

Gianluca Miglino

La notte della rivolta

Considerazioni su *Trommeln in der Nacht* di Brecht

ABSTRACT: The essay aims at verifying role and significance of the analysis of Brecht's work, *Drums in the Night*, within the Jesi's reflection upon the symbology of revolt. The analysis clearly shows how Brecht's text is crucial for Jesi's reflection on the possible aporias of a mythology of revolt.

Keywords: Jesi, Brecht, Revolt, Revolution, Benjamin, Mythology of Sacrifice

Gettatemi pure sassi, io resto qui: la camicia per voi posso togliermela, ma fino a porgere la gola al coltello, questo no, non voglio farlo. [...] Non sono più un agnello. Non voglio crepare.

Bertolt Brecht

Si tratta di trovare scampo dal vicolo chiuso dei grandi sacrificatori o delle grandi vittime.

Furio Jesi

1. *Trommeln in der Nacht*

Nello svolgimento complesso, articolato, spesso tormentato, talvolta apparentemente contraddittorio, del suo libro sulla simbologia della rivolta, Jesi si sofferma con particolare e forse spiazzante insistenza su opere della grande letteratura tedesca borghese (soprattutto su Storm, Th. Mann, sul giovane Lukàcs, oltre che su Dostoevskij e su Goethe, solo per citare i principali). A nessun autore e a nessuna opera è però dedicata l'attenzione e l'acribia analitica che Jesi dedica a *Trommeln in der Nacht* (*Tamburi nella notte*), di Bertolt Brecht. Nel capitolo omonimo, che segue a quello, centrale in tutti i sensi, dedicato ai simboli del potere, Jesi indugia addirittura in un'analisi schematica ed approfondita del dramma brechtiano, che però si conclude quasi con un riassunto protocollare dei singoli atti, a cui non segue, almeno direttamente, alcun bilancio o sintesi conclusiva (cfr. Jesi, 2000, pp. 56-68).

Per cercare di esplicitare il ruolo che la lettura jesiana di quest'opera di Brecht assume nell'economia teorica di *Spartakus*, è necessario però partire da una sommaria riconsiderazione del contesto storico-letterario in cui i *Tamburi nella notte* nascono, oltre che dalla loro specificità poetica.

Brecht inizia a lavorare alla prima versione di un testo teatrale dal titolo *Spartakus* subito dopo gli eventi insurrezionali del gennaio 1919. A Monaco, nel marzo 1919, sottopone a Feuchtwanger il lavoro, il cui quinto atto esiste già in diverse versioni (mentre la definizione del quarto atto, secondo le stesse dichiarazioni di Brecht, gli sta creando numerosi problemi¹; è invece la moglie di Feuchtwanger a proporre a Brecht un nuovo titolo, il definitivo *Tamburi nella notte*). Di fatto, l'opera inizia gradualmente a diventare una sorta di sfida poetica che si ripropone quando, nel settembre 1922, il testo viene sottoposto ad un ulteriore lavoro di rielaborazione per la prima messinscena, che avverrà a Berlino nel dicembre 1922.

Dopo il 1950 – durante il lavoro all'edizione completa delle sue opere teatrali – il testo viene di nuovo rielaborato. Brecht stesso dà conto di queste modifiche nello scritto *Rileggendo i miei primi drammi*, che inizia proprio con un'analisi dei *Tamburi*. In essa, come ricorda anche Jesi (cfr. Jesi, 2000, pp. 57-58), Brecht afferma di non aver avuto, al tempo della stesura, gli strumenti per comprendere il reale significato della rivoluzione comunista e di aver per questo fatto in modo che Kragler considerasse la rivoluzione come qualcosa di “romantico” (Brecht, 1975, p. 3). Nella rielaborazione più tarda Brecht non modifica la figura di Kragler. “Ma rafforzai cautamente la parte contraria, attribuendo all'oste Glubb un nipote, un giovane operaio morto combattendo per la rivoluzione nelle giornate di novembre. Con questa figura di operaio, appena delineata [...], al soldato Kragler veniva contrapposto una specie di antagonista” (p. 4). Per il resto, la rielaborazione dei primi anni Cinquanta lascia sostanzialmente intatto il testo: la tendenza è piuttosto quella di una più precisa determinazione temporale e locale dell'evento, nonché l'accentuazione dei fronti politici reali (cioè la più chiara assunzione del punto di vista proletario). Ciò però implica un mutamento decisivo, a lungo non notato dai curatori dell'edizione delle opere (e, in un certo senso, neanche dallo stesso Brecht): il dramma di fatto non si svolge più in novembre, ma in gennaio², slittamento temporale confermato anche dal *Lied* che un personaggio canta nel quinto atto “I compagni sono giù, giù nella fossa, / e io per un pelo mi son salvato. / A novembre cantavo bandiera rossa / ma a gennaio tutto è cambiato” (Brecht, 1963, p. 117). Questo spostamento temporale, che rende possibile anche l'ulteriore concretizzazione storica – vale a dire l'assalto al quartiere dei giornali, l'occupazione delle case editrici Mosse e Ullstein (che sono anche citate per nome) – rende la tendenza del dramma, che già era implicita nella versione del 1922,

¹ Scrive Brecht nei diari: “È terribilmente difficile collegare generosamente e semplicemente questo quarto atto ai primi tre, in cui il crescendo esteriore del terzo, che ha avuto un discreto successo, continua e la trasformazione interna (in 15 minuti) va delineata con forza. E l'esito forte, sano, non tragico che la commedia doveva avere fin dall'inizio e per cui è scritta, è l'unico risultato, tutto il resto è una via di fuga, un debole rimescolamento, una capitolazione al Romanticismo” (cit. in Knopf, 1996, p. 19; trad. mia).

