *Die Gewehre der Frau Carrar*. Come afferma Paola Castellucci, tuttavia, figure come quelle di Michel Foucault, Claude Lévi-Strauss e Roland Barthes, che sono state accostate a Nelson per via del comune percorso intellettuale volto alla «ricerca di una nuova testualità», non si possono considerare a tutti gli effetti precorritrici del concetto di ipertesto⁸²⁶. Nell'intervento del 1965 in cui Nelson definiva un nuovo metodo di organizzazione dei file in un sistema informatico⁸²⁷ emergono i caratteri fondanti e innovativi dell'ipertesto, che, in ogni caso, presenta molti elementi in comune con il “testo plurale”

⁸²¹ R. Barthes, *S/Z. Una lettura di «Sarrasine» di Balzac*, trad. it. L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1973, p. 10.

⁸²² *Ibid.*

⁸²³ *Ibid.*, p. 11.

⁸²⁴ *Ibid.*

⁸²⁵ *Ibid.*

⁸²⁶ P. Castellucci, *Dall'ipertesto al Web. Storia culturale dell'informatica*, Bari, Laterza, 2009, p. 53.

⁸²⁷ Nelson presentò la sua relazione dal titolo *A File Structure for the Complex, the Changing, and the Indeterminate*, il 24 agosto 1965 in occasione della ventesima conferenza Acm.

di Barthes. Alla base dell'ipertesto c'è l'idea del *link* – ovvero di un collegamento fra informazioni che procede per associazioni, connessioni e salti, in maniera simile a quanto avviene nella mente umana – e quella dell'assenza di confini e delimitazioni.

Il concetto di ipertesto si è rivelato funzionale a descrivere la struttura del Modellbuch inedito per *Frau Carrar, Adk, Berlin, BBA-MB 0007*, per diverse ragioni. Come ho cercato di illustrare attraverso molteplici esempi, infatti, la disposizione delle fotografie sulle pagine del documento è organizzata in modo da suggerire all'osservatore un collegamento fra le immagini e consentire un "salto" dalla fotografia a campo totale della scena, inserita nella serie di immagini che descrivono il procedere lineare della narrazione, a fotografie che si focalizzano su dettagli o porzioni della medesima scena. In alcuni casi, si predispongono un'ulteriore "link" fra l'immagine a figura intera del personaggio estrapolata dal contesto del totale della scena, e avvicinata allo sguardo dell'osservatore, e una sequenza di fotografie che mostrano tutte le fasi del movimento di quel personaggio. Questo avviene ad esempio, come si è visto, con la foto a figura intera di Teresa Carrar seduta sulla sedia, con in grembo la rete da pesca da rammendare: la figura è stata "estratta", per così dire, dal totale della scena e collocata nella pagina a fianco, sullo sfondo nero; sotto la foto si apre una serie di sei immagini che illustra la sequenza dell'azione di Carrar: la trama si allarga, i sentieri attraverso cui analizzare la messa in scena tradotta in immagini sono potenzialmente infiniti. Il Modellbuch suggerisce in questo caso un sistema di scatole cinesi, in cui dal grande si passa al piccolo, dal generale al dettaglio, e poi al dettaglio del dettaglio.

L'assemblaggio delle immagini sulle pagine del modello suggerisce dunque l'idea di una rete capace di connettere e mostrare simultaneamente molteplici informazioni e punti di vista sulla scena, favorendo così un'analisi complessa della rappresentazione. A un livello più ampio, il concetto di ipertesto si presta ad essere utilizzato per la descrizione generale e complessiva dei Modellbücher, per via della pluralità di elementi e di codici messi in campo nei libri-modello al fine di istituire una lettura a più livelli dell'opera teatrale. Non bisogna dimenticare infatti il carattere multimediale dell'oggetto Modellbuch, fondato sull'interazione fra media visuali e media testuali. I Modellbücher brechtiani si costituiscono sulla interdialogicità fra le informazioni, che consente un'interpretazione complessa dell'opera. Ciò si verifica sia nei Modellbücher editi sia in quelli inediti. *Couragemodell 1949* e *Aufbau einer Rolle: Galilei*, infatti, si compongono di tre volumi, tra loro interconnessi e concorrenti alla descrizione degli allestimenti in questione. I libri-modello chiamano in causa il testo drammatico dell'opera, l'apparato di note registiche e di riflessioni teoriche elaborate da Brecht sul dramma e sulla messa in scena, la documentazione fotografica della rappresentazione. Anche *Antigonemodell 1948* è strutturato in modo da consentire il confronto fra molteplici strumenti per la

lettura dell'opera, mettendo a disposizione oltre al testo del dramma, alle foto di scena e alla *Prefazione* di Brecht-Neher, anche alcuni bozzetti scenici di Caspar Neher.

Lo stesso processo, multimediale e dialettico, sta alla base della composizione dei Modellbücher inediti, dove il quadro completo della rappresentazione è ricostruito attraverso la relazione fra fotografie di scena e testualità, per cui è possibile seguire lo svolgersi della narrazione drammatica attraverso i testi posti a commento delle immagini, che riportano le battute dei personaggi o alcune didascalie drammaturgiche.

Si può dunque parlare di multimedialità, sia in riferimento ai Modellbücher editi, sia pensando a quelli inediti, che venivano concessi in prestito ad altri teatri e che allo stesso tempo erano utilizzati come dispositivo interno all'ensemble per riflettere sul lavoro in corso e testarne la tenuta. Il carattere ipertestuale, la struttura fatta di dialoghi e rimandi reciproci fra immagini e testi, o fra un'immagine e l'altra si fa poi ancora più evidente in alcuni particolari Modellbücher inediti – si è visto quello per *Frau Carrar*, si vedrà nel prossimo paragrafo quello per *Die Mutter* – e nei libri-modello editi, in cui l'interpretazione complessiva dell'opera è predisposta attraverso la lettura incrociata di più documenti, che mettono in campo molteplici livelli di analisi.

Die Mutter

Fra i Modellbücher inediti che vale la pena analizzare nel dettaglio rientra senz'altro uno dei libri-modello realizzati per documentare l'allestimento del dramma *Die Mutter (La madre)*, catalogato con segnatura *Adk, Berlin, BBA-MB 106*. Come il Modellbuch per *Frau Carrar* descritto nel precedente paragrafo, anche questo documento è connotato da un carattere ipertestuale, è strutturato in modo da suggerire una lettura complessa dello spettacolo, portando all'attenzione gestualità attoriali e dettagli capaci di decodificare la scena brechtiana.

Il dramma didattico *Die Mutter*, tratto dal romanzo di Maxim Gorki, fu composto nel 1932 e rappresentato nello stesso anno a Berlino (Theater am Schiffbauerdamm) per la regia di Brecht e Burri e poi nel '35 alla Theatre Union di New York, teatro operaio appoggiato dal partito comunista americano⁸²⁸. Come racconta Klaus Völker, la messa in scena newyorkese fu un vero e proprio insuccesso, probabilmente anche per via dei profondi attriti fra Brecht e la Theatre Union. Völker ricorda poi la messa in scena di *La madre* realizzata con attori-operai danesi nel 1935, con Pelagea Vlassova interpretata da Dagmar Andreasen. Scrive l'autore che in quell'occasione Ruth Berlau «aveva posto la prima pietra della teoria brechtiana dei modelli. Per l'interpretazione della Vlassova da parte di Dagmar Andreasen erano servite da modello le fotografie della rappresentazione berlinese

⁸²⁸ K. Völker, *Vita di Bertolt Brecht* cit., p. 228

con Helene Weigel»⁸²⁹. E aggiunge: «Ruth Berlau aveva adottato lo stesso principio per l'allestimento dei *Fucili di madre Carrar*. Non si trattava di copiare servilmente il modello ma di utilizzarlo in modo creativo, di svilupparlo cioè ulteriormente»⁸³⁰.

Ci fu poi un allestimento dell'opera nel 1951, con Brecht stesso come regista, che rientra fra i primi sei allestimenti del Berliner Ensemble nel biennio 1949-1951, documentati nel volume *Theaterarbeit*. Claudio Meldolesi individua tale lavoro come «la prima regia a pieno titolo di Brecht», la «regia della svolta», sia per l'ampio ricorso alle tecniche e al linguaggio cinematografico, che manifestava l'influsso dell'esperienza di Ejzenštejn e di Mejerchol'd, sia per la nuova valorizzazione dell'ensemble e dell'apporto del lavoro attorico alla regia⁸³¹.

Nel 1953, a Vienna, Brecht mise in scena nuovamente *La madre* insieme a Manfred Wekwerth. Fra gli allestimenti del Berliner Ensemble successivi alla morte di Brecht, ne risulta poi uno realizzato nell'ottobre 1974, con regia di Ruth Berghaus.

Stando alle indicazioni fornite sulle schede del database digitale, la maggior parte dei Modellbücher inediti per *Die Mutter* conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv documenta l'allestimento del 1951. Si indicano come date quella della première (13 gennaio 1951) e dell'ultima esecuzione (31 maggio 1955). *Adk, Berlin, BBA-MB 0082* è descritto invece come riferibile al nuovo allestimento, nel 1957, della produzione del 1951 (*Neueinstudierung der Inszenierung von 1951; Datierung: 25 November 1957 – 11 April 1961*). Anche sul frontespizio del volume si possono infatti leggere i dati relativi alla produzione, indicata come nuovo allestimento datato 1957: regia di Brecht, musiche di Hanns Eisler, scenografia di Caspar Neher. La regia dell'allestimento del 1957, stando ad alcune schede sintetiche con i dati degli spettacoli conservate presso l'archivio e ad alcune indicazioni di Rüdiger Steinlein, dovrebbe essere però di Wekwerth. Steinlein ricorda anche che del nuovo allestimento di Wekwerth fu realizzato nel 1958 un film, diretto dal medesimo regista⁸³².

L'allestimento del 1976 con regia di Ruth Berghaus è documentato da un Modellbuch che fa parte del fondo archivistico del Berliner Ensemble, che al momento della mia indagine era stato da poco acquisito dal Bertolt-Brecht-Archiv e non ancora inventariato. Mi è stato possibile consultare questo documento su richiesta, con tutte le precauzioni del caso trattandosi appunto di un materiale non catalogato e ancora da restaurare.

Uno dei più interessanti fra i Modellbücher inediti per *Die Mutter* è senz'altro il documento con segnatura *Adk, Berlin, BBA-MB 106*. È complicato datare con certezza l'allestimento documentato

⁸²⁹ *Ibid.*, pp. 346-347.

⁸³⁰ *Ibid.*

⁸³¹ C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista* cit., pp. 50-58.

⁸³² R. Steinlein, T. Beutelschmidt (eds.), *Realitätskonstruktion: Faschismus und Antifaschismus in Literaturverfilmungen des DDR-Fernsehens*, Leipziger, Universitätsverlag, 2004, p. 105, nota 170.

nel Modellbuch, per capire se la messa in scena sia stata o meno realizzata vivente Brecht. Quasi impossibile poi stabilire se al documento inedito Brecht abbia lavorato direttamente, dato che in questo caso non sono presenti indizi inequivocabili come iscrizioni manoscritte riconosciute come brechtiane. Si possono fare però alcune ipotesi. Innanzitutto, ci si può basare sulle indicazioni del database digitale dell'archivio, che segnala il 13 gennaio 1951 come data della première dell'allestimento documentato e il 31 maggio 1955 come ultima rappresentazione.

Il Modellbuch si apre con un foglio dattiloscritto, incollato come di consueto alla tavola in cartoncino, che riporta i dati dello spettacolo, ma non ne indica alcuna datazione⁸³³. Come autore dell'allestimento è indicato Brecht, il che dunque, anche in assenza di esplicite indicazioni temporali, induce a pensare alla produzione del 1951.

A prima vista, poi, la scenografia, gli arredi, i cartelli fotografati sembrano molto simili o addirittura identici a quelli della messa in scena riprodotta su un altro Modellbuch, *Adk, Berlin, BBA-MB 0083*, documento che presenta manoscritti brechtiani, e che dunque è stato senza dubbio realizzato vivente Brecht, probabilmente per fissare l'allestimento del 1951. Un altro dato che fa propendere per l'ipotesi che l'allestimento documentato nel Modellbuch in questione (*Adk, Berlin BBA-MB 106*) sia quello del 1951, con regia brechtiana, è la presenza di alcuni interpreti che facevano parte della rappresentazione diretta da Brecht: Gerhard Bienert per il maestro Lapkin, Ernst Busch per l'operaio Semjon Lapkin, Erwin Geschonneck per il macellaio Wassil Jefimowitsch. È anche vero, d'altra parte, che l'allestimento del 1957, con regia di Wekwerth, documentato in *Adk, Berlin, BBA-MB 0082*, sembra anch'esso piuttosto simile per scenografia a quello del 1951.

Nonostante la datazione dell'allestimento sembri dunque piuttosto certa, rimane difficile come sempre stabilire in maniera inequivocabile quando sia stato realizzato il libro modello e capire se Brecht possa avervi messo mano direttamente.

Il Modellbuch che mi accingo a descrivere (*Adk, Berlin, BBA-MB 106*) è probabilmente un documento allo stadio di bozza, visti il formato e la configurazione interna: non si tratta di un volume rilegato, bensì di una serie di fogli in cartoncino marrone ripiegati a metà su sé stessi in modo da formare quattro facciate di formato rettangolare con orientamento verticale, al cui interno sono incollate fotografie accompagnate da testualità dattiloscritte. La prima facciata di ogni serie da quattro è contrassegnata da un numero progressivo, stampato in alto a destra.

Il documento è strutturato su una serie di fotografie, poche per ogni scena, alcune a campo totale, altre che inquadrano un solo personaggio o una coppia, ritratti a figura intera; le immagini sono

⁸³³ Adk, Berlin, BBA-MB 0106/5. Il documento che apre il Modellbuch indica i nomi di tutte le maestranze coinvolte: il responsabile di scenografia e costumi è Caspar Neher, direttore musicale è Adolf Fritz Guhl e le foto-proiezioni sono ad opera dei fratelli Heartfield Herzfelde. L'attrice protagonista, nei panni di Pelagea Wlassowa è Helene Weigel.

accompagnate da didascalie descrittive della scena, scritte in terza persona. La messa in scena si dispiega sulle pagine del Modellbuch con andamento progressivo in senso cronologico. Alcune scene sono introdotte dalle foto dei cartelli, i quali sembrano essere realizzati tramite proiezioni (probabilmente si tratta delle foto-proiezioni dei fratelli Heartfield, indicati infatti come responsabili di questa voce tecnica nella scheda che apre il Modellbuch⁸³⁴). I cartelli sono in parte figurativi e in parte testuali. Uno di questi è contrassegnato sul Modellbuch da una didascalia che lo descrive come proiezione sul sipario semi-alzato, dato questo che rivela un aspetto non chiaramente visibile dalle foto: l'utilizzo dei sipari a mezza altezza.

Ho ritenuto opportuno soffermarmi nella descrizione di questo documento perché penso che possa essere considerato un ulteriore esempio di Modellbuch strutturato in maniera “ipertestuale”⁸³⁵, con alcuni caratteri simili a quelli di cui si è parlato nel precedente paragrafo in relazione al libro-modello inedito per *Frau Carrar*.

Vediamo, a questo proposito, la documentazione della prima scena del dramma (Fig. 8)⁸³⁶. La prima immagine è una foto a campo totale della scena iniziale del dramma⁸³⁷. Si vede il soggiorno della casa di Pelagea Vlassova, un'abitazione semplice, di operai. A destra della stanza siede il figlio, con la testa china su un tavolo; nella zona sinistra si scorge la figura della madre, in piedi, rivolta al pubblico, in mano la pentola della minestra. La didascalia dattiloscritta incollata al di sotto della foto mette a fuoco gli elementi essenziali della narrazione: la madre può cucinare per il figlio soltanto una zuppa. Lo stipendio è stato ancora una volta diminuito di un copeco. Con un procedimento piuttosto simile a quello visto per il Modellbuch di *Frau Carrar*, ecco che sotto la foto a campo totale è incollata una fotografia a figura intera di Helene Weigel nei panni di Pelagea Vlassova, ritratta con un'inquadratura stretta⁸³⁸; la foto costituisce un focus sulla figurina di Carrar collocata a sinistra nella foto soprastante, che viene qui avvicinata e ingrandita: l'effetto che si ha guardando le due immagini è quello di una zoomata sull'immagine di Pelagea Vlassova, isolata dal totale della scena. Lo scatto è di qualche secondo successivo al precedente, perché la posizione del capo è qui lievemente più inclinata. Si distinguono in maniera chiara gli abiti di Vlassova, una camicia e una gonna di colore scuro che la coprono fino ai piedi calzati in pesanti scarponi. Il volto è scavato, i capelli raccolti. La mano sinistra regge la pentola e la destra il coperchio. La disposizione delle foto suggerisce, come nel caso del Modellbuch per *Frau Carrar*, l'idea di una sorta di collegamento ipertestuale interno alla

⁸³⁴ Adk, Berlin, BBA-MB 0106/5.

⁸³⁵ Per il concetto di ipertesto si fa anche qui riferimento sia al concetto barthesiano di “testo plurale”, sia alla definizione nelsoniana di “ipertesto”, a cui si è fatto cenno nel precedente paragrafo.

⁸³⁶ A supporto dell'analisi e della descrizione testuale del Modellbuch qui proposta, si può fare riferimento alle illustrazioni inserite nell'Apparato iconografico della presente tesi, per le quali si ringrazia Luca Torrenzieri.

⁸³⁷ Adk, Berlin, BBA-MB 0106/8.

⁸³⁸ Adk, Berlin, BBA-MB 0106/8.

raffigurazione della scena, che permetta di passare dal totale al dettaglio. Il focus sulla figura di Helene Weigel permette di osservare da vicino il gesto, la postura e l'espressione della protagonista in uno dei momenti cruciali del dramma. La pentola con la zuppa è il barthesiano «dettaglio significativo»⁸³⁹, l'oggetto-segno della povertà della famiglia operaia, del tutto riconducibile a un fattore prettamente sociale: la carenza della minestra è proporzionale a quella dello stipendio del figlio, che è appena stato abbassato a parità di ore di lavoro. Minestra e copeco, due elementi tangibili e materiali, si fanno metafora della disuguaglianza sociale, dello sfruttamento del lavoro operaio e della necessità della lotta di classe.

L'espressione sofferta della madre, che si rivolge al pubblico mostrando la pentola della zuppa, esprime qui sia l'afflizione provocata dalla povertà, sia la totale mancanza di coscienza di classe della donna, la quale per il momento si limita soltanto a constatare la condizione presente, senza avere gli strumenti culturali e politici per modificarla. Il gesto di Vlassova e l'oggetto della pentola posti in primo piano nella foto a figura intera sintetizzano il senso complessivo della scena.

Si può dire inoltre che il gesto compiuto dalla madre quando rivolge alla platea la pentola della zuppa sia un *Gestus sociale*, ovvero, riprendendo le parole di Barthes «un gesto [...] in cui si può leggere tutta una situazione sociale»⁸⁴⁰.

Interessante il confronto fra questa pagina di Modellbuch e il testo del dramma edito che ruota anch'esso, in questa prima scena (*Le Vlassove di tutti i paesi*), intorno all'immagine verbale della zuppa⁸⁴¹. La didascalia testuale colloca Pelagia Vlassova all'interno della propria casa e la prima battuta della donna è rivolta al pubblico. La madre parla di sé in terza persona e il suo monologo si apre sull'immagine della minestra, capace di condensare i fattori interpretativi della scena: «Quasi mi vergogno a mettere questa minestra davanti a mio figlio»⁸⁴², dice Vlassova; la zuppa, indicata in maniera deittica, è troppo scarsa, e non abbastanza nutriente («non posso aggiungere nemmeno una mezza cucchiata di grasso»⁸⁴³). Ed ecco, a seguire, un'altra immagine verbale, quella del copeco: la paga del figlio Pavel è stata diminuita di un copeco all'ora. La madre porge al figlio la ciotola della minestra, lui la annusa e la respinge. «Che cosa posso fare io, Pelagia Vlassova, donna di quarantadue anni, madre di un operaio, vedova di un operaio?»⁸⁴⁴, domanda la madre rivolta agli spettatori.

Le fotografie che compongono il Modellbuch – con il sistema di scatole cinesi che dalla foto a campo totale della scena rimanda al dettaglio dell'immagine a figura intera di Pelagea Vlassova, di cui mette

⁸³⁹ R. Barthes, *Sette fotografie-modello di Madre Courage* cit., pp. 251-252.

⁸⁴⁰ R. Barthes, *Diderot, Brecht, Ejzenštejn* cit., p. 93.

⁸⁴¹ Si fa riferimento qui all'edizione Einaudi del dramma: B. Brecht, *La madre*, introduzione di P. Chairini, trad. it. E. Castellani, Torino, Einaudi, 1971.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 15.

⁸⁴³ *Ibid.*

⁸⁴⁴ *Ibid.*

in evidenza postura e gesto – costituiscono dunque una traduzione in immagini del testo drammatico e delle indicazioni di scrittura scenica contenute in nuce al suo interno. Nel momento in cui Brecht fa pronunciare a Vlassova il suo monologo in terza persona, rivolto chiaramente alla platea, con il riferimento deittico alla zuppa, sta fornendo già una precisa indicazione rispetto alla postura dell'attrice sul palco, alla sua intenzione comunicativa e al gesto delle mani: tale postura è la stessa su cui si focalizzano le fotografie appena analizzate.

La seconda scena del dramma, *Pelagia Vlassova si cruccia nel vedere suo figlio in compagnia di operai rivoluzionari*, racconta la riunione clandestina degli operai in casa di Pelagia Vlassova per stampare volantini con il ciclostile, la preoccupazione della madre, scontenta delle frequentazioni del figlio che teme possano arrecargli guai, l'irruzione della polizia che devasta la casa in cerca dei volantini e infine la decisione di affidare a Vlassova il volantinaggio in fabbrica del giorno seguente. L'arrivo improvviso dei poliziotti e la perquisizione della stanza sono riprodotti sulle pagine del Modellbuch in una prima foto a campo totale della scena che mostra l'ingresso degli agenti nella casa dove si trovano gli operai e in una seconda foto focalizzata su un poliziotto, colto con un'inquadratura più stretta, mentre rovista nei cassetti di un comò⁸⁴⁵.

Anche la scena dell'arrivo di Pelagia Vlassova alla fabbrica per distribuire di nascosto i volantini è costruita sul Modellbuch in modo simile: la prima foto è un totale della scena e mostra la protagonista che si avvicina alla porta della fabbrica e il custode seduto a fare la guardia. La seconda è un focus sulla figura del custode intento a leggere un libro e su quella di Vlassova che si china per rivolgersi all'uomo, chiedendogli di poter entrare. La madre tiene in mano la brocca e il paniere con il pranzo per gli operai, cavallo di Troia utilizzato per introdurre furtivamente i volantini redatti in clandestinità⁸⁴⁶.

Le due foto successive mostrano gli operai riuniti in gruppo nel cortile della fabbrica durante una pausa dal lavoro: stanno leggendo i volantini che Vlassova è riuscita a far circolare e discutono del contenuto. La prima foto è di nuovo un campo totale della scena, che include l'ingresso della fabbrica, il custode distratto dalla lettura e, sulla destra, il capannello di operai; la seconda è un focus sugli operai. Uno di loro sta mostrando il volantino a due compagni⁸⁴⁷.

È costruita in modo simile anche la documentazione della scena del colloquio in carcere fra Pelagia Vlassova e il figlio Pavel: la prima foto è un totale che mostra il parlatorio in cui madre e figlio, seduti, sono separati da una grata alta e tetra e osservati da una guardia. Nella foto seguente, i due personaggi sono colti in un'inquadratura più stretta che permette di apprezzare in maniera più nitida

⁸⁴⁵ Adk, Berlin, BBA-MB 0106/13.

⁸⁴⁶ Adk, Berlin, BBA-MB 0106/17.

⁸⁴⁷ Adk, Berlin, BBA-MB 0106/20.

la loro relazione. La madre si protende verso Pavel, come a chiedere con forza qualcosa che la preoccupa; lui tiene d'occhio la guardia che spia la situazione da dietro la grata.

In tutti questi casi la descrizione della messa in scena attraverso le immagini fotografiche si articola in un continuo passaggio dal generale al particolare, con un'alternanza di punti di vista che tende ad approfondire lo sguardo sulla scena e a porne in rilievo i particolari o i dettagli. Come è stato detto, se è complesso datare con certezza l'allestimento documentato (anche se sembra plausibile che si tratti di quello del 1951) è difficile se non impossibile stabilire se Brecht abbia messo mano direttamente alla composizione del Modellbuch. In ogni caso, la struttura complessiva del documento, con i frequenti rimandi fra le foto a campo totale e quelle focalizzate su una parte della scena, risponde a quelle che erano le intenzioni dichiarate anche a livello teorico nei testi sui Modellbücher pubblicati sul volume collettivo *Theaterarbeit*. Il primo fra i caratteri essenziali di un Modellbuch è enunciato all'interno di un paragrafo dal titolo emblematico, «Il libro modello mostra il 'gestus' fondamentale di un dramma», a cui segue, poco più avanti un altro breve testo intitolato «il libro modello mostra la trattazione dei dettagli»⁸⁴⁸. L'attenzione al *Gestus* e al dettaglio è alla base della disposizione delle fotografie osservate per il Modellbuch di *La madre*. Si può dire che il "Gestus fondamentale" di un dramma sia in pratica il posizionamento dell'opera rispetto al proprio tempo storico e alle istanze politiche e sociali che lo caratterizzano; il Gestus fondamentale condensa il genere di relazione che il dramma cerca di instaurare con il pubblico e la reazione che si propone di suscitare nello spettatore. L'attitudine del dramma *La madre* è ben espressa nelle *Note* all'opera redatte nel 1932 e nel 1936 in relazione alle rappresentazioni di Berlino e New York, che si possono leggere nell'edizione Einaudi degli *Scritti teatrali* di Brecht:

Il dramma *La madre* è scritto nello stile dei drammi didattici, ma esige degli attori; esso appartiene alla drammaturgia antimetafisica, materialistica, *non-aristotelica*. Questa drammaturgia non fa, come quella aristotelica, un uso inconsiderato dell'*immedesimazione* dello spettatore [...]. Così come non si propone di abbandonare il suo eroe al mondo come a un destino inevitabile, del pari non è nel suo intento abbandonare lo spettatore alla suggestione di emozioni teatrali. Applicandosi ad insegnare allo spettatore un certo comportamento pratico che ha per mira di cambiare il mondo, essa deve fargli assumere già nel teatro un atteggiamento fundamentalmente diverso da quello che gli è abituale⁸⁴⁹.

⁸⁴⁸ *Theaterarbeit* cit., pp. 308-314.

⁸⁴⁹ B. Brecht, *Note a La madre*, trad. it. R. Mertens, in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975. III, *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, p. 85.

Tali scopi sono perseguiti naturalmente anche attraverso la messa in scena del dramma, volta ad estrinsecare l'«efficacia mediata della scena epica»:

Nella prima rappresentazione della *Madre* la scena (di Caspar Neher) non doveva produrre l'illusione di un luogo reale: essa stessa prendeva, per così dire, posizione rispetto a ciò che accadeva, citando, raccontando, preparando e rammentando. Nei sobri suggerimenti che dava di mobili, porte, ecc., si limitava a indicare oggetti che avevano una parte nell'azione, ossia quegli oggetti senza i quali l'azione o non si svolgerebbe, o si svolgerebbe altrimenti. [...] Su un grande schermo nello sfondo si proiettavano testi e immagini documentarie che restavano visibili per tutta la durata del quadro, di modo che questo schermo aveva anche il carattere di una quinta. La scena dunque non si limitava a suggerire per accenni degli spazi reali, ma coi testi e le immagini documentarie mostrava anche il grande movimento d'idee in cui gli avvenimenti si svolgevano⁸⁵⁰.

Le fotografie del Modellbuch si pongono in relazione dialettica con le indicazioni espresse in queste *Note* e con gli intenti teorici elaborati sulle pagine di *Theaterarbeit*.

La struttura ipertestuale del Modellbuch, costruita sui rimandi reciproci fra le foto di scena a campo totale e quelle che estrapolano dal totale un singolo dettaglio, risulta infatti funzionale, come si è visto, a porre in evidenza il *Gestus* di un personaggio, oppure il «dettaglio significativo»⁸⁵¹ nel senso che Roland Barthes attribuiva agli oggetti di scena brechtiani, o ancora la disposizione delle figure in gruppo o la relazione fra due personaggi: tutti questi elementi concorrono a definire il *Gestus* fondamentale del dramma. Nei casi descritti, il Modellbuch predispone una sorta di collegamento ipertestuale fra la foto a campo totale e un suo dettaglio: la figura del poliziotto che rovista brutalmente nei cassetti del comò di Vlassova, Vlassova che si rivolge alla guardia della fabbrica un attimo prima di varcarne i cancelli e iniziare il volantinaggio clandestino, il gruppetto di operai che leggono con attenzione i volantini, il dialogo serrato fra la madre e Pavel in carcere. Ognuno di questi frammenti, fissati dallo scatto fotografico e isolati dal totale della scena, condensa un tratto essenziale del significato complessivo del dramma. Si è già detto dell'immagine di Vlassova, rivolta al pubblico, con in mano la pentola della zuppa e dello statuto di segno significativo attribuibile a questo oggetto. Si può aggiungere, facendo riferimento alle *Note* alla rappresentazione drammatica, che la fotografia in questione pone all'attenzione dell'osservatore un elemento fondante del dramma e della sua messa in scena, ossia la postura e l'attitudine di Helene Weigel

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁸⁵¹ Barthes, *Sette fotografie-modello di Madre Courage*, in *Id.*, *Sul teatro* cit., pp. 251-252.

nei panni di Pelagia Vlassova nella prima scena, in cui risulta evidente il carattere di «intermediario fra lo spettatore e l'evento»⁸⁵² proprio dell'attore del teatro epico:

Nella prima scena l'interprete, in piedi nel mezzo della scena in un ben determinato atteggiamento tipico, pronunciava le sue battute come se fossero scritte alla terza persona; dunque non solo non creava l'illusione di essere veramente la Vlassova o di credere di esserlo, e di dire realmente queste frasi; ma impediva addirittura che lo spettatore, per negligenza e per vecchia abitudine, si trasportasse in una data stanza e si credesse testimone invisibile di una sporadica scena intima. Essa proponeva invece apertamente come oggetto di discussione il personaggio che lo spettatore per alcune ore avrebbe veduto agire⁸⁵³.

