

## ■ DRAMMA DIDATTICO, TEATRO POST-DRAMMATICO E QUESTIONE DELLA RAPPRESENTAZIONE\*

Hans-Thies LEHMANN

■ In Germania oggi il problema della relazione tra teatro e politica è posto nuovamente in evidenza, principalmente per l'accresciuta consapevolezza dei problemi sociali, della crisi.

Allo stesso tempo va detto che non vi è più (come ai tempi di Brecht) una risposta chiara e largamente condivisa alle questioni politiche, un dibattito politico, come per esempio quello relativo a una prospettiva socialista. La politica, o meglio, "il politico", si esprime quindi piuttosto in maniera indiretta, e difficilmente prende la forma di risposte o di tesi da illustrare in teatro. Gran parte degli istituti pubblici, le stesse forme d'arte e di rappresentazione, oggi altamente medializzate, sono screditate per il fatto che nella loro stessa struttura e procedimento produttivo smentiscono ciò che affermano sul piano del contenuto.

Molte istituzioni teatrali sono strutturate in modo gerarchico, sono un ingranaggio del potere, orientato al successo (anche commerciale) e alla ricerca di "consenso"; è ovvio che all'interno di tali istituzioni un appello politico o un gesto politicamente radicale non possa apparire né vero né credibile. Per questo, quando ne va del politico, c'è oggi un legame particolare tra il modo di presentarsi della produzione, il "come" della produzione e ciò che essa mostra.

Si potrebbe dire: non si tratta di fare "teatro politico", ma di rendere politico (in maniera politica) il teatro. Così accade nei testi di René Pollesch, che criticano costantemente la società del consumo e delle merci, ma che contengono un rimando costante, auto-referenziale, al "fare

---

\* Traduzione dal tedesco di Eloisa Perone.

teatro”: coloro che fanno teatro mostrano di essere parte della società che stanno criticando e mostrano in che modo ne sono parte.

Pollesch sostiene e mette in pratica come, nel fare teatro, non ci si possa sottomettere incondizionatamente all’ordine e alle strutture dell’industria teatrale. In primo luogo egli coinvolge la creatività degli attori: la loro esperienza personale o il loro modo di interessarsi alla produzione confluiscono nella creazione del testo e lo modificano; in secondo luogo, egli inserisce ogni volta precisi e diretti riferimenti a quegli stessi che il teatro lo fanno. Così il pubblico viene messo di fronte al fatto che anche questi “attori” fanno concretamente “la loro parte” all’interno di quella società che, al tempo stesso, stanno criticando; da un lato, in un certo senso, attraverso lo sfruttamento di loro stessi, e dall’altro con la loro partecipazione all’apparato teatrale.

Negli ultimi anni ho notato un ulteriore sviluppo all’interno della scrittura e del teatro di Pollesch. La sua critica alla società dei consumi, per altro molto divertente, si lega sempre di più a temi alquanto oscuri e complessi. Per quello che riguarda la struttura politica del suo modo di lavorare direi che per Pollesch il testo è un punto di partenza. Egli ne rimane però contemporaneamente l’autore. Non si tratta quindi semplicemente di una *création collective*, e oggi preferirei sostituire il termine „collettivo”, con il termine di *comunità*.

Le rappresentazioni teatrali di Pollesch sono volutamente eterogenee. I personaggi parlano come fossero teorie sociologiche, oppure con il linguaggio dei burocrati, ma lo fanno attraverso forme personali e dicono, ad esempio “tu, bordello senza autorizzazione!”. Termini del linguaggio amministrativo e poliziesco – ma anche lo stesso discorso teatrale – diventano il parlato dei soggetti, così da risultare fortemente stranianti. Qui vedo un collegamento tra Pollesch e la compagnia dei Rimini-protokoll. Mi pare che il politico, a fronte della già nominata mancanza di “risposte” politiche convincenti, si mostri piuttosto attraverso il richiamo alla follia dei presupposti, e all’assurdo, in fondo all’incredibile, della condizione di vita più quotidiana. (È stato Marx a sottolineare il carattere “folle” della società capitalistica nel suo scambio reciproco di attività non più concrete, ma soltanto di concetti di lavoro astratto).

