

Rivolta e ripetizione: il teatro politico di Furio Jesi

Barbara Chitussi

1.

È un fatto evidente eppure trascurato che il teatro e soprattutto l'opera e la figura di Bertolt Brecht abbiano avuto per Jesi un'importanza speciale. Sul piano biografico, sappiamo ad esempio della rappresentazione, precariamente allestita in una cantina torinese nel gennaio del 1960, del dramma *Tamburi nella notte*, che era valsa al giovane regista e attore una lettera di indicazioni di Elisabeth Hauptmann¹; e che diversi anni dopo, durante il periodo di insegnamento a Palermo, Jesi aveva frequentato con assiduità l'ambiente teatrale², o, ancora, che tra le sue prove letterarie figurano anche dei drammi³. Ma sono ovviamente gli scritti teorici – da quelli più letti ad altri d'occasione oppure oggi meno noti – a essere costellati di riflessioni sul «rappresentare» talmente feconde e prossime al fulcro concettuale mito-politica-letteratura da indurci a rivolgere uno sguardo attento al ruolo del teatro nel pensiero del grande mitologo, e insieme a evocare, tenendola per così dire sullo sfondo della nostra indagine, l'esistenza di quelle concrete prove di sé di cui è costituito l'agire teatrale.

Non solo il libro più originale di Jesi si snoda attorno alla lettura e all'interpretazione di *Tamburi nella notte*, di cui riprende anche il titolo inizialmente scelto da Brecht, ma si può dire che la «fenomenologia» della rivolta si compia nelle sue pagine attraverso la ripetizione delle

¹ In risposta alla lettera con cui Jesi aveva annunciato lo spettacolo che avrebbe messo in scena la notte del 29 gennaio 1960 nella cantina di via Silvio Pellico n. 6 a Torino, Elisabeth Hauptmann aveva inviato su carta intestata Helene Brecht-Weigel le sue raccomandazioni: «Si cette lettre sera chez vous en temps, n'accentuez pas l'expressionnisme. (Brecht n'était jamais expressionniste)», F. Jesi, «L'espressionismo a Torino», in *Faraqàt. Quaderni di storia e antropologia delle immagini*, F. Jesi: «scritture» creative, La casa Usher, Firenze 1991, p. 24.

² Si vedano gli articoli scritti nel settantacinque per «L'Ora» di Palermo («Ecco l'Autore, nell'istante in cui recita se stesso», sul libro di Michele Perriera, «Brecht fra il gatto e la volpe», a proposito della giornata brechtiana organizzata dal Teatro Biondo di Palermo).

³ Si veda per esempio il breve dramma in due atti, F. Jesi, *La sirena*, in «Faraqàt», pp. 58-60.

battute di un dramma⁴. Seguire in *Spartakus* il dipanarsi del discorso sul teatro, osservare il susseguirsi frammentario eppure insistente delle citazioni di Piscator, di François de Curel, della *Nascita della tragedia*, oltre che ovviamente di Brecht, scoprire in *Tamburi nella notte*, che dà anche il titolo al terzo capitolo, la cerniera teorica del libro e prendere atto del suo improvviso e curioso abbandono (dopo pagina 71 né Brecht, né *Tamburi nella notte* vengono infatti più nominati), significa affrontare una serie di interrogativi: perché Jesi affida proprio al dramma brechtiano il compito di illuminare il problema morale oltre che politico della vicenda di Rosa Luxemburg e di Karl Liebknecht, dunque del sacrificio della vita degli spartachisti e del fallimento della rivolta? Come, di fronte ad altre interpretazioni letterarie dei medesimi eventi (in primo luogo quella che si affaccia nel *Doctor Faustus*) o dei temi del sacrificio e del rapporto tra individuo e collettività (in *Immensee*, nel *Werther*), si separa e prende il sopravvento quella brechtiana? Inoltre, perché il teatro inteso come «rappresentazione» e «ripetizione» si rivela un fenomeno comparabile o addirittura corrispondente a quello della rivolta, con il suo «Ora o mai più!»⁵ e il suo peculiare intreccio di tempo mitico e tempo storico? E perché il teatro è nel contempo lo strumento che, nelle mani dell'esegeta, permette di sostituire alle letture storicistiche l'«alternativa dialettica»⁶ dell'interpretazione fenomenologica? Infine, che cosa accomuna l'atto di insorgere a quello di scrivere, ed entrambi a quello di recitare, e che cosa invece separa l'uno dall'altro?

Per affrontare questi interrogativi non basta attenersi al dettato di *Spartakus*: la sua originalissima struttura «frammentaria» che ne fa quasi un «monologo» alla *Finnegans Wake*⁷ e l'oggettiva ambiguità che vi assume il discorso sul teatro, con la sua improvvisa scomparsa, impongono di rivolgersi anche agli scritti jesiani, precedenti e soprattutto successivi, nei quali il teatro entra in modo più o meno esplicito nel gioco compositivo⁸. Occorre allora richiamare *Germania segreta*,

⁴ Id., *Spartakus. Simbologia della rivolta*, nuova edizione accresciuta e aggiornata, a cura di A. Cavalletti, Bollati Boringhieri, Torino 2022.

⁵ Ivi, p. 20.

⁶ Ivi, p. 3.

⁷ Si veda la lettera a Enrico Pietra dell'11 dicembre 1969, citata in A. Cavalletti, «Prefazione», in Jesi, *Spartakus* cit., p. VII.