² Si tratta di una classica questione filologica, che però ha un significato centrale per la riconsiderazione del dramma come testo che mette in scena le aporie della mitologia della rivolta. Nella prima edizione, che esce nel 1922 presso il Drei Masken Verlag di Monaco, il dramma si svolge in una sola notte di novembre, dal tramonto all'alba. Nelle edizioni parallele della Suhrkamp (1953) e dello Aufbau-Verlag (1955) l'indicazione di tempo rimane (“La commedia si svolge interamente in una notte di novembre, tra il crepuscolo e l'aurora”; Brecht, 1963, p. 71); solo l'edizione dei *Gesammelte Werke* uscita negli anni Sessanta omette questa indicazione.

storicamente più chiara: la differenziazione tra la rivolta spartachista e la rivoluzione di novembre, tra una rivoluzione che in realtà non ha avuto luogo (novembre 1918), e il tentativo di imporre in gennaio una vera rivoluzione proletaria. Brecht, che iniziò a scrivere la commedia dopo i fatti di gennaio, in un primo momento emblematicamente non distingue questi eventi (e, da un punto di vista meramente storico, sembra cadere nel grossolano errore di giudicare sommariamente il ruolo degli spartachisti, scambiando per realtà storica la propaganda borghese e reazionaria del tempo), ma tuttavia coglie correttamente il significato storico della rivoluzione di novembre in quanto “rivoluzione dall’alto” volta essenzialmente a conservare il vecchio apparato statale guglielmino, soprattutto per quel che riguardava le strutture militari, burocratiche e l’apparato amministrativo, e ad offrire alla vecchia borghesia l’opportunità di consolidarsi, alla piccola borghesia di pianificare la propria ascesa, già iniziata durante la guerra (si vedano i personaggi di Balicke e Murk).

Anche la modifica del sottotitolo del quarto atto da *Der Schnapstanz* (*La danza della grappa*: Kragler si ubriaca, primo accenno alla sua conversione) a *Es kommt ein Morgenrot* (*Spunta l’aurora*) non solo riprende l’ambiguità insita nel dramma, che riguarda l’identificazione dei simboli della rivoluzione (la luna rossa) con quelli dell’amore, ma è anche un’autocitazione del secondo verso dell’ultima strofa della *Leggenda del soldato morto*, che viene esplicitamente recitata come *Morität* nel quarto atto (punto, questo, su cui si tornerà).

La costellazione dei personaggi è caratterizzata prima di tutto dalla famiglia Balicke, proprietaria di una fabbrica (quindi, vecchia borghesia) che durante la guerra produceva ceste per proiettili, e che punta ad un’ulteriore ascesa sociale; poi Murk, il profittatore di guerra, lo scalatore “venuto dal basso”, che ha guadagnato in guerra e vuole stabilirsi in modo corrispondente sposando Anna; contro di loro Kragler, che ritorna in patria dalla guerra e che trova occupato il posto che gli spettava; e infine, dal lato “proletario” (e in parte piccolo borghese), il personale della distilleria Glubbs e le prostitute che (almeno in parte) vogliono un nuovo ordine attraverso la rivoluzione. Decisivo per il punto di avvio e lo svolgimento dell’azione è che – nonostante l’attuale minaccia della “rivoluzione proletaria”, che è presente dall’inizio alla fine, ma solo come evento di fondo – la società borghese si sia rimessa in piedi, che tutti i posti (compreso quello della donna) siano occupati, che coloro che ritornano in patria non siano integrati (e integrabili), anche se “un uomo vale tant’oro” (Brecht, 1963, p. 73). Balicke e Murk, che intendono allearsi attraverso il matrimonio, hanno sostituito la produzione di ceste di proiettili con quella di carrozzine, perché i bambini sono di nuovo necessari. Fondamentale è che questa nuova borghesia dominante identifichi i reduci con gli Spartachisti, cioè con potenziali rivoluzionari³, e che la guerra, anche se non chiamata espressamente in causa, sia descritta come una mera prosecuzione dei rapporti borghesi: “La guerra m’ha portato fortuna, non c’è che dire” (p. 80), “Ci abbiamo il nostro

³ Si vedano le parole di Balicke: “Ma peggio di tutto, bisogna pur dirlo, sono i soldati che tornano dal fronte: selvaggi demoralizzati, avventurieri che han perso il gusto del lavoro, che non han più niente di sacro” (Brecht, 1963, p. 79).

malloppetto al sicuro, bello, tondo, pieno, comodo. Possiamo metterci a fabbricare carrozzine in tutta tranquillità, senza affannarci!” (ib.).

Sicurezza, pace e ordine sono quindi per il borghese il risultato della guerra⁴, uno stato delle cose che è messo in questione dal ritorno di colui che non vi appartiene più, dal reduce. Dal punto di vista borghese, Kragler, che è diventato “senza volto” (è stato dimenticato da Anna, i borghesi affermati si rifiutano di dargli una nuova identità), deve lottare per rispondere alla domanda se può essere di nuovo un individuo o no (la conseguenza del no, in termini rivoluzionari, sarebbe l’assorbimento nelle masse rivoluzionarie e cioè il consegnarsi alla morte). La commedia mostra come Kragler, poiché non gli è permesso di essere “nessuno” (è ormai morto come eroe), recuperi la sua individualità (salvi la pelle) voltando le spalle alla rivoluzione a cui, per delusione, pensava di doversi unire rinunciando alla sua sposa, che è solo una merce, il cui passato con Murk, che aveva bisogno di lei solo per affari, vuole continuare ad ignorare, e che si trascina “danneggiata” nel grande, bianco e morbido letto. L’alba che viene sembra senza speranza; Kragler sembra sopravvivere accettando di passare sui cadaveri.

Esiste però, come anche Jesi, anche se in un’ottica essenzialmente diversa (e più produttiva), non manca di sottolineare, un secondo livello del testo, che è passato a lungo inosservato, ed è quello strettamente poetico. Il dramma è da un lato scritto secondo le regole del dramma classico (per questo la sofferta riflessione di Brecht sulla necessità di conservare la struttura in cinque atti), ma dall’altro non è null’altro che “dramma nel dramma”, qualcosa di meramente “recitato”, falsa realtà borghese che invece è solo facciata, finzione teatrale. Ciò è evidente già nel primo atto, la tradizionale esposizione, che crea i presupposti per la trama e ne definisce le posizioni: Anna e Murk (Anna è già incinta) “recitano” dinanzi ai coniugi Balicke, rispondendo così a Balicke, che vuole sfruttare il matrimonio della figlia con Murk per i suoi affari: “Con mia padre e mia madre ho fatto la commedia, e a letto ci sono andata con un amico” (Brecht, 1963, p. 123), dice Anna più tardi. I rinvii letterari confermano il tutto: si parla di opere che si recitano, di romanzi, e, quando Kragler reclama il suo posto nella società borghese, Balicke dice: “In fondo non è che un tipo da romanzo. Dov’è il suo atto di nascita?” (p. 104) Di conseguenza, Kragler diventa l’“eroe”, anche se non quello vero, ma solo il protagonista di una finzione in cui a lui viene all’inizio negato un ruolo, e l’intero dramma si trasforma in una “commedia”, in un semplice gioco di false storie d’amore. L’eroe borghese (Kragler) reclama nella “sua” tragedia il ruolo predestinato del protagonista; vuole passare dal “romanzo africano” (cfr. p. 103), in cui Balicke vuole relegarlo, alla tragedia borghese. I *Tamburi* raccontano come Kragler riconquisti questo ruolo e di come,