Anche l'immagine del poliziotto che rovista nei cassetti del comò di Pelagia Vlassova, durante la violenta perquisizione della casa in cerca dei volantini e del ciclostile, possiede la forza di sintetizzare il senso complessivo della scena. Vlassova subisce la brutalità intimidatoria della polizia che devasta la povera stanza, senza peraltro trovare alcuna prova dell'attività sovversiva, ma ancora non è in grado di elaborare una riflessione critica su quanto stia avvenendo e di comprendere come l'azione rivoluzionaria del figlio e degli altri operai sia necessaria:

4. Una perquisizione poliziesca mostra a Pelagia Vlassova quanto sia pericolosa l'attività di suo figlio.
5. Benché la brutalità dei poliziotti l'inorridisca, Pelagia Vlassova dichiara ancora che non giudica abusiva la violenza dello stato, ma quella di suo figlio. Per questo essa lo condanna e più di lui condanna quelli che lo hanno traviato⁸⁵⁴, si legge nelle *Note*.

La fotografia che si concentra sull'interazione fra gli operai nel cortile della fabbrica, intenti a leggere i volantini distribuiti poco prima da Vlassova, mostra la disposizione degli attori nel gruppo e, posta in relazione con la rispettiva fotografia a campo totale, permette di valutare la posizione del gruppo nello spazio complessivo della scena, rispondendo così a una delle esigenze dichiarate negli scritti teorici di *Theaterarbeit*, dove si legge che il Modellbuch deve mostrare la posizione di gruppi e personaggi⁸⁵⁵.

La visita di Pelagia Vlassova al figlio Pavel in carcere, che occupa tutta la scena VII, costituisce un quadro particolarmente interessante. Nel testo drammatico il dialogo fra i due procede serrato, con

⁸⁵² Brecht, *Note a La madre* cit., p. 91.

⁸⁵³ *Ibid.*, pp. 91-92.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 91.

⁸⁵⁵ *Theaterarbeit* cit., pp. 308-314.

ritmo dapprima lento e poi sempre più incalzante. Madre e figlio devono sedere distanti e la guardia immediatamente vieta di parlare di politica. Le prime battute del dialogo mostrano la preoccupazione reciproca per le vite dell'uno e dell'altro, Pavel con la barba lunga che lo fa sembrare più vecchio, Vlassova senza più casa, ospite dal maestro Vesotčikov. Ma a questo primo approccio carico di sincero affetto si sovrappone presto un altro registro: alle battute cariche di pathos e materna preoccupazione di Vlassova pronunciate a voce alta si interpongono le parole dette sottovoce, di nascosto, in uno scambio serrato di informazioni in merito agli indirizzi dei contadini che avevano chiesto di ricevere il giornale stampato dagli operai.

La foto stretta sui due, "estrapolati" dal totale della scena, mette in evidenza la relazione tra madre e figlio, lo sguardo preoccupato di Vlassova, l'attenzione di Pavel alla guardia che non deve cogliere il contenuto del dialogo. Lo sguardo riesce a restituire la complessità della scena e la duplicità di sentimenti che la animano.

Si potrebbe dire che in ognuno dei casi visti, le fotografie focalizzate su un dettaglio, su un personaggio a figura intera o su una coppia o un gruppo – poste in relazione alla rispettiva foto a campo totale della scena, a cui rimandano, in una struttura ipertestuale – operino, per così dire, uno straniamento del *Gestus*. Il gesto di Pelagia Vlassova che mostra al pubblico la pentola con la zuppa, il gesto del poliziotto che perquisisce la casa, quello degli operai colti mentre leggono a fatica i volantini, l'interazione fra Pelagia e Pavel, sono estrapolati dal contesto della scena e portati all'attenzione dell'osservatore, che può così guardarli a distanza, sotto una nuova luce e coglierne i dettagli.

Se, come credo piuttosto plausibile, l'allestimento documentato dal Modellbuch è quello del 1951, sarà opportuno fare riferimento di nuovo alle considerazioni di Claudio Meldolesi⁸⁵⁶ che all'interno del percorso registico brechtiano individua l'allestimento della *Madre* del 1951 come «regia della svolta»⁸⁵⁷, la «prima regia a pieno titolo di Brecht»⁸⁵⁸: «Con l'esperienza della *Madre* [scrive Meldolesi], la regia di Brecht uscì dalla sua dimensione di eccezionalità per entrare a far parte della cultura registica vera e propria: diventando comparabile con altre regie»⁸⁵⁹.

Meldolesi rileva nell'allestimento del 1951 le influenze più o meno esplicite dei registi sovietici, in particolare Ejzenštejn e Mejerchol'd, ma anche Vachtangov. L'interesse nei confronti dei registi russi aveva iniziato a manifestarsi intorno al 1930, e poi di nuovo negli anni Quaranta a Hollywood quando

⁸⁵⁶ Meldolesi, Olivi, *Brecht regista* cit., p. 50-55.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁵⁸ *Ibid.*

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 54.

Brecht aveva ripreso ad osservare le tecniche di montaggio di Ejzenštejn, «che gli sembravano coniugabili con i suoi metodi di scomposizione e ricomposizione drammaturgica»⁸⁶⁰.

La messa in scena del '51 di *La madre*, afferma Meldolesi, era «improntata a valori cinematografici»;⁸⁶¹ si trattò di una «narrazione per immagini»⁸⁶² che si avvale del *medium* cinematografico come soggetto inserito a pieno titolo nella rappresentazione:

Proiezioni d'ambiente incombevano sulle azioni dei personaggi; un film di 1 minuto e 40 ripercorreva la marcia delle rivoluzioni proletarie; dalla narrazione per immagini scaturivano, con coerenza di montaggio, le azioni epico-gestuali del dramma; anche alcune *gags* da cinema muto raccordavano questi livelli della composizione [...] La narrazione visiva, inoltre, stabiliva un secondo rapporto temporale: con il tempo della rappresentazione del '32. Questa rappresentazione, avvenuta con modalità agitatorie durante la resistenza antinazista, era citata riproducendo raggruppamenti di fondo e movimenti coreografici; e da questo rispecchiamento nel passato militante del dramma derivavano altre suggestioni cinematografiche. Un tal gioco di distanziazioni de-sentimentalizzava lo svolgimento dell'azione. L'impatto delle bandiere rosse e dei cori operai e il succedersi delle azioni emotive raggiungevano la dovuta intensità senza rompere il senso della distanza⁸⁶³.

Il ricorso al cinema dunque rappresentò la possibilità di amplificare le potenzialità espressive della rappresentazione e di raccordare la vicenda di Pelagia Vlassova sia al contesto storico in cui il dramma era ambientato, quello degli anni che hanno preparato e anticipato la Rivoluzione russa, sia all'atmosfera che aveva fatto da sfondo alla prima rappresentazione del dramma nel 1932 a Berlino. Le proiezioni interagivano con la gestualità attoriale col risultato di inquadrare le vicende in un preciso contesto storico e politico, in un'operazione di straniamento della narrazione.

I rapporti del dramma *La madre* con il cinema, e in particolare con il montaggio ejzenšteniano, sono stati evidenziati anche da Kathe Rüllicke-Weiler, collaboratrice di Brecht, la quale osservò che, per la struttura drammatica Brecht si rifece alla *Corazzata Potemkin*, in cui

il confronto dialettico delle azioni contraddittorie, che si commentano a vicenda e si guidano l'un l'altra in avanti, è costruito in maniera simile a quella usata nel film di Ejzenštejn, nel quale

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 51. Alcune riflessioni rispetto all'analisi condotta da Meldolesi sulla struttura del dramma *La madre*, sulla messa in scena del 1951 e sui suoi rapporti con il cinema sovietico sono state oggetto anche di un mio recente articolo: S. Torrenzieri, *Attore e cinema nella regia brechtiana: teorie e prassi*, in «Italogramma», *Letteratura e Spettacolo*/ vol. 17 (2019).

⁸⁶¹ Meldolesi, Olivi, *Brecht regista* cit., p. 52.

⁸⁶² *Ibid.*

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 52-53.

l'antagonismo di classe è l'elemento regnante: da una parte il potere dello stato, personificato dalla cricca degli ufficiali e i soldati che essi comandano; dall'altra parte i marinai rivoluzionari e le masse che diedero loro supporto⁸⁶⁴

Del resto, si è visto come Roland Barthes avesse assimilato la scena brechtiana e il piano ejzenšteniano definendoli «quadri», «scene apparecchiate», autonome e concluse dal punto di vista semantico.⁸⁶⁵

La connotazione cinematografica della *Madre* del '51 ha dunque a che fare sia con la struttura drammatica, montaggio di «azioni contraddittorie», sia con la presenza in scena di proiezioni di immagini e testi, che risulta evidente all'osservazione delle foto sui Modellbücher. L'impatto delle proiezioni è forte e capace di connotare l'azione scenica, contestualizzandola in senso storico e politico.

Il montaggio ipertestuale di fotografie analizzato sul Modellbuch *Adk, Berlin, BBA-MB 0106*, con il passaggio da inquadrature ampie, a campo totale, a inquadrature più strette che si focalizzano su un dettaglio, che tenta a mio avviso di riprodurre la traiettoria dell'occhio dello spettatore, si presta bene a tradurre una narrazione come quella descritta, una «narrazione per immagini»⁸⁶⁶, il cui motore è la contrapposizione fra azioni di segno opposto, come emerge dall'analisi di Kathe Rüllicke-Weiler. Alla luce di queste considerazioni si può dunque ipotizzare che alla base cifra “ipertestuale” e “multimediale” che caratterizza i due Modellbücher inediti analizzati per *La madre* e *Frau Carrar* si collochi anche l'interesse di Brecht per le tecniche di montaggio osservate nei registi sovietici, che lasciano traccia nella riproduzione su carta della scena teatrale giocata sull'alternanza di punti di vista, campi e piani di ripresa.

4.5.2. *Leben des Galilei*: «la trama dev'essere visibile»⁸⁶⁷.

L'allestimento di *Leben des Galilei* – con Charles Laughton nel ruolo di protagonista e regia di Bertolt Brecht e Joseph Losey, che debuttò il 30 luglio 1947 a Coronet Theatre di Los Angeles – è documentato in alcuni dei Modellbücher inediti conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv⁸⁶⁸. Il Modellbuch con segnatura *Adk, Berlin, BBA-MB 0040* è costituito invece dalle foto di scena dell'allestimento del 1957, con regia di Erich Engel e con Galileo interpretato da Ernst Busch.

⁸⁶⁴ K. Rulike-Weiler, *Since then the World has Hope*, in Hubert Witt, *Brecht as they knew him*, New York, International Publishers, 1997, p. 199.

⁸⁶⁵ Barthes, *Diderot, Brecht Ejzenštejn*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici 3*, Torino, Einaudi, 1985.

⁸⁶⁶ Meldolesi, Olivi, *Brecht regista* cit., p. 52.

⁸⁶⁷ *Theaterarbeit* cit., p. 306.

⁸⁶⁸ Mi riferisco ai documenti con segnatura: *Adk, Berlin, BBA-MB 0041*; *Adk, Berlin, BBA-MB 0042*; *Adk, Berlin, BBA-MB 0043*; *Adk, Berlin, BBA-MB 0044*.

Come già detto, il Modellbuch edito nel 1958 per *Galileo, Aufbau einer Rolle – Galilei*, si componeva di tre volumi, uno dedicato al testo del dramma e gli altri due, rispettivamente, alla messa in scena del 1947 (il *Galileo* di Laughton) e a quella del '57 (il *Galileo* di Busch). *Laughtons Galilei* è datato 1956, *Buschs Galilei*, la cui edizione fu curata da Hanns Eisler, 1958.

Ci sono poi alcuni altri Modellbücher che fanno parte dell'archivio del Berliner Ensemble, recentemente acquisiti dal Bertolt-Brecht-Archiv ma non ancora trasportati in sede, per essere restaurati e catalogati. Mi è stato possibile consultarne una parte su richiesta e ho potuto constatare come questo fondo comprenda sia alcuni libri-modello che documentano l'allestimento di Engel, sia un Modellbuch più tardo, relativo alla produzione del 1971, con regia di Fritz Bennewitz.

I Modellbücher consultati presso il Bertolt-Brecht-Archiv in relazione all'allestimento del 1947, sono piuttosto simili fra loro per struttura e tipologia delle fotografie scelte. Vorrei prendere in considerazione uno di questi documenti, il Modellbuch con segnatura *Adk, Berlin, BBA-MB 0042*, come esempio dei criteri di selezione delle fotografie narrative della messa in scena, scelta che doveva essere particolarmente oculata specie in documenti come questo, in cui le foto non sono accompagnate da elementi testuali che indichino battute o didascalie drammaturgiche, che avrebbero permesso di orientarsi all'interno della narrazione. L'analisi sarà effettuata attraverso l'osservazione delle foto e il confronto con il testo drammatico dell'opera, consultato nell'edizione Einaudi⁸⁶⁹.

Adk, Berlin, BBA-MB 0042 documenta la prima parte dell'allestimento del *Galileo* di Laughton, la cui seconda metà è riprodotta su un altro Modellbuch (*Adk, Berlin, BBA-MB 0041*). L'unico elemento certo rispetto alla datazione è il riferimento all'allestimento fotografato, che è quello del 1947; non si può dire con certezza se al Modellbuch abbia lavorato direttamente Brecht, in quanto mancano qui manoscritti e testi di ogni genere.

Il volume si compone di una serie di foto senza didascalie, i cui quattro angoli sono inseriti in fessure aperte sulle pagine. Molti spazi destinati ad accogliere le immagini, però, sono lasciati vuoti: le foto potrebbero essersi perse, oppure si può ipotizzare che il volume non fosse stato completato.

Le foto per ogni scena non sono numerose e non permettono di seguire l'intero corso della narrazione. Mancando indicazioni chiare della scansione delle scene – che in altri Modellbuch è indicata attraverso titoli scritti prima della sequenza fotografica – in questo caso gli elementi che permettono di distinguere nettamente le transizioni fra un momento e l'altro sono le entrate e uscite di scena, i gesti e gli oggetti intorno ai quali ruotano le azioni dei personaggi.

⁸⁶⁹ Farò riferimento al testo di *Vita di Galileo* nell'edizione Einaudi del 1998: Brecht, *Vita di Galileo*, in Id., *I capolavori*. 2 voll., a cura di H. Riediger, nota introduttiva di C. Cases, Torino, Einaudi, II, 1998.

Il Modellbuch si apre con tre fotografie del sipario chiuso a cui segue una serie di foto a campo totale che documentano la prima scena del dramma, il dialogo fra Galileo e il piccolo Andrea, l'arrivo di Ludovico Marsili e poi del Procuratore.

Il confronto con il testo del dramma edito da Einaudi permette di inquadrare la scena; il testo si apre infatti con una didascalia che contestualizza la narrazione: ci troviamo nel 1609 a Padova, a casa di Galileo Galilei, nella «stanza da lavoro, miseramente arredata». «È il mattino. Un ragazzino, Andrea, figlio della governante, entra recando un bicchiere di latte e un panino»⁸⁷⁰.

Le fotografie inserite nel Modellbuch mostrano la stanza di Galileo, caratterizzata dalla presenza di pochi semplici mobili: grandi banchi in legno sui tre lati, un largo tavolo sul fondo, un tavolino e sedia al centro. Sul fondale si scorge un'immagine: sembra un dipinto che rappresenta una città medievale, Padova. Le fotografie che documentano la prima scena, benché poco numerose, se raffrontate con il testo del dramma e in particolare con le didascalie, permettono di orientarsi e di seguire il corso lineare e cronologico della narrazione. Le immagini presenti sembrano infatti riferite ai principali movimenti dei personaggi indicati dalle didascalie del dramma.

La lettura del testo drammatico suggerisce una scansione in quattro parti della prima scena:

1. Interazione fra Galileo e Andrea;
2. Dialogo fra Galileo e Ludovico Marsili;
3. Dialogo fra Galileo e il Procuratore;
4. Dialogo fra Galileo e Andrea.

Tra una parte e l'altra la signora Sarti, madre del piccolo Andrea e “domestica” di Galileo, entra nella stanza ad annunciare i visitatori: le sue entrate e uscite di scena fungono da collante e da tramite fra le sezioni narrative.

La prima fotografia del Modellbuch è un'inquadratura a campo totale della scena: all'interno della propria stanza da lavoro, Galileo è intento a vestirsi. Nelle foto seguenti, oltre a Galileo impegnato sulle proprie carte, si vede il piccolo Andrea che maneggia un astrolabio e poi il bambino seduto su una sedia – che Galileo tiene dallo schienale – posta vicino ad un portacatino⁸⁷¹. Questa serie di immagini corrisponde infatti alla prima fase della scena, in cui Galileo cerca di dimostrare empiricamente ad Andrea la validità della teoria copernicana. Tornando infatti a consultare il testo

⁸⁷⁰ Brecht, *Vita di Galileo* cit., p. 7.

⁸⁷¹ Le fotografie a cui faccio riferimento in questo paragrafo per il Modellbuch inedito per *Galileo* sono molto simili, se non identiche, a quelle presenti sul Modellbuch edito per il *Galileo* di Laughton (B. Brecht, *Brecht – Aufbau einer Rolle: Laughtons Galilei*. Ruth Berlau: *Modellbücher des Berliner Ensemble 2*, Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1956).

drammatico, si nota che una delle prime didascalie drammaturgiche descrive l'azione di lavarsi compiuta da Galileo, a torso nudo⁸⁷². Ed ecco che, poche battute dopo: «*Da dietro le mappe Andrea tira fuori un grande modello in legno del sistema tolemaico*»⁸⁷³. Galileo intraprende allora insieme al ragazzo uno studio scientifico dell'astrolabio, che rappresenta la Terra immobile al centro del sistema solare. In un lungo e suggestivo monologo lo scienziato racconta al bambino gli effetti delle nuove scoperte scientifiche, che collocano la Terra, e con essa l'uomo, in posizione decentrata, non più fulcro della rotazione del Sole:

Per duemila anni l'umanità ha creduto che il sole e tutte le costellazioni celesti le girassero intorno. Il Papa, i cardinali, i principi, gli scienziati e condottieri, mercanti, pescivendole e scolaretti hanno creduto di starsene immobili dentro questa calotta di cristallo. Ma ora ne stiamo uscendo fuori, Andrea, e sarà un grande viaggio. [...] E la terra allegramente ruota intorno al sole, e insieme a lei ruotano pescivendole, mercanti, principi e cardinali e perfino il Papa.

Ma l'universo nel giro di una notte ha perduto il suo centro, e la mattina dopo ne aveva un'infinità. Tanto che ognuno – oppure nessuno – adesso ne sarà considerato il centro. Da un momento all'altro, guarda quanto posto c'è⁸⁷⁴.

Per mostrare empiricamente ad Andrea il funzionamento della teoria copernicana, Galileo «*Spinge il portacatino di ferro al centro della stanza*», mentre «*Andrea si siede sull'unica sedia. Galileo si mette dietro di lui*»⁸⁷⁵. Il portacatino è il sole e la sedia è la Terra.

Ecco dunque che le fotografie del Modellbuch si focalizzano sui momenti di snodo dell'azione drammatica, individuabili sulla base dei gesti e degli oggetti con cui i personaggi interagiscono.

A segnalare il passaggio alla sequenza narrativa seguente, quella dell'incontro con Ludovico Marsili, interviene nel testo, e nelle fotografie del Modellbuch, l'ingresso nella stanza della signora Sarti che si rivolge a Galileo. La foto mostra la signora Sarti che entra nella stanza da lavoro, Galileo che porta le mani alla bocca, come se stesse mangiando o bevendo, e Andrea che osserva i due, seduto sulla sedia. La lettura del testo del dramma informa infatti dell'interazione fra Galileo e la signora Sarti, che lo rimprovera per le convinzioni che cerca di inculcare al figlio. Galileo intanto, come recita una didascalia drammaturgica, sta facendo colazione. Ecco spiegato il gesto delle mani visibile nella fotografia sul Modellbuch.

La successiva sequenza di foto mostra un nuovo personaggio nella stanza insieme a Galileo: si tratta di Ludovico Marsili, un giovane benestante giunto dall'Olanda per studiare scienze, che vorrebbe

⁸⁷² B. Brecht, *Vita di Galileo* cit, p. 7.

⁸⁷³ *Ibid.*

⁸⁷⁴ *Ibid.*, pp. 8-10.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 11.

chiedere a Galileo di diventare suo allievo. Galileo sta bevendo da un bicchiere. Si vedono poi Galileo e Ludovico osservare uno schizzo geometrico su di un foglio.

Il confronto con le didascalie drammaturgiche leggibili sul testo drammatico edito informa infatti dell'ingresso di Ludovico («*Entra Ludovico Marsili, un giovane di famiglia ricca*»⁸⁷⁶); in diversi momenti le didascalie descrivono poi i due uomini mentre maneggiano alcune carte: «GALILEO (*leggendo attentamente la lettera di presentazione*) Venite dall'Olanda?»⁸⁷⁷; e più avanti: «GALILEO: E il tubo aveva due lenti? (*Traccia uno schizzo su di un foglio*)»⁸⁷⁸.

A questo punto, di nuovo, compare la signora Sarti:

«Entra la signora Sarti, non vista da Galileo.

LUDOVICO: La mamma pensa che sia necessario intendersene un pochettino. Oggi, sapete, nelle conversazioni mondane, non si parla che di scienza.

GALILEO: Potreste scegliere una lingua morta, oppure la teologia. È più facile. (*Vede la signora Sarti*) Bè, ci vediamo martedì mattina! (*Ludovico esce*). Non mi guardare a quel modo. L'ho preso, sì o no?

SIGNORA SARTI Perché mi hai vista al momento buono. Fuori c'è il procuratore dello Studio».⁸⁷⁹

Le foto sul Modellbuch mostrano l'arrivo della signora Sarti e Galileo che si volta a guardare le sue carte poggiate su di un tavolo da lavoro.

Galileo vorrebbe dedicarsi esclusivamente ai suoi studi, mentre la signora Sarti insiste affinché accetti un'attività redditizia. La vista della donna induce lo scienziato a cedere e acconsentire alla richiesta di Ludovico di diventare suo allievo.

Il quadro seguente è quello del dialogo fra Galileo e il Procuratore dello Studio. Galileo ha presentato una richiesta di aumento del suo stipendio a mille scudi, contro i cinquecento che percepisce. Il Procuratore Priuli è venuto a comunicargli che la richiesta non può essere accettata dalla Repubblica veneta, che però, in compenso, garantisce la libertà di studio anche in un settore, quello della matematica e della fisica, osteggiato dall'Inquisizione. Di questo, dice, Galileo dovrebbe accontentarsi. Lo scienziato invece insiste, rivendicando la necessità di fondi e di tempo libero da altre occupazioni lavorative per poter proseguire la ricerca, con vera libertà. Il Procuratore ribadisce la sua posizione e invita Galileo a progettare qualche strumento utile agli studi, e in grado quindi di

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 15.

produrre una rendita economica; è a questo punto che Galileo ripensa alle lenti in uso ad Amsterdam di cui gli aveva parlato Ludovico Marsili, che si è appena fatto procurare dal piccolo Andrea con l'intento di costruire un telescopio.

In questo caso non si riesce a individuare una corrispondenza diretta ed evidente fra le fotografie inserite nel Modellbuch a documentare il quadro e le didascalie drammaturgiche presenti sul testo drammatico. La prima foto mostra Galileo che porge a Priuli alcuni fogli, la seconda Galileo in piedi vicino al tavolo da lavoro mentre osserva le sue carte, sotto gli occhi del Procuratore; la terza immagine, invece, non risulta particolarmente leggibile, in quanto inquadra Galileo che allunga la mano verso il tavolo, e un altro personaggio, che però sembra essere Ludovico Marsili e non il Procuratore: potrebbe trattarsi in questo caso di un refuso, una foto relativa al quadro precedente, collocata qui per errore.

Del resto, come già anticipato, il Modellbuch si compone di un numero piuttosto ridotto di fotografie, il che rende difficile seguire passo passo l'intero corso della narrazione drammatica. Si potrebbe anche ipotizzare che le fotografie siano state scattate in fase di prova e non durante una rappresentazione di fronte ad un pubblico. Infatti, alcuni scatti mostrano l'apertura del sipario fra la prima e la seconda scena e i personaggi, di spalle al pubblico, nella zona del proscenio, in posa rilassata, come in attesa di riprendere la recitazione. Una foto scattata prima dell'inizio della seconda scena mostra il sipario aperto da un ragazzo, mentre l'attore che interpreta il ruolo di Andrea porta in scena l'astrolabio.

L'analisi del Modellbuch è particolarmente significativa proprio perché, pur dovendo fare i conti con un numero piuttosto ridotto di foto, è possibile rintracciare i momenti significativi della messa in scena, quelli che permettono di orientarsi all'interno della vicenda drammatica narrata. Il Modellbuch risponde cioè ai criteri enunciati da Ruth Berlau nello scritto pubblicato su *Theaterarbeit*, in cui la fotografa descrive la modalità di scatto e scelta delle fotografie che dovevano soddisfare la necessità di una compiuta documentazione della messa in scena:

Dapprima si raccolgono le immagini degli ingressi e delle uscite di scena e del cambio di posizione. Poi viene il lavoro di precisione, la scelta di movimenti e di gesti di tipo caratteristico. Quindi verifichiamo se le immagini narrate raccontino la vicenda: la trama dev'essere visibile. Raccogliamo i punti nodali della trama, e infine fotografiamo i punti ancora mancanti. Un assistente alla regia o il regista stesso siedono accanto al fotografo e gli indicano i punti precisi. Le parole d'ordine per ogni scena sono state scritte in precedenza⁸⁸⁰.

⁸⁸⁰ *Theaterarbeit* cit., p. 306.

I momenti da fissare sono le entrate e le uscite dei personaggi, la loro posizione nello spazio, oltre a movimenti e gesti.

Il confronto fra le fotografie presenti sul *Modellbuch* preso in esame e il testo drammatico edito del *Galileo* ha infatti evidenziato come, in generale, i movimenti e i gesti dei personaggi coincidano con quelli segnalati dalle didascalie drammaturgiche e come le entrate e le uscite siano visibili e permettano in effetti di orientarsi all'interno della narrazione.

Le fotografie del *Modellbuch* mostrano come gli snodi della trama ruotino intorno a precisi gesti o oggetti scenici, quali l'astrolabio, le carte piene di calcoli, o la sedia e il catino utilizzati come strumenti didattici per mostrare la rotazione della Terra intorno al Sole. Il valore dell'oggetto e del dettaglio significativo segnalato da Barthes, che attribuisce a tali elementi la capacità di raprendere il senso complessivo della scena nel teatro brechtiano, si manifesta qui in maniera concreta.

4.6. *Confronto fra Modellbücher realizzati prima e dopo Brecht.*

La produzione dei *Modellbücher* fu portata avanti anche dopo la morte di Brecht, segno di una prassi che si era ormai stabilizzata all'interno del Berliner Ensemble. A questo proposito, si può fare riferimento a un documento d'archivio a cui si è già accennato, che fornisce i dati relativi ai prestiti dei *Modellbücher* dall'inizio del 1964 al giugno 1967 nella DDR, nella Germania dell'ovest e all'estero. Si può vedere come nell'arco di soli quattro anni il Berliner Ensemble concesse in prestito *Modellbücher* per 23 produzioni ad un totale di 165 teatri, di cui molti europei; un buon numero di libri-modello varcò anche i confini del continente. Evidentemente, dunque, la richiesta di tali strumenti di lavoro era piuttosto alta⁸⁸¹.

Del resto, Barnett afferma che dopo la morte di Brecht i teatranti iniziarono a richiedere copie dei libri-modello in quantità sempre maggiore, avendone colto l'utilità per la comprensione dei metodi del Berliner⁸⁸².

Durante il periodo di ricerca presso il Bertolt-Brecht-Archiv ho avuto modo di effettuare alcuni raffronti fra *Modellbücher* composti prima e dopo la morte di Brecht. Dove possibile, mi sono concentrata su *Modellbücher* realizzati per documentare diversi allestimenti della medesima opera, in modo da poter effettuare un confronto più puntuale. Alcuni dei libri-modello analizzati sono

⁸⁸¹ Il documento in questione, su cui mi sono basata per una prima analisi della circolazione dei libri-modello, è un materiale di lavoro interno al Bertolt-Brecht-Archiv, che mi è stato cortesemente concesso di consultare.