⁸ Sul «conoscere per composizione» si veda F. Jesi, *Mito*, Mondadori, Milano 1980, p. 8; Id., *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, nuova edizione a cura di A. Cavalletti, Einaudi, Torino 2001, p. 215; Id., «Quando Kerényi mi distrasse da Jung», in *Il tempo della festa*, a cura di A. Cavalletti, nottetempo, Roma 2013, p. 230; A. Cavalletti, «La maniera compositiva di Furio Jesi», in Jesi, *Materiali mitologici* cit., pp. 359-76.

il libro che precede immediatamente *Spartakus* e che fa parte del medesimo progetto editoriale sui miti nella cultura tedesca del Novecento, e ovviamente la monografia su Brecht pubblicata all'inizio degli anni settanta, nella quale Jesi ritorna sulla questione del sacrificio anche nella più matura produzione brechtiana, basando su di essa una dura critica alla posizione del drammaturgo nella lotta di classe⁹; e ancora la critica che Jesi rivolge a Brecht nel saggio su Švejk¹⁰, dove la trasformazione del «personaggio di carta» nell'uomo in «carne ed ossa» destinato alla scena si rivela fallimentare. Il tema del teatro, soprattutto di quello arcaico, emerge però in controtuce anche nei saggi dedicati alla festa e alla macchina mitologica¹¹, ed è nel confronto con questi nodi del pensiero jesiano che esso merita di essere chiarito. Non si può del resto parlare di messa in scena senza parlare di mito e di mitologia, se è vero che, come Jesi ha spiegato in un'illuminante lezione della fine degli anni sessanta, le origini del teatro sono segnate dal più forte legame con i riti di iniziazione¹².

2.

Nelle dense pagine che presentano la problematica di *Spartakus* nei termini dell'opposizione tra memoria-continuità ed epifania-sovrersione, Jesi introduce il motivo teatrale; e lo fa in modo molto critico, citando cioè non Brecht ma Piscator, quale esempio dello «scarsissimo frutto che può maturare dall'incontro di forme letterarie cristallizzate con un'ideologia altrettanto cristallizzata»¹³. Di fronte all'irrigidimento delle idee sovversive in formule ideologiche prodotto dalla cultura borghese, ogni forma artistica che resti fedele ai canoni tradizionali e

⁹ F. Jesi, *Bertolt Brecht*, La Nuova Italia, Firenze 1980.

¹⁰ Id., «Švejk e altri: le statue come destino», in *Materiali mitologici* cit., pp. 272-308. Jesi aveva inoltre progettato di intervenire sul tema «Il "privato" e il "soggetto" in Brecht» in occasione di un convegno brechtiano che si sarebbe dovuto svolgere a Salerno nella primavera del 1980 e che però non ebbe luogo. Sono molto grata ad Andrea Cavalletti per avermi segnalato la presenza, tra le carte jesiane, del verbale della riunione preparatoria al convegno risalente al giugno del '79.

¹¹ Id., «Lettura del *Bateau ivre* di Rimbaud», in *Il tempo della festa* cit., pp. 30-58; Id., «Conoscibilità della festa», in *Il tempo della festa* cit., pp. 61-113; Id., «La festa e la macchina mitologica», in *Materiali mitologici* cit., pp. 81-120; Id., «Gastronomia mitologica. Come adoperare in cucina l'animale di un Bestiario», in *Materiali mitologici* cit., pp. 174-82.

¹² Id., «Origini del teatro», in Aa. Vv., *16 Lezioni di storia del teatro*, Edizioni Teatro Stabile Torino, Torino 1969, p. 9.

¹³ Id., *Spartakus* cit., pp. 10-11.

si limiti a modificare in senso proletario i propri contenuti è destinata al fallimento. Essa tradisce cioè quell'esperienza epifanica e davvero collettiva che per Jesi accomuna la poesia («scrivere *Immensee*» come «solitario accesso alla collettività dell'essere»)¹⁴ alla sovversione, e che permane in essa durante le prime fasi della cristallizzazione.

Piscator aveva bandito la parola arte e insieme posto al servizio della rivoluzione proletaria il patrimonio della letteratura mondiale; ma solo quando le forme della cultura borghese «saranno abbandonate» la letteratura ideologica «sarà davvero letteratura proletaria, non letteratura resa accessibile al proletariato»¹⁵. Questo abbandono delle forme (oltre che dei contenuti) borghesi coincide ovviamente con l'invenzione di tecniche, e vedremo come Jesi scrivendo *Spartakus* abbia inteso sperimentarne di nuove¹⁶, in un confronto serrato con l'opera di Brecht.

D'altro canto, se la letteratura marxista e improntata al realismo sociale ha fallito, è stata invece la letteratura borghese a illuminare almeno indirettamente le ragioni del fallimento della rivolta. Non «Max Weber né Sombart, e neppure Scheler, bensì Storm, Thomas Mann»¹⁷ hanno colto in tutta la sua fecondità il nodo mito-strategia di lotta capitalista. La sospensione del tempo storico, che è propria del fenomeno insurrezionale e lo separa da quello rivoluzionario, è infatti accompagnata da un processo di mitologizzazione che va ben oltre l'iniziale, genuina epifania con cui il rivoltoso si oggettivizza e riconosce «parte di una collettività»¹⁸. È utilizzando come testimoni privilegiati gli esponenti dell'arte borghese - François de Curel, Maurice Barrès, ma soprattutto Storm e Mann -, è citando passi o battute del *Repas du lion*, della *Colline inspirée* o dei *Buddenbrook* che Jesi rivela il «sistema mitologico» «tecnicizzato» capace di sfruttare la forza fascinosa dei simboli del potere sulla classe degli oppressi, ovvero la duplice proiezione, da un lato, dell'immagine eterna e sempre uguale del «nemico-mostro» e, dall'altro, di quella opposta e altrettanto mitica della virtù e del sacrificio di sé. Ad alimentare con la loro narrazione questa mitologia nefasta dell'avversario «demonico» sarebbero però anche gli autori più politicizzati come Büchner, Borchert, e anche il Brecht di

¹⁴ Ivi, p. 9.

¹⁵ Ivi, p. 11.

¹⁶ Sulla scrittura di *Spartakus* si veda R. Ferrari, *La macchina da scrivere di Furio Jesi*, in «Nuova corrente», 143, 2009, pp. 18-22.

¹⁷ Jesi, *Spartakus* cit., p. 39.

¹⁸ Ivi, p. 24.

Santa Giovanna dei Macelli o dei *Giorni della Comune*, dove «l'affamatore» Mauler «piange sulla sorte dei vitelli macellati» e il personaggio di Bismarck ascolta incantato la *Norma* mentre minaccia i comunisti «con la pece e lo zolfo»¹⁹.