⁴ Che guerra ed affari siano la stessa cosa è chiaro se si tiene conto della metafora degli stivali, una delle principali della commedia). Dice Balicke: “Quando un uomo è un uomo, se la cava sempre. Gomiti solidi, ci vogliono, e scarponi (*Stiefel*) ben chiodati, e faccia di bronzo, e mai guardare in giù” (Brecht, 1963, p. 79). E Murk: “Ho lavorato! Ho sgobbato fino a che non mi è calato il sangue negli stivali (*Stiefeln*)” (p. 98). Questo è il principio che regola l’azione del piccolo scalatore sociale borghese: lotta spietata, calpestare ciò che si mette sulla propria strada, preservare il proprio “volto”, la propria “individualità”, camminando sui cadaveri. Coerentemente, alla fine del dramma lo stesso Kragler ingrasserà i suoi stivali (cfr. p. 125), ragione per cui non è disposto a rinunciarvi nonostante le offerte al rialzo di Murk (cfr. pp. 97-98), perché gli stivali significano la continuità della sopravvivenza oltre i cadaveri.

nel momento in cui lo riconquista, la tragedia debba però necessariamente trasformarsi in commedia. I borghesi non sono più capaci di tragedia, il che per loro significa rinunciare al loro status e permettere che la rivoluzione abbia luogo. E alla fine si legge: “Teatro! Teatro qualunque! Quattro assi, una luna di carta e, dietro, l’unica cosa vera: un banco da macellaio” (p. 124).

La presenza di questo livello letterario ridimensiona radicalmente una lettura pessimistica o addirittura piccolo-borghese e reazionaria del dramma (secondo cui Brecht, come cercò di ammettere egli stesso tre decenni dopo, non aveva compreso la portata del tentativo rivoluzionario e si era perso in una deriva sostanzialmente “romantica”, cioè, era rimasto all’interno di una critica borghese alla borghesia, alla sua cultura e alle sue convenzioni letterarie). La conferma è data dalla presenza e dal rilievo, nell’economia di un testo fitto di rimandi, citazioni ed autocitazioni più o meno velate, di una celebre poesia del giovane Brecht, che poi fu inserita a conclusione della prima raccolta lirica del drammaturgo, la *Hauspostille* (1927). Si tratta della *Legende vom toten Soldaten* (*Leggenda del soldato morto*), che l’oste Glubb canta all’inizio del cruciale quarto atto. Nelle sue 19 strofe, la ballata brechtiana conduce *ad absurdum* uno dei motivi più ricorrenti della letteratura di guerra, quello della “morte dell’eroe”. Il soldato morto viene riesumato dalla sua tomba e dichiarato di nuovo “adatto all’uso in guerra”. Le strofe seguenti descrivono il corteo di medici, borghesi e clero, fusi in un’empia alleanza di signori della guerra, che attraversa i villaggi in una grottesca parata: davanti la banda militare, poi un gentiluomo in frac, seguito dalla bandiera imperiale (in realtà il sudario sporco del soldato, coperto di nero, bianco e rosso), e infine, dietro a tutti, quasi invisibile, il soldato barcollante con passo militare, sostenuto da due paramedici. Attraverso l’immagine della “sindone patriottica” che diventa una bandiera, Brecht distrugge il mito dell’ “esperienza dell’agosto 1914” (cfr. Schuhmann, 1995, p. 25) e mostra ciò che sta realmente dietro di esso: la morte. Accanto a questa danza macabra, la natura conserva sì la sua bellezza (“La notte era blu e bella”; v. 29, trad. mia, come le seguenti), ma l’atmosfera romantica è oppressa dal trambusto della guerra: l’elmo nasconde la vista delle stelle. Anche dall’alto non c’è da aspettarsi salvezza, perché ci sono “solo stelle” (v. 91), e Dio è morto. Ma la poesia non finisce nella completa disperazione, come dice l’ultimo verso (da cui Brecht, come detto, trae ispirazione per il nuovo titolo del quarto atto): “Sta arrivando un’alba” (v. 94). La lunga notte di guerra – tutta la poesia si svolge di notte – passerà. Ma prima il soldato dovrà morire una seconda volta, “così come ha imparato” (v. 95). È però proprio nel contesto dei *Tamburi nella notte* che la poesia si arricchisce di ulteriori significati che quasi ne capovolgono il contenuto. È stato sempre scontato classificare la critica di Brecht come critica di sinistra e citare la ballata e gli eventi di novembre come prova della tesi secondo la quale, quando nel novembre 1918 la rivoluzione pose fine alla guerra, Brecht avesse preso le parti della sinistra radicale (cfr. Esslin, 1970, p. 21). È invece vero il contrario. Il distillatore Glubb, che vuole guadagnare Kragler alla causa della rivoluzione, canta la ballata in un punto straordinariamente importante della commedia, quando si tratta di decidere se Kragler debba o meno unirsi alla rivoluzione. I paralleli sono chiari:

Kragler è espressamente un cadavere per la società costituita, ma ora deve tornare in battaglia, in quella nuova battaglia che è la rivoluzione. Kragler ha capito però la lezione e decide diversamente, dal momento che ne interpreta il significato in modo tale che preferisce sdraiarsi in un letto già fatto invece di essere mandato di nuovo in battaglia: “Non sono più un agnello. Non voglio crepare. [...] Nessuno sta bene come nella propria pelle” (Brecht, 1963, p. 122 e 125). Con la sua rinuncia a perdersi nella notte livida della rivolta, Kragler chiude i conti con coloro che vogliono manipolarlo e strumentalizzarlo per qualcosa che non è sicuramente suo: “La mia carne e le mie ossa dovrebbero marcire nel rigagnolo, perché la vostra idea risplenda nel cielo? Davvero che siete sbronzi!” (p. 125)