⁸⁸² Barnett, *Brecht in Practice* cit., p. 169. Cfr. anche Barnett, *A History of Berliner Ensemble* cit., p. 192: qui Barnett fa riferimento alla medesima statistica rispetto alla circolazione dei libri modello e ipotizza che la grande circolazione nei tardi anni '50 fosse dovuta anche al successo internazionale del Berliner e all'interesse nei confronti di Brecht seguito alla sua morte («The BE's unpublished in-house *Modellbücher* were certainly in demand in the late 1950s, on the back of both the BE's international success and the surge of interest following Brecht's death»).

conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv, altri erano collocati, al momento della mia indagine, presso un magazzino dell'Akademie der Künste. Il Bertolt-Brecht-Archiv aveva acquisito tali documenti, che appartenevano all'archivio del Berliner Ensemble, ma essi non erano ancora stati trasferiti presso la sede di Chaussestraße, catalogati e restaurati. Sono venuta a conoscenza dell'esistenza di questa ulteriore "partita" di Modellbücher durante il mio primo periodo di ricerca a Berlino, nel 2018. Durante la seconda fase di studio presso il Bertolt-Brecht-Archiv, nel 2019, ho chiesto di poter consultare una selezione di questi materiali, nell'ottica di un approfondimento sui Modellbücher composti dopo il 1956⁸⁸³.

Ho avuto modo di esaminare presso il Brecht-Archiv alcune liste compilate da archivisti che indicavano i titoli dei Modellbücher composti prima e dopo la morte di Brecht e conservati presso gli archivi. Incrociando i dati di questi elenchi sono riuscita ad avere un quadro soddisfacente dei Modellbücher attualmente consultabili, reperibili fra il posseduto del Brecht-Archiv, già catalogato, e il fondo ulteriore a cui ho fatto riferimento poc'anzi.

Presso il Brecht-Archiv ho preso in considerazione alcuni Modellbücher che documentano gli allestimenti di *Un uomo è un uomo*, *Galileo*, *L'anima buona del Sezuan*, *I giorni della Comune*, *Terrore e miseria del Terzo Reich*, *Frau Flinz*, *L'Opera da tre soldi*, *La piccola Mahagonny*, *Coriolano*. Fra i Modellbücher conservati nel deposito dell'Akademie der Künste, ho avuto modo di vederne altri per *Un uomo è un uomo*, *La madre*, *I fucili di madre Carrar*, *Galileo*.

In generale si può affermare che non esistano particolari differenze fra i Modellbücher realizzati prima e dopo Brecht, anche a distanza di una decina d'anni dalla sua scomparsa. Questo elemento costituisce in ogni caso un dato, dimostra come la prassi di composizione dei Modellbücher si fosse assestata, durante gli anni successivi alla fondazione del Berliner Ensemble, su uno schema che continuò ad essere ritenuto valido. Lo schema, come si è visto attraverso molteplici esempi, non era rigido e poteva conoscere diverse oscillazioni al suo interno.

Uno dei casi più interessanti è senz'altro quello dei Modellbücher per *Un uomo è un uomo*, che mostrano alcune evoluzioni e oscillazioni nella documentazione fotografica degli allestimenti, che dipendono principalmente, direi, dal lungo arco di tempo intercorso fra gli scatti alla messa in scena del 1931 e a quella del 1967, per la regia di Uta Birnbaum.

Come è emerso in più occasioni, la documentazione fotografica per la nuova versione di *Un uomo è un uomo* del 1931 costituisce uno dei primi esperimenti brechtiani in questo senso. Non è dato sapere quando poi siano stati assemblati i Modellbücher relativi a tale produzione, ma probabilmente questo

⁸⁸³ Non mi sarà possibile indicare riferimenti archivistici univoci per tali documenti proprio perché al momento della mia ricerca essi non risultavano ancora catalogati. Descrivendoli nelle prossime pagine potrò pertanto indicare soltanto i dati dell'allestimento documentato in ognuno di essi.

avvenne in anni successivi. La messa in scena del 1931 allo Staatstheater di Berlino fu anche filmata nei suoi momenti centrali dal regista Carl Koch. Il film dura complessivamente 52 minuti ed è conservato presso il Bertolt-Brecht-Archiv. Brecht voleva servirsi di questo materiale come oggetto di studio per osservare come i momenti cardine della performance ruotassero attorno al *Gestus* degli attori e del protagonista, interpretato da Peter Lorre. Alcuni dei Modellbücher per *Un uomo è un uomo* sono costituiti da fogli non rilegati su ognuno dei quali sono incollate pellicole di stampe a contatto⁸⁸⁴. La descrizione di questi Modellbücher sul database dell'archivio indica come le pellicole siano state estratte dal filmato della messa in scena. Quello della stampa a contatto è stato il primo sistema di stampa fotografica in cui la fotografia si otteneva direttamente dal negativo; la stampa, in bianco e nero, ha spesso le stesse dimensioni del negativo ed è formata quindi da fotogrammi molto piccoli disposti in sequenza. Su ognuna delle pagine di questi Modellbücher sono incollate diverse pellicole; in una facciata si possono osservare anche una sessantina di fotogrammi. Tutta la documentazione è minuziosamente numerata. Naturalmente la leggibilità delle fotografie è piuttosto bassa, per via delle dimensioni molto ridotte di ogni fotogramma. Altri Modellbücher per *Un uomo è un uomo* realizzati per documentare la rappresentazione del 1931 contengono invece fotografie di formato più grande, in bianco e nero; anche queste foto sono state ricavate estraendole dalla pellicola cinematografica⁸⁸⁵. Nonostante le dimensioni, le fotografie sono spesso poco leggibili per via dell'usura dovuta al trascorrere del tempo. I Modellbücher più recenti, di cui uno è conservato presso il Bertolt-Brecht-Archiv⁸⁸⁶, mentre altri tre o quattro, al momento della mia indagine, si trovavano nel deposito dell'Akademie der Künste, documentano l'allestimento con regia di Uta Birnbaum, con première il 10 febbraio 1967 e ultimo allestimento il 6 giugno 1970. Le foto erano state scattate da Vera Tenschler e Percy Paukschta. Nel ruolo di protagonista recitava Hilmar Thate. I Modellbücher per *Un uomo è un uomo* conservati presso il deposito dell'Akademie der Künste presentano diverse annotazioni a matita, come crocette segnate di fianco alle foto, forse a indicare una selezione dei materiali, o frecce che segnalano lo spostamento di alcune didascalie, da attribuire a fotografie diverse rispetto a quelle sotto cui erano state incollate. In uno dei Modellbücher è presente un'indicazione annotata a mano per correggere la disposizione delle foto nella pagina in relazione alla successione delle scene del dramma.

Tutti questi elementi fanno pensare che i libri-modelli fossero ancora in lavorazione; oppure, come si è visto spesso per i Modellbücher realizzati in anni precedenti, si può asserire che anche in documenti

⁸⁸⁴ Mi riferisco ai documenti con segnatura Adk, Berlin, BBA-MB 0072; Adk, Berlin, BBA-MB 0073; Adk, Berlin, BBA-MB 0074.

⁸⁸⁵ Adk, Berlin, BBA-MB 0069; Adk, Berlin, BBA-MB 0070; Adk, Berlin, BBA-MB 0071.

⁸⁸⁶ Adk, Berlin, BBA MB 0068.

ben strutturati, con un assetto pressoché definitivo, fruibili da un pubblico esterno, rimanessero sempre tracce di rimaneggiamenti, per via del carattere artigianale di tali materiali.

Uno dei Modellbücher non ancora catalogati si apre con un frontespizio che riporta i dati della performance. L'allestimento è del maggio 1964 e si tratta di una performance della Staatliche Schauspielschule di Berlino, con regia di Uta Brinbaum e scenografo Karl Brosch. Sul frontespizio si segnala anche come la messa in scena sia basata sul modello del 1931.

Fra la rappresentazione del '31 e questa del '64, realizzata insieme a studenti di una scuola di teatro, si osserva dunque la conservazione dell'identità performativa, ma anche della forma e struttura "classica" del Modellbuch che continua a essere assunta come punto di riferimento.

Nel caso dei Modellbücher per *Un uomo è un uomo*, dunque, le poche differenze tra l'uno e l'altro documento sono dovute semplicemente al fatto che quelli realizzati vivente Brecht siano composti da fotografie piuttosto datate, risalenti al 1931, mentre quelli successivi documentino un allestimento degli anni Sessanta. Nel giro di trent'anni, la fotografia aveva fatto molti progressi tecnici.

Per un confronto fra i libri-modello assemblati negli anni Quaranta/Cinquanta e quelli prodotti in periodi successivi, sarà interessante osservare anche i Modellbücher per le rappresentazioni rispettivamente del 1971 e del 1976 di *I fucili di madre Carrar* e *La madre*, conservati presso il deposito dell'Akademie der Künste.

Il libro-modello per *I fucili di madre Carrar* documenta l'allestimento con première il 15 giugno del 1971, regia di Ruth Berghaus, come si legge sul frontespizio. La struttura del Modellbuch è sostanzialmente analoga a quella consueta: foto a campo totale con didascalie dattiloscritte incollate in calce; ciò che cambia è soltanto il formato del folder: non si tratta di un volume rilegato, bensì di un raccoglitore ad anelle.

È interessante notare qui come i pochi oggetti e arredi significanti intorno ai quali si impernia il senso del dramma e della messa in scena siano gli stessi che connotavano l'allestimento brechtiano: la finestra e la porta, costituite da semplici aperture sul fondale neutro, bianco, la sedia, la rete da pesca⁸⁸⁷. Anche qui dunque, la porta è una soglia, su cui si stagliano le sagome dei personaggi che entrano ed escono dalla casa e che portano notizie dall'esterno. La porta è bianca come il fondale ed è quindi visibile solo quando, aperta, delinea un rettangolo nero sulla parete. La finestra, come nell'allestimento brechtiano, è l'intercapedine fra interno ed esterno, lo squarcio sul mondo, da cui madre Carrar e il figlio minore possono controllare se la luce della lanterna in mezzo al mare sia accesa, segno che il figlio maggiore è ancora vivo.

⁸⁸⁷ Per via degli elevati costi di riproduzione delle immagini inedite protette da copyright, non è stato possibile inserire scansioni del documento in questione, né degli altri descritti nel presente paragrafo.

Anche il Modellbuch che documenta l'allestimento di *La madre* fotografato il primo di settembre 1976⁸⁸⁸, presso lo Staatstheater di Berlino, per la regia di Ruth Berghaus, è composto e strutturato in modo simile ai libri-modello realizzati negli anni Quaranta e Cinquanta. Dopo una serie di fotografie a campo totale accompagnate da didascalie e organizzate secondo una precisa suddivisione che segue l'ordine delle scene del dramma, sono presenti alcune foto, di dimensioni più grandi, che si focalizzano su singoli personaggi o gruppi, ritratti a figura intera. Nonostante poi l'allestimento degli anni Settanta sia piuttosto diverso da quello brechtiano, si osserva come anche in questo caso la narrazione si dipani intorno ad alcuni oggetti significanti, che conservano una propria precisa funzione drammaturgica autonoma, che va al di là del contesto o dell'ambientazione.

Ad esempio, anche nel Modellbuch con le foto del 1976, nella prima scena, quella della zuppa – analizzata al paragrafo 4.5.1. in relazione alla struttura ipertestuale del libro-modello brechtiano – la pentola con la minestra costituisce il riferimento visivo principale. La scenografia è qui costituita da lastre di metallo o legno, grate, pannelli, che coprono il palcoscenico. Da questo pavimento piatto di lamiere e materiali di scarto emergono i volumi geometrici di alcuni arredi, costruiti con gli stessi materiali. Pochi elementi aggiunti a questa struttura di base conferiscono diverse connotazioni alla scena e determinano il passaggio da un quadro all'altro: una cornice appesa alla parete e un telo collocato sopra gli elementi tridimensionali della stanza, danno forma al salotto del maestro Lapkin; la pentola con la zuppa si fa catalizzatore di senso della prima scena.

L'allestimento di *Vita di Galileo* con regia di Erich Engel ed Ernst Busch nel ruolo di protagonista (Berlino, première il 15 gennaio 1957 e ultimo allestimento il 2 dicembre 1961) è documentato da un Modellbuch inedito conservato presso il Brecht-Archiv⁸⁸⁹. Il documento non presenta particolarità rilevanti e la sua struttura si uniforma essenzialmente a quella definita negli anni precedenti. Lo stesso vale per gli altri Modellbücher inediti presenti nel deposito dell'Akademie der Künste: quelli che fissano l'allestimento con regia di Engel e il libro-modello che documenta la messa in scena con première il 5 ottobre 1971, regia di Fritz Bennewitz e Wolfgang Heinz nel ruolo di Galileo. Anche in questo caso il documento si differenzia da altri Modellbücher meno recenti soltanto per il formato, in quanto non si presenta come un volume rilegato, bensì si tratta di un raccoglitore ad anelle: su ognuno dei fogli contenuti sono incollate foto a campo totale accompagnate da didascalie testuali incollate in calce e da numerose annotazioni manoscritte segnate a matita.

Ho avuto modo di consultare diversi altri Modellbücher che documentano allestimenti realizzati dopo la morte di Brecht, alla fine degli anni Cinquanta e negli anni Sessanta, e in generale

⁸⁸⁸ La première dello spettacolo aveva avuto luogo il 18 ottobre 1974.

⁸⁸⁹ Adk, Berlin, BBA-MB 0040.

non ho riscontrato sostanziali difformità di struttura e criteri organizzativi rispetto ai libri-modello realizzati negli anni Quaranta⁸⁹⁰.

L'analisi dei Modellbücher composti fino agli anni Settanta, in definitiva, dimostra come si è visto attraverso molti esempi, come la forma e la struttura del libro-modello siano rimaste sostanzialmente invariate e fedeli a quelle "brevettate" da Brecht. I documenti presenti in archivio provano che i Modellbücher continuarono ad essere prodotti almeno fino alla metà degli anni Settanta. Come si è detto, alcuni documenti consultati presso il Brecht-Archiv forniscono i dati relativi alla circolazione dei Modellbücher fra il 1964 e il 1967 e mostrano come in tale lasso di tempo il numero di prestiti a teatri in Europa e all'estero sia stato piuttosto elevato (ad un totale di 165 teatri vennero dati in prestito Modellbücher per 23 diverse produzioni).

Il fatto che la struttura dei Modellbücher resti immutata significa probabilmente che la tradizione e la cultura relative alla prassi compositiva di tali documenti si era tramandata e assestata in modo stabile all'interno del Berliner e aveva assunto forme codificate e chiaramente riproducibili. Il "modello" Modellbuch era stato pensato e progettato in maniera tale da comunicare efficacemente in che modo replicarne lo schema.

La forma del Modellbuch, inoltre, si dev'essere rivelata elastica e duttile, in grado di proiettarsi in avanti e aderire alla documentazione di allestimenti molto diversi fra loro, come quelli realizzati nel lasso di tempo che intercorre fra gli anni Trenta e gli anni Settanta.

⁸⁹⁰ Faccio riferimento, in particolare ai seguenti documenti: Adk, Berlin, BBA-MB 0098 (*L'Anima buona del Sezuan*); Adk, Berlin, BBA-MB 0009 (*I giorni della Comune*); Adk, Berlin, BBA-MB 0039 (*Terrore e miseria del Terzo Reich*), Adk, Berlin, BBA-MB 0037 (*L'Opera da tre soldi*); Adk, Berlin, BBA-MB 0038 (*Frau Flinz*); Adk, Berlin, BBA-MB 0010 (*Coriolano*).

Il Modellbuch con segnatura Adk, Berlin, BBA-MB 0098, per *L'Anima buona del Sezuan*, stando ai dati forniti dall'archivio, documenta l'allestimento di Berlino con première il 5 ottobre 1957 e ultima rappresentazione il 4 luglio 1959, per la regia di Benno Besson.

Adk, Berlin, BBA-MB 0039 documenta l'allestimento di *Terrore e miseria del terzo Reich* con première il 15 febbraio 1957 e ultimo allestimento il 10 luglio 1959, a Berlino, per la regia di Lothar Bellag, Peter Palitzsch, Kathe Rüllicke e Konrad Swinarski.

Adk, Berlin, BBA-MB 0037 documenta la messa in scena de *L'Opera da tre soldi* con première il 2 aprile 1960 e ultimo allestimento il 10 luglio 1971, per la regia di Erich Engel e Wolfgang Pintzka.

Adk, Berlin, BBA-MB 0009 contiene fotografie accompagnate da didascalie che riportano stralci di battute drammatiche per l'allestimento di *I giorni della Comune*, con première il 7 ottobre 1962 e ultima rappresentazione il 13 giugno 1971, a Berlino, regia di Manfred Wekwerth e Joachim Tenschert.

Adk, Berlin, BBA-MB 0038 documenta l'allestimento di *Frau Flinz* con première l'8 maggio 1961 e ultimo allestimento il 23 marzo 1963, Berlino, per la regia di Manfred Wekwerth e Peter Palitzsch.

Adk, Berlin, BBA-MB 0010 documenta l'allestimento di *Coriolano* con première il 25 settembre 1964 e ultimo allestimento l'8 febbraio 1979, a Berlino, per la regia di Manfred Wekwerth e Joachim Tenschert.

4.7. I *Modellbücher* come composizione collettiva e risultante dinamica della processualità scenica

Nel saggio sui modelli di regia pubblicato su *Theaterarbeit*, Ruth Berlau, affermava che la composizione dei *Modellbücher* costituisse un lavoro utile e «istruttivo» per i suoi stessi artefici⁸⁹¹: regista, assistenti alla regia, consiglieri teatrali. L'assemblaggio dei *Modellbücher* veniva a configurarsi come una pratica collettiva, resa possibile dall'incontro di diverse competenze. Il lavoro del fotografo era supportato dal regista e dai suoi assistenti, che direzionavano gli scatti indicando gli elementi su cui focalizzarsi.

L'assemblaggio dei modelli avveniva probabilmente in fase di prova degli allestimenti e si configurava come una pratica parallela a quella del lavoro sulla messa in scena svolto sulle assi del palcoscenico. L'utilità della prassi di composizione dei *Modellbücher* sottolineata da Ruth Berlau si inquadra in quelle forme di "training" individuate da David Barnett nella regia brechtiana al Berliner. Barnett colloca la composizione dei *Modellbücher* in un contesto più vasto di pratiche di riflessione critica sulla scena che Brecht proponeva ai suoi assistenti e collaboratori, un esercizio complementare al lavoro da palcoscenico. Brecht chiedeva agli assistenti di stilare resoconti dettagliati e critici di quanto avveniva durante le prove, definiti *Notate*, a cui in un primo momento prendeva parte in prima persona revisionandone e rivedendone i contenuti, formulando proposte, per poi delegare agli assistenti l'intera redazione di tali apparati; altro strumento di attivazione del pensiero sul lavoro teatrale era quello che Barnett definisce "interrogative discussion" e "evening reports", confronti fra Brecht e gli assistenti che avevano luogo prima e dopo le prove e che servivano, gli uni a favorire la circolazione di idee, riflettendo anche sulle questioni politiche contemporanee e sulle connessioni fra il lavoro teatrale e il mondo sociale, le altre a verificare e testare la tenuta dell'allestimento dopo diverse rappresentazioni e individuare eventuali problematiche⁸⁹². Lo studioso parla della realizzazione dei *Modellbücher* come di un esercizio dal valore pedagogico, pensato da Brecht per indurre gli assistenti e i collaboratori a sviluppare abilità collaterali legate al lavoro scenico.

Stando a quanto afferma Barnett citando l'articolo del 1984 di Angela Kuberski, spesso spettava agli assistenti stabilire la struttura e la forma dei *Modellbücher*, perché non esisteva una regola precisa stabilita a priori. Interessante in questo senso anche la testimonianza di Ruth Berlau in merito alla storia dell'ingaggio di Peter Palitzsch al Berliner, suggerito proprio da lei a Brecht, dopo che Palitzsch aveva lavorato per ore a definire una selezione di foto che fossero in grado di descrivere al meglio la scena. Brecht richiedeva ai collaboratori un grande dispiego di forze e di impegno, in linea con quello che lui stesso metteva in campo. Le memorie di Ruth Berlau sono emblematiche in questo senso. Ecco le primissime righe del suo racconto:

⁸⁹¹ Cfr. all'interno della presente tesi, il paragrafo 2.2.

⁸⁹² Barnett, *A History of the Berliner Ensemble* cit., p. 23.

Brecht went to bed early and rose even earlier. Everything he did was work, and he never stopped working. He divided up his time, wasting none of it. The effect of this on me was that I could never exercise control over my own time, and consequently had none. There was always something to be done for Brecht. I still have the feeling that in the course of twenty years I never once sat down⁸⁹³.

Brecht non richiedeva esplicitamente ai collaboratori un così pesante carico di lavoro, che però in definitiva risultava imprescindibile per procedere e poter stare al passo dei ritmi di produzione:

Brecht never forced, or even asked, anyone to do anything at all for him. Never. On the contrary, he was always saying, “Now you’ve been working hard again. You mustn’t”. But when he would politely ask, “Where are those pictures you took yesterday?”, then naturally they had to be ready, otherwise Brecht would not have been able to get on with his work. This usually meant doing them during the night⁸⁹⁴.

Così, ironicamente, conclude Berlau il primo capitolo delle sue memorie: «Working with Brecht was not always easy. Indeed, it was often quite difficult. But I had the advantage of having joined the Communist Party before I met him»⁸⁹⁵.

Alcune testimonianze di altri membri del Berliner rivelano, come afferma Barnett, che il lavoro sui Modellbücher non fosse particolarmente gradito ai collaboratori, anche se certuni ne riconoscevano l’utilità. Uta Birnbaum, ad esempio, ne ha parlato durante un’intervista come di un lavoro difficile e Barnett osserva come Brecht ed Helene Weigel dovessero spesso lamentarsi per i ritardi nella composizione dei libri-modello⁸⁹⁶.

Come si configurava dunque il lavoro di composizione dei Modellbücher? E che cosa se ne può dedurre rispetto allo statuto di tali strumenti per il lavoro interno al Berliner?

Le informazioni fornite da Barnett delineano una prassi promossa da Brecht, a cui gli assistenti e i collaboratori erano chiamati a partecipare. Ruth Berlau doveva essere parte essenziale di tale lavoro fin dal progetto iniziale. Basti pensare che i tre più noti libri-modello editi, *Antigonemodell 1948*, *Aufbau einer Rolle: Galilei* e *Couragemodell 1949* fanno parte della collana “Ruth Berlau - Modellbücher des Berliner Ensemble”. *Antigonemodell* contiene un saggio di Berlau che descrive le

⁸⁹³ Berlau. *Living for Brecht* cit., p. 3.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, pp. 3-4.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁸⁹⁶ *Ibid.*

modalità di ripresa fotografica dello spettacolo e anche il Modellbuch edito per *I fucili di madre Carrar* presenta diversi scritti di Berlau.

L'osservazione diretta dei Modellbücher inediti conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv, come si è visto, permette di integrare alcuni dati utili a immaginarne il processo di realizzazione, che a tutti gli effetti si conferma come lavoro collettivo. Lo studio delle annotazioni manoscritte condotto in archivio si è concentrato prevalentemente sui documenti su cui era segnalata la presenza di appunti attribuiti a Brecht. In questi ed altri Modellbücher però, si osservano anche annotazioni di diversa mano, aspetto questo che configura una sovrapposizione di interventi e di elaborazioni.

Sul totale dei circa 110 Modellbücher conservati in archivio, quelli sui quali è segnalata la presenza di manoscritti brechtiani sono complessivamente tredici, ma va anche detto che nei libri-modello maggiormente definiti e dall'assetto più stabile, destinati a una fruizione esterna, le annotazioni a mano si riducono in generale, pur restando spesso presenti qua e là a indicare come tali documenti realizzati in maniera artigianale dovessero essere soggetti a errori e continui aggiustamenti.

L'intervento di Brecht, come si è visto nel paragrafo dedicato all'analisi delle iscrizioni manoscritte, si muoveva su più aspetti e livelli della composizione. L'annotazione di crocette di fianco ad alcune fotografie incollate sulle pagine dei Modellbücher fa immaginare un lavoro di scrematura ulteriore all'interno della selezione già operata sul complesso delle fotografie scattate, mentre altre indicazioni, come la numerazione di alcune serie di foto tramite codici alfanumerici, sono l'esito probabilmente di un intervento più approfondito e minuzioso. Alcuni Modellbücher sembrano essere stati composti prevalentemente da Brecht, che aveva scritto sotto alle foto brevi frasi che si riferivano al contenuto dell'immagine e all'azione scenica rappresentata. In altri casi invece, il tono e il senso dell'intervento brechtiano fanno immaginare piuttosto un lavoro di revisione e correzione su una precedente versione del Modellbuch, come avviene per alcuni libri-modello per *Madre Courage* descritti al paragrafo 4.4. della presente tesi che si configurano come veri e propri laboratori ed esperimenti di montaggio in cui si osserva una stratificazione di annotazioni, forse appuntate in diverse fasi del lavoro di assemblaggio dei materiali fotografici e testuali. Il Modellbuch *Adk, Berlin, BBA-MB 0030* è ad esempio una miscellanea di materiali eterogenei e la sensazione che si ha osservandolo nell'insieme è quella di trovarsi a scrutare il lavoro a tavolino sul documento, che restituisce una vivida impressione del processo di assemblaggio dei materiali e di riflessione sugli esiti della documentazione della scena. Alcuni elementi fanno riferimento alla fase di posizionamento delle fotografie in sequenza e di abbinamento di fotografie e didascalie costituite da estratti del testo drammatico, probabilmente uno dei primi step del lavoro; la numerazione precisa delle immagini e di alcune didascalie fa pensare proprio a una forma di catalogazione dei materiali o di indicazione della posizione che ogni elemento avrebbe dovuto assumere all'interno del volume. Altre indicazioni

invece, come si diceva, sembrano esito di una successiva revisione, in cui Brecht stesso segnalava le didascalie alle immagini da integrare, la necessità di sostituire alcune foto con altre più rappresentative o di migliore qualità o ancora l'ordine errato di alcune fotografie rispetto alla sequenza dell'azione drammatica documentata.

L'aspetto di questi documenti, che probabilmente erano progetti e prove per realizzazioni più definitive e compiute, sembra confermare a tutti gli effetti l'idea che la composizione *Modellbücher* rientrasse a pieno titolo nella prassi di elaborazione della messa in scena, come si evince anche dallo scritto di Ruth Berlau pubblicato su *Theaterarbeit* («[...] il libro modello non ha solo valore, una volta finito, per chi se ne serve, ma ha anche un valore di lavoro, un valore istruttivo per chi lo realizza»⁸⁹⁷).

La modalità di lavoro di Brecht regista, all'interno della quale trovarono spazio e ragion d'essere i *Modellbücher*, emerge attraverso diverse fonti e descrizioni, che non sempre definiscono un quadro univoco. Il famoso testo dal titolo "*La regia di Bertolt Brecht*" pubblicato su *Theaterarbeit* nella versione parafrasata da Käthe Rüllicke Weiler, era stato originariamente scritto da Brecht stesso, e racconta il tipo di atteggiamento assunto durante le prove e l'approccio rispetto al lavoro degli attori. Eccone alcuni estratti:

Durante le prove Bertolt Brecht sta seduto in platea. La sua regia è discreta. I suoi interventi sono quasi impercettibili e sempre nella "direzione del vento"; non disturba mai il lavoro, nemmeno con proposte di miglioramento. Non si ha l'impressione che voglia servirsi degli attori per "dar forma a qualcosa che ha in mente"; gli attori non sono i suoi strumenti. [...] Nel suo lavoro con gli attori somiglia a un bambino che si studia, con l'aiuto di un bastoncino, di indirizzare verso il fiume dei rametti galleggianti in una pozza sulla riva, perché si mettano a nuotare.

Brecht non è uno di quei registi che ne fanno sempre di più degli attori. Di fronte al dramma assume un atteggiamento di ignoranza e di attesa. Si ha l'impressione che Brecht non conosca il proprio dramma, che non ne sappia nemmeno una battuta. [...] Se per esempio un attore domanda: A questo punto devo alzarmi in piedi?, riceve non di rado la tipica risposta brechtiana: Non lo so. Brecht non lo sa davvero, perché lo scopre solo durante le prove. [...]

Brecht dà parecchi esempi di recitazione, però molto brevi, e li interrompe a metà, per non imporre niente di finito. Non prescrive nulla, ma stimola la fantasia e la forza creativa degli attori. [...]

Brecht odia le lunghe discussioni durante le prove, specialmente quelle psicologiche. [...] Tanto Brecht prova comunque tutte le proposte. "Perché dire i motivi, mostri la sua proposta" e "Non ne parli, la esegua", dice sempre. Se la proposta è buona viene accettata [...] Le proposte buone

⁸⁹⁷ *Theaterarbeit* cit., p. 307.

le porta subito avanti, nominandone sempre l'autore: "X dice, Y pensa", In questo modo il lavoro diventa lavoro di tutti⁸⁹⁸.

Come afferma opportunamente Claudio Meldolesi, è chiaro che il saggio si configuri come documento programmatico e probabilmente la pratica teatrale si discostava almeno in parte dalla descrizione qui fornita della regia brechtiana, che però coincideva con la meta ideale del teatro d'ensemble⁸⁹⁹. L'immagine di Brecht alle prove che emerge dal testo è in parte confermata da altre fonti. La testimonianza di Manfred Wekwerth intervistato da Laura Olivi, ad esempio, va nella direzione dello scritto programmatico sulla regia brechtiana pubblicato su *Theaterarbeit*. Brecht preferiva che la recitazione degli attori non fosse ingessata dallo studio a memoria del copione e perciò al Berliner ci si avvaleva del suggeritore. Brecht stesso sembrava non conoscere il testo drammatico, anche quando si trattava di una sua opera. Sul palcoscenico si lavorava sulle offerte e le proposte degli assistenti alla regia e degli attori. Quello dell'offerta era il metodo base della prassi brechtiana:

gli attori dovevano provare tutte le proposte degli assistenti, la maggior parte delle quali poi veniva bocciata da Brecht. [...] Brecht lasciava spazio alla fantasia dell'attore, dal quale riceveva, come contropartita, una ricca messe di offerte. Anche le proposte assurde lo interessavano perché – come ha chiarito la Hurwicz – lui non chiedeva soluzioni ma stimoli per cercare in nuove direzioni. Lo spettacolo brechtiano doveva nascere sul palcoscenico, attraverso un lento processo di decantazione coinvolgente tutto l'Ensemble. L'offerta dell'attore era indispensabile, era un mezzo fondamentale di coinvolgimento e di straniamento della ricerca. La prova era l'esperimento: il lavoro sul palcoscenico teneva a distanza la prevedibilità teorica, e la scrittura scenica assumeva un carattere indubbiamente antinormativo⁹⁰⁰.

