

L'ORDINE DEI DISCORSI

Teatro, mito e politica

Bertolt Brecht di Furio Jesi.

di *Salvatore Spina* – 8 Febbraio 2026



Per un limitato periodo della sua breve esistenza Furio Jesi – tra le figure più eclettiche del panorama culturale italiano del Novecento – insegnò Lingua e letteratura tedesca presso l'Università di Palermo. È plausibile immaginare che, attraversando Piazza Verdi, cuore pulsante del capoluogo siciliano, il suo sguardo si sia soffermato sull'architrave del portico del Teatro Massimo, su cui è incisa l'epigrafe "L'arte rinnova i popoli e ne rivela la vita. Vano delle scene il diletto ove non miri a preparar l'avvenire". Queste parole, sulla cui paternità si è molto discusso senza giungere a un'attribuzione definitiva, potrebbero delineare in maniera efficace l'orizzonte teorico entro cui analizzare le pagine dedicate da Jesi a Bertolt Brecht.

Il nome di Brecht attraversa, come un filo sotterraneo ma continuo, l'intera opera di Jesi. Appena diciannovenne, insieme a un gruppo di amici, nel 1960 mise in scena in una cantina di Torino il dramma brechtiano *Tamburi nella notte*, in cui vengono narrate le vicende di Andreas Kragler sullo sfondo della rivolta spartachista avvenuta nel 1919 per le strade di Berlino. Drama a cui lo stesso Jesi dedica, attraverso un'opera di montaggio filosofico straordinario e di ripetizione "teatrale", la sezione centrale del suo epocale testo *Spartakus. Simbologia della rivolta*, scritto nel 1969 e pubblicato postumo

nel 2000 grazie all'encomiabile opera di cura realizzata da Andrea Cavalletti.

È tuttavia nella monografia del 1973, *Bertolt Brecht*, apparsa inizialmente per le edizioni La Nuova Italia nella collana "Il Castoro" e oggi riproposta da Nottetempo nella nuova [edizione](#) curata da Cavalletti, che Jesi allestisce un corpo a corpo appassionante con l'opera drammaturgica e lirica di Brecht. Chi si aspettasse un'introduzione sistematica al pensiero e alla produzione di Brecht resterebbe, tuttavia, deluso. **La posta in gioco dell'analisi di Jesi è, probabilmente, più elevata e radicale: verificare, attraverso l'interpretazione della poetica di Brecht, la tenuta politica del mestiere di drammaturgo nel contesto della lotta di classe.** Ma vi è certamente un ulteriore livello di profondità: sottoporre l'opera brechtiana a un così severo vaglio critico equivale, per Jesi – in ciò vicino all'insegnamento di Kerényi –, a esercitare una forma di radicale autocritica. Brecht, in altre parole, diviene il nome di un problema che riguarda Jesi in prima persona: quale posizione può assumere l'intellettuale, la cui figura rimane eminentemente legata al mondo borghese, all'interno della lotta di classe?

Analizzando la produzione brechtiana giovanile, Jesi mette in evidenza come, nonostante tratti in comune quali la dissoluzione dell'unità aristotelica dell'azione o una marcata tensione etico-politica dei drammi, Brecht non possa essere considerato un rappresentante dell'Espressionismo, corrente sviluppatasi in Germania tra gli anni dieci e venti del Novecento. A mancare, secondo Jesi, sono precisamente quelle forme di "soteriologia mistica" e di "tensione messianica" che trasformano i personaggi delle opere espressioniste in figure eroiche dell'adeguamento al tempo presente in vista di una salvezza futura ed extra-umana. Tale scarto è ben presente già in *Baal*, prima opera teatrale di Brecht, in cui «a differenza dei poeti dell'Espressionismo, "precursori del messia", Baal è il Grande Poeta di un'ora presente, di là dalla quale non c'è nulla, altro che il cielo eternamente *grande e quieto e scialbo, / giovane e nudo*» (Jesi 2025, p. 36).