Non è allora, come si vede, dalla porta principale che Brecht fa il suo ingresso nell'analisi jesiana del fenomeno insurrezionale, ma da quella secondaria, verso la fine del secondo capitolo, insieme ai rappresentanti di un teatro che ricorre a «forme stilizzate, simboliche»²⁰ per conferire forza di propaganda alla verità e che come tale contribuirebbe ad alimentare il gioco delle mitiche opposizioni nella lotta tra oppressi e oppressori.

Ora, *Spartakus* è stato scritto proprio per interrompere questo gioco sottraendogli «uno dei temi più importanti e problematici della mitologia della lotta di classe: il sacrificio della vita da parte dell'agitatore o comunque del rivoltoso»²¹. Ed è qui, esattamente a metà del libro, che Jesi richiama finalmente il Brecht giovanile - rinnegato dal drammaturgo maturo - di *Tamburi nella notte*, affidando a lui e al suo personaggio «comico» Andreas Kragler quell'opera di demitologizzazione che permette «di trovare scampo dal vicolo chiuso delle grandi vittime e dei grandi sacrificatori»²².

3.

In *Germania segreta* Jesi aveva già attribuito a Brecht una peculiare funzione «demitologizzante» in seno alla cultura tedesca del '900, mostrando innanzitutto in lui l'artista tormentato che, come Mann, oppone alla seduzione del mito quel rispetto per l'uomo che è «necessario fondamento della morale»²³.

Ma egli aveva anche messo in luce come il mito a cui Mann accede attraverso la parodia sia ridotto a «maceria» (è il «demone» che Adrian Leverkühn incontra, non il mito) e il contatto tra tempo mitico e tempo storico sia, nelle sue opere, segnato dallo scacco. In maniera analoga, nei *Sei personaggi in cerca d'autore* Pirandello aveva rappresentato

¹⁹ Ivi, p. 51.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Ivi, p. 53.

²² Ivi, p. 54.

²³ F. Jesi, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, a cura di A. Cavalletti, nottetempo, Milano 2018, p. 150.

con «umorismo doloroso e aspro» il contrasto tra il tempo reale degli attori, che entrano in teatro annunciati dall'uscire, e quello fantastico ed eternamente uguale nel quale i sei personaggi rivivono la loro tragedia: mito e storia sono qui irrimediabilmente separati e gli archetipi tornano sul palcoscenico, secondo l'intuizione di Eliade, quali tracce assillanti di un paradiso perduto. E ancora Kafka, ricorda Jesi, aveva fatto del protagonista del *Castello* un «relitto dell'eroe mitico», sottolineando attraverso il contrasto con il «prologo storico» che mito e storia possono intrecciarsi soltanto nella forma di uno smarrimento angoscioso. In tutti questi casi, nelle sue «singolari congiunture» con la storia il mito si mostra in una forma alterata, demonica, malata²⁴.

Completamente diverso è invece il caso della teoria del teatro epico, che ritenendo «necessaria dal punto di vista morale l'apertura dello spazio storico all'epifania mitica»²⁵ prevede la partecipazione dialettica al dramma: lo spettatore, che non si immedesima e non può così accedere a una sfera «altra», è indotto a prendere coscienza di sé e insieme delle azioni dei personaggi, riconosce nei personaggi e in sé stesso *l'uomo* come l'essere che «porta in sé» «la realtà della morte», e con le loro e proprie vicende contingenti e dolorose dà forma alla coscienza della collettività i cui valori sono per Jesi «gli unici capaci di integrarsi alle genuine epifanie mitiche»²⁶.

In questo nuovo intreccio, il mito si fa davvero storia: la storia non trattiene cioè soltanto dei resti dolorosi, ma trasformandosi in «spazio interiore di morte» «si apre al mito e ne viene "guarita"»²⁷.

Come si sa, *Tamburi nella notte* precede però l'invenzione del teatro epico e dell'effetto di straniamento, e se il dramma giovanile viene citato anche in *Germania segreta* lo è a proposito dell'umanesimo del protagonista, opposto da Brecht alle «forze oscure»²⁸ che attraversano la città nella notte della battaglia (e che continuano a irradiarsi dalla «retorica» espressionista). In *Spartakus* l'analisi si rivolge allora innanzitutto all'intreccio drammatico, o meglio al duplice piano, collettivo e personale, su cui l'azione è costruita – la battaglia per le strade di Berlino e la vicenda privata del reduce Andreas Kragler –, così come alle strategie ancora tradizionali che il drammaturgo aveva adottato, con

²⁴ Ivi, pp. 251-55.

²⁵ Ivi, p. 316.

²⁶ Ivi, p. 317.

²⁷ Ivi, p. 316.

²⁸ Ivi, p. 179.

risultati necessariamente imperfetti e ambigui, per evitare che il pubblico si identificasse con l'antieroe e fraintendesse così il senso politico del dramma.

Jesi parla a questo proposito di una volontà di «mettere fra parentesi» gli eventi del '18-19 (che, in un nuovo richiamo a Mann, accomuna *Tamburi nella notte* al *Doctor Faustus*)²⁹, di un distacco dovuto certo all'esplicita intenzione di Brecht di rovesciare la retorica espressionista dell'uomo buono pronto a sacrificarsi, ma anche e soprattutto a una sua precisa valutazione della sconfitta del movimento insurrezionale. Se Brecht è costretto a prendere delle contromisure per evitare l'immedesimazione del pubblico in Kragler (ad esempio inserendo come contrappeso i riferimenti al nipote eroico di Glubb)³⁰, se l'inefficacia di queste contromisure lo spingerà a escludere il dramma dall'edizione ufficiale delle opere, la ragione è che Brecht stesso simpatizzava con il suo personaggio³¹. Proprio la vicenda del reduce che, inizialmente affascinato dall'«immagine «romantica» della rivoluzione»³², abbandona compagni e battaglia al loro tragico destino appena riconquista la fidanzata, che riconosce allora nella rivoluzione un «banco da macellaio» contraffatto da «teatro qualunque»³³, si colloca per Jesi nel punto archimedeo che fa saltare il gioco delle false opposizioni tra grandi vittime e grandi sacrificatori. Potremmo dire che il fallimento che Brecht ha attribuito a questo dramma, l'ambiguità della posizione «distaccata» che esso assume rispetto alla sorte degli spartachisti («la ribellione contro una convenzione letteraria da respingere rischiò di coinvolgere nella condanna un grande movimento di rivolta sociale»)³⁴ è inseparabile per Jesi dalla sua «indubbia efficacia drammatica»³⁵.