La ricerca condotta da Laura Olivi per mezzo delle interviste ad attori e collaboratori del Berliner ha messo in luce come il lavoro scenico avesse carattere «sperimentale», e come talvolta, in questo senso, la pratica non corrispondesse precisamente alle tecniche teatrali teorizzate. Alcuni attori, ad esempio, affermano di avere messo in atto lo straniamento del personaggio e della recitazione, ma

⁸⁹⁸ *Theaterarbeit* cit. pp. 127-130. Quella citata è la versione parafrasata da Käthe Rüllicke Weiler del testo scritto originariamente da Brecht. La versione originale è lievemente più sintetica e presenta un diverso ordine dei concetti esposti. La si può leggere in traduzione italiana nell'edizione Einaudi degli *Scritti teatrali*: B. Brecht, *Brecht alle prove*, trad. it. C. Pinelli, in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975. II, *Scritti teatrali II*. «L'acquisto dell'ottone», «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni. 1937-1956, pp. 212-214.

⁸⁹⁹ Meldolesi, Olivi, *Brecht regista* cit., p. 57.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 178.

altri invece dicono di non aver mai capito di cosa si trattasse e di non avere ricevuto da Brecht alcuna richiesta o indicazione esplicita in questo senso. Olivi riassume in questi termini la questione:

mentre Brecht, nei suoi scritti, insisteva sulla figura dell'attore che pensa il personaggio, che si osserva dal di fuori e che è cosciente di ciò che sta recitando e di come sta recitando, gli attori seguivano altri percorsi. Il che non deve portarci a delegittimare la teoria brechtiana, bensì a riflettere sul particolare rapporto di contraddizione che Brecht stesso instaurò fra il suo pensiero e la sua prassi artistica. Da un lato, le problematiche metodologiche ed estetiche venivano mantenute aperte dal regista; dall'altro, il lavoro di palcoscenico si svolgeva in una dimensione prettamente sperimentale⁹⁰¹.

La dimensione contraddittoria fra teorie e prassi teatrali brechtiane si inserisce all'interno della processualità dialettica del pensiero di Brecht, che negli anni del ritorno in Europa dopo l'esilio e del lavoro registico al Berliner continuava a evolvere e assumere nuove forme, che, in parte, trovavano assestamento in ulteriori scritti teorici. Il mutamento del pensiero era probabilmente determinato anche dall'impatto con la prassi scenica, che produceva inevitabilmente nuovo materiale e nuovo carburante alla riflessione critica. L'approdo alla regia e in particolare allo statuto di "poeta-regista" di cui parla Meldolesi andò di pari passo con una relativizzazione delle teorie del teatro epico che, non a caso, negli stessi anni, Brecht stava ridiscutendo per andare nella direzione di un "teatro dialettico":

Gli ultimi scritti brechtiani, a differenza dei precedenti, sono quasi tutti di argomento teatrale e di taglio non sistematico: riflesso evidente della crisi della coscienza del dramma. Negli anni '30 e '40 Brecht aveva fatto teoria in quanto teoria proletaria, applicata ai suoi diversi campi d'interesse e volta alla rivoluzionizzazione dei mezzi di produzione specifici. Il teatro, in questo senso, era stato oggetto di attenzione privilegiata, ma non particolare. Divenne invece oggetto di tale attenzione nel corso degli anni '50, quando Brecht progressivamente relativizzò la sua teoria della centralità proletaria, o meglio, le affiancò la sua concezione della dialettica, assunta in connessione con la scienza della regia: come pensiero rappresentativo delle contraddizioni social-teatrali⁹⁰²,

scrive Meldolesi.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 177.

⁹⁰² *Ibid.*, p. 152.

Il pensiero dei decenni precedenti era espresso dal *Breviario di estetica teatrale* del 1948. Nel corso degli anni Cinquanta, la forma degli scritti di Brecht assunse un carattere maggiormente frammentario, mentre rispetto al *Breviario* il “poeta regista” prese una posizione duplice, in cui il trattato rimaneva un valido punto di riferimento, ma allo stesso tempo cominciava a profilarsi un suo progressivo superamento.

L’atteggiamento assunto da Brecht rispetto alle proprie stesse teorie era analogo a quello che mostrava sulla scena, ovvero andava nella direzione di un’apertura e di un antidogmatismo volti a non ingessare il pensiero e a valorizzare la pratica. Giorgio Strehler racconta un aneddoto curioso che risale al suo incontro con Brecht in occasione delle prove e della prima dell’*Opera da tre soldi*, nel 1956, presso il Piccolo Teatro, che restituisce un’impressione viva della posizione brechtiana degli ultimi anni. Strehler descrive come Brecht si rivolse ad un gruppetto di giovani, «dogmatici brechtiani con frangia, che stringevano il buon *Organon* tra le mani, meglio: nella mano sinistra»:

GIOVANI INTELLETTUALI DI SINISTRA: Maestro...

BRECHT (all’interprete): Dica che non sono maestro.

GIOVANETTI: Qui, nel *Nuovo Organon*, lei dice che il teatro epico...

BRECHT: Quello che dico nel *Nuovo Organon* conta fino a un certo punto; sono appunti per gli altri. Non fateci troppo affidamento. Il teatro si fa sul palcoscenico. E poi è tutto ancora da chiarire. Conta l’esperienza, l’esperimento, la realtà da capire...

GIOVANETTI: Ma l’effetto di straniamento... e la linea politica!

BRECHT: Sì, sì, d’accordo. Ma sono le parole che fanno teatro e storia. Fatelo il teatro, vivete la politica, potete anche leggere meno⁹⁰³.

Anche le interviste raccolte da Laura Olivi restituiscono un analogo ritratto dell’approccio di Brecht alle proprie teorie, negli anni: «Regine Lutz un giorno gli disse di non aver mai letto il *Breviario*, e Brecht le rispose sorridendo di non occuparsene. Quando Agnes Kraus, un’attrice molto dotata e stravagante, lo informò che si stava occupando delle sue teorie, il regista replicò: “Per carità, non le legga, rimanga com’è”. Lui stesso non le rileggeva. Una volta, mentre aspettava un gruppo di studenti di Lipsia, Brecht, preoccupato, confidò a un assistente: “Ora mi chiedono che cosa ho scritto nel *Breviario* e io non mi ricordo più. Ciò che scrissi a quel tempo andava bene, ma ora è tutto diverso”»⁹⁰⁴.

⁹⁰³ G. Strehler, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati, attuati*, a cura di Sinah Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 107.

⁹⁰⁴ Meldolesi, Olivi, *Brecht regista* cit., p. 177.

È nel complesso di scritti degli anni Cinquanta dal titolo *La dialettica nel teatro*, che Brecht inizia a predisporre le basi per un possibile superamento del teatro epico, per andare nella direzione di un “teatro dialettico”. Brecht si domandava in tale sede «se il termine di “teatro epico” non [fosse] troppo formale per quel teatro che con tale termine s’intende e che in parte s’[era] messo in pratica. Il teatro epico – aggiungeva – è bensì la premessa di quegli spettacoli, ma quest’espressione da sola non basta a mettere in rilievo la produttività e la mutabilità del corpo sociale, che devono costituire la principale fonte del godimento da essi prodotto. Ne consegue che il termine deve essere considerato inadeguato, senza però che possa esserne proposto un altro in cambio»⁹⁰⁵.

L’epicità del teatro restava un elemento necessario per mantenere ferma la contrapposizione al teatro borghese, ma Brecht si rendeva conto di come tale categoria non riuscisse ad adattarsi alle sperimentazioni messe in campo dal lavoro scenico e registico⁹⁰⁶. Meldolesi pone l’attenzione sulla frammentarietà della forma degli scritti sulla dialettica nel teatro, carattere questo analogo a quello delle ultime prove drammaturgiche brechtiane, e valuta come questo aspetto abbia a che fare con l’incontro fra la teoria e la prassi scenica:

[...] la sua teoria rimase allo stadio del frammento, proprio come la sua ultima drammaturgia: rimase cioè importante nella e per la sua incompiutezza; e anche perché rilanciava una verità che il Brecht precedente non aveva tenuto nella dovuta considerazione: che l’esperienza del teatro tende a distinguere le sfere della cultura e del pensiero pratico. La cultura teatrale (non solo quella storiografica) è fondata sulla distanza fra pratica e teoria; ma proprio per questo essa non può rappresentare tutta la vitalità del pensiero del teatro; pratica e teoria, a teatro, hanno la possibilità di mettersi in contatto anche sulla base di una vicinanza, ché il teatro può essere fatto e teorizzato con la stessa testa», scrive. Gli scritti degli anni Cinquanta, osserva Meldolesi, sono permeati dall’esperienza di palcoscenico, che rifuggiva la trattazione organica e coesa⁹⁰⁷.

Quella sperimentata negli anni Cinquanta era una pratica teatrale che tendeva a dilatarsi in escursioni non del tutto programmate, in cui l’apporto del lavoro attoriale era incentivato e valorizzato; il culmine di questa esperienza, come è noto, Meldolesi lo individua nella regia del *Cerchio di gesso del Caucaso*, dove la «sperimentazione empirica», «la fiducia nella ricchezza delle contraddizioni» divennero la norma, il metodo di lavoro d’elezione. La regia del *Cerchio di gesso*, come emerge dal

⁹⁰⁵ Brecht, *La dialettica nel teatro*, trad. it. E. Castellani, in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975. II, *Scritti teatrali II «L’acquisto dell’ottone», «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni. 1937-1956*, p. 237.

⁹⁰⁶ Meldolesi, Olivi, *Brecht regista* cit., p. 154.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 153.

resoconto diaristico di Hans Bunge, era orientata a un' esplorazione della processualità del lavoro scenico e di tutte le possibilità creative, apparentemente senza una precisa direzionalità.

Il lavoro di composizione e assemblaggio dei Modellbücher si inseriva e trovava spazio nella pratica scenica e registica brechtiana. Il carattere sperimentale delle prove, con la grande mole di offerte da provare e vagliare, la ricerca continua di stimoli alla creatività e sviluppi della materia scenica, portavano intenzionalmente il lavoro a prendere direzioni imprevedute ed era necessario quindi fissare le soluzioni attraverso la fotografia per poterle rivedere e valutare. La riproduzione fotografica delle rappresentazioni al Berliner era davvero metodica e capillare, e il lavoro così rigoroso di Brecht rappresenta un caso unico nel suo genere. In parallelo al lavoro di palcoscenico, alle prove per lo spettacolo, ci si può immaginare che Brecht e i suoi collaboratori vagliassero la grande quantità di foto scattate e valutassero la tenuta e la validità delle espressioni degli attori, dei gesti, delle posture, nonché le posizioni degli attori nello spazio, il ritmo dell'azione. La realizzazione dei modelli, scrive Berlau, «consente di scoprire i gesti esagerati, le espressioni innaturali, gli atteggiamenti falsi, come pure le espressioni buone e i gesti caratteristici». E ancora, Berlau afferma che «spesso l'esame delle immagini conduce a prove di aggiustamento». La prassi di composizione dei Modellbücher si configura in questo senso come dispositivo di verifica del lavoro svolto, attraverso il riesame delle immagini. Nel saggio di Berlau sulla “fotografabilità come criterio” si legge che spesso le foto venivano utilizzate per mostrare agli attori le pose e i gesti più efficaci alla resa scenica, in modo che questi potessero modificare la propria recitazione. L'assemblaggio delle fotografie sulle pagine dei libri-modello doveva costituire poi un ulteriore momento di “training”, un vero e proprio esercizio di montaggio a tavolino dello spettacolo. Forse questo aspetto del lavoro interveniva in un secondo momento, quando cioè la rappresentazione si era già assestata ed erano state scelte le pose e i gesti caratteristici, e fissato l'ordine delle scene. L'assemblaggio delle immagini e delle battute drammatiche doveva allora servire a riprodurre la messa in scena nei dettagli. Sia nei Modellbücher dall'aspetto maggiormente provvisorio e dal carattere progettuale, sia in quelli che sembrano assestati e definiti, si trovano spesso indicazioni di spostamenti di immagini segnalati tramite frecce, oppure correzioni alle brevi testualità. Questo è indice ancora una volta di un lavoro artigianale e soggetto a errore ed è traccia delle revisioni a cui erano sottoposti tali materiali, che probabilmente procedevano di pari passo con eventuali riassetamenti della messa in scena.

La precarietà esibita del lavoro scenico, la continua posizione di incertezza, o meglio di rifiuto di schemi predefiniti e rigidi, assunta da Brecht, serviva forse a liberarsi dalle maglie del testo drammatico, di cui spesso lui stesso era l'autore. Brecht assumeva un atteggiamento antidogmatico e straniato rispetto al suo stesso lavoro drammaturgico, che gli permetteva di osservarne la resa scenica in maniera inedita e aperta a tutte le possibilità.

Il perseguire una ricerca aperta a più direzioni e possibilità, tuttavia, non significa rinunciare a una strutturata progettualità registica: il teatro epico è per eccellenza il luogo del significato, un teatro politico e sociale, in cui ogni dettaglio e ogni gesto devono riuscire a sintetizzare e mostrare la relazione dell'opera con il contesto, la postura del regista nei confronti del pubblico e del proprio tempo. La fissazione delle prove in immagini fotografiche stabili, che era possibile riguardare a distanza dalla scena, serviva dunque probabilmente a far sì che la rappresentazione non perdesse di vista i principali obiettivi contenutistici dell'opera, il suo mandato sociale, e che questo stesso significato non si sfaldasse in eventuali successivi allestimenti, esemplificati dal modello.

«Is it in fact possible to recapture a drama, a play, in photographs? Direction, acting, decorations, costumes – certainly. But a drama? Yes, it can be done. It is possible, I maintain, if one photographs the action directly, particularly when one is dealing with epic plays, epic stage direction, and epic acting», scrive Berlau nelle sue memorie. Il teatro epico si prestava in maniera particolare ad essere sintetizzato in immagini fotografiche, per via della struttura a scene staccate della narrazione. A questo proposito, ancora nel saggio sulla regia di Brecht pubblicato su *Theaterarbeit*, si legge, in relazione alla messa in scena di *Madre Courage*, di come ogni scena del dramma fosse frammentata in tanti avvenimenti, e di come Brecht li dirigesse «come se ciascuno di questi [...] potesse essere estratto dal dramma e recitato da solo». La fotografia era in grado di catturare e restituire non soltanto l'aspetto visuale del teatro, i costumi, gli oggetti di scena, la scenografia, l'azione, ma anche il senso del dramma, dice Berlau.

L'approdo di Brecht alla regia nel contesto del Berliner Ensemble, un teatro connotato dal carattere collettivo del lavoro, che coinvolgeva una molteplicità di soggetti e permetteva di mettere letteralmente alla prova su larga scala l'impianto teorico elaborato nel corso degli anni, determinò una sempre maggiore consapevolezza dei processi scenici.

Brecht diede vita a un ripensamento delle pratiche e l'acquisizione di una sempre più solida percezione delle potenzialità della regia e l'interesse per l'esplorazione della processualità del lavoro scenico sviluppato durante le prove, trovò traduzione in un sistema parallelo a quello della pratica scenica, ovvero nella fissazione dell'incedere creativo in documenti come i Modellbücher che si configurano come scritture della scena attraverso le immagini. La composizione dei libri modello durante le prove, attraverso il montaggio delle fotografie, l'assemblaggio di immagini e testualità, la riflessione sul lavoro svolto e sulle modalità più efficaci di riproduzione e documentazione di tale lavoro, costituiva un modo per trattenere il processo creativo, le cui dinamiche molto spesso si configurano come molto labili e sfuggenti, poco inclini ad essere narrate e rappresentate. La necessità di rivedere il proprio lavoro attraverso una pratica simile a quella della scrittura chiama in causa il carattere autoriale e poetico, prima ancora che registico, dell'attività brechtiana.

L'immagine costituisce per sua natura un dispositivo che permette di estrarre e mostrare i tratti essenziali, il nucleo di un'idea. La selezione, all'interno del vasto repertorio delle foto di scena scattate, delle immagini più "adatte" a restituire l'intenzione comunicativa, il *Gestus fondamentale* del dramma, e l'assemblaggio, in un secondo momento, di tali immagini sulle pagine dei Modellbücher, era un lavoro di sintesi, che permetteva di fare ordine all'interno della vasta raccolta di idee e proposte emerse durante le prove. Ripercorrendo il resoconto di Hans Bunge sul lungo lavoro per la messa in scena del *Cerchio di gesso del Caucaso*⁹⁰⁸, Meldolesi racconta come alle prime due fasi dell'allestimento, «che si erano svolte all'insegna dell'ingenuità e dell'insieme»⁹⁰⁹, procedendo per una dilatazione estrema del processo creativo nell'ottica di esplorare, mettere alla prova e ridiscutere una grande quantità di frammenti scenici, senza approdare a nulla di definitivo, a queste prime due fasi, dicevo, ne seguì una terza, definita «fase della semplicità». «Per giungere alla semplicità [scrive Meldolesi] il poeta regista fece ricorso anche alla pratica delle cancellature»⁹¹⁰. A questo proposito, Meldolesi fa riferimento diretto a Bunge, che nel diario riporta le parole dello stesso Brecht: «“Una cosa da notare è che ora facciamo troppi piccoli gesti. Dobbiamo decidere di fare poche cose ma significative. Se un piccolo gesto si trasforma in un altro, perde il suo spessore e non si capisce il messaggio che vogliamo trasmettere. Questo viene annullato e, così, otteniamo un'inflazione di gesti. Il pubblico non li nota più, la rappresentazione diventa naturalistica e i gesti diventano illustrativi anziché sociali” (107° prova)»⁹¹¹.

Si va a definire quindi negli anni del *Berliner* una pratica teatrale fatto di composizioni e scomposizioni, di scritture e riscritture finalizzata da cancellature e scelte. In relazione a questa attività l'assemblaggio delle fotografie e delle testualità sulle pagine dei Modellbücher si configura in maniera duplice. Rappresenta sicuramente la manifestazione estrema dell'attenzione quasi ossessiva di Brecht verso la documentazione e l'archiviazione della propria opera. Si è visto come Ruth Berlau abbia raccontato di avere fotografato, nel 1945, le successive fasi di elaborazione del lavoro di traduzione in versi del *Manifesto del Partito Comunista*, in modo da trattenerne ogni stesura e modifica e fissare il progredire del lavoro. La composizione dei Modellbücher, tuttavia, è anche espressione quindi dell'interesse manifestato da Brecht nei confronti della processualità dell'incedere

⁹⁰⁸ H. Bunge, *Diario di una messinscena. B. Brecht cura la regia del suo dramma “Il cerchio di gesso del Caucaso”*, in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista* cit., pp. 267-314. Il *Diario* delle prove per la regia del *Cerchio di gesso del Caucaso*, svoltesi fra il novembre del 1953 e l'ottobre del 1954, redatto da Hans-Joachim Bunge, è stato in parte tradotto e pubblicato da Claudio Meldolesi e Laura Olivi a partire dall'originale, conservato presso il Bertolt-Brecht-Archiv: H. J. Bunge, *Tagebuch, einer Inszenierung. B. Brecht führt Regie bei seinem Stück des «Kaukasische Kreidekreis»*, ms. Archivio dell'autore.

I riferimenti al *Diario* qui riportati sono tratti dal saggio di Meldolesi e Olivi.

⁹⁰⁹ Meldolesi, Olivi, *Brecht regista* cit., p. 105.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁹¹¹ *Ibid.*

creativo, attenzione che lo porta a raccoglierne le tracce, a cercare di trattenerne delle immagini, da poter maneggiare, montare e sulle quali poter elaborare una riflessione sulla scena, parallela al lavoro di palcoscenico. Centrale in questa riflessione risulta essere il ruolo della fotografia.

Le esecuzioni naturalistiche e fortemente stilizzate sono difficilmente fotografabili. Le foto mostrano affollamento o vuoto. Gli avvenimenti fondamentali non risultano, quando dominano il disordine o l'arbitrio. Noi utilizziamo spesso le nostre foto per verificare il senso e la bellezza degli allestimenti. Nelle foto né la parola né lo slancio possono ingannare sulla povertà dello spettacolo. Né la recitazione dell'attore né l'attenzione tesa al proseguimento della vicenda impediscono a chi osserva le foto di cogliere i particolari [...] ⁹¹².

Con queste parole sulle pagine di *Theaterarbeit*, Ruth Berlau Ruth Berlau definisce la fotografia come elemento in grado di sintetizzare il teatro brechtiano, di coglierne i tratti essenziali e di coadiuvare il lavoro sulla rappresentazione. La fotografia è connotata dal silenzio, è lo sguardo sulla scena a cui sia stato tolto il suono, in modo da non lasciare spazio ad alcuna forma di distrazione dalla pura e semplice risultante visiva dello spettacolo, che si traduce in quadri, nei quali i particolari, i dettagli emergono con forza. Roland Barthes produce le medesime osservazioni a proposito degli scatti di Pic alla messa in scena parigina di *Madre Courage*, quando dice che le fotografie riescono a mostrare il significato profondo dell'allestimento e del dramma brechtiano, che si palesa, ad esempio, nella decolorazione dello sfondo da cui emergono oggetti e dettagli significanti, o nelle posizioni assunte dai personaggi nello spazio, che definiscono le relazioni fra le figure, o ancora nei gesti dei personaggi, che spesso condensano livelli ulteriori di significato. Le fotografie, dice Barthes, «isolano per rivelare meglio [...], prendono posizione, scelgono dei significati, aiutano a passare da un ordine fattuale a uno intellettuale, espongono, nel senso ambiguo e prezioso del termine, ovvero rappresentano e al tempo stesso insegnano;» ⁹¹³. La fotografia, e in particolare quella che ritrae il teatro brechtiano, racconta il dramma e spiega la precisa posizione politica e storica assunta dall'autore attraverso il dramma stesso.

Per mezzo delle fotografie con cui compone i propri *Modellbücher*, Brecht espone il significato del proprio teatro: è per questo motivo che la scelta delle immagini e il loro montaggio sulla pagina non possono essere lasciati al caso. Il teatro di Brecht attinge sì alla realtà, ma per ricollocarne i frammenti secondo un orizzonte di significato ben preciso, per generare interazioni concettuali tra gli elementi che rendono possibile lo svolgersi del fatto teatrale e l'orizzonte sociale cui essi fanno riferimento, e

⁹¹² *Theaterarbeit* cit., pp. 346-347.

⁹¹³ Barthes, *Commento a Madre Courage e i suoi figli* cit., p. 247.

per spingere il pubblico a prendere posizione. La scomposizione e la ricomposizione dei linguaggi necessari alla pratica teatrale sono un processo che pertiene tanto alla costruzione dell'allestimento, quanto alla composizione del libro modello di riferimento; queste operazioni di smontaggio e rimontaggio sono una fotografia nitida delle attività di riflessione, analisi, ripensamento, che consentono alla regia brechtiana di mettere in discussione il suo ruolo nel corpo sociale cui essa va ad attingere. Ogni elemento posto in campo, a livello drammaturgico e scenico, concorre alla definizione del significato dell'opera, alla esplicitazione del *gesto del dramma*, alla rottura dell'immedesimazione dello spettatore. La fotografia deve tradurre e rendere visibile tale significato e il rapporto instaurato con la platea. Il modello, dice infatti Brecht, deve riuscire a far comprendere all'osservatore il *perché* delle figurazioni, delle posizioni e dei gesti dei personaggi. Nella *Prefazione al «Modello per l'Antigone»*, Brecht afferma che «il settore d'interessi più peculiare al modello [sia] quello degli atteggiamenti e dei raggruppamenti. La parsimonia nel muovere in su e in giù gruppi e personaggi – spiega – tende a conferire a tali movimenti tutto il loro significato. Le singole figurazioni, le distanze stesse, hanno un loro senso drammaturgico, e in certi momenti può bastare il movimento della mano di un attore a modificare una situazione. Si è anche fatto il possibile per rendere visibili le invenzioni della regia e degli attori, in quanto costituiscano idee teatrali;»⁹¹⁴.

Il montaggio delle immagini e il dialogo fra fotografie e testualità che si collocano alla base della composizione dei Modellbücher editi e inediti dovevano risultare funzionali allo studio e alla comprensione della resa scenica del teatro brechtiano. La maggior parte dei Modellbücher inediti conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv consiste in una fedele riproduzione di ogni momento dell'azione drammatica attraverso fotografie a campo totale della scena che illustrano il corso lineare della narrazione accompagnate da sintetiche testualità che in genere sono frammenti del testo drammatico, battute dei personaggi o didascalie drammaturgiche, oppure talvolta brevi descrizioni della scena. Le foto a campo totale descrivono gli ingressi e le uscite, le posizioni e gli spostamenti dei personaggi nello spazio, movimenti e gesti significanti dei personaggi, raggruppamenti e atteggiamenti, elementi, questi, essenziali a rendere visibile lo sviluppo della narrazione drammatica nei suoi punti nodali e nelle sue articolazioni. Gli scatti mostrano anche la scenografia, le proiezioni, i cartelli, anche se spesso, come afferma Berlau, l'inadeguatezza degli impianti di illuminazione non permette che in foto si colga la reale luminosità del palcoscenico. Per dare maggiore visibilità ad alcuni elementi scenici, talvolta vengono scattate foto che inquadrano soltanto i cartelli, che servono anche a segnalare il passaggio fra una scena e l'altra, mentre, in qualche sporadico caso, i libri modello inediti contengono una documentazione precisa di attrezzi e oggetti, costumi, pettinature e trucco dei personaggi, fotografati in posa.

⁹¹⁴ Brecht, *Prefazione al «Modello per l'Antigone»* cit., p. 243.

In alcuni Modellbücher le sequenze di foto a campo totale si interrompono momentaneamente per lasciare spazio a una foto che inquadra un dettaglio, un personaggio o una coppia ritratti a figura intera, allo scopo di evidenziarne l'espressione o il gesto caratteristici. Lo studio delle foto di dettaglio si fa più frequente in libri-modello che sembrano collocarsi allo stadio di progetto, per via della grande abbondanza di rapidi appunti manoscritti presenti sulle pagine.

Nei due Modellbücher inediti, l'uno per *I fucili di madre Carrar*, l'altro per *La madre*, di cui si è parlato al paragrafo 4.5.1.⁹¹⁵, si è osservato come la relazione fra le immagini a campo totale della scena e quelle focalizzate su un dettaglio, su una porzione del quadro, diventi sistematica e costitutiva della forma stessa del documento (Figg. 4, 5, 6, 7, 8). In questi esempi la descrizione della scena e dei rapporti reciproci fra i personaggi passa per la costruzione di una struttura dal carattere ipertestuale, che rende possibile il passaggio dal piano lungo della scena al primo piano di un personaggio, estrapolato dal contesto, isolato, e collocato a fianco della fotografia a campo totale, in modo da poterne cogliere da vicino il gesto e la postura. La narrazione della scena attraverso le fotografie si muove in questi casi su più livelli temporali, segue un tempo dilatato che è quello proprio del Modellbuch, del rimontaggio dell'azione scenica per offrirne l'analisi all'occhio del lettore, del futuro allestitore dello spettacolo. Il tempo dell'azione complessiva della scena, dello sviluppo lineare della narrazione drammatica riprodotta attraverso le sequenze di foto a campo totale, viene momentaneamente sospeso per osservare lo sviluppo del movimento di un singolo personaggio nel momento in cui esso si produce. Infatti, attraverso la rete di rimandi fra le immagini si predispone talvolta la possibilità ulteriore di passare dal focus sul singolo personaggio estrapolato dal totale della scena, a una sequenza di fotografie che riproduce lo sviluppo lineare dell'azione compiuta da tale personaggio. Il tempo del movimento di madre Carrar seduta alla finestra, che si affaccia per redarguire i ragazzini in strada che sbeffeggiano il figlio lontano dalla guerra, è un tempo interno a quello dell'azione complessiva della scena. Il lavoro sul montaggio di fotografie condotto sulle pagine del Modellbuch permette di disporre in parallelo più sequenze temporali, di sezionare l'azione scenica e consentire al fruitore del modello di focalizzare l'attenzione su diverse tracce interne all'atto performativo. La rappresentazione viene smontata attraverso la fotografia e rimontata sulla pagina secondo un nuovo ordine, funzionale a una fruizione del modello che consenta di cogliere tutti gli snodi narrativi e concettuali, i gesti significanti, le interazioni tra i personaggi, di isolare le tracce che si perderebbero in un'osservazione complessiva del quadro totale. L'osservazione della disposizione delle fotografie sulle pagine del Modellbuch fa pensare a quello che avviene in una sala di montaggio cinematografico in cui il regista costruisce una compresenza di sequenze riprese in inquadrature differenti, che vengono osservate simultaneamente.

⁹¹⁵ Adk, Berlin, BBA-MB 0007; Adk, Berlin, BBA-MB 0106.