Il nodo cruciale ha a che fare con la considerazione che Brecht ha del periodo rivoluzionario tedesco tra il novembre 1918 e la prima metà del 1919. Come testimonia una dichiarazione posteriore di pochi anni, per Brecht la rivoluzione non solo è una diretta conseguenza della Grande Guerra, ma costituisce una sua vera e propria continuazione: “La guerra è stata la grande lezione pratica per una nuova visione delle cose, e cioè la guerra nella sua totalità, nel suo *corso quarantennale e nel suo salto nella rivoluzione*” (Brecht, 1968, p. 208; trad. e corsivo miei).

Se si tiene conto che Brecht considera la rivoluzione come continuazione della guerra, la figura e la scelta di Kragler diventano molto più chiare e coerenti. Il dramma deve diventare commedia perché il suo finale è completamente spiazzante. Kragler abbatte il palcoscenico, il che equivale a parodiare o abolire le forme teatrali tradizionali. Distrugge la luna rossa, che simboleggia la rivoluzione, ma che in realtà è solo una lanterna posticcia, e se ne va con Anna nel “grande letto bianco”: “Mi metto una camicia di bucato, ho ancora addosso la mia pelle, mi tolgo la giacca e ingrasso gli stivali. (*Fa una risata cattiva*) Finita tutta l’iradiddio, domani mattina; ma io domani mattina sarò a letto e mi riprodurrò, così almeno non morirò del tutto” (Brecht, 1963, p. 125). Lo spettatore, con il suo “sguardo romantico” fossilizzato dalle sue attese morali ed estetiche, presume prima che Kragler si stia vendicando della società che lo ha cacciato e ha violato il suo onore di soldato, schierandosi dalla parte dei rivoluzionari, poi, che egli abbia tradito anche questa opzione, l’unica possibile in quel sistema di valori, voltando le spalle alla rivoluzione e scegliendo una sicura esistenza borghese. Sulla possibilità, sulla necessità di uscire da questa falsa opposizione si fonda la lettura di Jesi e la conseguente importanza del dramma di Brecht nell’economia del saggio su *Spartakus*.

2. La notte e l’aurora. La lettura di Jesi

[...] anche limitandosi a valutare il puro testo di *Trommeln in der Nacht*, appare indubbia la volontà di Brecht non solo di polemizzare con l’«umanitarismo declamatorio» della corrente letteratura teatrale dell’epoca, ma di cogliere nella figura di Kragler il punto d’intersezione della dimensione atemporale della tragedia notturna per le vie di Berlino con la dimensione tragicamente reale che era propria di quegli eventi. *L’eterno ritorno e l’una volta*

per sempre: solo che Brecht rappresentava quel paradosso non nella figura del rivoltoso, bensì in quella di Kragler che «volta le spalle alla rivoluzione» (Jesi, 2000, p. 58).

Questo è l'attacco vertiginoso dell'interpretazione jesiana dei *Tamburi nella notte*. Il punto di intersezione tra l'eterno ritorno e l'attimo irripetibile, le due categorie temporali sul filo della cui analisi si muove tutto il libro, in Brecht si sposta, sorprendentemente, dalla rivolta (che rimane sullo sfondo), a chi gli volge le spalle. Come qualche decennio dopo Leverkühn, protagonista del *Doktor Faustus* di Mann, Kragler viene offerto al destino come vittima sostitutive del popolo tedesco, a sua volta divenuto rappresentante emblematico dell'umanità. Di qui la funzione centrale di *Tamburi nella notte* per la considerazione jesiana della simbologia della rivolta: si tratta di un "dramma del destino" in cui si tenta di salvare ritualmente, per sostituzione e come capro espiatorio, l'umanità presente nel popolo tedesco dalla sconfitta imposta dalla sorte della rivolta.

Brecht non si fece mai illusioni su quella sorta di benefica fatalità che per alcuni marxisti sembra assicurare comunque, presto o tardi, la vittoria del proletariato. All'uomo, alle sue scelte, al suo coraggio, alla sua capacità di resistere e di comportarsi opportunamente, egli affidò sempre e in modo esclusivo la possibilità di determinare quella vittoria. In questo senso lo si può dire fortemente «luxemburghiano». Proprio di fronte alla rivolta più incoerente con il pensiero di Rosa Luxemburg (alla rivolta in cui Rosa Luxemburg perse la vita), alla sua genesi e al suo fallimento, che parevano consacrare la forza del destino – ma nel senso opposto a quello del marxismo "ottimistico" – egli reagì creando un personaggio, Andreas Kragler, che nell'istante in cui voltava le spalle alla rivoluzione veniva sacrificato ad essa (p. 59).

E la modalità di questo "sacrificio" era innanzitutto di fare di Kragler una figura comica, per poi sacrificare ulteriormente questa figura comica riempiendola di realtà. Al centro di questa operazione è, come detto, la figura del reduce che non appartiene (più) al mondo di chi è rimasto a casa: è fantasma quando è ancora vivente, vivo quando invece è solo un fantasma. Il reduce è chi si è allontanato e che, quando ritorna, è trasfigurato nella figura della vera lontananza, cioè, la morte.