Alla lettura storicistica che si è preoccupata di giudicare il sacrificio di Luxemburg e Liebknecht, di valutarne l'inutilità o il danno per la riuscita della rivoluzione, così come alla letteratura di propaganda catturata dai riflessi delle opposte e collaboranti immagini mitologiche, a ogni forma di manicheismo Jesi contrappone la posizione dialettica di Brecht, o meglio sostituisce all'interpretazione, alla storia, alla valuta-

²⁹ Jesi, *Spartakus* cit., p. 57.

³⁰ B. Brecht, *Tamburi nella notte*, Einaudi, Torino 1963, pp. 52-4 e 60.

³¹ Jesi, *Spartakus* cit., p. 58.

³² Ivi, p. 70.

³³ *Ibid.* Si veda Brecht, *Tamburi nella notte* cit., p. 62.

³⁴ Jesi, *Spartakus* cit., p. 56.

³⁵ Ivi, p. 58.

zione di quegli eventi la loro ripetizione in forma drammatica. È l'azione teatrale che restituisce il carattere ambiguo e paradossale della rivolta.

L'ordine di questa restituzione è però, a sua volta, doppio. Solo in prima battuta, cioè, esso si svolge sul piano dell'intreccio drammatico dove Brecht, come abbiamo visto, mostra l'unirsi e il separarsi dell'interesse personale e di quello collettivo. Su questo piano, l'operazione brechtiana è consistita nel rappresentare nell'antieroe Kragler, invece che nella figura «positiva» degli spartachisti, la rivolta come paradossale «intersezione del tempo mitico e del tempo storico, dell'eterno ritorno e dell'una volta per sempre»³⁶. E si può dire che Brecht abbia persino radicalizzato tale paradossalità, poiché se è vero che la dimensione mitica, atemporale della rivolta convive *anche* in Kragler con la dimensione della sua concreta tragicità, simboli e miti sono *in lui* già disincantati e quindi liberati dalla funzione mitologica che la letteratura di propaganda, come quella espressionista, alimentava. La *scrittura* di *Tamburi nella notte* corrisponde così per Jesi a un'operazione demitologizzante e rituale che grazie al «sacrificio»³⁷ dell'eroe (ovvero alla sua sostituzione con un antieroe che in nome del proprio interesse «volta le spalle»³⁸ alla battaglia) ha inteso «salvare»³⁹ il popolo tedesco dall'idea mitica della sconfitta fatale.

Ma non è propriamente sul piano dell'intreccio drammatico, dei personaggi e del messaggio politico che *Tamburi nella notte* dischiude l'interpretazione fenomenologica della rivolta. Ricordiamo infatti che su questo stesso piano il dramma brechtiano è affiancato da Jesi al *Doctor Faustus*, che Mann come Brecht, benché per ragioni diverse, avrebbe messo tra parentesi la rivolta e che il suo Adrian, accogliendo «con una scrollata di spalle» gli avvenimenti dell'inverno 1918-19», è, come Kragler, «paradossale sintesi fra simbolo e contingenza»⁴⁰. Nell'ordine della fenomenologia della rivolta, *Tamburi nella notte* è invece qualcosa di più del *Doctor Faustus*, così come il sacrificio che Brecht compie creando il personaggio di Kragler è qualcosa di più del sacrificio che gli scrittori borghesi compiono (con la rinuncia speculare all'amore e alla vita in *Immensee* e nel *Werther*) per esorcizzare la morte. *Tamburi nella notte* è il fulcro di *Spartakus* non solo perché Brecht ha messo in sce-

³⁶ Ivi, p. 57.

³⁷ Ivi, p. 60.

³⁸ Ivi, p. 58.

³⁹ Ivi, p. 60.

⁴⁰ Ivi, p. 59.

na, e nel modo più radicale, la rivolta quale sintesi paradossale di mito e storia, ma anche e soprattutto perché la *ripetizione teatrale* è posta da Jesi sullo stesso piano dell'azione insurrezionale.

4.

Nelle sue densissime pagine centrali, a metà del capitolo intitolato *Tamburi nella notte, Spartakus* «ripete» così il dramma brechtiano («Atto primo... Atto secondo... Atto terzo ...»), fa risuonare attraverso la «voce» del mitologo le battute dei personaggi e le note di regia. Ma questa ripetizione corrisponde anche a un'autocritica e all'esposizione di un limite conoscitivo (che cosa significa ripetere, recitare, e che cosa non può invece dire la scrittura?) e insieme di un varco oltre il quale si apre l'esperienza della rivolta come epifania mitica, esperienza della propria distruzione nella collettività. La scrittura di *Spartakus* è così una denuncia delle forme di espressione borghesi in cui inevitabilmente si inserisce, ma anche l'esperimento di una forma saggistica nuova, in cui la mitologia, il teatro, la letteratura e la filosofia collaborano in un unico movimento, pronto ad arrestarsi là dove mostra la coscienza nel suo intrinseco legame con la vita e la morte.