Il montaggio delle immagini nei libri-modello è la costruzione “a tavolino” di una disposizione degli elementi e dei tempi della scena, che passa per la disarticolazione dell’azione scenica nel suo complesso e la ricomposizione delle immagini organizzate secondo l’ordine percettivo dello spettatore di teatro. In altri termini, con il Modellbuch si tenta, almeno in alcuni casi, di riprodurre lo sguardo del pubblico sulla rappresentazione, che si focalizza volta per volta sui momenti salienti dell’azione, distogliendo l’attenzione dal movimento complessivo della scena. Oppure, più semplicemente, l’intento della disposizione interdialogica delle immagini è quello di direzionare la lettura del Modellbuch da parte del fruitore e futuro allestitore, in modo da comunicare e portare all’attenzione gli aspetti più significativi della rappresentazione.

Gli esempi dei Modellbücher inediti per *I fucili di madre Carrar* e *La madre* mettono in evidenza il carattere ipertestuale di tali modelli, in cui la documentazione della scena si costruisce sulla relazione fra molteplici elementi, testuali e iconografici, la cui lettura incrociata fornisce uno sguardo completo e complesso sulla rappresentazione, sull’azione drammatica e sulle scelte drammaturgiche, registiche, nonché sulle soluzioni attoriali. Nel 1965 Nelson coniava il termine “ipertesto” per definire una nuova forma di organizzazione dei file in un sistema informatico, basata sul collegamento fra informazioni che procede per associazioni e salti. Nel ’69 Barthes introduceva il concetto di «pluralità» del testo letterario che si configura come una rete, una «galassia di significanti»⁹¹⁶, e in cui anche il lettore si fa produttore di scrittura. È a questa idea di interconnessione concettuale e multimediale che penso quando parlo della struttura di alcuni Modellbücher inediti come di un sistema ipertestuale fatto di rimandi interni fra un’immagine e l’altra o fra immagini e testualità, volto a costruire una lettura a più livelli della scena. I due esempi, individuati durante la ricerca archivistica, a cui ho fatto riferimento, sono fra i Modellbücher inediti, i casi più complessi e strutturati in questo senso. La predisposizione per i libri-modello di una struttura fatta di connessioni e rimandi fra diversi punti di vista sulla scena è carattere essenziale dei Modellbücher editi. *Couragemodell 1949* e *Aufbau einer Rolle: Galilei*, infatti, dispiegano una documentazione e un’analisi della scena attraverso l’interconnessione dei dati, iconografici e testuali disposti su tre volumi. Vengono messi a disposizione del lettore, ai fini di un’analisi complessiva del lavoro, il testo drammatico dell’opera, l’apparato di note registiche e di riflessioni teoriche elaborate da Brecht sul dramma e sulla messa in scena e la documentazione fotografica della rappresentazione. *Antigonemodell 1948* mette a sistema a sua volta molteplici punti di vista ed elementi di lettura dell’opera, come il testo del dramma, le foto a campo totale della scena e alcune inquadrature di dettaglio, diversi bozzetti scenici di Caspar Neher, e una serie di apparati analitici e critici: la *Prefazione* di Brecht-Neher al libro modello, e il vasto complesso di note registiche da leggersi in parallelo alle foto di scena; fotografie e note sono infatti

⁹¹⁶ R. Barthes, *S/Z*. Una lettura di «Sarrasine» di Balzac, trad. it. L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1973, p. 11.

poste a confronto sulle due facciate consecutive del volume. *Couragemodell 1949* è forse in questo senso l'esempio più complesso di documentazione multimediale della scena. Il volume occupato dal testo del dramma⁹¹⁷ e quello dedicato alle note registiche riferite alle singole scene⁹¹⁸, si integrano al libriccino con la documentazione fotografica dei tre allestimenti (1949, 1950, 1951), che si struttura su sezioni successive e interrelate⁹¹⁹. Come si è visto, alle foto a campo totale, deputate alla riproduzione dello sviluppo lineare dell'azione scenica, seguono alcune serie di foto di dettaglio, volte a portare l'attenzione su diversi aspetti quali l'atteggiamento contraddittorio del personaggio⁹²⁰, mostrato attraverso un cospicuo numero di pose e di gesti, le sequenze di alcune azioni⁹²¹, gli elementi gestuali⁹²², gli avvenimenti in movimento⁹²³, le varianti un allestimento e l'altro e fra la recitazione di Helene Weigel e Terese Ghiese⁹²⁴. La sezione dedicata alle sequenze di azioni è strutturata in modo simile ad alcune pagine del *Modellbuch* inedito per *Frau Carrar*, con la frammentazione dello sviluppo del movimento del personaggio ritratto in singoli scatti accostati e montati sulla pagina. In questo modo, ad esempio, si possono mostrare le successive fasi della sequenza gestuale dell'urlo muto di Madre Courage, che si dispiega in quattro scatti⁹²⁵. O ancora, si può illustrare nel dettaglio la sequenza recitativa di Angelika Hurwicz nei panni di Kattrin, che nella scena III improvvisa una camminata con le scarpe e il cappello della prostituta Yvette⁹²⁶. Alcune fotografie, come si è visto anche nel paragrafo in cui si è trattato dei *Modellbücher* inediti per *Madre Courage*, mostrano da vicino la fattura degli oggetti, dei costumi, il trattamento della materia, che in Brecht, come osserva Roland Barthes, ha valore di significato, e contribuisce a condensare ed estrinsecare il senso complessivo della scena. Non si tratta di simboli, afferma Barthes, ma di segni significanti. La relazione istituita intenzionalmente fra testo drammatico, apparati teorici e critici, e fotografie permette di individuare i punti nodali del dramma e della rappresentazione e di comprendere il significato di ogni elemento, movimento, gesto, perfino degli oggetti e del loro utilizzo. In uno dei *Modellbücher* inediti per *Madre Courage* dal carattere progettuale di cui s'è detto nel terzo capitolo,

⁹¹⁷ B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3 - Text*, Redaktion und Gestaltung Peter Palizsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958.

⁹¹⁸ B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3 - Anmerkungen*, Redaktion und Gestaltung Peter Palizsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958.

⁹¹⁹ B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3 - Aufführung*, Redaktion und Gestaltung Peter Palizsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958.

⁹²⁰ «Widersprüchlichkeit der Figur» (*Ibid.*, pp. 107-110).

⁹²¹ «Sequenzen» (*Ibid.*, pp. 111-134).

⁹²² «Gestisches» (*Ibid.*, pp. 135-148).

⁹²³ «Bewegte Vorgänge» (*Ibid.*, pp. 149-152).

⁹²⁴ «Varianten» (*Ibid.*, pp. 153-178).

⁹²⁵ *Ibid.*, pp. 119-120.

⁹²⁶ *Ibid.*, pp. 117-118.

Brecht commenta con un rapido appunto manoscritto la foto che mostra l'incontro di Courage e della sua famiglia con il reclutatore e il brigadiere, nella prima scena, e il gesto di Courage di brandire il coltello verso gli ufficiali per difendere i figli. Suggerisce di sostituire la fotografia incollata sul Modellbuch con un'altra che ritragga la stessa scena e ne fornisca un'immagine più chiara:

«[es gibt schönere
bilder mit
Messer!]»⁹²⁷, scrive.

Nelle note di regia pubblicate come parte integrante di *Couragemodell 1949*⁹²⁸, Brecht fa riferimento a tale immagine scenica:

Particolare

Nell'atto di estrarre il coltello di Courage, non c'è furia. La donna mostra semplicemente che, nel difendere i figli, si spingerà fino a quel punto. L'interprete deve mostrare soprattutto che Courage conosce situazioni come questa e sa padroneggiarle⁹²⁹.

Il commento in forma di nota registica suggerisce l'atteggiamento del personaggio sotteso al gesto, e mostra come tale gesto debba riuscire ad esprimere il carattere di Courage e la sua relazione con i figli. «Perché qualcosa possa essere utilmente imitato, bisogna che si faccia vedere “come si fa”: e il profitto ricavabile dall'uso di un modello sarà allora un misto di tipo e di archetipo, di imitabile e inimitabile», scrive Brecht nella *Prefazione al «Modello per l'Antigone 1948»*⁹³⁰. In più occasioni negli scritti teorici dedicati alla trattazione dei modelli, pubblicati in parte su *Theaterarbeit*, in parte sulle pagine di *Antigonemodell 1948* e *Couragemodell 1949*, Brecht ha insistito sugli scopi sottesi alla produzione dei Modellbücher e sulle modalità di utilizzo auspiccate per tali strumenti. Per apprendere i metodi del teatro epico è necessario, afferma Brecht, passare per la «copia materiale, unita però allo sforzo di scoprire il perché delle figurazioni, dei movimenti, dei gesti»⁹³¹. I modelli sono pensati per attivare il pensiero critico del fruitore e stimolarne la creatività e non per essere copiati in maniera acritica: «Pensati come facilitazioni, non sono facili da maneggiare; né sono fatti

⁹²⁷ Adk, Berlin, BBA-MB 0030/25.

⁹²⁸ B. Brecht, *Brecht - Couragemodell 1949*. Ruth Berlau: *Modellbücher des Berliner Ensemble 3 - Anmerkungen* cit., p. 16.

⁹²⁹ Brecht, «*Materialien*» su *Madre Courage*, trad. it. di Giuseppina Piccardo, in Ivo Chiesa, Mauro Mancionti e Luigi Squarzina, a cura di, *Brecht e Courage*. Saggi e scritti di Walter Benjamin, Bernard Dort, Enrico Filippini, Jean Claude François, Henning Rischbieter, Bruno Schacherl, Luigi Squarzina e i «*Materialien zu Courage*» di Brecht, Genova, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 1970, p. 52.

⁹³⁰ Brecht, *Prefazione al «Modello per l'Antigone»* cit., p. 239.

⁹³¹ *Theaterarbeit* cit., p. 318.

per risparmiarsi la fatica di pensare, ma per solleccitarla; non per sostituirsi alla creazione artistica, ma per solleccitarla a viva forza»⁹³², afferma Brecht nelle note per la rappresentazione di *Madre Courage* del 1949, integrate a *Couragemodell*.

La risposta fornita da Ruth Berlau al regista Hannes Fischer in merito alle modalità di utilizzo dei modelli per *Puntilla*, di cui si è trovata traccia nei carteggi conservati in archivio, va in questa direzione: il Modellbuch non deve essere inteso come una gabbia, una catena, bensì come punto di riferimento e incentivo alla creatività⁹³³. I Modellbücher, si legge ancora nella *Prefazione* ad *Antigonemodell 1948*, sono predisposti ad accogliere gli sviluppi e le varianti prodotte dal loro utilizzo da parte degli attori, che diventano esse stesse parte integrante dei modelli⁹³⁴.

Le perplessità e le critiche mosse da alcuni teatranti all'”imposizione” dell'uso dei Modellbücher, di cui parlano ad esempio David Barnett e Tom Kuhn⁹³⁵, rivelano la contraddittorietà insita nell'idea stessa della realizzazione di tali strumenti, dicotomia di cui lo stesso Brecht doveva essere consapevole.

L'esercizio della regia al Berliner, come afferma Meldolesi, aveva innescato in Brecht la necessità di riconsiderare il proprio teatro, in una nuova definizione, quella di *teatro dialettico*, che includesse il paradigma epico ma in parte lo superasse per «mettere in rilievo la produttività e la mutabilità del corpo sociale, che devono costituire la principale fonte del godimento prodotto [dagli spettacoli]»⁹³⁶. La rappresentazione della mutabilità del mondo e della società non può prescindere dalla comprensione e dall'inclusione delle contraddizioni, motore del movimento e dell'evoluzione stessa degli uomini, afferma Brecht.

I Modellbücher, come si è visto, sono espressione della volontà di fissare il processo creativo attraverso l'immagine e la parola, di lasciare una traccia materiale del proprio lavoro che permetta di penetrare in profondità nelle dinamiche drammaturgiche e sceniche e comprendere le ragioni sottese ad ogni scelta. In alcuni casi, il Modellbuch si configura come un grimaldello per la disarticolazione della scena, che consente di osservare e confrontare il dispiegarsi di più sequenze narrative e recitative mostrate in parallelo e di leggere le immagini insieme all'apparato delle riflessioni critiche prodotte sulla scena stessa.

⁹³² Brecht, «Madre Courage e i suoi figli». *Note sulla rappresentazione del 1949*, in Id., *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie* cit., p. 189.

⁹³³ Adk, Berlin, BBA 1186/25 (Lettera di Ruth Berlau ad Hannes Fischer, 22 agosto 1951).

⁹³⁴ Brecht, *Prefazione al «Modello per l'Antigone 1948»* cit., pp. 239-240.

⁹³⁵ Barnett, *Brecht in Practice* cit., p. 172; Kuhn, *On Mother Courage and her Children (1949-51) from Couragemodell 1949*, in B. Brecht, *Brecht on Performance* cit., p. 181.

⁹³⁶ Brecht, *La dialettica nel teatro* cit., p. 237.

CONCLUSIONI

Lo studio dei Modellbücher, materia della presente tesi di Dottorato, si è rivelato impresa avvincente e complessa, oggetto intorno al quale, a tutti gli effetti, la *ricerca* nel senso più ampio del termine ha trovato piena ragion d'essere. I Modellbücher si configurano infatti in duplice senso: sia come complesso documentale vasto ed eterogeneo, che comprende un insieme articolato di materiali editi e inediti, finiti e non finiti, dattiloscritti e manoscritti, difficile dunque da racchiudere in definizioni univoche e sintetiche; sia come oggetto al centro delle riflessioni brechtiane, concetto dunque, idea, l'idea di *modello*. Nella *Prefazione al «Modello per l'Antigone 1948»*, mentre offre a lettori e teatranti il primo Modellbuch edito, Brecht ne giustifica la ragion d'essere in relazione al contesto storico e culturale, ne definisce i caratteri essenziali e fornisce ai fruitori le "istruzioni per l'uso":

Poiché si trattava di sperimentare su un testo antico non tanto una nuova drammaturgia, quanto un nuovo genere di recitazione, non era possibile consegnare come al solito il nostro rifacimento ai teatri per una libera realizzazione. Definimmo perciò un modello vincolante per la messinscena, consistente in una serie di fotografie corredate da note esplicative⁹³⁷,

scrive. Il Modellbuch è essenziale, dice Brecht, qualora si voglia lavorare a un testo della tradizione mettendo in atto un nuovo genere di recitazione, che è necessario *mostrare* nella maniera più diretta possibile, attraverso fotografie e testualità esplicative.

Le linee guida fornite da Brecht vanno in una direzione ben precisa. L'oggetto Modellbuch è offerto al fruitore insieme alla riflessione analitica di Brecht che, come di consueto, lascia ampie pagine teoriche in cui dispiega il proprio pensiero. I Modellbücher possono dunque essere studiati in quanto elementi della pratica teatrale brechtiana discussi e analizzati da Brecht stesso e dai suoi collaboratori, Ruth Berlau in particolare. Insieme a questo genere di approccio all'analisi, lo studio ha modo di muoversi però anche intorno all'oggetto documentale concreto, ai materiali editi e inediti. La ricerca può intraprendere dunque una molteplicità di percorsi, che inevitabilmente finiscono per intersecarsi e dialogare.

L'analisi dei Modellbücher editi, consultati presso la biblioteca del Bertolt-Brecht-Archiv o acquistati da antiquari, e di quelli inediti conservati presso l'archivio, ha fornito in alcuni casi elementi di verifica e conferma dei dati acquisiti tramite la lettura degli scritti brechtiani e degli studi presenti sul tema, mentre in altri casi ha messo in luce criticità e portato all'attenzione zone di incertezza, su cui approfondire l'indagine. La ricerca archivistica ha in ogni caso aperto nuovi scenari e corroborato lo

⁹³⁷ Brecht, *Prefazione al «Modello per l'Antigone 1948»* cit., p. 239.

studio con dati imprescindibili a definire una panoramica il più possibile ampia e un'analisi approfondita della materia.

Nell'ottica di formulare una serie di conclusioni che facciano il punto sugli esiti di tale studio, sarà opportuno ora tentare di recuperare le fila del discorso, ponendo sul piatto gli esiti dell'osservazione empirica dei dati esito della ricerca archivistica, che andranno integrati alle acquisizioni degli studi progressi sulla materia. Obiettivo di questa sezione del lavoro sarà, non tanto quello di racchiudere in definizioni organiche una materia che organica non è, o di "far tornare i conti". Si tenterà piuttosto di tornare a riflettere sui dati emersi, sugli elementi di novità, ma anche sulle problematiche e contraddizioni rilevate durante la ricerca.

L'osservazione degli studi esistenti sui Modellbücher brechtiani pone in luce gli argomenti che storicamente sono stati oggetto di maggiore indagine e dibattito, e, insieme, fa emergere le aree su cui è necessario un ulteriore approfondimento, le zone che andrebbero dettagliate e colmate.

Gli studi italiani pubblicati intorno ai Modellbücher fanno riferimento in particolar modo ai libri-modello editi per *Antigone*, *Galileo* e *Madre Courage* (*Antigonemodell 1948*, *Aufbau einer Rolle: Galilei e Couragemodell 1949*). Le ricerche recenti più interessanti in questo senso sono senz'altro quella di Marco De Marinis sui sistemi di notazione teatrale, nell'ambito della quale l'autore passa in rassegna le funzioni e i caratteri dei Modellbücher brechtiani editi⁹³⁸, quella di Eva Marinai su *Antigonemodell 1948*⁹³⁹ e quella di Valentina Valentini sul dispositivo fotografico come codificatore intermedio fra la scena brechtiana e il *Gestus*⁹⁴⁰. I Modellbücher inediti sono stati di recente presi in considerazione da Luca di Tommaso⁹⁴¹ che nel suo saggio sull'analisi del *Gestus* attraverso la fotografia teatrale ha parlato dei libri-modello per *La madre*, conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv, nonché da Caterina Colombo, che nella sua tesi di laurea magistrale in Storia e tecniche della fotografia descrive i Modellbücher inediti consultati in archivio nell'ambito di una ricerca sulla fotografia nel teatro brechtiano⁹⁴². L'orizzonte dei Modellbücher inediti risulta ad oggi quello meno esplorato negli studi italiani.

La bibliografia sui Modellbücher si fa più ampia e dettagliata in area anglosassone, dove gli autori che se ne sono occupati in maniera più sistematica sono Tom Kuhn e David Barnett⁹⁴³. Come si è

⁹³⁸ M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 84-89.

⁹³⁹ E. Marinai, *Antigone di Sofocle di Brecht: un modello di possibile resistenza*, «Turin D@ms Review», 2010.

⁹⁴⁰ V. Valentini, *Truth is Concrete: la fotografia per rifondare la pratica teatrale*, in F. Fiorentino e V. Valentini, a cura di, *Brecht e la fotografia*, Roma, Bulzoni Editore, 2015, pp. 29-59.

⁹⁴¹ L. Di Tommaso, *Il Gestus tra i media. Teatro e fotografia teatrale*, in F. Fiorentino, a cura di, *Brecht e i media*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2013, pp. 103-110.

⁹⁴² Tesi di laurea magistrale in Storia e tecniche della fotografia, della dottoressa Caterina Colombo (Università di Siena), basata su una ricerca svolta presso il Bertolt-Brecht-Archiv: Caterina Colombo, *Modellbücher: La fotografia nel teatro di Bertolt Brecht*, Siena (2005), relatore Massimo Agus.

⁹⁴³ Cfr. D. Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

D. Barnett, *Brecht in Practice*, London – New York, Bloomsbury, Methuen Drama, 2015.

visto, Kuhn indaga il panorama dei libri di regia brechtiani editi e inediti, senza addentrarsi però in una descrizione analitica del complesso documentale.

Fra gli aspetti affrontati, uno dei più interessanti è quello relativo alla duplice natura dei Modellbücher che erano pensati come strumenti rivolti verso l'esterno dell'ensemble, verso altri allestitori delle rappresentazioni, ma si configuravano anche come dispositivi utili al lavoro interno al Berliner. Altro argomento oggetto di dibattito e controversie è il tema della ricezione dei Modellbücher da parte di altri registi. Kuhn ricorda come i libri di regia brechtiani siano stati spesso percepiti come strumenti scomodi, vincolanti o autoritari, limitanti rispetto alla creatività altrui⁹⁴⁴. Esiste una discrepanza, come risulta evidente quando ci si approssima allo studio di tale materia, fra le motivazioni addotte per la predisposizione dei modelli, le intenzioni dichiarate di Brecht in merito alle modalità di utilizzo auspiccate per tali strumenti, e la percezione e ricezione da parte dei destinatari esterni al Berliner.

Le medesime contraddizioni individuate da Kuhn sono oggetto di riflessione anche da parte di David Barnett, il quale approfondisce l'osservazione dello statuto del Modellbuch come dispositivo interno al lavoro scenico dell'ensemble, e mette a fuoco, in particolare, il ruolo degli assistenti di regia nella composizione dei libri-modello, evidenziando come si trattasse di un processo collettivo, che coinvolgeva più soggetti, ma che si svolgeva in ogni caso su esplicita richiesta di Brecht. Barnett parla addirittura della prassi di assemblaggio dei libri-modello come di un momento didattico per i membri del Berliner, un'occasione di osservare i momenti cardine della rappresentazione e riflettere sulla sua tenuta complessiva⁹⁴⁵. Rispetto all'altra destinazione d'uso dei Modellbücher, quella rivolta all'esterno del Berliner, anche Barnett pone l'attenzione sulla percezione negativa del ruolo prescrittivo dei libri di regia e sull'intransigenza dimostrata in certi casi da Brecht rispetto alle richieste di applicazione di tali schemi⁹⁴⁶, in contrasto con le intenzioni dichiarate negli scritti teorici sui modelli.

Credo dunque che in sede di conclusione sia opportuno riprendere questi aspetti e valutarli alla luce delle acquisizioni frutto della presente ricerca.

L'analisi dei Modellbücher conservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv permette di formulare alcune considerazioni e ipotesi innanzitutto sulle modalità di composizione di tali materiali e sul loro posizionamento all'interno della prassi registica brechtiana. Le osservazioni condotte in particolare

B. Brecht, *Brecht on Performance. Messingkauf and Modelbooks*, ed. by Tom Kuhn, Steve Giles, Marc Silberman, London – New York, Bloomsbury, 2014.

⁹⁴⁴ «The Modellbooks have been dogged since their very first appearance by accusations that Brecht was being authoritarian, restrictive, laying down performance styles, fetishizing a certain look, crippling creativity and so on. They have been widely understood as setting a prescription for the production of these plays in particular» (Kuhn, *Introduction*, in B. Brecht, *Brecht on Performance* cit., p. 148).

⁹⁴⁵ Barnett, *Brecht in Practice* cit., pp. 168-169. Id, *A History of Berliner Ensemble* cit., pp. 21-23.

⁹⁴⁶ Barnett fa riferimento in particolare a due casi: una rappresentazione di *Madre Courage* a Dortmund, proibita da Brecht perché distante dalle indicazioni del Modellbuch, e l'imposizione del modello per la messa in scena di *Madre Courage* a Wuppertal (Barnett, *Brecht in Practice* cit., p. 172).

su alcuni Modellbücher inediti dal carattere provvisorio e progettuale confermano l'idea di una realizzazione collettiva dei libri-modello, che avveniva probabilmente in fase di prova degli allestimenti e che si configurava come una pratica, dal carattere pedagogico, parallela e complementare a quella del lavoro sulla messa in scena svolto sulle assi del palcoscenico. La stessa idea è suggerita dal saggio di Ruth Berlau pubblicato su *Theaterarbeit* in merito alle modalità e fasi di composizione dei Modellbücher del Berliner Ensemble:

Tutto ciò costituisce un lavoro assai istruttivo per i registi e gli assistenti alla regia: anche i consiglieri teatrali possono imparare qualcosa dalla realizzazione dei modelli. Essa consente di scoprire i gesti esagerati, le espressioni innaturali, gli atteggiamenti falsi, come pure le espressioni buone e i gesti caratteristici. Così il libro modello non ha solo valore, una volta finito, per chi se ne serve, ma ha anche un valore di lavoro, un valore istruttivo per chi lo realizza⁹⁴⁷.

I libri modello, che si configurano allo stesso tempo come strumento di lavoro per lo stesso Brecht e testualità autonoma destinata a futuri allestitori, sono realizzati secondo modalità operative che si integrano al processo registico e scenico. L'analisi di alcuni Modellbücher inediti osservati presso il Bertolt-Brecht-Archiv permette di immaginare le fasi del lavoro di assemblaggio di fotografie e testualità. Ho constatato come un primo momento dovesse consistere nella selezione, dal vasto bacino di scatti a disposizione, delle fotografie che sarebbero state deputate al montaggio dello spettacolo sulla pagina. Si è visto infatti come l'insieme delle fotografie alle rappresentazioni abbia dato forma ad alcune delle sezioni fotografiche dell'archivio, e come quindi le foto che compongono i Modellbücher siano una sorta di sottoinsieme di questo enorme complesso di materiali. Seguiva poi il lavoro di abbinamento alle immagini, tramite collage, delle rispettive "didascalie", costituite da estratti del testo drammatico. La stratificazione di interventi e di rielaborazioni dei documenti è evidenziata innanzitutto dalla presenza di annotazioni, attribuibili a più di un autore. Lo studio degli appunti manoscritti presenti sui Modellbücher inediti ha fornito altri elementi per valutare in che modo dovesse avvenire la composizione dei modelli e in che misura Brecht fosse coinvolto in tale processo. È difficile stabilire se Brecht lavorasse o meno alla composizione di ognuno dei Modellbücher, ma è facile immaginare che delegasse parte del lavoro più meccanico agli assistenti e che si avvallesse poi dei materiali o di un loro primo assemblaggio per verificare la tenuta dell'allestimento e per riflettere sul processo creativo in fieri. Nei Modellbücher osservati, Brecht interviene talvolta fin dalla prima strutturazione del documento, in maniera sistematica e minuziosa, e in alcuni casi si inserisce anche in una fase successiva a quella del preliminare montaggio e

⁹⁴⁷ *Theaterarbeit* cit., p. 307.

assemblaggio di foto e testi a segnalare le lacune, la necessità di invertire l'ordine delle foto, o di sostituire alcune immagini con altre più rappresentative. Delle revisioni apportate da Brecht si trova spesso riscontro, come si è visto, su alcuni Modellbücher dall'assetto maggiormente stabile, il che fa pensare a una stratificazione del lavoro compositivo dei modelli che procedeva per tentativi ed errori, per giungere a una forma il più possibile definitiva e fruibile, ma spesso soggetta in ogni caso a qualche aggiustamento. In questo senso il lavoro sui Modellbücher ricalca quello sulla messa in scena, rispetto alla quale si muove in parallelo, e di cui costituisce una traduzione in scrittura e un supporto. La natura "artigianale" dei libri-modello, che lascia traccia nelle annotazioni manoscritte, è rappresentativa delle imperfezioni, dei ripensamenti e dei grovigli che intervengono durante il processo creativo sulla scena.

Cruciale per la mia ricerca è stato connettere le valutazioni riguardo la prassi realizzativa dei libri modello all'evoluzione della traiettoria registica di Brecht al Berliner Ensemble che, come osserva Claudio Meldolesi, conobbe un'evoluzione sostanziale da una prima fase di carattere demiurgico a una seconda, che culmina nella regia del *Cerchio di gesso del Caucaso*, connotata da un approccio maieutico e da una più complessa e consapevole considerazione delle potenzialità attoriali nella processualità creativa⁹⁴⁸. La realizzazione dei libri modello restituisce in maniera vivida le teorizzazioni, le scelte, i ripensamenti connessi al farsi dell'attività registica in entrambi gli approcci sapientemente enucleati da Meldolesi.

Ho avuto modo di osservare come i libri modello siano a pieno titolo espressione di una volontà complessa di divulgazione della pratica teatrale, una volontà che è in equilibrio tra l'esigenza di fornire un *exemplum* e la necessità vitale di cogliere il fluire del percorso creativo. Così i libri modello trovano piena cittadinanza in entrambe le fasi della regia brechtiana, chiamando in causa una processualità che si mostra, si racconta e che acquista probabilmente consapevolezza di sé, proprio abbandonando lo schema demiurgico descritto da Meldolesi. Il paradigma della processualità individuato da Meldolesi come elemento fondante la regia di Brecht almeno a partire dall'allestimento del *Cerchio di gesso*, è connaturato, in definitiva, all'essenza stessa del carattere "poetico-registico" del lavoro brechtiano degli ultimi anni, ed è un dato capace di includere e concettualizzare anche la prassi di composizione dei Modellbücher. I libri modello non sono quindi prerogativa esclusiva della fase demiurgica della regia di Brecht; la loro duplice natura di *exempla* e, allo stesso tempo, di incarnazione del processo teatrale, chiama in causa proprio i paradigmi forniti da Meldolesi e ne conferma la profondità analitica collocandola nel vivo delle suggestive analisi legate all'enorme mole di materiale documentario dell'attività teatrale di Brecht. In tal senso, i libri modello possono a mio avviso essere considerati come narrazione del passaggio e delle linee di continuità che connettono le

⁹⁴⁸ Meldolesi, Olivi, *Brecht regista cit., passim*.

due fasi indicate da Meldolesi e parte integrante dell'essenza stessa del carattere "poetico-registico" del lavoro brechtiano degli ultimi anni.