Come detto, anche Jesi considera il testo brechtiano come strutturato su due livelli, anche se in un senso differente. Se secondo il Brecht maturo il dramma è strutturato su due piani paralleli, che non si toccano/incrociano mai, per Jesi le cose non stanno così. Balicke istituisce infatti già nel primo atto un parallelo simbolico chiarissimo tra reduci e spartachisti: "Le masse sovreccitate hanno perduto ogni ideale. Ma peggio di tutto, bisogna dirlo, sono i soldati che tornano dal fronte: selvaggi demoralizzati, avventurieri che han perso il gusto del lavoro, che non han più niente di sacro" (Brecht, 1963, p. 79). Quando Kragler riappare, nella didascalia non è chiamato ancora col suo nome, ma è definito solo come "L'UOMO" (p. 84). Commenta Jesi: "Non è solo la ricomparsa del fidanzato creduto morto, ma è l'apparizione di un simbolo – 'Un uomo' – nel quale la famiglia Balicke riconosce il minaccioso

Spartaco. E questo l'istante di maggiore identità fra i due piani (quello della rivoluzione, e quello della privata vicenda di Kragler)" (Jesi, 2000, p. 65). Nella battuta del cameriere quasi a conclusione del secondo atto si rivela invece secondo Jesi una prima frattura tra i due piani ("Cameriere: Anche la rivoluzione nel quartiere dei giornali ha una certa importanza"; Brecht, 1963, p. 103), che arrivano a scollarsi progressivamente, fino a quando "Kragler non ha più nessuna speranza nella rivoluzione. Riconosce il massacro dei rivoluzionari tragicamente fatale come i torti da lui personalmente subiti, e - ora che gli è possibile almeno recuperare la donna - abbandona spartachisti e rivolta" (Jesi, 2000, p. 68). Su questa scarna sintesi si conclude l'analisi che Jesi dedica al dramma. Non c'è una sintesi, non c'è un bilancio. Dopo uno stacco di una riga, il testo devia in una direzione priva di apparenti connessioni con Brecht, salta direttamente verso Nietzsche e l'eterno ritorno. Il punto è che proprio questa è la chiave per comprendere l'assunto più profondo del dramma di Brecht. Come è stato di recente dimostrato, tutta l'opera del giovane Brecht si svolge sotto il segno dell'influsso di Nietzsche, e in particolare dell'idea dell'eterno ritorno dell'identico. Su questo sfondo, come nella leggenda del soldato morto, Brecht disegna in diverse poesie giovanili motivi di un *Circulus vitiosus* in cui non si finisce mai di soffrire e da cui l'uomo può sfuggire solo se sfugge a qualsiasi appropriazione religiosa o ideologica e, come postula Nietzsche, si reinventa come soggetto di un'eterna metamorfosi di sé⁵. Questo è esattamente quello che fa Kragler, anche se egli non è affatto l'incarnazione pura del vitalismo anarchico ed individualistico che è Baal, protagonista del primo dramma di Brecht. Kragler non marcia più con passo sicuro verso quei "tamburi nella notte", ma rinuncia a ciò che la realtà che lo circonda vuole imporgli, ossia la via del ritorno ad un altro fronte, che non è la via verso un buon futuro comunista, ma la via verso una rinnovata forma di rovina non dissimile da quella che aveva conosciuto, in tutta la sua estrema disumanità, durante la guerra, e dalla quale si era appena salvato⁶.

Ma non è tutto. Aggiunge Jesi:

In questa singolare dimensione il Kragler di *Trommeln in der Nacht* è sacrificato alla sorte del popolo tedesco, così come in *Immensee* di Storm Reinhard che rinuncia a Elisabeth è sacrificato alla norma morale della borghesia nella sua ultima grandezza. Ed è pur sempre il medesimo sacrificio esistenziale, che si esplica in un caso nel volgere le spalle alla rivolta, nell'altro caso nel rinunciare alla donna. Ambedue sono, paradossalmente, istanti della rivolta, ore di un'ininterrotta battaglia (Jesi, 2000, p. 69).

⁵ Per questi elementi, che qui non è possibile sviluppare nei dettagli, cfr. Hillesheim, 2019, in part. pp. 103-113.

⁶ Sarebbe qui assolutamente appropriato soffermarsi su un altro elemento di grande suggestione, che confermerebbe in pieno i nessi esistenti tra Brecht, Nietzsche e la dimensione simbolica legata a Spartakus. Nella sua famosa poesia *Della ragazza annegata*, che, com'è noto, la maggior parte degli studiosi intende dedicata a Rosa Luxemburg, Brecht descrive, riprendendo il motivo poetico di Ofelia, un cadavere di una donna che viene riassorbito dalla natura. L'ultima strofa recita: "Quando il suo pallido corpo nell'acqua non fu che marciume, / con il tempo anche Dio fu incline a dimenticarla: / prima il suo volto e le mani e infine i capelli. / Poi divenne una carogna con tante carogne nel fiume" (Brecht, 1964, p. 86). Appare chiaro come qui il corpo del simbolo del sacrificio rivoluzionario acquisti per Brecht la sua verità ultima non nella sua mitologizzazione politica, ma nel suo rientrare nel grande cerchio del ciclo della natura.

Se la rinuncia “è un gesto, e come tale – direbbe Kierkegaard – è la realtà in cui la forma vive, in cui la vita è vera e assoluta” (p. 75), allora chi rinuncia apre un accesso alla verità, che per Jesi è una dimensione parimenti estranea alla vita e alla morte. Proprio per questo chi rinuncia, come Kragler, che rinuncia alla rivoluzione per la sopravvivenza, è vivo tra i morti e morto tra i vivi e si troverà ad essere sempre straniero sia dinanzi alla vita, sia dinanzi alla morte.

3. La rivolta, le sue aporie e i segreti della Germania

Secondo Jesi, la rivolta, nella sua dimensione epifanica, è un evento da cui emerge con estrema nitidezza un mondo diametralmente diviso, in cui la proiezione mitologica dell’evento stesso polarizza le opzioni politiche entro due opposti campi antagonisti (cfr. p. 38). Ma proprio nel ricorrere a un simile orizzonte di simboli risiede il rischio estremo di un agire politico che, dovendo confrontarsi con la contingenza dell’evento, può sentirsi costretto ad usare l’arsenale della cultura borghese per costruire modelli di interpretazione e di proiezione mitologica, al punto da informare di essi anche i gesti sovversivi più radicali. Un’espressione di questo processo è il fatto che, durante le scorribande notturne nella città, l’epifania collettiva inizialmente vissuta si trasformi in mera allucinazione, in un itinerario attraverso scenari costellati da simboli.

Combattere per le vie di una Berlino invernale e notturna fu anche lottare contro i ‘mostri della notte’. [...] Durante la rivolta spartachista, anche mentre si combatte ai crocicchi, la città è il vero ‘inferno’ notturno e nevoso: in nulla essa, edificata dai padroni, si fa solidale con i rivoltosi. Essa è il simbolo incombente e granitico della forza dei ‘mostri’ che presto prevalgono (ib.).