La ripetizione dunque termina e il libro la pone in questione (ponendo così in questione se stesso) attraverso il forte richiamo a Nietzsche e al dio duplice della *Nascita della tragedia*, di fronte al quale il filosofo «perdeva se stesso entro l'epifania e pure accoglieva le immagini epifaniche»⁴¹: qui il problema di *Spartakus* (annunciato come un vero «problema di demitologizzazione»)⁴² diviene quello, di nuovo paradossale, dell'inseparabilità di epifania e conoscenza, riguarda l'umana impossibilità di distinguere ciò che non può essere unito (l'esperienza in cui l'io si dissolve e il conoscere in cui l'io si conserva e possiede). La ripetizione, la rappresentazione teatrale è allora il gesto capace di attenersi a quella paradossalità, poiché fa rivivere il passato del dramma brechtiano senza possederlo come un ricordo («Rappresentare, *ripetere*, è gesto che non può essere genuinamente compiuto se non si tiene conto del profondo contrasto, anzi della radicale opposizione, fra ricordo e sopravvivenza, fra memoria e durata»⁴³), rivelan-

⁴¹ Ivi, p. 70.

⁴² Ivi, p. 54.

⁴³ Ivi, p. 71.

do così che «sullo stesso piano della “rappresentatività”» o della «ritualizzazione dell’esperienza teatrale»⁴⁴ si trova la rivolta. È questo il piano in cui epifania e gnosi, esperienza e ragione, individuo e collettività, vita e morte coesistono.

Il problema della demitologizzazione è, in altri termini, un problema di conoscenza, ovvero della paradossale inseparabilità della sua componente razionale dalla genuina epifania del mito; e il teatro e la rivolta sono, in quanto rappresentazioni, le forme in cui quella inseparabilità paradossalmente si attua.

Esito della ripetizione di queste forme è la teoria folgorante della *doppia Sophia*⁴⁵ che, come un paio di lenti, corregge il difetto della vista rivelando che una «realtà paradossale non è [...] necessariamente falsa»⁴⁶: ovvero, che proprio dell’uomo è insieme «commuoversi e intendere»⁴⁷ e che l’io «è veramente partecipe dello scorrere della storia quando giunge a identificare ad esso il decorso della sua distruzione, e dunque del suo accesso al mito»⁴⁸. È questo il varco a cui conduce il movimento di *Spartakus*, oltre il quale «solo la genuina mitologia – non una scrittura quale questo saggio»⁴⁹ potrebbe procedere. Se la rappresentazione e la ritualità teatrale costituiscono il piano in cui l’io si conosce distruggendosi, il teatrante e il rivoltoso sono le figure che operano secondo il modello della *doppia Sophia*.

5.

Ma questo è anche il piano al quale Brecht non avrebbe saputo attenersi in maniera rigorosa, finendo per relegare il teatro epico in uno spazio espressivo ancora borghese: la monografia del 1973, nella quale Jesi studia la posizione del drammaturgo nei confronti della lotta di classe, si conclude con toni fortemente critici. È qui ancora una questione di tecnica, e si può dire che il *Brecht* sia inseparabile da *Spartakus* e da *Germania segreta* in quanto iscrive anche il teatro epico in quel processo di cristallizzazione al quale *Tamburi nella notte* è, con

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Sul ricorso jesiano alla terminologia gnostica si veda la «Prefazione» di A. Cavalletti in Jesi, *Spartakus* cit., n. 42, p. XX.

⁴⁶ Jesi, *Spartakus* cit., p. 96.

⁴⁷ *Ivi*, p. 88.

⁴⁸ *Ivi*, p. 97.

⁴⁹ *Id.*, «[La tradizione borghese]», in *Spartakus* cit., p. 111.

tutta la sua ambiguità, sottratto. Brecht appare allora come un marxista rigoroso per la consapevolezza con cui considerava se stesso un borghese, mentre affidava ai tecnici - all'attore, al regista, allo scenografo che apprende un «mestiere» - l'efficacia politica della rappresentazione teatrale.

Certo, anche chi scrive il dramma esercita un mestiere, e deve esercitarlo nel modo migliore in seno alla lotta di classe (secondo l'«adeguarsi» della più corretta metodologia marxista)⁵⁰, ma è «l'unico, in fondo, cui non sia consentito un radicale straniamento rispetto al testo»⁵¹, l'unico dunque che non possa applicare la tecnica in grado di ostacolare, come un'«arma» nella battaglia, l'imborghesimento del pubblico proletario. Così, essendosi fiduciosamente attenuto al «regolare esercizio del mestiere di drammaturgo»⁵² (e persino durante la guerra, quando il pubblico proletario semplicemente mancava)⁵³, Brecht si è reso responsabile del suo irrigidimento in un «esercizio abile ma privo di innovazioni»⁵⁴. Di qui, l'insufficienza politica di cui per Jesi è chiaro segno il costante ripensamento del tema del sacrificio eroico - dal *Cerchio di gesso del Caucaso* ai *Dialoghi dei profughi*, dalla *Linea di condotta* fino ai *Giorni della Comune* dove la morte dei comunardi, controfigure degli spartachisti, appare persino in una «dimensione positiva»⁵⁵: «Per l'artista di matrice borghese, che, come Brecht, si impegna nella lotta di classe solo nella misura in cui può verificare la possibilità di contributo del suo “mestiere”, l'oscillazione fra adeguarsi ed eroismo, fra temporeggiare e sortita, segna lo schema della vita politica»⁵⁶.

Il Brecht è allora specialmente inseparabile da *Spartakus* perché pone in questione la forma stessa dell'arte, e mostra come il teatro divenga consuetudine ad agire entro uno spazio prestabilito e sicuro: ancora una volta è evidente che commentando Brecht Jesi ha posto insieme in questione la propria attività di scrittore, e che il tentativo fenomenologico del '69, la ripetizione rituale del dramma giovanile ri-

⁵⁰ Id., *Bertolt Brecht* cit., p. 65.

⁵¹ Ivi, p. 78.

⁵² Ivi, p. 95.

⁵³ A questo proposito Jesi afferma che la situazione di Brecht durante la guerra è molto simile a quella di Piscator che, negli anni di Weimar, «era stato costretto a constatare che il suo “teatro politico” non riusciva a rompere gli schemi della società in cui agiva», ivi, p. 94.

⁵⁴ Ivi, p. 95.

⁵⁵ Ivi, p. 101.