In relazione alle ultime fasi dell'allestimento del *Cerchio di gesso*, Meldolesi parla di una «semplicità per asciugamento»⁹⁴⁹: dopo avere messo in campo una vasta mole di materiale, derivante dalla sperimentazione di molteplici percorsi e dalla prova di tanti frammenti scenici e recitativi, lasciati poi in sospeso, Brecht aveva bisogno di cancellare il superfluo e di ridurre all'essenziale. Questo aspetto, osserva Meldolesi, ha molto a che fare con la teoria brechtiana del teatro epico, che, come afferma Benjamin, ha alla sua radice l'interruzione e la cesura. Ritengo che il lavoro di composizione dei Modellbücher contenga in sé la stessa azione di selezione, cancellatura e «asciugamento». La cernita, fra tutte le fotografie scattate, serviva, probabilmente, sia a valutare, a distanza dalla scena, quali fossero le soluzioni sceniche e recitative più efficaci a rendere il senso del dramma, sia, una volta determinata la forma della rappresentazione, a selezionare le fotografie più adatte a riprodurla nei suoi nodi essenziali. In alcuni casi di Modellbücher inediti si è visto come il montaggio di immagini sul libro-modello crei particolari associazioni fra immagini a campo totale della scena e inquadrature di dettaglio, che conferiscono al documento carattere ipertestuale. La rappresentazione viene smontata attraverso la fotografia e rimontata sulla pagina secondo un tempo dilatato, che è quello proprio del Modellbuch, e secondo un nuovo ordine, funzionale a una fruizione del modello che consenta di cogliere tutti gli snodi narrativi e concettuali, i gesti significanti, le interazioni tra i personaggi, di isolare le tracce che si perderebbero in un'osservazione complessiva del quadro totale. In tali Modellbücher si predispone una lettura a più livelli della scena, attraverso rimandi interni fra un'immagine e l'altra o fra immagini e testualità in maniera analoga a quanto avviene nei libri-modello editi, *Antigonemodell 1948*, *Couragemodell 1949* e *Aufbau einer Rolle: Galilei*, che dispiegano una documentazione e un'analisi della scena attraverso l'interconnessione di dati iconografici e testuali: fotografie di scena, testo dei drammi, apparati teorici e critici sulla scena, note registiche.

Il ripensamento delle pratiche, l'acquisizione di una sempre più solida consapevolezza delle potenzialità della regia e l'interesse per l'esplorazione della processualità del lavoro scenico sviluppato durante le prove, trovò traduzione con i Modellbücher in un sistema parallelo a quello della pratica scenica. La traduzione in immagini della rappresentazione poteva servire inoltre a mio avviso a portare a sintesi gli esiti del lavoro e a finalizzare il montaggio di frammenti e di scene. La composizione dei foto-epigrammi dell'*Abicì della guerra*, negli anni dell'esilio, che procedeva, proprio come l'assemblaggio dei Modellbücher, per collage di immagini e testualità, era stata in questo senso un laboratorio sperimentale.

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 107.

Come afferma Meldolesi, l'approdo alla regia e in particolare allo statuto di "poeta-regista" andò di pari passo con una relativizzazione delle teorie del teatro epico che, non a caso, negli anni Cinquanta, Brecht stava ridiscutendo per andare nella direzione di un "teatro dialettico". L'atteggiamento assunto da Brecht rispetto alle proprie stesse teorie era analogo a quello che mostrava sulla scena, ovvero andava verso un'apertura e un antidogmatismo volti a non ingessare il pensiero e a valorizzare la pratica. Le riflessioni dei decenni precedenti erano espresse dal *Breviario di estetica teatrale* del 1948. Nel corso degli anni Cinquanta, la forma degli scritti di Brecht assunse un carattere maggiormente frammentario, mentre rispetto al *Breviario* il "poeta regista" assunse una posizione duplice, in cui il trattato rimaneva un valido punto di riferimento, ma allo stesso tempo cominciava a profilarsi un suo progressivo superamento⁹⁵⁰.

I Modellbücher, come si è visto, sono espressione della volontà di fissare il processo creativo attraverso l'immagine e la parola, di lasciare una traccia materiale del proprio lavoro che permetta di penetrare in profondità nelle dinamiche drammaturgiche e sceniche e comprendere le ragioni sottese ad ogni scelta. La necessità di fissare il pensiero all'opera, che per sua natura è mobile, contiene in sé, è evidente, un nucleo di contraddizione. Proprio perché ne è consapevole, per scongiurare il rischio di un errato utilizzo dei modelli, che finisca per ingessare la creatività, però, Brecht lascia una vasta messe di indicazioni nei suoi saggi teorici. Sulle pagine di *Theaterarbeit*, nella *Prefazione* ad *Antigonemodell 1948* e negli apparati critici di *Couragemodell 1949*, Brecht ribadisce in più occasioni come sia necessario non considerare i Modellbücher quali *exempla* imm modificabili. Afferma sì, la natura prescrittiva di tali strumenti, ma sostiene che per valorizzarne appieno le potenzialità essi non vadano copiati pedissequamente e in maniera acritica, bensì sia necessario studiarli per penetrare a fondo le ragioni che hanno determinato ogni scelta sottesa alla messa in scena, e individuarne le connessioni col significato del dramma e la sua implicazione con il mondo sociale. I modelli, dice Brecht, sono per loro natura aperti alle varianti e ai mutamenti, qualora essi siano diretti a uno sviluppo in positivo, che prenda le mosse da una comprensione dialettica del lavoro documentato. Tale posizione è confermata dal carteggio ritrovato in archivio, a cui ho fatto riferimento, fra Hannes Fischer e Ruth Berlau, in cui la fotografa e collaboratrice di Brecht ribadisce al regista che stava lavorando sulla messa in scena del *Puntilla* la possibilità di avvalersi del modello come stimolo alla creatività e non come gabbia vincolante⁹⁵¹.

È chiaro in ogni caso come esista un nucleo di contraddizione insito nell'idea stesso dei modelli, di cui probabilmente lo stesso Brecht era consapevole. La contraddizione di fondo è probabilmente la stessa che Brecht descrive negli *Appunti per Katzgraben*, e che per anni aveva compromesso una

⁹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 151-155.

⁹⁵¹ Adk, Berlin, BBA 1186/25 (Lettera di Ruth Berlau ad Hannes Fischer. La lettera è datata 22 agosto 1951).

reale comprensione del suo teatro. Nel maggio del 1953, Brecht mise a punto la messa in scena al Berliner della commedia di Erwin Strittmatter. In occasione di tale lavoro produsse una grande quantità di appunti; quello sul teatro epico è una dissertazione in forma di «dialogo durante la prova»:

P. Come mai capita tanto spesso di leggere descrizioni del suo teatro – per lo più in occasione di giudizi negativi – dalle quali nessuno potrebbe farsi un’idea di quello che realmente è?

B. Colpa mia. Quelle descrizioni – e molti dei miei giudizi conseguenti – non riguardano il teatro che io realmente faccio, ma quello che i miei critici deducono dalla lettura dei miei scritti teorici. Non riesco a togliermi l’abitudine di voler far partecipi lettori e spettatori della mia tecnica e delle mie intenzioni; e ne subisco le conseguenze. Trasgredisco, almeno in teoria, la ferra massima – una delle mie preferite, del resto – che la torta si conosce mangiandola. Il mio teatro (e solo su questo punto non credo che mi si possa biasimare) è un teatro filosofico, intendendo questo termine nel suo significato più semplice: ossia un teatro che si interessa al comportamento degli uomini e alle loro idee. Tutte le mie dottrine, in pratica, sono più semplici di quel che si crede – e di quello che il mio modo di esprimermi lascerebbe supporre⁹⁵².

La riflessione di Brecht è davvero illuminante e costituisce uno sguardo lucido da parte dell’autore sul proprio lavoro. L’autorialità di Brecht pervade interamente la sua opera e il suo approccio al teatro. Brecht è poeta, scrittore di narrativa e di testi drammatici. La sua natura di scrittore e teorico lo porta a definire anche le teorie che stanno alla base del proprio teatro, che, come afferma lui stesso, è un teatro che vuole parlare dell’uomo e del suo comportamento sociale. Con i *Modellbücher*, Brecht giunge a tradurre persino la propria regia in scrittura, una scrittura che procede per l’assemblaggio di parole e immagini. La dicotomia di cui parla Brecht è insita del resto nella natura stessa del suo teatro, che si fonda sulla coesistenza di pratica teatrale e teoria, una teoria che trascende il teatro o meglio che del teatro coglie l’intima connessione con il mondo sociale e la mutabilità dialettica dell’uomo. Meldolesi conclude il proprio saggio sul Brecht regista affermando per l’appunto la poliedricità del teatro brechtiano che, proprio perché si fonda sul forte impianto teorico della sua riflessione, giunge ad allargarsi e a comprendere un orizzonte culturale e sociale più ampio:

Fra le esperienze teatrali di punta del Novecento quella brechtiana, per la sua natura policentrica ed espansiva – e quindi per la sua inclinazione a comunicare anche fuori dei confini teatrali -, è forse la più idonea a favorire questo ripensamento del rapporto cultura-teatro. [...]

⁹⁵² B. Brecht, *Appunti per «Katzgraben»* (1953), trad. it. E. Castellani e C. Pinelli, in Id., *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertoni, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975. II, *Scritti teatrali II. «L’acquisto dell’ottone», «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni. 1937-1956* cit., p. 217.

Blanchot ha visto in Brecht un creatore ammirevolmente dedito alla poesia dell'immagine [...] Barthes, dal canto suo, in un articolo del '71 riproponeva al centro il Brecht regista, in quanto autore di una "rivoluzione sottile", di un teatro "insieme rivoluzionario, significativa e voluttuoso", "insieme popolare e raffinato". E concludeva: "Io non so cos'è diventato il Berliner" dopo la morte di Brecht, ma so che il "Berliner" del 1954 mi ha insegnato molte cose – e ben al di là del teatro. Ecco due indicazioni da seguire ancora – scrive Meldolesi – per approfondire il tema della complessità brechtiana senza riserve verso la sua matrice teatrale⁹⁵³.

Il Modellbuch nasce per assolvere a una precisa funzione, quella di creare un ponte fra l'apparato teorico alla base del teatro brechtiano e la pratica scenica, un'applicazione della teoresi alla concretezza materiale della rappresentazione, che si avvale, per darsi, della traduzione in immagini di tale passaggio. L'esito prodotto da tale "scrittura" e messa a punto del processo scenico e registico può essere fuorviante, e Brecht ne è probabilmente consapevole: come afferma in chiusura del «dialogo durante la prova» scaturito dal lavoro sul *Katzgraben*, il suo teatro, per esprimere al meglio la propria implicazione sociale, necessita di essere «recitato con precisione»; e d'altra parte però, per cogliere appieno il senso del suo lavoro è necessario osservarlo in quanto "teatro", combinando il godimento del fatto scenico all'acquisizione dell'impianto teorico:

Se i critici guardassero al mio teatro come vi guardano gli spettatori – senza dare, cioè, importanza in primo luogo alle mie teorie – vedrebbero semplicemente del teatro: un teatro – così spero, almeno – pieno di fantasia, di umorismo, di senso; e solo analizzandone gli effetti si avvedrebbero di qualcosa di nuovo – quel nuovo, appunto, la cui delucidazione è rintracciabile nelle mie argomentazioni scritte. Credo che tutto il male sia nato dal fatto che i miei lavori, per ottenere gli effetti cui tendono, dovevano essere recitati con precisione: il che mi costrinse a descrivere, ai fini di un'arte drammatica non aristotelica (che guazzabuglio!), i lineamenti di un teatro epico (che diavoleria!)⁹⁵⁴.

⁹⁵³ Meldolesi, Olivi, Brecht regista *cit.*, p. 162.

⁹⁵⁴ Brecht, *Appunti per Katzgraben* (1953) *cit.*, pp. 217-218.

APPARATI

REGESTO DEI FONDI ARCHIVISTICI CONSULTATI

Documenti conservati presso il BERTOLT-BRECHT-ARCHIV, Berlino

Abbreviazioni utilizzate nelle segnature archivistiche:

Adk: Akademie der Künste

BBA: Bertolt-Brecht-Archiv

MB: Modellbuch

Modellbücher inediti

Adk, Berlin, BBA-MB 0001	Modellbuch per <i>Biberpletz und Roter Hahn</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0002	Modellbuch per <i>Biberpletz und Roter Hahn</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0003	Modellbuch per <i>Biberpletz und Roter Hahn</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0004	Modellbuch per <i>Biberpletz und Roter Hahn</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0005	Modellbuch per <i>Biberpletz und Roter Hahn</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0006	Modellbuch per <i>Die Gewehre der Frau Carrar</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0007	Modellbuch per <i>Die Gewehre der Frau Carrar</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0008	Modellbuch per <i>Die Gewehre der Frau Carrar</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0009	Modellbuch per <i>Die Tage der Commune</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0010	Modellbuch per <i>Coriolan</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0011	Modellbuch per <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0012	Modellbuch per <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0013	Modellbuch per <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0014	Modellbuch per <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0015	Modellbuch per <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0016	Modellbuch per <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0017	Modellbuch per <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0018	Modellbuch per <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0019	Modellbuch per <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>

Adk, Berlin, BBA-MB 0020	Modellbuch per <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0021	Modellbuch per <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0022	Modellbuch per <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0023	Modellbuch per <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0024	Modellbuch per <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0025	Modellbuch per <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0026	Modellbuch per <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0027	Modellbuch per <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0028	Modellbuch per <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0029	Modellbuch per <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0030	Modellbuch per <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0031	Modellbuch per <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0032	Modellbuch per <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0034	Modellbuch per <i>Don Juan</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0035	Modellbuch per <i>Don Juan</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0036	Modellbuch per <i>Don Juan</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0037	Modellbuch per <i>Die Dreigroschenoper</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0038	Modellbuch per <i>Frau Flinz</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0039	Modellbuch per <i>Furch und Elend des dritten Reiches</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0040	Modellbuch per <i>Galileo</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0041	Modellbuch per <i>Galileo</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0042	Modellbuch per <i>Galileo</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0043	Modellbuch per <i>Galileo</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0044	Modellbuch per <i>Galileo</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0045	Modellbuch per <i>Galileo</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0046	Modellbuch per <i>Das Glockenspiel des Kreml</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0047	Modellbuch per <i>Hirse für die Achte</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0048	Modellbuch per <i>Der Hofmeister</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0049	Modellbuch per <i>Der Hofmeister</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0050	Modellbuch per <i>Der Hofmeister</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0051	Modellbuch per <i>Der Hofmeister</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0052	Modellbuch per <i>Der Hofmeister</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0053	Modellbuch per <i>Der Hofmeister</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0054	Modellbuch per <i>Der Hofmeister</i>

Adk, Berlin, BBA-MB 0055	Modellbuch per <i>Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0056	Modellbuch per <i>Der Hofmeister</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0057	Modellbuch per <i>Katzgraben</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0058	Modellbuch per <i>Der Kaukasische Kreidekreis</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0059	Modellbuch per <i>Der Hofmeister</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0060	Modellbuch per <i>Der Hofmeister</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0061	Modellbuch per <i>Der Hofmeister</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0062	Modellbuch per <i>Der Hofmeister</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0063	Modellbuch per <i>Der zerbrochne Krug</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0064	Modellbuch per <i>Der zerbrochne Krug</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0065	Modellbuch per <i>Der zerbrochne Krug</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0066	Modellbuch per <i>Der zerbrochne Krug</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0067	Modellbuch per <i>Das kleine Mahagonny</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0068	Modellbuch per <i>Mann ist Mann</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0069	Modellbuch per <i>Mann ist Mann</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0070	Modellbuch per <i>Mann ist Mann</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0071	Modellbuch per <i>Mann ist Mann</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0072	Modellbuch per <i>Mann ist Mann</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0073	Modellbuch per <i>Mann ist Mann</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0074	Modellbuch per <i>Mann ist Mann</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0075	Modellbuch per <i>Mann ist Mann</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0076	Modellbuch per <i>Die Mutter</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0077	Modellbuch per <i>Die Mutter</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0078	Modellbuch per <i>Die Mutter</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0079	Modellbuch per <i>Die Mutter</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0080	Modellbuch per <i>Die Mutter</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0081	Modellbuch per <i>Die Mutter</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0082	Modellbuch per <i>Die Mutter</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0083	Modellbuch per <i>Die Mutter</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0084	Modellbuch per <i>Herr Puntila und sein Knecht Matti</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0085	Modellbuch per <i>Herr Puntila und sein Knecht Matti</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0086	Modellbuch per <i>Herr Puntila und sein Knecht Matti</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0087	Modellbuch per <i>Herr Puntila und sein Knecht Matti</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0088	Modellbuch per <i>Herr Puntila und sein Knecht Matti</i>

Adk, Berlin, BBA-MB 0089	Modellbuch per <i>Herr Puntila und sein Knecht Matti</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0090	Modellbuch per <i>Herr Puntila und sein Knecht Matti</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0091	Modellbuch per <i>Herr Puntila und sein Knecht Matti</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0092	Modellbuch per <i>Herr Puntila und sein Knecht Matti</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0093	Modellbuch per <i>Herr Puntila und sein Knecht Matti</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0094	Modellbuch per <i>Herr Puntila und sein Knecht Matti</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0095	Modellbuch per <i>Herr Puntila und sein Knecht Matti</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0096	Modellbuch per <i>Schwejk im zweiten Weltkrieg</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0097	Modellbuch per <i>Herr Puntila und sein Knecht Matti</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0098	Modellbuch per <i>Der gute Mensch von Sezuan</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0099	Modellbuch per <i>Der gute Mensch von Sezuan</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0100	Modellbuch per <i>Urfaust</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0101	Modellbuch per <i>Urfaust</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0102	Modellbuch per <i>Urfaust</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0103	Modellbuch per <i>Wassa Schelesnowa</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0104	Modellbuch per <i>Wassa Schelesnowa</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0105	Modellbuch per <i>Die Antigone des Sophokles</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0106	Modellbuch per <i>Die Mutter</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0109	Modellbuch per <i>Katzgraben</i>
Adk, Berlin, BBA-MB 0110	Modellbuch per <i>Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui</i>

Altri documenti

Adk, Berlin, BBA-1164/31 MATERIAL FUER THEATERARBEIT. MAPPE BERLAU (L'autore del testo è Ruth Berlau).

Carteggi

Adk, Berlin, 0837/48 Lettera del 3 novembre 1952 inviata da [Brecht] a Institut für
Lehrerbildung in Leipzig.

Adk, Berlin, BBA 728/58 Lettera inviata a Rüdiger, 16 agosto 1952.

Adk, Berlin, BBA 747/40 Lettera di Isot Kilian a Rüdiger, 27 dicembre 1955.

Adk, Berlin, BBA 1184/03 MECKLENBURGISCHES STAATSTHEATER SCHWERIN:
Lettera inviata da Hannes Fischer a Brecht, 15 agosto 1951.

Adk, Berlin, BBA 1186/25 Lettera di Ruth Berlau ad Hannes Fischer, 22 agosto 1951.

Adk, Berlin, BBA 737/62 Lettera di Elisabeth Hauptmann a B. Henschel, 1 ottobre 1954.

Adk, Berlin, BBA 170/25 Lettera di Bertolt Brecht a Ruth Berlau, 30 agosto 1955.

Documenti su *Kriegsfibel*:

BBA 1774 /1 (Mappe Berlau zu Kriegsfibel): Lettera di Stefan Heymann a Brecht in merito a
Kriegsfibel, 26 aprile 1950.

BBA 1774 / 01-08 (Mappe Berlau zu Kriegsfibel)

BBA 1774/13-25 (Mappe Berlau zu Kriegsfibel)

BBA 2096 /1-274 (Material zur Kriegsfibel)

BBA 2101 /1 -82 (Material zur Kriegsfibel)

BBA 2096 /72-140 (Material zur Kriegsfibel)

APPARATO DOCUMENTALE

Nelle prossime pagine si forniranno alcune descrizioni di una parte dei documenti a cui si è fatto riferimento nell'ambito della ricerca. Si tratta in buona parte di corrispondenze epistolari. Alcuni dei documenti trascritti sono editi, altri inediti e consultabili presso il Bertolt-Brecht-Archiv. Si indicherà pertanto, a seconda dei casi, il riferimento bibliografico alla pubblicazione oppure la segnatura archivistica.

Adk, Berlin, BBA 1184/03

Il documento, che è stato consultato presso il Bertolt-Brecht-Archiv, è una lettera spedita il 15 agosto 1951 dal regista Hannes Fischer a Brecht, presso l'indirizzo del Berliner Ensemble.

Fischer interpella Brecht in merito all'utilizzo dei Modellbücher per *Puntila* che gli sono stati concessi in prestito per consultarli ai fini del suo allestimento dell'opera. Il regista non ritiene di essere in grado di riprodurre l'allestimento brechtiano in maniera perfettamente fedele all'originale. Chiede dunque se sia possibile avvalersi dei libri-modello in maniera non eccessivamente vincolante, utilizzandolo cioè solo come traccia e come supporto per comprendere il significato dell'opera o se, al contrario, sia richiesto di assumerne le indicazioni in maniera rigorosa e pedissequa. In questo caso, dice, si vedrebbe costretto a restituire i libri.

Adk, Berlin, BBA 1186/25

Il documento è la risposta scritta da Ruth Berlau a Hannes Fischer. Berlau, reagendo ai quesiti di Fischer, descrive qui la modalità corretta di utilizzo dei Modellbücher, che non vanno intesi come catene o corsetti, come un vincolo troppo stringente alla propria creatività, bensì come uno strumento di supporto per il lavoro. Dei libri-modello occorre fare un uso "divertito", piacevole. Dal momento che Fischer sta lavorando a un suo allestimento del *Puntila*, Berlau lo invita a seguire le prove del nuovo allestimento della medesima opera al Berliner Ensemble, in corso nello stesso periodo, e promette di inviare alcune foto di scena come ulteriore traccia per il lavoro.

Adk, Berlin, BBA 837/48

Il documento è una lettera del 3 novembre 1952⁹⁵⁵. La lettera, indirizzata all'Institut für Lehrerbildung di Lipsia, non è firmata ma la descrizione sul database digitale dell'archivio ne indica Brecht come autore. L'istituto di formazione aveva chiesto, si intuisce, il permesso di realizzare una propria messa in scena del dramma *Die Mutter*; a tale richiesta si risponde esprimendo il consenso alla rappresentazione, ma invitando ad avvalersi del libro modello: l'allestimento, si legge, potrebbe risultare complesso per teatranti amatoriali; inoltre, l'utilizzo del Modellbuch come guida semplificherebbe e ridurrebbe il lavoro da svolgere. L'autore della lettera si raccomanda infine di restituire le fotografie al Berliner Ensemble, proprietario dei Modellbücher.

Adk, Berlin, BBA 170/25

Il documento, consultato presso il Bertolt-Brecht-Archiv, è stato anche pubblicato dalla casa editrice Suhrkamp all'interno della raccolta delle opere di Brecht, nel volume dedicato alle corrispondenze epistolari⁹⁵⁶.

Si tratta di una lettera che Brecht scrisse a Ruth Berlau, datata 30 agosto 1955.

Brecht parla di un breve testo, di venti righe, che Berlau aveva in mente di scrivere, in relazione all'edizione del primo Modellbuch. Il regista esorta Berlau a redigere il saggio, che, afferma, non deve avere un taglio troppo personale, perché si tratta – e qui non è del tutto chiaro se Brecht faccia riferimento al testo di Berlau o al Modellbuch – di un quaderno di lavoro, da poter consultare durante la regia.

Brecht elogia poi il lavoro di Berlau come fotografa, non certo un'attività ancillare, bensì capace di documentare e tramandare la rappresentazione. Il lavoro di Berlau, dice in pratica Brecht, rappresenta un *unicum* nel suo genere fino a quel momento: Ruth infatti ha scattato le sue foto tenendo presente il punto di vista drammaturgico e registico.

Brecht conclude poi dicendo di essere consapevole che i Modellbücher non saranno giudicati nel modo corretto, affermazione questa piuttosto significativa perché indice della coscienza brechtiana rispetto alle problematiche legate alla comprensione di tali strumenti di lavoro, il cui valore e il cui potenziale poteva non essere completamente colto.

⁹⁵⁵ La lettera è stata anche pubblicata in: B. Brecht, *Briefe 3*, in Id., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, Berlin and Frankfurt, Aufbau/Suhrkamp, 1988-2000, p. 148.

⁹⁵⁶ B. Brecht, *Briefe 3*, in Id., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, Berlin and Frankfurt, Aufbau/Suhrkamp, 1988-2000, p. 370.

APPARATO ICONOGRAFICO

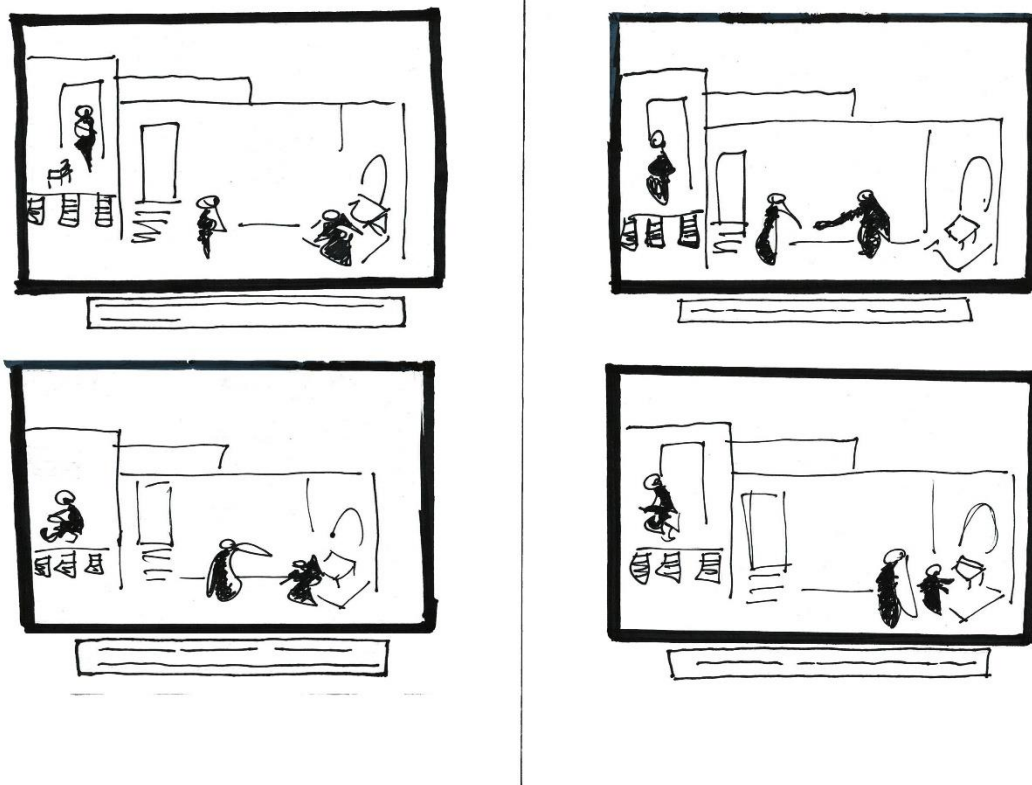


Fig. 1

La grafica si ispira a due pagine di uno dei Modellbücher inediti che documentano l'allestimento di *Biberpelz und Roter Hahn*, ed è funzionale a mostrare un esempio delle possibili disposizioni di fotografie e didascalie sulle pagine dei libri-modello.

Immagine a cura di Luca Torrenzieri

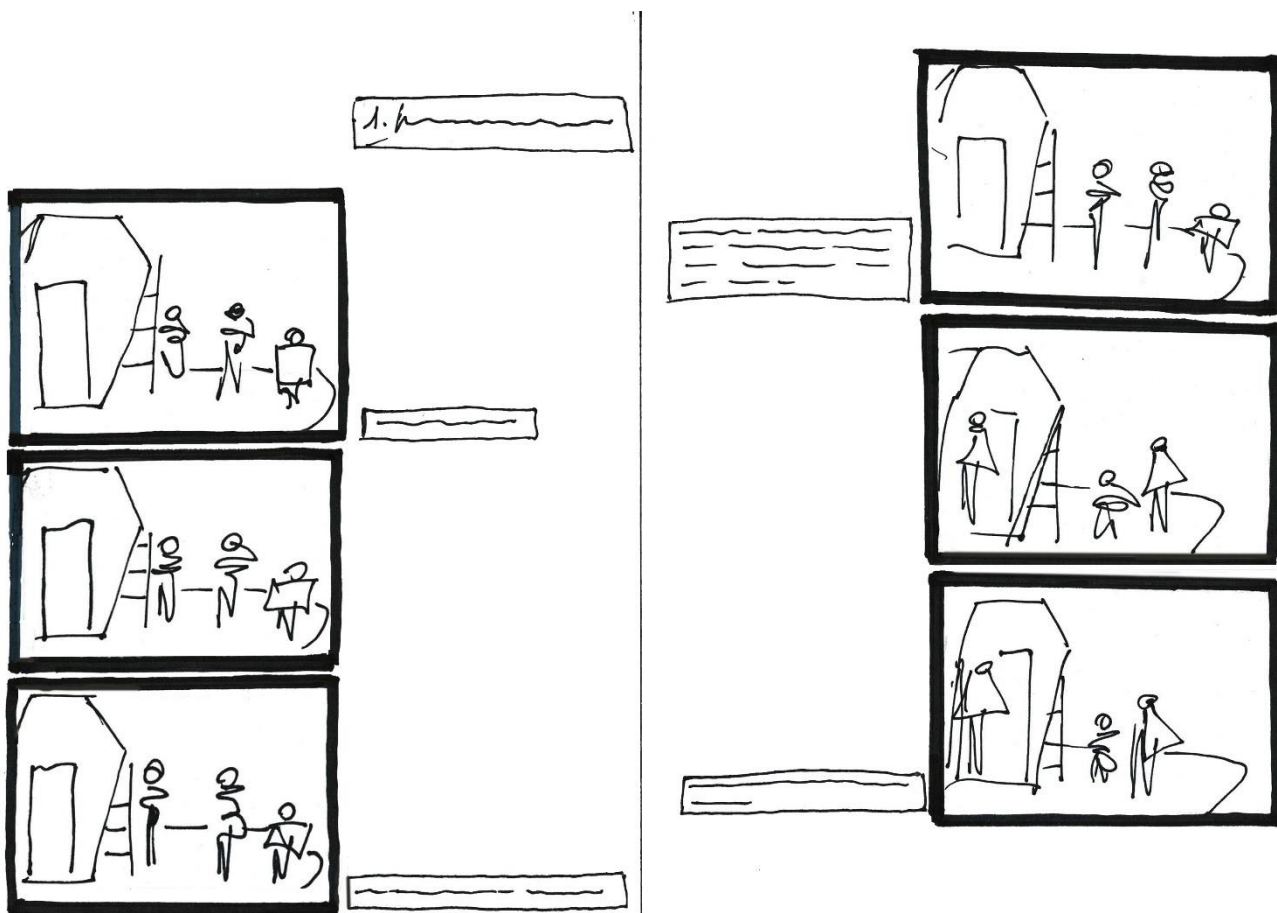


Fig. 2

La grafica è ispirata a uno dei Modellbücher che riproducono l'allestimento del 1931 di *Mann ist Mann* con regia di Bertolt Brecht (Adk, Berlin, BBA-MB 0069). Tale disegno è funzionale a mostrare una delle modalità di disposizione delle fotografie e delle didascalie all'interno dei libri-modello.