L’esaltazione della comunità in rivolta, che rimanda archetipicamente a quella della festa, rischia così di capovolgersi in esperienza solitaria proprio perché lo sconvolgimento del tempo inaugurato dalla rivolta stessa finisce per dispiegarsi all’interno di quelle strutture del politico su cui si fondava la divisione degli individui. Uno degli snodi cruciali del libro sulla simbologia della rivolta è forse proprio questo. A Jesi infatti non sfuggono i rischi a cui l’evento della rivolta può andare incontro quando i “simboli del potere” si impongono a discapito della purezza del gesto, proponendosi come i veri obiettivi della rivolta:

Anche l’esperienza umana della classe sfruttata corrisponde fatalmente all’epifania di determinate immagini mitiche. Non si tratta di tentare, vanamente, di sopprimerle; bensì di agire criticamente nel corso della maturazione della coscienza di classe per liberare gli sfruttati dal potere fascinatore di miti peculiari degli sfruttatori, i quali sono, sì, falsi miti non genuini per gli sfruttati, ma esercitano il pericoloso potere di simboli

efficaci. (ib.)

La risposta dell'esperienza a determinate immagini mitiche può essere fatale perché i simboli del potere hanno un'efficacia radicale, soprattutto nel senso che chi ha compiuto un gesto singolare di rivolta non cessa di correre il rischio di vedersi sottratto questo stesso gesto da un sistema semantico che sa imporgli un certo apparire. Il simbolo, in quanto costruzione culturale di portata collettiva, è sempre disponibile a divenire dispositivo politico di reintegrazione dell'agire entro forme cristallizzate. Per la loro stessa natura, i simboli infatti possono assumere infiniti significati i quali, pur non esaurendone la pregnanza, si pongono ogni volta come vettori di nuove interpretazioni. Ma quando una procedura di tecnicizzazione colma i simboli del potere delle proprie urgenze, essi diventano vincolanti perché vengono a rappresentare le condizioni di ogni prassi, anche di quella più sovversiva. Ai simboli che sono apparsi loro come epifania terribile del potere rivendicato ed esercitato dal mondo borghese, i rivoltosi possono così trovarsi ad attribuire un'aura ipnotica, in grado di condizionare intimamente i loro gesti.

Una delle più temibili conquiste del capitalismo consiste proprio nell'aver conferito un valore *simbolico* di forza e di potere alle sue strutture: valore simbolico al riconoscimento del quale non sfuggono neppure molti di coloro che si propongono di abbattere il capitalismo. [...] In numerosissimi casi gli istituti del capitalismo appaiono agli sfruttati quali simboli non contingenti di potere (p. 34).

La dimensione simbolica diventa allora per Jesi il vero problema, in quanto luogo in cui è possibile riassorbire la carica eversiva dell'atto di rivolta, l'estrema risorsa con cui una cultura, perfino o forse proprio nei suoi momenti di crisi, riesce a imporre il rispetto della propria tradizione anche a coloro che proprio in tale crisi avevano intravisto il varco per scompaginare la struttura oppressiva. La rivolta, che si era presentata secondo un "duplice volto, di simbolo e di storia contingente" (p. 58), si scopre possibile vittima dell'alleanza tra storia contingente e simbolo. Il gesto viene riassorbito in un orizzonte di valori preconstituito appartenente a quella tradizione borghese che i gesti sovversivi si erano proposti di distruggere. Ed è qui che emerge l'orizzonte più subdolo e pericoloso che questa dinamica di riassorbimento del gesto della rivolta in modalità simboliche strumentali alla riaffermazione o alla conservazione di un potere può produrre: il riconoscimento dei simboli del potere ha come estrema conseguenza la giustificazione metafisica del sacrificio imposto a chi, nella rivolta, si era sollevato per contrastarli.

I bersagli dell'insurrezione tendevano infatti a definirsi facilmente nell'ambito dei simboli e degli pseudo-miti: era facile pensare di insorgere non tanto contro una concreta situazione politica ed economica [...], quanto contro alcuni orridi avversari, inferiori all'umano nelle loro caratteristiche morali, superiori all'umano nelle loro

parvenze fisico-simboliche. Era facile, insomma, pensare di insorgere contro i “mostri” [...]. Al maturare di tale situazione aveva d'altronde contribuito la guerra appena terminata. Nel corso della Prima guerra mondiale la natura peculiare della lotta aveva spesso collocato i combattenti nella condizione di chi affronta non un uguale avversario, ma un “mostro” (pp. 35-36).

In altri termini, la tradizione borghese reagisce all'insurrezione spartachista immettendo in essa la propria mitologia di valori fondanti, invadendo l'orizzonte dei rivoltosi al punto che questi finiscono per inscrivere i propri gesti entro una dimensione che, se da un lato garantisce loro il possesso eroico della giusta virtù in lotta contro il male, dall'altro comporta la trasformazione del nemico in entità sovrumana. Se il nazionalismo aveva mobilitato la paura a favore della propria politica, le insurrezioni seguenti si ritrovarono anch'esse a subire, senza aver potuto sviluppare i giusti anticorpi, la retorica della trasfigurazione in mostro del nemico già ampiamente collaudata dalle propagande interventiste durante la Grande Guerra, esperienza che aveva accomunato spartachisti e forze borghesi e reazionarie nei lunghi anni del conflitto⁷. Assumendo anche nella rivolta la mitologia dello scontro fatale, l'orientamento dei rivoltosi si articola secondo l'opposizione tra eroi e mostri, che era già stata sapientemente mitizzata e tecnicizzata proprio nel corso della guerra mondiale. La trasformazione della mitologia dello scontro apocalittico in mito della sconfitta eroica sarà allora la conseguenza più imponente di questo processo, messo in moto da un potere che vuole (ri)costituire e mantenere se stesso.

Lo scacco della rivolta, e su questo Jesi è chiaro, non consiste allora nel non raggiungimento di un determinato obiettivo politico, sociale o di altro genere; e neanche nell'aver pagato con la vita la rottura del tempo, l'irruzione, nel regime di temporalità consueto, di un tempo altro. Lo scacco è radicale quando chi si rivolta cede alla tentazione di colmare lo scarto aperto nell'esperienza del tempo con i materiali tratti dalla stessa tradizione che si oppone ad ogni concezione difforme del tempo.