⁵⁶ Ivi, p. 102.

pudiato, consiste nello strappare il ripetere a questa zona protetta dove l'io dell'autore conserva borghesemente se stesso, mentre separa il comprendere dallo sperimentare, la filosofia dalla letteratura, il teatro dalla rivolta⁵⁷.

Il limite politico coincide precisamente con il limite della forma: è questa la tesi che Jesi riprende diversi anni dopo nel saggio sul soldato Švejk, affinando e radicalizzando la critica che colpisce Brecht insieme a Piscator. L'operazione con cui i due drammaturghi hanno trasformato il protagonista del romanzo satirico di Hašek in un personaggio destinato alla scena, traducendo dunque nella forma-teatro la forma-romanzo, è stilistica e insieme ideologica - e in quanto tale fallimentare. Il «personaggio di carta» trae infatti dall'essere «a due dimensioni» la forza corrosiva che gli permette di «sopravvivere intatto» allo scontro con la «sovranità distruttiva»⁵⁸, di minare la stabilità delle immagini del potere che Jesi chiama, seguendo un'ispirazione sartriana⁵⁹, «le statue come destino». Ma se la silhouette romanzesca è «pericolosa più di una buccia di banana»⁶⁰, il personaggio «a tre dimensioni» perde tanta pericolosità quanta è l'umanità che ottiene («più vulnerabile, più fragile e patetico, più esposto al sadismo delle statue che schiacciano») ⁶¹. E se la riuscita politica e artistica del «dynamitardo involontario» Hašek nasce proprio dalla sua inconsapevolezza, l'inadeguatezza di Piscator-Brecht è pari alla fermezza dell'intenzione ideologica. Divenuto «il buono dinanzi ai cattivi, il tormentato dinanzi agli oppressori, la vittima che non capisce perché l'affliggano»⁶², lo Švejk teatrale, «a tutto tondo»⁶³, smette di essere come il bambino che considera la scuola «un flagello naturale per il quale è

⁵⁷ La lettera di raccomandazioni di Elisabeth Hauptmann, che Jesi aveva ricevuto soltanto dopo aver messo in scena - «secondo i dettami più rigorosi della poetica espressionista» - *Tamburi nella notte*, sarebbe allora anch'essa il frutto di una cristallizzazione ideologica: «Con questa affermazione lapidaria: "Brecht non era mai espressionista", lo stesso teatro di Berlino, un tempo *sacro luogo* dell'espressionismo militante, rinnegava il passato e tradiva il messaggio che gli era stato affidato nelle notti dello spartachismo. Quel messaggio può vivere solo più in chi rifiuta dogmi ed interferenze di partito sulla materia dell'arte, per testimoniare con piena coscienza di ciò che fu, e che forse neppure oggi cessa di essere attuale» (Id., *L'espressionismo a Torino* cit., p. 24).

⁵⁸ Id., «Švejk e altri: le statue come destino» cit., p. 288.

⁵⁹ Jesi mette in esergo una frase del racconto di Jean-Paul Sartre, *La chambre* («Tous en place et garde à vous pour l'entrée des statues, c'est l'ordre»).

⁶⁰ Ivi, p. 289.

⁶¹ Ivi, p. 288.

⁶² Ivi, p. 299.

⁶³ Ivi, p. 297.

inutile prendersela troppo»⁶⁴, e conferma il potere delle statue che, nel racconto di Sartre, si agitano minacciose nella mente del delirante.

6.

Del tutto coerente con la posizione non ideologica di *Tamburi nella notte* e con il teatro epico inteso, nei termini di *Germania segreta*, quale apertura umanistica dello spazio storico all'epifania mitica, è invece il contegno a cui Brecht educava i propri attori. Nella lezione sulle «Origini del teatro» tenuta lo stesso anno in cui scriveva *Spartakus*, Jesi ricorda le parole con cui nel 1935 gli operai filodrammatici del Teatro Rivoluzionario di Copenhagen venivano invitati a riflettere sul significato del loro lavoro e indotti a vivere un'esperienza che non può essere dettata soltanto dall'esigenza brechtiana di «intendere il teatro innanzitutto come fatto politico»⁶⁵, poiché «tocca l'essenza primordiale»⁶⁶ del rappresentare⁶⁷: «oggi vogliamo da voi, gli attori del nostro tempo... che almeno cambiate voi stessi e mostriate il mondo dell'uomo come in effetti è: fatto da uomini e aperto ai loro progressi»⁶⁸. Il teatro offre così al pubblico la rappresentazione di un cambiamento che non è temporaneo e illusorio (come quello dell'attore tradizionale nei panni del proprio personaggio), ma «profondo e duraturo»⁶⁹, che non si riduce a effimero gioco di maschere poiché implica la trasformazione della stessa «personalità umana»⁷⁰. L'attore è allora come l'iniziato che nelle cerimonie rituali offre lo «spettacolo del suo cambiamento interiore da "infedele" a "fedele"»⁷¹, e così mostra non la propria persona ma ciò che l'uomo è e, nel proprio mutamento, quello «garantito moralmente»⁷² dalla natura umana. Lo spettacolo non distrae gli spettatori da se stessi, ma li «guarisce», per riprendere il linguaggio di *Germania segreta*, introducendo «nello spazio del teatro lo spazio reale del mondo»⁷³. Ora, l'iniziando vive e rappresenta il passaggio dalla morte alla rinasci-

⁶⁴ Ivi, p. 302.

⁶⁵ Id., «Origini del teatro» cit., p. 7.

⁶⁶ Ivi, p. 8.

⁶⁷ Si veda A. Cavalletti, «Prefazione» in Jesi, *Spartakus* cit., p. XXIII-IV.

⁶⁸ Jesi, «Origini del teatro» cit., p. 7.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Ivi, p. 8.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Ivi, p. 21.