Immagine a cura di Luca Torrenzieri

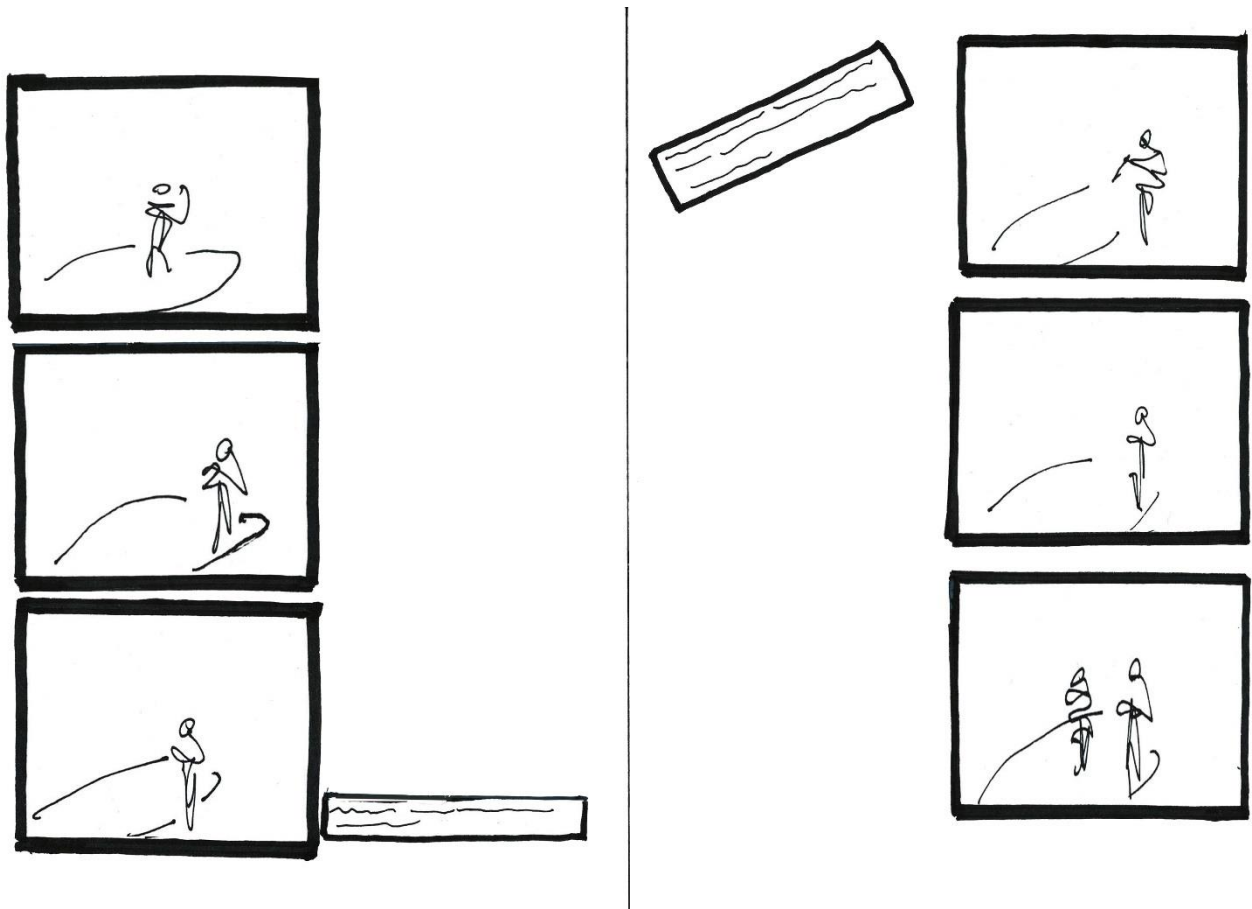


Fig. 3

La grafica è ispirata al Modellbuch con segnatura *Adk, Berlin BBA 0069*, che documenta l'allestimento del 1931 per *Mann ist Mann*. La riproduzione grafica di queste due pagine del libro-modello mostra la disposizione singolare di alcune didascalie testuali, come quella posta in alto, in posizione obliqua.

Immagine a cura di Luca Torrenzieri



Fig. 4

La grafica si ispira alle prime due facciate del Modellbuch con segnatura Adk, Berlin, BBA-MB 0007, per *Die Gewehre der Frau Carrar* (Adk, Berlin, BBA-MB 0007/4; Adk, Berlin, BBA-MB 0007/5). Nel Modellbuch originale la facciata destra ha sfondo bianco, quella di sinistra nero. In scena Teresa Carrar e il figlio minore. Nella facciata di sinistra le foto di dettaglio che inquadrano Teresa Carrar intenta a rammendare la rete.

Immagine a cura di Luca Torrenzieri

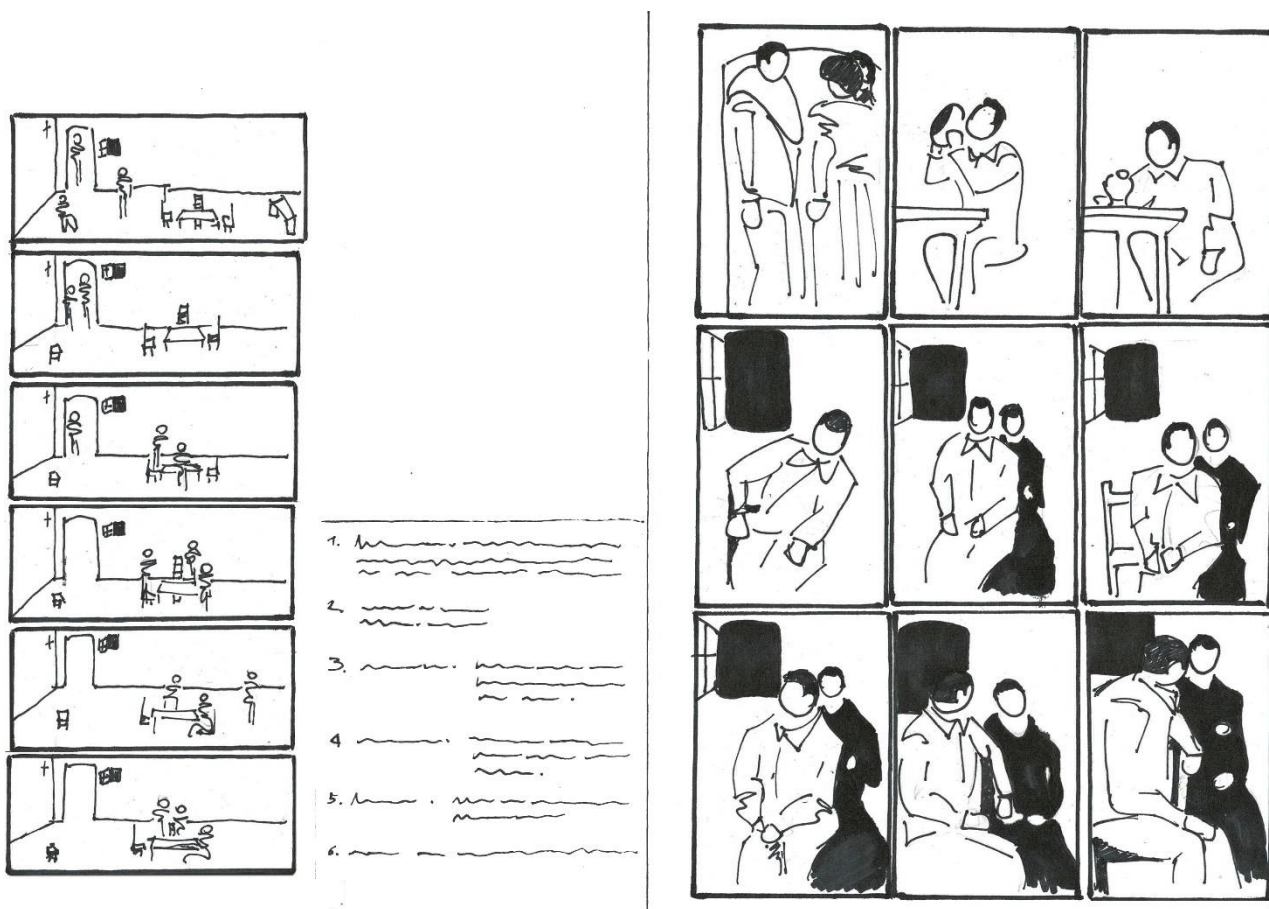


Fig. 5

La grafica è ispirata a due facciate di uno dei Modellbücher inediti per *Die Gewehre der Frau Carrar* (Adk, Berlin, BBA-MB 0007/6; Adk, Berlin, BBA-MB 0007/7). Si tratta della scena dell'ingresso in casa di Carrar del fratello Pedro. In scena Teresa Carrar, il figlio minore e il fratello Pedro. Nel Modellbuch originale la facciata destra ha sfondo nero, quella di sinistra bianco.

Immagine a cura di Luca Torrenzieri

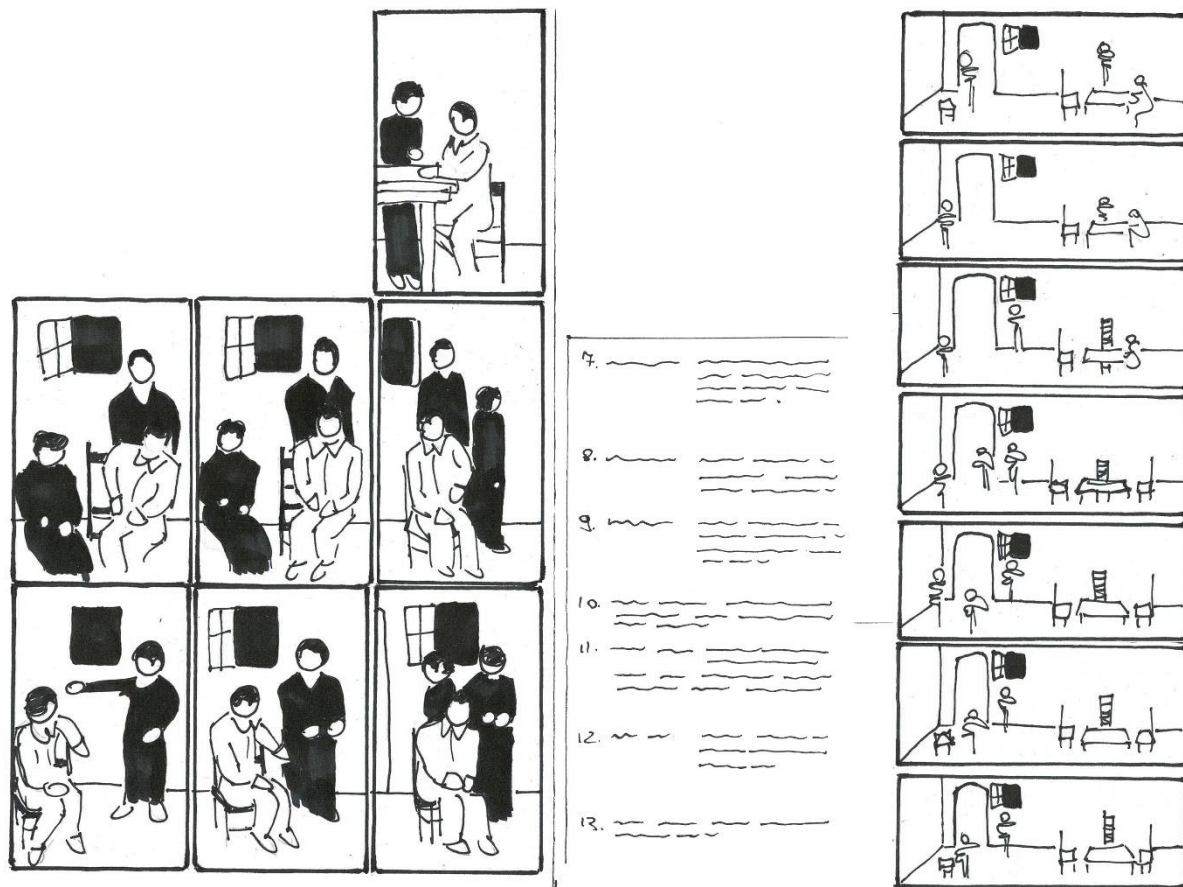


Fig. 6

La grafica si ispira a due facciate di uno dei Modellbücher inediti per *Die Gewehre der Frau Carrar* (Adk, Berlin, BBA-MB 0007/8; Adk, Berlin, BBA-MB 0007/9). La serie di foto di dettaglio costituisce, per così dire, un ampliamento dell'inquadratura rispetto a quella delle foto riprodotte nella Fig. 5, che mostravano soltanto lo zio Pedro intento a rammendare la rete e il nipote alle sue spalle. Qui invece la focale si allontana e si include nell'immagine anche Teresa Carrar. Nel Modellbuch originale la facciata destra ha sfondo bianco, quella di sinistra nero.

Immagine a cura di Luca Torrenzieri

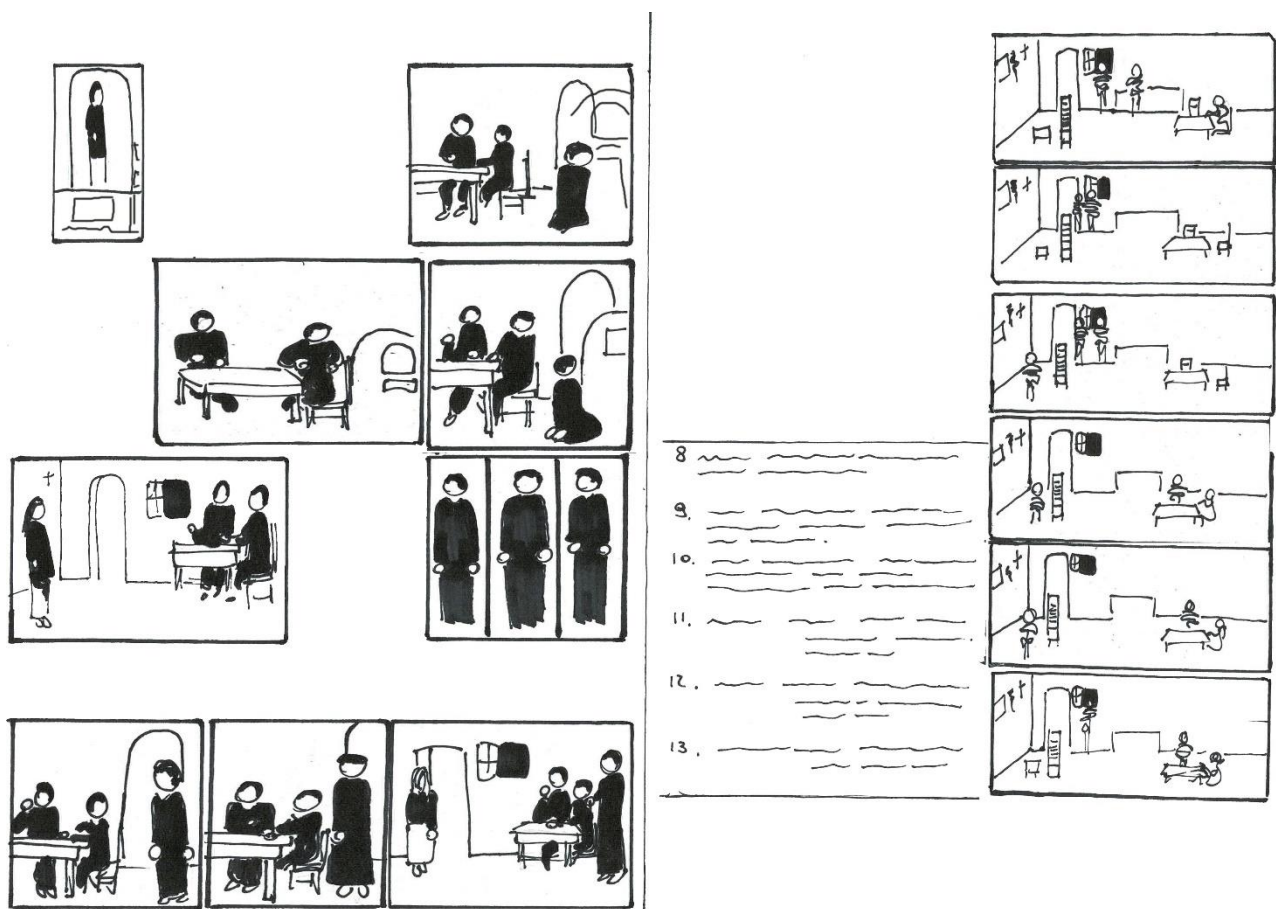


Fig. 7

La grafica si ispira a due facciate di uno dei Modellbücher inediti per *Die Gewehre der Frau Carrar* (Adk, Berlin, BBA-MB 0007/18; Adk, Berlin, BBA-MB 0007/19). Si tratta della scena dell'ingresso di Manuela, amica di Juan, in casa di Carrar. In scena Teresa Carrar, il figlio minore, il fratello Pedro e Manuela.

Nel Modellbuch originale la facciata destra ha sfondo bianco, quella di sinistra nero.

Immagine a cura di Luca Torrenzieri

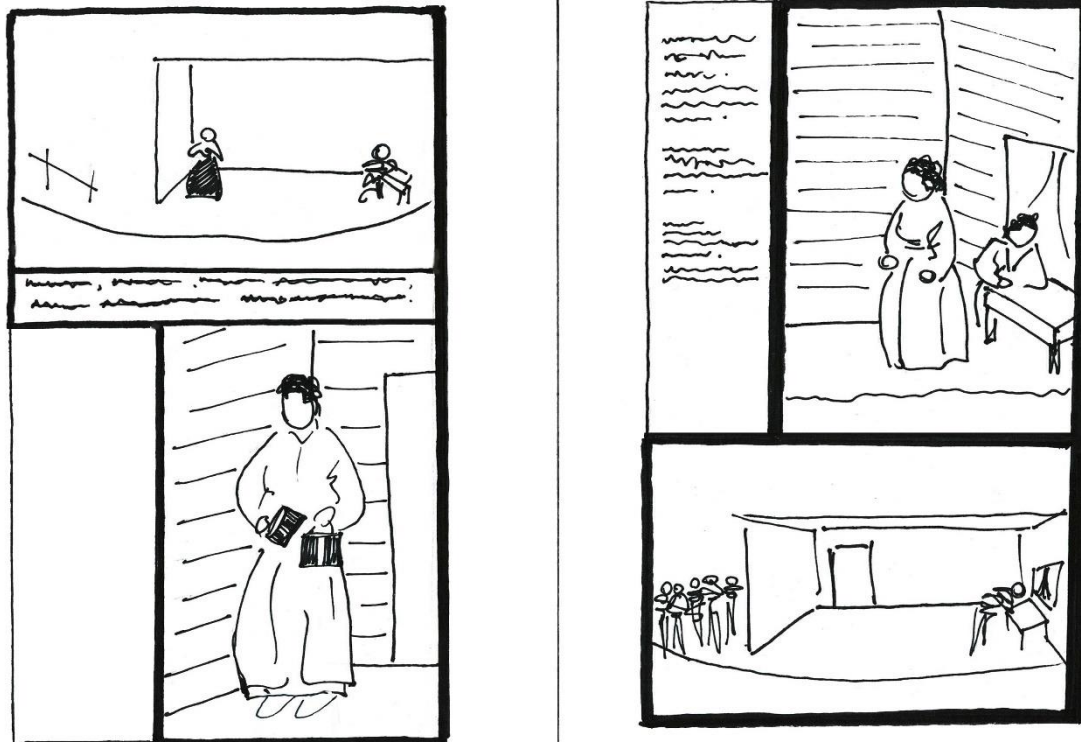


Fig. 8

La grafica si ispira a due facciate di uno dei Modellbücher inediti per l'allestimento di *Die Mutter* (Adk, Berlin, BBA-MB 0106/8; Adk, Berlin, BBA-MB 0106/9). La scena documentata è la prima del dramma. Nella facciata di sinistra, in alto, si trova una foto a campo totale in cui figurano Pelagea Vlassova, in piedi, e il figlio Pavel, seduto; in basso, una foto di dettaglio che inquadra la sola Vlassova con in mano la pentola della zuppa.

Immagine a cura di Luca Torrenzieri

BIBLIOGRAFIA

SCRITTI DI BERTOLT BRECHT

Le edizioni dell'opera di Bertolt Brecht consultate sono qui riportate in ordine alfabetico per titolo. Si è scelto di citare il titolo complessivo delle raccolte di scritti teorici o di opere teatrali; i riferimenti ai singoli saggi consultati sono reperibili nelle note al testo.

EDIZIONI ITALIANE

Brecht Bertolt, *Dialoghi di profughi*, Prefazione di C. Cases, trad. it. M. Cosentino, Torino, Einaudi, 1977.

Bertolt Brecht, *Diari 1920-1922. Appunti autobiografici 1920-1954*, a cura di H. Ramthun, Introduzione di L. Zagari, trad. it. B. Zagari, Torino, Einaudi, 1983.

Brecht Bertolt, *Diario di lavoro*, 2 voll., a cura di W. Hecht, trad. it. Bianca Zagari, Torino, Einaudi, 1976, I. *Diario di lavoro. Volume primo 1938-1942*.

Brecht Bertolt, *Diario di lavoro*, 2 voll., a cura di W. Hecht, trad. it. Bianca Zagari, Torino, Einaudi, 1976, II. *Diario di lavoro. Volume secondo 1942-1955*.

Brecht Bertolt, *Drammi didattici*, Introduzione di C. Cases, trad. it. L. Pandolfi, C. Vigliero Rigoli, P. Chiarini, E. Castellani, G. Veronesi, Torino, Einaudi, 1980.

Brecht Bertolt, *I capolavori*. 2 voll., a cura di H. Riediger, nota introduttiva di C. Cases, Torino, Einaudi, 1998.

Brecht Bertolt, *L'Abicì della guerra*, Introduzione di Michele Serra, trad. it. R. Fertoni, Torino, Einaudi, 2015 (I ed. 1972, II. ed. 1975, III ed. 2002).

Brecht Bertolt, *L'Abicì della guerra. Immagini della seconda guerra mondiale*, a cura di Renato Solmi e del CCM di Torino, trad. it. R. Fertoni, Torino, Einaudi, 1975.

B. Brecht, *Libro di devozioni domestiche*, in Id., *Poesie 1918-1933*, trad. it. E. Castellani e R. Fertoni, Torino, Einaudi, 1968.

Brecht Bertolt, *La madre*, introduzione di P. Chiarini, trad. it. E. Castellani, Torino, Einaudi, 1971.

Brecht Bertolt, «*Materialien*» su Madre Courage, trad. it. di Giuseppina Piccardo, in Ivo Chiesa, Mauro Mancioti e Luigi Squarzina, a cura di, *Brecht e Courage*. Saggi e scritti di Walter Benjamin, Bernard Dort, Enrico Filippini, Jean Claude François, Henning Rischbieter, Bruno Schacherl, Luigi Squarzina e i «*Materialien zu Courage*» di Brecht, Genova, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 1970, pp. 40-91.

Brecht Bertolt, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, nota introduttiva di C. Cases, trad. it. B. Zagari, Torino, Einaudi, 1973.

Brecht Bertolt, *Schweyk nella seconda guerra mondiale*, Introduzione di G. Lunari, trad. it. G. Lunari e E. Gaipa, Torino, Einaudi, 1961.

Brecht Bertolt, *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertonani, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975.

Brecht Bertolt, *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertonani, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975, I. *Scritti teatrali I. Teoria e tecnica dello spettacolo. 1918-1942.*

Brecht Bertolt, *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertonani, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975, II. *Scritti teatrali II. «L'acquisto dell'ottone» «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni 1937-1956.*

Brecht Bertolt, *Scritti teatrali*, 3 voll., Introduzione di E. Castellani, trad. it. C. Pinelli, E. Castellani, R. Mertens, R. Fertonani, M. Carpitella, P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1975, III. *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie, pp. 53-62: 58. III. Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie.*

Brecht Bertolt, *Teatro*, 3 voll., a cura di E. Castellani e R. Mertens [poi] a cura di E. Castellani e C. Cases, trad. it. R. Fertonani et. al., Torino, Einaudi, 1963.

Brecht Bertolt, *Teatro*, a cura di Emilio Castellani, Torino, Einaudi, 1975.

Theaterarbeit. Fare teatro. Sei allestimenti del Berliner Ensemble, redazione di Bertolt Brecht, Ruth Berlau, Claus Hubalek, Peter Palitzsch, Käthe Rüllicke, a cura del Berliner Ensemble – Helene Weigel, Milano, Il Saggiatore di Alberto Mondadori Editore, 1969.

EDIZIONI TEDESCHE

Brecht Bertolt, *Arbeitsjournal*, hrsg. von W. Hecht, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973.

Brecht Bertolt, *Bertolt Brechts Hauspostille*, in Id., *Gedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, I-III, 1960-1961.

Brecht Bertolt, *Kriegsfibel*, hrsg. von Ruth Berlau, Gestaltung Peter Palitzsch, Redaktion: Günter Kunert und Heinz Seydel, Berlin, Eulenspiegel Verlag für Satire und Humor, 1955.

Brecht Bertolt, *Kriegsfibel*, hrsg. von Barbara Brecht-Schall, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1994.

Brecht Bertolt, *Materialien zu Brechts "Mutter Courage und Ihre Kinder"*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1964.

Brecht Bertolt, *Schriften zum Theater*, hrsg. v. S. Unseld, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1957.

Brecht Bertolt, *Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975.

Theaterarbeit – sechs Aufführungen des Berliner Ensembles, Herausgeber Berliner Ensemble – Helene Weigel, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1952/1961.

Brecht Bertolt, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, Herausgegeben von W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K-D. Müller, Berlin and Frankfurt, Suhrkamp, 1988-2000.

EDIZIONI ANGLOSASSONI

Brecht Bertolt, *Brecht on Theatre. The development of an Aesthetic*, edited and translated by John Willett, New York, Hill and Wang; London, Methuen, 1964.

Brecht Bertolt, *Brecht on Film and Radio*, edited and translated by Marc Silberman, London, Methuen, 2000.

Brecht Bertolt, *Brecht on Art and Politics*, edited by Tom Kuhn and Steve Giles, London, Methuen, 2003.

Brecht Bertolt, *Brecht on Performance. Messingkauf and Modelbooks*, edited by Tom Kuhn, Steve Giles, Marc Silberman, London, Bloomsbury, 2014.

Brecht Bertolt, *Brecht on Theatre*, edited by Marc Silberman, Steve Giles and Tom Kuhn, London, Bloomsbury, 2019.

Brecht Bertolt, *Collected Plays*, ed. by John Willett and Ralph Manheim, trans. by John Willett, Bloomsbury Methuen Drama, 1995.

Brecht Bertolt, *Collected Plays 1-8*, edited by John Willett, Ralph Manheim and Tom Kuhn, London – New York, Bloomsbury, 2016.

MODELLBÜCHER EDITI

ANTIGONEMODELL 1948

Brecht Bertolt – Neher Caspar, *Antigonemodell 1948*, redigiert von Ruth Berlau [Mit 94 Bild. d. Aufführung in Chur/Schweiz von Ruth Berlau], Berlin, Gebrüder Weiss, 1949.

Brecht Bertolt – Neher Caspar, *Antigonemodell 1948. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 1*, (Fotos von R. Berlau), Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1955.

AUFBAU EINER ROLLE: GALILEI

Brecht Bertolt, *Brecht – Aufbau einer Rolle: Laughtons Galilei. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 2*, Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1956.

Eisler Hanns, *Brecht – Aufbau einer Rolle: Buschs Galilei. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 2*, Fotos von Gerda Goedhart, Percy Paukschta, Pic, Pisarek, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958.

Brecht Bertolt, *Brecht – Leben des Galilei*, Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958.

COURAGEMODELL 1949

Brecht Bertolt, *Brecht - Couragemodell 1949. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3*, Redaktion und Gestaltung Peter Palitzsch, Fotos: Ruth Berlau, Heiner Hill, Ruth Wilhelmi, Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958.

DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS

Hurwicz Angelika, Goedhart Gerda, *Brecht inszeniert Der Kaukasische Kreidekreis. Mit Fotos von Gerda Goedhart*, Reihe Theater heute 14, Velber bei Hannover, Friedrich Verlag, September 1964.