Nel momento in cui la rivolta scopre di non essere riuscita ad abbandonare la concretezza del fluire storico, sospensione del tempo storico e intensificazione parossistica dei suoi rapporti di potere si annullano in una forma di cristallizzazione che, oltre a spingere al sacrificio i suoi stessi protagonisti (“quando tutto finì, alcuni dei veri protagonisti erano usciti dalla scena per sempre”, Jesi, 2000, p. 24), giunge a stravolgerne e in un certo senso a capovolgerne il senso di esperienza viva in significato liturgico, in mera “simbologia”.

Per questo Jesi può dire in modo perentorio che la rivolta spartachista “era servita in misura

⁷ Scrive Jesi: “Insorgere significò anche ‘non essere tedeschi’, nel senso di ‘portatori di barbarie’, di ‘criminali per eccellenza’. S’intende che, a livello razionale, la maggior parte degli Spartachisti non si sarà sentita mai unita a chi davvero rappresentava la Germania in guerra; ma non si può negare che [...], almeno a livello inconscio – la propaganda avversa avesse colpito in qualche modo anche loro, eccitando maggiormente nell'immediato dopoguerra l'impulso a liberarsi dalla condizione di ‘tedeschi’, a insorgere”. (Jesi, 2000, p. 37) Si tratta di una traccia di grande interesse, che qui non può essere sviluppata ulteriormente, ma che val la pena almeno segnalare: il fatto, cioè, che essere Spartakus avrebbe potuto significare anche non essere (più) tedeschi, deterritorializzarsi come identità nazionale, culturale, simbolica.

considerevole proprio al potere contro il quale si era scagliata” (p. 29), perché aveva finito per confermare il potere nemico nella sua attualità, scontando la propria inattualità nei termini del “mito tecnicizzato” del sacrificio. E soprattutto può mettere in rilievo come la sua strumentalizzazione da parte dell’avversario era iniziata da tempo immemore, tanto da coincidere con la stessa memoria culturale a cui il movimento era ricorso per trarre i simboli appropriati alla propria lotta (cfr. p. 26). In tal senso Spartakus sarebbe anche leggibile come una figura simbolica riassorbita o almeno riassorbibile nella rete mitologica elaborata da chi sta al potere. In altri termini, Jesi è costretto a riconoscere come proprio una simile spinta rivoltante rischi ogni volta di trovarsi riassorbita nella logica del nemico. E, nel caso della rivolta spartachista e delle sue conseguenze “simboliche”, il luogo dove avviene questa neutralizzazione è appunto il “mito del sacrificio” quale orizzonte inevitabile dell’insurrezione. L’ineluttabilità del meccanismo per cui opporsi ai simboli del potere significa, anzitutto, soccombere ad essi esibendo però una qualità morale superiore rispetto a quella mostrata dai simboli stessi, rinnova, anche se in una declinazione nuova (la lotta di classe) l’antico mito del sacrificio per la patria, eleggendo ora l’utopia futura a luogo deputato a dare senso al gesto sacrificale. Sottomessa a simili condizioni, la rivolta “è destinata, di là dalla coscienza dei rivoltosi, non tanto a vincere l’avversario demonico, quanto a contrapporgli vittime eroiche. La rivolta è, nel profondo, la più vistosa forma autolesionistica di sacrificio umano” (pp. 44-45).

Una volta individuato, proprio attraverso l’analisi della dimensione simbolica dell’esperienza spartachista, questo meccanismo fatale, Jesi può ipotizzare soluzioni volte a disinnescare il dispositivo sacrificale che in esso è al lavoro. Si tratta in prima istanza di prendere le distanze da quella “volontà di sacrificio” di cui Benjamin, nella XII delle *Tesi sul concetto di storia* e proprio riferendosi esplicitamente all’esperienza spartachista, aveva lamentato la mancanza nella classe oppressa⁸. Il tentativo di Jesi di indagare i meccanismi della fascinazione verso la morte, di cui il libro su Spartakus costituisce uno dei tasselli più preziosi, trova qui, nel tormento di questa scrittura, la sua espressione nel tentativo di demitologizzare l’agire quale primo passo per strappare l’ambito del politico alla mitologia. La volontà di spezzare l’incanto mitologico che sequestra la dimensione del politico si configura allora come “un problema di demitologizzazione”. Si tratta, appunto, “di trovare scampo dal vicolo chiuso dei grandi sacrificatori o delle grandi vittime” (p. 53)⁹.

⁸ Scrive Benjamin, che forse è il vero interlocutore della riflessione di Jesi sulla simbologia della rivolta: “Il soggetto della conoscenza storica è di per sé la classe oppressa che lotta. In Marx essa figura come l’ultima classe resa schiava, come la classe vendicatrice, che porta a termine l’opera di liberazione in nome di generazioni di sconfitti. Questa coscienza, che si è fatta ancora valere per breve tempo nella ‘Lega di Spartaco’, fu da sempre scandalosa per la socialdemocrazia [...]. Essa si compiace di assegnare alla classe operaia il ruolo di redentrice delle generazioni future. E recise così il nerbo della sua forza migliore. La classe disapprese, a questa scuola, tanto l’odio quanto la volontà di sacrificio. Entrambi infatti si alimentano all’immagine degli antenati asserviti, non all’ideale dei discendenti liberati” (Benjamin, 2006, p. 489)

⁹ Il passo conclude il fondamentale capitolo sui simboli del potere, ed è da un lato contestuale alla messa in discussione della mitologia del sacrificio, dall’altro è preliminare all’analisi dettagliata che, nella prima parte del capitolo seguente, Jesi dedica a *Tamburi nella notte*.

La rivolta può infatti diventare anche una forma autolesionistica di sacrificio umano. Ma il momento più alto della rivolta sta per Jesi nel suo essere istante di folgorante conoscenza: i rivoltosi riconoscono nell'avversario il demone o colui che al demone si è venduto (Ivan Karamazov, Adrian Leverkühn) e comprendono che i simboli del potere nemico non devono essere incorporati ma distrutti. Dalla rivolta può discendere allora libertà e conoscenza, ma il suo risultato è la morte, l'apologia della morte, la sua mitologizzazione, come avviene ad esempio nella *Hymne auf Rosa Luxemburg* del poeta espressionista Johannes R. Becher (futuro poeta "ufficiale" della DDR) (cfr. p. 52).