⁷³ Ivi, p. 8.

ta ed evoca questo passaggio attraverso gesti, abiti, tatuaggi: li *ripete*, scrive Jesi, ricorrendo a proposito del rito (e del teatro) alle stesse parole che in *Spartakus* si riferiscono alla rivolta: «La rappresentazione rituale, quindi, come la *festa*, sta al punto di intersezione fra tempo storico e tempo mitico e realizza la sutura fra essi»⁷⁴.

Dire che il teatro brechtiano «tocca l'essenza primordiale del rappresentare» significa in effetti anche dire che l'essenza primordiale del rappresentare è politica. È questa la conclusione implicita della lezione jesiana. L'efficacia del teatro epico, il teatro inteso «innanzitutto come fatto politico», non sarebbe in altri termini separabile da questa prima ispirazione cerimoniale⁷⁵.

Jesi ricorda che la rappresentazione rituale si svolgeva in un luogo segreto, da cui il pubblico era escluso, ma che il bosco vietato era allestito come un teatro e gli iniziandi vi «recitavano» la loro trasformazione «*solo dinanzi a se stessi*»⁷⁶. Si può allora intendere la presenza del pubblico nelle prime forme di teatro propriamente detto come il segno dell'allontanamento del rappresentare dalle proprie origini e quindi della perdita di efficacia del suo potere trasformativo a beneficio di quello illusorio che avrà la sua massima espressione nel teatro borghese. Affermando d'altra parte che la riuscita dei «drammi didattici» riguardava soltanto gli interpreti, che quei drammi quindi non avevano a rigore «bisogno di pubblico», Brecht denunciava un'insufficienza del proprio mestiere nel contesto borghese del teatro per il pubblico⁷⁷, ma nel contempo si mostrava ancora fedele all'ispirazione originaria, al *ripetere* che Jesi ha posto «sullo stesso piano della "rappresentatività" della rivolta»⁷⁸.

Ricorrendo alla ripetizione non propriamente teatrale di *Tamburi nella notte*, Jesi ha a sua volta mostrato fedeltà al modello delle origini e impresso a *Spartakus* quell'effetto rituale e politico che comporta la trasformazione del soggetto e l'abbandono di un punto di vista storicistico sulla rivolta (ripetere *Tamburi nella notte* «non significa affatto ridare vita alla memoria di ciò che Brecht sperimentò, bensì innanzitutto *lasciar vivere entro di sé* la parte di passato costituita dal dramma

⁷⁴ Ivi, p. 11.

⁷⁵ È questa ispirazione che Jesi fa rivivere nel romanzo vampirico, dove lo spettacolo di Faraqat è insieme rito e momento della battaglia. Si veda F. Jesi, *L'ultima notte*, Marietti, Genova 1987.

⁷⁶ Id., «Origini del teatro» cit., p. 9.

⁷⁷ Id., *Brecht* cit., pp. 45-6.

⁷⁸ Id., *Spartakus* cit., p. 71.

e non ricordabile»⁷⁹). È nel senso peculiare del *cambiare se stessi* che bisogna infatti intendere l'uso dell'espressione «fenomenologia» in *Spartakus*. Ed è la stessa trasformazione a implicare l'abbandono del tema del teatro e più precisamente la rinuncia al teatro come forma borghese, a favore di una scrittura che alcuni anni dopo Jesi definirà come un «sistema chiuso - di stile, di tecnica compositiva, di gusto se non addirittura di creazione artistica»⁸⁰.

Proprio questa rinuncia spiega perché nei saggi successivi a *Spartakus* e dedicati alla «macchina mitologica» il teatro venga ancora evocato ma poi lasciato in una posizione secondaria, e perché la nozione di *doppia Sophia* non sia da Jesi più nominata. La fenomenologia del teatro e della rivolta implica la provvisorietà della teoria sul «commuoversi e intendere», che non può per sua natura assumere una forma definitiva senza cadere nello stesso inganno del teatro epico, e che negli scritti successivi *dovrà* quindi cedere il passo al nuovo modello con cui il mitologo, dopo aver vissuto con i morti (*Germania segreta*) e poi con i vivi (*Spartakus*), prende infine a vivere con se stesso⁸¹.

7.

Il modello della macchina mitologica risponde a un livello diverso al problema posto in *Spartakus*: se la «fenomenologia» della rivolta conduceva fino al varco oltre il quale la sintesi di mito e storia si mostra nella sua paradossalità, il mitologo si attiene ora rigorosamente a questo limite insuperabile⁸² e voltandogli per così dire le spalle affronta le macchine, i «modelli gnoseologici funzionanti» che «lasciano in-

⁷⁹ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

⁸⁰ Id., «Prefazione», in *Materiali mitologici cit.*, p. 347.

⁸¹ Nella pagina introduttiva a *Spartakus* Jesi indica attraverso questa metafora il legame tra il nuovo libro, *Germania segreta* e un futuro lavoro, in cui è possibile riconoscere l'insieme dei saggi sul modello della macchina mitologica: «Quale tentativo di offrire un'alternativa dialettica all'interpretazione storicistica degli avvenimenti, questo libro prosegue il discorso del nostro precedente *Germania segreta* [...] e probabilmente prelude ad un terzo scritto, secondo uno schema che vorrebbe assomigliare a quello indicato da Carl Justi quando, a proposito dei monumenti michelangioteschi di San Lorenzo, disse che l'uomo vive o dovrebbe vivere prima con i morti, poi con i vivi, e infine con se stesso», Id., *Spartakus cit.*, p. 3. Si veda A. Cavalletti, «Prefazione. Leggere Spartakus», in Jesi, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 25-6.

⁸² Sul problema jesiano della non conoscenza, si veda G. Agamben, «Sull'impossibilità di dire Io. Paradigmi epistemologici e paradigmi poetici in Furio Jesi», in *Cultura tedesca*, 12, 1999, p. 20.

tendere di contenere al loro centro, come nucleo inaccessibile, primo motore immobile, le immagini epifaniche»⁸³.