La questione dell'adeguamento alla realtà storica e sociale rappresenta uno dei nuclei tematici centrali del già citato *Tamburi nella notte*, composto tra il 1919 e il 1920. In questo dramma, che verrà messo da parte dallo stesso Brecht in quanto soggetto a possibili fraintendimenti, avviene la maturazione politica di Brecht all'interno dell'orizzonte teorico del marxismo. **Proprio per questo motivo il dramma, che aprirà la strada ai successivi lavori didattici e all'elaborazione della tecnica dello straniamento, ha per Jesi un ruolo cruciale all'interno della produzione brechtiana, rivelandone al contempo il carattere intimamente e parzialmente aporetico.**

La decisione di Brecht di escludere il testo dalle *Gesammelte Werke* del 1938 è elemento di particolare interesse per Jesi. Il problema fondamentale, per un Brecht che ormai ha

fatto propri i caratteri più radicali del marxismo, consiste nel rischio che lo spettatore del dramma possa identificarsi con la figura di Kragler, colui che abbandona i compagni nelle strade di Berlino infiammate dalla rivolta spartachista, per tornare alla tranquillità e alla sicurezza della vita borghese. Le vicende del gennaio 1919 costituiscono per Brecht un vero e proprio "punto di tensione irrisolta", che l'analisi jesiana mette efficacemente in luce: «Il comportamento di Kragler è senza dubbio asociale e politicamente riprovevole, ma è un comportamento molto concretamente umano» (ivi, p. 48). Nella lettura di Jesi, il Kragler di Brecht incarna la volontà di "sopravvivere" all'orrore della guerra e della violenza, sottraendosi alle seduzioni di quella *religio mortis* alla quale, nonostante tutto, finirono per soccombere gli spartachisti guidati da Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht. La diserzione di Kragler costituisce, allora, una forma di rivolta all'interno della rivolta, in quanto «la stessa sopravvivenza è già vittoria contro chi idoleggia la morte» (Jesi 2018, p. 178).

Come mette bene in evidenza Barbara Chitussi (2022), per Jesi l'efficacia drammatica di *Tamburi nella notte* risulta per alcuni versi inseparabile dalla sua ambiguità costitutiva. **Proprio in virtù di una tale considerazione, Jesi sottolinea come, a partire dalla fine degli venti, la produzione brechtiana si radicalizzi in direzione di una più radicale presa di distanza dall'Espressionismo e di un'adesione più consapevole ai principi del marxismo:** «Questa radicalizzazione implica un duplice tentativo: di rendere la tecnica di rappresentazione più nitida ed efficace nel costringere la realtà a comparire in giudizio; di fondare con rigore ideologico la collocazione del drammaturgo, quale didatta, entro la lotta di classe» (Jesi 2025, p. 55).

Sono questi gli anni in cui prendono forma i cosiddetti "drammi didattici" [*Lehrstücke*], in cui Brecht espone il proprio mestiere di drammaturgo all'interno del contesto della lotta di classe. Se, nella sua lettura di *Tamburi nella notte*, Jesi aveva messo in luce come la ripetizione teatrale si collocasse sullo stesso piano dell'azione insurrezionale – entrambe situate nell'intersezione tra tempo storico e tempo mitico –, se d'altro canto proprio questo nesso tra teatro e rivolta lo aveva spinto, nelle pagine di *Spartakus*, a ripetere le vicende berlinesi del 1919 in una sorta di rappresentazione di secondo livello, adesso nella sua interpretazione dei drammi didattici brechtiani emerge con maggiore chiarezza un intento critico e autocritico volto a ripensare il ruolo del drammaturgo e, più in generale, dell'intellettuale borghese nell'ambito della lotta di classe.

Secondo l'interpretazione jesiana di Brecht, il "buon mestiere" del drammaturgo consiste nel "chiamare in causa la realtà" e nel "sottoporla a un processo" (ivi, p. 59). Tale operazione si realizza attraverso una serie di procedure tecniche e rappresentative che

coinvolgono tanto il drammaturgo, nella sua funzione di autore, quanto gli attori che mettono in scena il dramma. A quest'ultimi, nel teatro didattico di Brecht, è affidato il compito di esercitare, sotto una forma distinta ma complementare rispetto al drammaturgo, il "buon mestiere". **In netta opposizione ai canoni del teatro borghese, considerato nella sua funzione di intrattenimento degli spettatori, il teatro di Brecht si configura piuttosto come un percorso di "guarigione" per coloro che prendono attivamente parte all'azione scenica.** In questa paradossale inversione dei ruoli, Jesi, sulla scorta di Brecht, giunge ad affermare che «didattici sono soltanto quei drammi che hanno efficacia di insegnamento per i loro interpreti. Essi quindi non hanno bisogno di pubblico» (*ivi*, p. 60).