Questa è forse la ragione profonda della centralità di *Tamburi nella notte* nell'economia teorica del libro di Jesi. La genialità radicale dell'operazione di Brecht sta nel fatto di avere intuito, al di là (o meglio, al di qua) della consapevolezza storico-politica e delle polemiche letterarie contro l'Espressionismo umanitarista o la poesia "politica", il rischio di scacco che era iscritto nel lavoro che la macchina mitologica poteva operare sull'evento della rivolta spartachista. Kragler si sottrae alla rivoluzione e sceglie la vita, sceglie di rimanere "nella propria pelle" e di sottrarsi alla presa di qualsiasi ideologia, di qualsiasi mitizzazione, di qualsiasi fascinazione esercitata dai simboli a spese della sofferenza del corpo della creatura vivente.

Ma Jesi aveva già offerto chiaramente le coordinate per chiudere l'interpretazione dei *Tamburi nella notte* nel libro di cui, secondo le sue stesse dichiarate intenzioni, *Spartakus* avrebbe dovuto costituire la prosecuzione, cioè, in *Germania segreta*, uscito nel 1967. In quel libro, parlando di un altro dramma dedicato ad un reduce (questa volta della seconda guerra mondiale), *Draussen vor der Tür* (*Fuori della porta*), di Wolfgang Borchert, scriveva:

Così Wolfgang Borchert ritrova la passione e la lotta degli anni in cui la città – Berlino – fu luogo di battaglia. Anche se la battaglia allora intrapresa da Rosa Luxemburg e da Karl Liebknecht ha condotto ad una sconfitta, quella sconfitta non è stata definitiva. Nel caso della Luxemburg e di Liebknecht, i martiri furono una debole vittoria, ma l'opera di Borchert attesta che la battaglia è ancora in atto. [...] E già questo insegnamento era implicito nel dramma *Trommeln in der Nacht* (*Tamburi nella notte*) di Bertolt Brecht. Anche il soggetto di questo dramma era il ritorno di un reduce, Andreas Kragler. Ma Kragler nella città notturna, sconvolta dai tamburi della rivoluzione spartachista destinata a fallire, è ben più rivolto verso il futuro [...]. Il dramma di Brecht supera il fallimento dello spartachismo, sostituendo al malinteso sentimento dell'onore per cui morirono Liebknecht e la Luxemburg, il comportamento di Kragler che abbandona i tamburi notturni per tornare a casa con la donna che gli era stata sottratta e che ora ha riavuto: "Sarà finito il chiasso, domattina, ma io sarò a letto e mi moltiplicherò per non morire". [...] in *Trommeln in der Nacht* Brecht ammonisce [...] che la vittoria contro l'orrore è affidata a chi rifiuta l'eroismo pur di sopravvivere in una battaglia mortale. La stessa sopravvivenza è già vittoria contro chi idoleggia la morte. [...] La città era divenuta così da campo trincerato borghese luogo di battaglia contro la borghesia. Ma forze oscure percorrevano senza sosta quel campo, e ad esse Brecht opponeva l'umanesimo di Kragler: umanesimo che era soltanto volontà di sopravvivenza umana. *Nell'ora in cui l'immagine del mito era divenuta*

ambito di lotta, essa s'era mutata per i veri umanisti come Brecht in maceria profetica del futuro [...] (Jesi, 1995, pp. 101-102, corsivo mio).

È allora evidente come per Jesi *Spartakus* sia lo sviluppo di una riflessione omogenea le cui premesse sono già sviluppate in modo coerente in *Germania segreta*. La scelta di Kragler è la via della continuazione della rivolta oltre i rischi di scacco impliciti nella proiezione mitica dell'evento irriducibile della rivolta, oltre la presa del mito tecnicizzato del sacrificio.

Bibliografia

Benjamin, B., 2006, *Sul concetto di storia*, in Id., *Opere complete. VII. Scritti 1938-1940*, edizione italiana a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, pp. 483-517; ed. or. 1991, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., Suhrkamp, Bd. I, 1, pp. 691-703.

Brecht, B., 1963, *Tamburi nella notte. Commedia*, traduzione italiana di E. Castellani, in Id., *Teatro*, vol. I, a cura di E. Castellani, Torino, Einaudi, pp. 69-125; ed. or. 1967, *Trommeln in der Nacht. Komödie*, in B. Brecht, *Gesammelte Werke I. Stücke I*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 69-124.

Brecht, B., 1964, *Libro di devozioni domestiche*, traduzione italiana di R. Fertoni, Torino, Einaudi; ed. or. 1967, *Hauspostille*, in B. Brecht, *Gesammelte Werke 8. Gedichte I*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 167-263.

Brecht, B., 1975, *Rileggendo i miei primi drammi*, in Id., *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, Torino, Einaudi, pp. 3-8; ed. or. 1967, *Bei Durchsicht meiner ersten Stücke*, in B. Brecht, *Gesammelte Werke*, Bd. 17, *Schriften zum Theater 3*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 945-953.

Brecht, B., 1967, *[Anschauungsunterricht für neues Sehen der Dinge]*, in Id., *Gesammelte Werke 15. Schriften zum Theater 1*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 207-211.

Brecht, B., 1922, *Trommeln in der Nacht*, München, Drei Masken Verlag.

Esslin, M., 1970, *Brecht. Das Paradox des politischen Dichters*, München, DTV.

Hillesheim, J., 2019, *Zwischen Affirmation und Verweigerung. Bertolt Brecht und die Revolution*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

Jesi, F., 1995, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, Milano, Feltrinelli (I ed. 1967, Milano, Silva).

Jesi, F., 2000, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, a cura di A. Cavalletti, Torino, Bollati Boringhieri.

Knopf, J., 1996, *Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*, Stuttgart, Metzler.

Schuhmann, K., 1995, *Legende vom toten Soldaten*, in J. Knopf (Hrsg.), *Interpretationen. Gedichte von Bertolt Brecht*, Stuttgart, Reclam, pp. 15-30.