Il teatro è, quale intersezione di tempo mitico e tempo storico, un'esperienza festiva e collettiva o un'esperienza festiva e collettiva oggi inaccessibile – e come tale viene ancora evocato, attraverso l'analisi starobinskiana dei mascheramenti o i rapidi richiami a Rousseau, Euripide, Artaud; ma l'esperienza del primitivo in festa, del teatrante o del rivoltoso, resta qui ben distinta dalla gnosi dello studioso che deve ora affrontare l'astuzia delle macchine⁸⁴. Per non cadere nel loro inganno, egli rifiuta l'alternativa tra credere e non credere nell'esistenza dei miti: «Se ci sono, sono in un "altro mondo", *ci non-sono*»⁸⁵.

È questo però anche il punto di massima vicinanza tra la paradosalità della *doppia Sophia* e il modello della macchina mitologica, tra il contegno di chi usa la scrittura per ripetere la rivolta e chi elabora uno strumento gnoseologico rigoroso, sapendo che «diviene esso stesso un materiale mitologico»⁸⁶ e come tale necessariamente ci inganna. In entrambi i casi la scrittura è un atto autocritico e la macchina mitologica deve restare pertanto, come la *doppia Sophia*, «un puro modello funzionale e provvisorio»⁸⁷.

Non vi è comunque scrittura che possa oggi astrarsi del tutto o in maniera permanente dalle limitazioni della forma borghese. Estraneo all'«adeguarsi» fallimentare di Brecht, o forse messo in guardia dal suo fallimento, Jesi ha dunque indicato come compito la distruzione, non delle macchine, ma della «situazione» che le «rende vere e produttive» e mostrato che la possibilità di questa distruzione non è un privilegio del mitologo o dello scrittore, poiché «è esclusivamente politica»⁸⁸.

Nei termini «teatro», «rivolta», «festa» Jesi ha inteso indicare sempre lo stesso fenomeno: la distruzione dell'io nell'esperienza della collettività. Ma siamo *noi borghesi* a dare i nomi di «teatro», «rivolta», «festa» a un fenomeno rispetto al quale non potremmo, a rigore, fare distinzioni. È proprio della cultura borghese infatti distinguere e produrre cristallizzazioni. Correggendo una formula che abbiamo usato

⁸³ Jesi, «Conoscibilità della festa» cit., p. 105. Sul tema della macchina mitologica, si veda A. Cavalletti, «Note al "modello macchina mitologica"», in *Cultura tedesca* cit., pp. 21-42.

⁸⁴ Si veda *ivi*, p. 104.

⁸⁵ *Id.*, *Lettura del Bateau ivre di Rimbaud* cit., p. 53.

⁸⁶ *Id.*, *Gastronomia mitologica* cit., p. 174.

⁸⁷ *Id.*, *Mito* cit., p. 108.

⁸⁸ *Id.*, *Conoscibilità della festa* cit., p. 106.

in un passaggio ancora provvisorio del nostro discorso, diciamo ora che in *Spartakus* il teatro non scompare, poiché scompaiono soltanto, in maniera provvisoria, i confini della cultura borghese che (definendoci) lo definiscono come tale.

Abstract

Il saggio analizza il ruolo che il teatro e in particolare l'opera e la figura di Bertolt Brecht hanno avuto negli scritti di Furio Jesi e si propone di mostrare in che modo l'idea di rappresentazione è implicata nel nodo concettuale mito-politica-letteratura. Il libro del 1969 *Spartakus. Simbologia della rivolta* si snoda attorno alla lettura e all'interpretazione del dramma giovanile di Brecht *Tamburi nella notte* a cui Jesi ha affidato il compito di illuminare dal punto di vista morale e politico la vicenda di Rosa Luxemburg e di Karl Liebknecht, di chiarire il problema del sacrificio della vita degli spartachisti e del fallimento della rivolta. Ma *Tamburi nella notte* è il fulcro di *Spartakus* non solo perché Brecht vi ha messo in scena, e nel modo più radicale, la rivolta quale «sintesi paradossale di mito e storia», ma anche e soprattutto perché la *ripetizione teatrale* è posta da Jesi in un peculiare rapporto con l'azione insurrezionale e quindi col concetto di *doppia Sophia*. Per comprendere il nesso ripetizione-rivolta è però indispensabile rivolgere l'attenzione anche ad altri scritti jesiani, precedenti, contemporanei e successivi a *Spartakus*: vengono quindi presi in esame *Germania segreta*, la lezione del 1969 sulle «Origini del teatro», la monografia dedicata a Brecht nel 1973, il saggio su Švejk del 1975, e infine si mette in luce il ruolo, decisivo, che Jesi affida al teatro nei saggi sulla festa e sulla macchina mitologica. Solo chiarendo questo ruolo può essere compreso il rapporto paradossale che nel pensiero di Jesi lega indissolubilmente epifania e gnosi, ripetizione e scrittura, teoria della *doppia Sophia* e modello della macchina mitologica.

This essay analyzes the role that theatrical representation and, in particular, the work by Brecht had for Furio Jesi's thought aiming to show how the idea of representation is involved in the conceptual myth-politics-literature node. The analysis of the Brechtian drama Trommel in der Nacht plays a crucial role in the theoretical construction of the 1969 book Spartakus: Symbology of Revolt. The theatrical

repetition is here placed by Jesi in a peculiar relationship with the insurrectional action and therefore with the concept of double Sophia. This special function is analyzed here by turning attention to other Jesian writings, preceding, contemporary and above all subsequent to Spartakus. Secret Germany (1967), the 1969 lesson on ritual origins of theater, the 1973 monograph on Brecht, the essay on Švejk (1975) are then examined. Finally, the text brings to light and interprets the relevant passages on the theater contained in the essays on the festivity and on the mythological machine. Understanding the role of theatrical representation in the development of Jesi's theory perhaps means nothing less than this: grasping the fruitful core of his thought, that is, the link between epiphany and gnosis, repetition and writing, the theory of the double Sophia and the model of the mythological machine.

Parole chiave: Teatro, rivolta, ripetizione, Brecht, *doppia Sophia*, macchina mitologica, scrittura.

Keywords: Theater, revolt, repetition, Brecht, *double Sophia*, mythological machine, writing.