Proprio a quest'altezza Jesi istituisce un interessante parallelismo tra il dramma didattico e la mitologia intesa come racconto delle origini. In una lezione tenuta nel 1968, pubblicata in appendice al volume su Brecht e intitolata *Origini del teatro*, s'individua nell'assenza del pubblico il principale elemento di contatto tra i riti di iniziazione, che costituiscono il materiale mitologico a cui fa riferimento il racconto delle origini, e il dramma didattico. Così come il rito di iniziazione non si limitava a rappresentare i gesti capaci di trasformare coloro che lo compiono, ma realizzava una vera e propria *ripetizione* del processo metanoico originario, rimandando "liturgicamente" al tempo rigeneratore del mito, allo stesso modo il "buon mestiere" dell'attore nel teatro didattico consiste, in una postura marcatamente antiaristotelica, nella sospensione dell'azione a favore di una gestualità conclusa in sé stessa.

Tra le tecniche utilizzate da Brecht per prendere le distanze dalle forme del teatro borghese e superare in tal modo la posizione sovrana goduta dall'autore, Jesi individua nello straniamento [*Verfremdungseffekt*] quella maggiormente efficace. Probabilmente mutuato dai formalisti russi, tale procedimento «urtava [...] con la massima efficacia le consuetudini del teatro borghese, poiché realizzava il paradosso (dal punto di vista borghese) di attori che rappresentavano una realtà immediata straniandosi criticamente da essa e sollecitando perciò gli spettatori ad un medesimo straniamento critico» (*ivi*, p. 86). **In tal modo, il dramma brechtiano si sottrae al realismo psicologico, patetico e ipnotico caratteristico della scena borghese e, attraverso lo straniamento, assume una fisionomia immediatamente critica e autocritica.** Critica, in quanto la sospensione dell'unità spazio-temporale di ascendenza aristotelica consente di far emergere, in chiave dialettica, le contraddizioni strutturali entro cui l'azione scenica si articola; autocritica, poiché la liberazione degli attori dai dispositivi rigidamente codificati del dramma borghese implica una messa in questione radicale delle nozioni, tra loro intimamente connesse, di autorialità e di autorità.

Jesi, tuttavia, non circoscrive la propria analisi alla sola produzione drammatica di Brecht. Ripercorrendo alcune intense pagine di Walter Benjamin (2000), dedicate alle liriche brechtiane, Jesi approda a un punto decisivo del proprio percorso ermeneutico: se, come si è visto, nella rappresentazione teatrale l'effetto di straniamento, messo in atto dagli attori, consente una presa di distanza dallo *status quo* entro cui si sviluppa la vicenda narrata dal drammaturgo, tale distanziamento risulta pressoché impossibile nell'ambito della produzione poetica, in quanto «il testo di una poesia o di un racconto è affidato al lettore senza intermediari: non vi è nessuno che provveda con tecniche di straniamento a operare il distacco critico fra il lettore e il testo in cui lo scrittore è fatalmente rimasto più o meno fedele alla tradizione culturale borghese e alla propria matrice di intellettuale borghese» (Jesi 2025, p. 123).

Misurarsi con Brecht significa, allora, per Jesi fare i conti con sé stesso e con il proprio "mestiere" di intellettuale, il cui strumento di lavoro – la parola – rimane strutturalmente legato al mondo borghese: «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» (*ivi*, p. 153).

Riferimenti bibliografici

W. Benjamin, *Commenti ad alcune liriche di Brecht*, in *Id.*, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.

B. Chitussi, *Rivolta e ripetizione: il teatro politico di Furio Jesi*, in "Pólemos. Materiali di filosofia e critica sociale" (Numero monografico: *Furio Jesi: mitopolitica*), n. 1, 2022.

F. Jesi, *Germania segreta. Miti e cultura tedesca del '900*, Nottetempo, Roma 2018.

Id., *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Bollati Boringhieri, Torino 2022.

Furio Jesi, *Bertolt Brecht. In appendice: Origini del teatro*, a cura di A. Cavalletti, Nottetempo, Roma 2025.