DIE GEWEHRE DER FRAU CARRAR

Brecht Bertolt, Berlau Ruth, *Die Gewehre der Frau Carrar. Text, Aufführung, Anmerkungen*, Gestaltung P. Palitzsch, Dresden, VEB, Verlag der Kunst, 1952.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- Adorno Theodor, *Minima Moralia: meditazioni della vita offesa*, trad. it. R. Solmi, introduzione e nota all'edizione di L. Ceppa, Torino, Einaudi, 1994.
- Allegri Luigi (a cura di), *Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi*, Roma, Carocci, 2017.
- Alonge Roberto, *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della scena*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
- Alonge Roberto, Perrelli Franco, *Storia del teatro e dello spettacolo*, II ed., Torino, UTET, 2015.
- Angelini Franca, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma, Laterza, 1988.
- Arnheim Rudolf, *Guernica: genesi di un dipinto*, trad. it. G. Dorfles, Milano, Abscondita, 2005.
- Artioli Umberto (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione 1870-1950*, Roma, Carocci, 2018.
- Attisani Antonio, *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Banu Georges, *Bertolt Brecht, ou le petit contre le grand*, Paris, Aubier Montaigne, 1981.
- Barilli Renato, *L'arte contemporanea: Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- Barnett David, *A History of Berliner Ensemble*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- Barnett David, *Brecht in Practice: Theatre, Theory and Performance*, London, Methuen, 2014.
- Barnett David, *The rise and fall of Modellbooks, Notate and the brechtian method: documentation and the Berliner Ensemble's changing roles as a theatre company*, «Theatre Research International», 41, no. 2, 2016.
- Barthes Roland, *Commento a Madre Courage e i suoi figli (1960)*, in Id., *Sul teatro*, a cura di M. Consolini, Roma, Meltemi, 2002, pp. 246-262.
- Barthes Roland, *Diderot, Brecht, Ejzenštejn*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, trad. it. C. Benincasa, G. Bottiroli, G. P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, Torino, Einaudi, 1985, pp. 89-97.
- Barthes Roland, *La camera chiara*, trad. it. R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980.
- Barthes Roland, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, trad. it. C. Benincasa, G. Bottiroli, G. P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, Torino, Einaudi, 1985.
- Barthes Roland, *Saggi critici*, a cura di G. Marrone, trad. it. L. Lonzi, M. Di Leo, S. Volpe, Torino, Einaudi, 2002.

- Barthes Roland, *Scritti: società, testo, comunicazione*, a cura di G. Marrone, trad. it. M. Di Leo, G. Marrone, S. Volpe. Torino, Einaudi, 1998.
- Barthes Roland, *Sette fotografie-modello di Madre Courage*, in Id., *Sul teatro*, a cura di M. Consolini, postfazione G. Marrone, Roma, Meltemi, 2002, pp. 225-239.
- Barthes Roland, *Sul teatro*, a cura di M. Consolini, postfazione G. Marrone, Roma, Meltemi, 2002.
- Barthes Roland, *S/Z. Una lettura di «Sarrasine» di Balzac*, trad. it. L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1973.
- Bartolucci Giuseppe, *Il teatro dei ragazzi*, Firenze, Guaraldi, 1972.
- Bartolucci Giuseppe, *La materialità della scrittura scenica*, in Id., *Testi critici 1964-1987*, a cura di V. Valentini e G. Mancini, Roma, Bulzoni Editore, 2007, pp. 93-111.
- Bartolucci Giuseppe, *La politica del nuovo*, Roma, Ellegi Edizioni, 1973.
- Bartolucci Giuseppe, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma, 1968.
- Bartolucci Giuseppe, Mango Achille e Mango Lorenzo, *Per un teatro analitico esistenziale*, Torino, Studio Forma, 1980.
- Bartolucci Giuseppe, *Testi critici 1964-1987*, a cura di V. Valentini e G. Mancini, Roma, Bulzoni Editore, 2007.
- Bassani Giorgio, *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2012.
- Benedetto Alberto, *Brecht e il Piccolo Teatro: una questione di diritti*, Milano – Udine, Mimesis, 2016.
- Benjamin Walter, *Che cos'è il teatro epico?*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. E. Filippini, Introduzione C. Cases, Torino, Einaudi, 1966, pp. 125-135.
- Benjamin Walter, *Saggi su Brecht*, traduzione e note di R. Degrassi, Trieste, Asterios, 2016.
- Berger John, *Splendori e miserie di Pablo Picasso*, trad. it. J. Greco, Milano, Il Saggiatore, 1996.
- Berlau Ruth, *Living for Brecht. The memoirs of Ruth Berlau*, ed. by H. Bunge, translated by G. Skelton, New York, Fromm International Publishing Corporation, 1987.
- Bosco Ninfa (a cura di), *Antologia degli scritti di C. S. Peirce*, Torino, Giappichelli, 1977.
- Brady Philip V., *From Cave-Painting to 'Fotogramm': Brecht, Photography and the Arbeitsjournal*, in «Forum for Modern Language Studies», 14 (1978), 3, pp. 270-282.
- Bunge Hans J., *Tagebuch, einer Inszenierung. B. Brecht führt Regie bei seinem Stück des «Kaukasische Kreidekreis»*, ms. Archivio dell'autore.

- Busch Günther (a cura di), *Materialien zu Brechts Mutter Courage und ihre Kinder*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1969.
- Calico H. Joy, *Brecht at the Opera*, Berkley – Los Angeles – London, University of California Press, 2008.
- Capone Alfredo, *Corporeità maschile e modernità*, in *Genere e mascolinità. Uno sguardo storico*, a cura di S. Bellassai, M. Malatesta, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 195-224.
- Castellucci Paola, *Dall'ipertesto al web: storia culturale dell'informatica*, Roma – Bari, Laterza, 2009.
- Castri Massimo, *Per un teatro politico, Piscator, Brecht, Artaud*, Torino, Einaudi, 1973.
- Ceserani Remo, *L'occhio della Medusa: fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Chiarini Paolo, *Bertolt Brecht*, Bari, Laterza, 1959.
- Chiarini Paolo, *Brecht e la dialettica del paradosso*, Milano, Istituto editoriale cisalpino, 1969.
- Chiarini Paolo, *Brecht, Luckàcs e il realismo*, Bari, Laterza, 1983.
- Chiesa Ivo, Mancioti Mauro e Squarzina Luigi (a cura di), *Brecht e Courage. Saggi e scritti di: Walter Benjamin, Bernard Dort, Enrico Filippini, Jean-Claude François, Henning Rischbieter, Luigi Squarzina e i «Materialien zu Courage» di Brecht*, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, n. 16, maggio 1970.
- Chiusano Italo Alighiero, *Il teatro tedesco da Brecht a oggi*, Bologna, Cappelli, 1964.
- Colombo Caterina, *Modellbücher: La fotografia nel teatro di Bertolt Brecht*, Tesi di Laurea, Siena (2005), relatore Massimo Agus.
- Cometa Michele, *Kriegsfibel. Per una definizione del fototesto novecentesco*, in F. Fiorentino, a cura di, *Brecht e i media*, Roma, Istituto italiano di Studi Germanici, 2013, pp. 135-163.
- Costagli Simone, *La macchina da scrivere, le forbici e la colla. Le immagini dialettiche nel Journal di Bertolt Brecht*, in F. Fiorentino e V. Valentini (a cura di), *Brecht e la fotografia*, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 195-212.
- Cruciani Fabrizio, Falletti Clelia, *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Cruciani Fabrizio, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 2005.
- Cusano Italo Alighiero, *Il teatro tedesco. Dal naturalismo all'espressionismo*, Rocca san Casciano, Universale Cappello, 1964.

- De Marinis Marco, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1989.
- De Marinis Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bologna, Bulzoni Editore, 2000.
- De Marinis Marco, *Ripensare il Novecento Teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Roma, Bulzoni, 2018.
- De Marinis Marco, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- De Micheli Mario, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Di Pino Guido (a cura di), *Salvatore Quasimodo. Le opere: poesia, prosa, traduzioni*, Torino, Unione tipografico-editrice-torinese, 1968.
- Didi Huberman George, *Come le lucciole: una politica delle sopravvivenze*, trad. it. C. Tartini, Torino, Bollati-Boringhieri, 2013.
- Didi Huberman George, *Immagini malgrado tutto*, trad. it. D. Tarizzo, Milano, Cortina, 2005.
- Didi Huberman George, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. it. A. Serra, Torino, Bollati-Boringhieri, 2006.
- Didi Huberman, Georges *Quand les images prennent position. L'Oeil de l'histoire 1*, Paris, Les Editions de Minuit, 2009.
- Di Tommaso Luca, *Il Gestus tra i media. Teatro e fotografia teatrale*, in F. Fiorentino, a cura di, *Brecht e i media*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2013, pp. 103-134.
- Donati Riccardo, *Nella palpebra interna: percorsi novecenteschi fra poesia e arti della visione*, Firenze, Le lettere, 2014.
- Esslin Martin, *Brecht*, trad. it. D. Moro, Milano, Della Volpe, 1966.
- Esslin Martin, *Brecht. A choice of Evils*, London and New York, Methuen, 1977.
- Esslin Martin, *Brecht. The man and his work*, Garden City – New York, Anchor Books, 1971.
- Evans David, *Brecht's War Primer: The 'Photo-Epigram' as Poor Monument*, in «Afterimage», 30 (2003), 5, pp. 8-9.
- Ewen Frederic, *Bertolt Brecht, La vita, l'opera, i tempi*, trad. it. A. D'Anna, Prefazione P. Grassi, Milano, Feltrinelli, 1970.
- Ewen Frederic, *Bertolt Brecht. His life, his art and his times*, Carol Publishing Group, 1992.
- Fazio Mara, *Regie teatrali: dalle origini a Brecht*, Roma, Laterza, 2006.
- Ferrier Jean-Louis, *De Picasso à Guernica: généalogie d'un tableau*, Paris, Denoel, 1985.

- Fiorentino Francesco (a cura di), *Brecht e i media*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2015.
- Fiorentino Francesco, *Brecht e la letterarizzazione della fotografia*, in F. Fiorentino e V. Valentini, (a cura di), *Brecht e la fotografia*, Roma, Bulzoni Editore, 2015, pp. 61-76.
- Fiorentino Francesco, Valentini Valentina (a cura di), *Brecht e la fotografia*, Roma, Bulzoni Editore, 2015.
- Fischer-Lichte Erika, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* [2004], edizione italiana a cura di T. Gusman, Roma, Carocci, 2014.
- François Jean-Claude, *Su Madre Courage*, in *Brecht e Courage. Saggi e scritti di: Walter Benjamin, Bernard Dort, Enrico Filippini, Jean-Claude François, Henning Rischbieter, Luigi Squarzina e i Materialien zu Courage» di Brecht*, a cura di Ivo Chiesa, Mauro Mancioti e Luigi Squarzina, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, n. 16, maggio 1970, pp. 102-135.
- Fuegi John, *Bertolt Brecht. Chaos, According to Plan*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Gibelli Antonio, *L'officina della guerra: la grande guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- Giles Steve, Rodney Livingstone (eds.), *Bertolt Brecht: Centenary Essays*, Amsterdam, Rodopi, 1998.
- Giles Steve, *Bertolt Brecht and Critical Theory: Marxism, Modernity, and the "Threepenny Lawsuit"*, Bern, Peter Lang, 1998.
- Gilot Françoise, Lake Carlton, *Vita con Picasso*, Milano, Garzanti, 1964.
- Ginzburg Carlo, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi.
- Grimm Reinhold, *Bertolt Brecht*, Stuttgart, Metzler, 1963.
- Grimm Reinhold, *Marxist Emblems: Bertolt Brecht's War Primer*, in *Comparative Literature Studies*, vol. XII, no. 1, march 1975, pp. 263-283.
- Guardenti Renzo (a cura di), *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, Roma, Bulzoni, 2008.
- Guarino Raimondo, *Il teatro nella storia*, Roma-bari, Laterza.
- Guccini Gerardo, *La bottega dei narratori*, Roma, Dino Audino Editore, 2005.
- Guccini Gerardo, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, «Culture Teatrali», n. 2-3, primavera-autunno 2000.
- Hecht Werner, *On using production models*, in «World Theatre. A bi-monthly review», vol. XV (1966), n. 3-4, pp. 201-204.

- Heeg Günther, *Reenacting Brecht! Rendere produttivo il fantasma della fotografia nel lavoro teatrale di Brecht!*, in *Brecht e la fotografia*, a cura di F. Fiorentino e V. Valentini, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 13-28.
- Hillesheim Jürgen, Brockmann Stephen, Mayer Mathias (ed.) *Brecht and Death. Brecht und der Tod*, The International Brecht Society, The Brecht Yearbook 32, 2007.
- Imbrigotta Kristopher, *History and the Challenge of Photography in Bertolt Brecht's Kriegsfibel*, in «Radical History Review» (2010), 106, pp. 27-45.
- Ivernel Philippe, *L'oeil de Brecht. À propos du rapport entre texte et image dans le Journal de travail et l'ABC de la guerre*, in BRECHT 98: POETIQUE ET POLITIQUE/Poetik und Politik, hrsg. von Michel Vanoosthuyse, Montpellier, 1999, pp. 217-231.
- Jameson Frederic, *Brecht and Method*, London, Verso, 1998.
- Jones David Richard, *Great directors at work: Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*, Los Angeles-London, Berkley (u. a), University of California Press, 1986.
- Joost Jörg Wilhelm, *Antigonemodell 1948*, in *Brecht Handbuch*. 5 Bände, hrsg. von Jan Knopf, Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2001-2003, 4. *Schriften, Journale, Briefe*, Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2003, pp. 330-341.
- Kienast Welf, *Kriegsfibelmodell. Autorschaft und «kollektiver Schöpfungprozess»*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001.
- Knopf Jan, *Brecht Handbuch*, 5 Bände, hrsg. von Jan Knopf, Stuttgart, J. B. Metzler, 2001-2003.
- Kuberski Angela, *Brecht Modellbücher und die Folgen. Inszenierungsdokumentationen in der Tradition des Berliner Ensemble*, «notate», 6 / 84, Brecht Zentrum der DDR, Berlin, 1984, pp. 4-7.
- Kuhn Tom, *Beyond Death: Brecht's Kriegsfibel and the Uses of Tradition*, in *Brecht and Death. Brecht und der Tod*, The International Brecht Society, The Brecht Yearbook 32, 2007, pp. 67-92.
- Kuhn Tom, *Introduction*, in B. Brecht, *Brecht on Performance. Messingkauf and Modelbooks*, ed. by T. Kuhn, S. Giles, M. Silberman, London – New York, Bloomsbury, 2014.
- Kuhn Tom, *Poetry and Photography: Mastering Reality in the Kriegsfibel*, in “*Verwisch die Spuren!*“ *Bertolt Brecht's Work and Legacy. A Reassessment*, ed. by Robert Gillett and Godela Weiss-Sussex, *Amsterdamer Beiträge zur Neuren Germanistik*, 66, 2008, pp. 169-190.
- Kuhn Tom, *On Mother Courage and her Children (1949-51) from Couragemodell 1949*, in B. Brecht, *Brecht on Performance* cit., pp. 181-182.

- Lang Joachim, *Brechts Sehnschule. Anmerkungen zur Kriegsfiabel*, in «Brecht-Journal» (1986), 2, pp. 95-114.
- Langemeyer Peter, *Erläuterungen und Dokumente – Bertolt Brecht – Leben des Galilei*, Reclam, 2001, pp. 159-168.
- Lazzari Arturo, *L'età di Brecht*, Milano, Rizzoli, 1977.
- Lehmann Hans-Thies, *Il teatro postdrammatico*, trad. it. S. Antinori, Postfazione G. Guccini, Cuepress, 2018 (2^a ed.).
- Lessing Gotthold Ephraim, *Laocoonte*, con introduzione e note a cura di E. Sola, Firenze, Sansoni, 1925.
- Levi Primo, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986.
- Lieberman Alexander, *The Artist in His Studio*, with a Foreword by J. Thrall Soby, New York, Viking Press, 1960.
- Long J. Jonathan, *Paratextual Profusion: Photography and Text in Bertolt Brecht's War Primer*, in «Poetics Today», 29 (2008), n. 1, pp. 197-224.
- Longhi Claudio (a cura di), *La regia teatrale in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, «Culture Teatrali», 2016, n. 26 (numero monografico), pp. 7-218.
- Mango Lorenzo (a cura di), *La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, «Biblioteca Teatrale», n. 48, 1998.
- Mango Lorenzo, *Il Novecento del Teatro. Una storia*, Carocci, 2019.
- Mango Lorenzo, *La scena della perdita. Il teatro tra avanguardia e postavanguardia*, Roma, Kappa, 1987.
- Mango Lorenzo, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni Editore, 2003.
- Mango Lorenzo, *Le immagini del teatro*, «Flash Art», n. 127, giugno 1985.
- Mango Lorenzo, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994.
- Marenzi Samantha, *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018.
- Marinai Eva, *Antigone di Sofocle di Brecht: un modello di possibile resistenza*, «Turin D@ms Review», 2010.
- Marinai Eva, *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, Pisa, ETS, 2014.
- Marinai Eva, *Teorie sull'attore. Percorsi critici per capire le fonti*, Felici, 2010.

- McLuhan Marshall, *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, trad. it. S. Rizzo, Roma, Armando, 2011.
- Meldolesi Claudio, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984.
- Meldolesi Claudio, *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino, F. Taviani, Bulzoni 2013.
- Meldolesi Claudio, Molinari Renata, *Il lavoro del dramaturg nel teatro dei testi con le ruote: dalla Germania all'area italo-francese, nella storia e in un percorso professionale*, Milano, Ubulibri, 2007.
- Meldolesi Claudio, Olivi Laura (a cura di), *Brecht regista: memorie dal Berliner Ensemble*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- Meldolesi Claudio, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* [1984], Roma Bulzoni, 2008, pp. 3-54 e 145-298.
- Meyer Grischa, *Berlau fotografata bei Brecht-eine Zusammenarbeit (mehr oder weniger)*, in *Who Was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?*, Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*, Volume 30 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2005), pp. 182-201.
- Mittenzwei Werner, *Bertolt Brecht – Von der Maßnahme zu Leben des Galilei*, Berlino e Weimar, Aufbau-Verlag, 1965.
- Molinari Cesare, *Bertolt Brecht. Il teatro del XX secolo*, Laterza, Bari, 1996.
- Müller-Schöll Nikolhaus, *The Castrated Schoolmaster: Brecht, The Tutor and Lenz*, in *Das Brecht-Jahrbuch 42: Recycling Brecht*, eds. T. Kuhn, D. Barnett, T. F. Rippey, New York, Cadmen House for The International Brecht Society, 2018, pp. 67-84.
- Nadotti Maria (a cura di), John Berger, *Sul guardare*, Milano, Mondadori, 2003.
- O'Brian Patrick, *Picasso*, trad. it. P. Merla, Milano, Longanesi, 1989.
- Odello Laura, *Per un'etica dell'immagine: Nota sulla politica delle sopravvivenze*, «Aut Aut», fascicolo 348, anno 2010, pp. 28-31.
- Paolucci Gianluca, *Brecht, Jünger e la fotografia in guerra*, in F. Fiorentino, V. Valentini, a cura di, *Brecht e la fotografia*, Roma, Bulzoni Editore, 2015, pp. 143-165.
- Perrelli Franco, *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2016.
- Perrelli Franco, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, Utet, 2005.
- Perrelli Franco, *Storia della scenografia. Dall'antichità al XXI secolo*, II ed., Roma, Carocci editore, 2013.

- Philipsen Bart, *Das Zaudern der Macht. Tragödie und Demokratie in Brechts Antigonemodell 1948*, in «Germanistische Mitteilungen. Zeitschrift für Deutsche Sprache, Literatur und Kultur», vol. 48/98, Brüssel, 1998, pp. 1-17.
- Ponte di Pino Oliviero (a cura di), *Teatro e cinema: un amore non (sempre) corrisposto*, Milano, Franco Angeli, 2018.
- Puppa Paolo, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Bari-Roma, Laterza, 2004.
- Quadri Franco, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982.
- Quadri Franco, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977.
- Regosa Maurizio, *Breve storia del cinema*, BCM editrice, Milano, 1998.
- Rilla Paul, *Bühnenstück und Bühnenmodell*, in B. Brecht, *Die Antigone des Sophokles. Materialien zur Antigone*, hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt am Main, 1965, pp. 231-235.
- Rokem Freddie, *Performing history: theatrical representations of the past in contemporary theatre*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000.
- Ronald Hayman, *Brecht: a biography*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1983.
- Ronconi Luca, Capitta Gianfranco, *Teatro della conoscenza*, Roma-Bari, Laterza, 2012.
- Rulicke-Weiler Kathe, *Since then the World has Hope*, in Hubert Witt, *Brecht as they knew him*, New York, International Publishers, 1997.
- Sacco Daniela, *Pensare per immagini. Il principio drammaturgico del montaggio. A partire dal Kriegsfiel di Bertolt Brecht*, «Quaderni di Engramma», 03, 2012, pp. 7-24.
- Sacchi Annalisa, *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 2012.
- Schino Mirella, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- Schmitt-Sasse Joachim, *Zwischen barbarischen Kriegskultpfählen. Antigonemodell 1948 – Bild und Text – Brecht und Neher*, in «TheaterZeitSchrift. Beiträge zu Theater Medien Kulturpolitik», Heft 26, Winter 88/89, pp. 122-132.
- Schumacher Ernst, *Brecht: Theater und Gesellschaft im 20. Jahrhundert*, Berlin, Henschelverlag, 1981.
- Simmel Georg, *Sociologie. Étude sur les formes de la socialisation (1908)*, Paris, PUF, 1999.
- Sini Carlo, *Filosofia e scrittura*, Laterza, Roma-Bari, 1994.
- Soldovieri Stefan, *War Poetry, Photo(epi)grammetry: Brecht's Kriegsfiel*, in *A Bertolt Brecht Reference Companion*, ed. Siegfried Mews, Westport, Greenport Press, 1997, p. 139-167.

- Speirs Ronald, *Brecht's Early Plays*, London and Basingstoke, The Macmillan Press Ltd, 1982.
- Squarzina Luigi, *Da Dioniso a Brecht: pensiero teatrale e azione scenica*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- Squarzina Luigi, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Ospedaletto di Pisa (PI), Pacini, 2005.
- Stammen Theo, *Bertolt Brecht Kriegsfiel. Politische Emblematisierung und zeitgeschichtliche Aussage*, in *Bertolt Brechts Lyrik. Neue Deutungen*, ed. by Helmut Koopman, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999, pp. 101-141.
- Stein Gertrude, *Picasso*, trad. it. V. Di Maio, Milano, Adelphi, 1973.
- Steinlein Rüdiger, Beutelschmidt Thomas (eds.), *Realitätskonstruktion: Faschismus und Antifaschismus in Literaturverfilmungen des DDR-Fernsehens*, Leipziger, Universitätsverlag, 2004.
- Strehler Giorgio, *Per un teatro umano: pensieri scritti, parlati e attuati*, a cura di S. Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974.
- Strehler Giorgio, *Shakespeare, Goldoni e Brecht*, Milano, Piccolo teatro di Milano-Teatro d'Europa, 1988.
- Szondi Peter, *Teoria del dramma moderno*, trad. it. C. Cases, Torino, Einaudi, 1962.
- Taiuti Lorenzo, *Arte e media: avanguardie e comunicazione di massa*, Genova, Costa & Nolan, 1996.
- Thomson Peter, Sacks Glendyr, eds., *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Tommaso Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze University Press, 2007.
- Torrenzieri Sara, *Decostruire il linguaggio del potere. Lo sguardo di Bertolt Brecht*, in *Ciao Maschio. Politiche di rappresentazione del corpo maschile nel Novecento*, a cura di G. Albert, G. Carluccio, G. Muggeo, A. Pizzo, Torino, Rosenberg & Sellier, 2019, pp. 59-72.
- Torrenzieri Sara, *Attore e cinema nella regia brechtiana: teorie e prassi*, in «Italogramma», *Letteratura e Spettacolo/ vol. 17 (2019)*.
- Torrenzieri Sara, *Fotografie e immagini nel lavoro concettuale e teatrale di Bertolt Brecht, con un focus sul rapporto fra Guernica e Madre Courage*, Tesi di Laurea in Teoria e tecniche della composizione drammatica, Università degli Studi di Bologna, Relatore Prof. Gerardo Guccini, A. A. 2014/2015.
- Valentini Valentina, *La presenza dell'attore*, Torino, Einaudi, 1976.

- Valentini Valentina, *Truth is Concrete: la fotografia per rifondare la pratica teatrale*, in F. Fiorentino, V. Valentini, a cura di, *Brecht e la fotografia*, Roma, Bulzoni Editore, 2015, pp. 29-59.
- Van Hensbergen Gijs, *Guernica, Biografia di un'icona del Novecento*, trad. it. N. Poo, Milano, Il Saggiatore, 2006.
- Vico Gianbattista, *La scienza nuova: secondo l'edizione del 1744*, a cura di P. Rossi, Milano, Rizzoli.
- Völker Klaus, *Vita di Bertolt Brecht*, trad. it. C. Vigliero Rigoli, Torino, Einaudi, 1978.
- Weber Carl, *Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei*, in *Brecht Handbuch. Schriften, Journale, Briefe*. Band 4, ed. by J. Knopf, Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2003, pp. 284-297.
- Willet Jhon, *Bertolt Brecht e il suo teatro*, trad. it. E. Capriolo, Milano, Lerici, 1961.
- Willet Jhon, *The Theatre of Bertolt Brecht*, London, Methuen, 1977.
- Willet Jhon, *Brecht on Theatre*, London, Methuen, 1984.
- Wizisla Erdmut, *Walter Benjamin and Bertolt Brecht: the history of a friendship*, New Haven, Yale University Press, 2009.
- Zervos Christian et. al., «*Cahiers d'Art*», XII, 4-5, Paris, Éditions «Cahiers d'Art», 1937.
- Zervos Christian, *Histoire d'un tableau de Picasso*, «*Cahiers d'Art*», XII, 4-5, Paris, Éditions «Cahiers d'Art», 1937, pp. 105-111.
- Zimmermann Werner, *Bertolt Brecht Leben des Galilei. Dramatik der Widersprüche*, Paderborn-München-Wien-Zürich, Ferdinand Schöningh, 1985; E. Schumacher, *Drama und Geschichte – B. B. «Leben des Galilei» und andere Stücke*, Berlin, Henschelverlag, 1965.

FILMOGRAFIA.

Le mystère Picasso, regia di Henri-Georges Clouzot, sceneggiatura Henri-Georges Clouzot, Pablo Picasso, musiche di Georges Auric, fotografia Claude Renoir, montaggio Henri Colpi, Interpreti: Claude Renoir, Henri Georges Clouzot, Pablo Picasso, Francia, Filmsonor, 1956.

Bertolt Brecht. Bild und Modell, Regie: Peter Voigt, Sebastian Eschenbach, Kamera: Alexandra Czok, Olaf Merker, Christian Lehmann, Schnitt: Thomas Malz, Mit Peter Voigt, Erdmut Wizisla, Herald Müller, Produzenten: Elser Maxwell und Thomas Malz in Zusammenarbeit mit dem Bertolt-Brecht-Archiv und der Akademie der Künste, Berlin. Mit freundlicher Unterstützung des Suhrkamp Verlags, Frankfurt am Main und der Bertolt Brecht Erben, 2006. DVD.

Ringraziamenti

Desidero concludere la mia dissertazione ringraziando le persone che mi hanno sostenuta e appoggiata in questo percorso di studio e ricerca, che ha richiesto una buona dose di energie, ma che mi ha restituito altrettante soddisfazioni e mi ha permesso di crescere e continuare ad apprendere.

Un particolare ringraziamento va al Prof. Gerardo Guccini che ha supervisionato il mio lavoro in questi tre anni con estrema competenza e vivo interesse, e che è stato per me davvero un maestro, una guida in quel percorso di crescita intellettuale, professionale e personale che il Dottorato rappresenta.

Un caloroso ringraziamento va anche al Prof. Lorenzo Mango e alla Prof. ssa Eva Marinai, per l'attenta lettura e revisione del mio lavoro di tesi.

Una parte importante del mio lavoro è stata frutto della ricerca svolta presso il Bertolt-Brecht-Archiv di Berlino. È doveroso ringraziare le fantastiche persone incontrate in questo luogo, che mi hanno guidata fra le carte e che sono state un valido supporto al percorso di indagine archivistica: in primo luogo il direttore del Brecht-Archiv, il dott. Erdmut Wizisla, e poi Iliane Tiemann, egregia archivista e amica, Elgridt Streidt, competente bibliotecaria, e tutto lo staff dell'archivio.

Se sono riuscita a portare avanti il mio lavoro, il merito è stato anche di alcuni amici, sempre presenti come una seconda famiglia: grazie a Laura e Daniele, Martina, Barbara, Vittoria, Angela e Valentina, compagni di avventure da tanti anni, che continuano a starmi accanto e supportarmi, regalandomi sorrisi e condivisione.

Grazie a Eleonora e Hannes, cari amici e mia seconda casa a Berlino, nei lunghi mesi dedicati alla ricerca.

Grazie ad Alessandro, "figlio adottivo", fantastico coinquilino e fidato consulente.

Questo traguardo lo dedico, in particolare, alla mia famiglia, perché se sono arrivata in fondo è senz'altro anche merito loro: ai miei genitori, che ogni giorno mi sostengono e che mi insegnano la forza e la determinazione, la volontà di andare fino in fondo; a mio fratello Luca, che di questi insegnamenti ha fatto senz'altro tesoro, scalando vette sempre più alte; a Simone, che ha sempre creduto in me e continua a farlo.