Questo non è tanto distante dal concetto di teatro politico di Brecht quanto potrebbe apparire. Il teatro, così trasformato, raccoglie una funzione antica dell’arte, quella di farci gettare un’occhiata alla realtà, là dove la realtà mostra i suoi tratti invero incomprensibili, folli e surreali. Questo teatro chiama, indirettamente, a un cambiamento radicale della società. In Pollesch viene evidenziato come la supremazia delle categorie del potere e del discorso ideologico sull’esistenza umana di fatto impedisce di “vivere” semplicemente e concretamente – in particolare attraverso la riflessione sull’ “addestramento” delle anime e dei corpi,

come ad esempio avviene nei ruoli legati al 'gender'. Attraverso percorsi molto diversi, come il ricorso alla *performance*, a forme di azione e al gioco condiviso con il pubblico, si tenta di far sì che il teatro si apra a ciò che potrebbe essere una specie di ricerca sociologica; ogni forma di ricerca pubblica avviene come "teatro". Mi spiego questa tendenza con il fatto che la quotidianità della società è apparentemente conosciuta, ma di fatto non lo è veramente, e questo tipo di presentazione ci mette di fronte a un'attenzione particolare alle condizioni di vita e di pensiero di persone che fanno i lavori più disparati, di fronte alla concretezza di tutto ciò che il fiume di parole del discorso può veicolare soltanto in astratto.

Nei tentativi di Schlingensiefel, di Pollesch o di Castorf, di fare a pezzi, di smontare e di decostruire le rappresentazioni "borghesi", il politico non è la misura – come l'ha definito una volta Julia Kristeva – e nemmeno l'arte di regnare, ma è piuttosto ciò che è caotico, quasi anarchico, ciò che è smisurato, nelle parole di Brecht "l'asociale". Direi che, se la definizione ereditata dagli antichi, secondo i quali il politico è ciò che di tutti gli aspetti dà la misura, allora si potrebbe pensare che la pratica artistica debba consistere nella problematizzazione proprio della misura. La definizione della misura e delle relazioni sociali, per citare Rancière, sono sempre legate, a livello sociale, a una struttura poliziesca, e quindi alla differenza e alla gerarchia, mentre nel campo dell'estetica sono legate a certe ripartizioni della sensorialità, che l'arte può, tendenzialmente, mettere in discussione.

Ed eccomi arrivato al *Fatzer* di Brecht. *Fatzer* è quel personaggio che non mantiene l'impegno, che non permette che si possa "contare" su di lui, poiché è imprevedibile. Egli proibisce di essere capito.

*Fatzer* rimase un frammento. Il progetto cui Brecht lavorò tra il 1926 e il 1931 non portò a un'opera teatrale. In questo periodo scrisse però dei drammi didattici, come la *Linea di condotta*, in seguito scrisse *La Santa Giovanna dei macelli*, *Mahagonny* e altro. Queste opere, diversamente dal tentativo del *Fatzer*, dovevano essere ultimate. Ma nel *Fatzer*, come mostra l'analisi del testo, Brecht si interrogò in maniera talmente radicale sulle proprie contraddizioni politiche e teatrali che dovette "fallire" di fronte all'abisso, tanto più nel tentativo di risolvere in maniera convincente il conflitto tra l'"ego" e il collettivo – sempre che, a fronte dell'enorme risonanza e del grande apprezzamento del frammento, della potenza del linguaggio e del risvolto esplosivo sul piano teorico teatrale, si possa davvero parlare di un "fallimento". In altri "tentativi" Brecht riuscì, in un modo o nell'altro, (anche se non senza qualche violenza) a superare gli strappi aperti dalla propria radicalità. Di contro, un'annotazione al *Fatzer* recita: "sfasciare semplicemente il tutto, dato che impossibile. Per esperimento". *Fatzer* non poteva diventare teatro epico, ma nemmeno didattico; non tragedia, non fantasmagoria surrealista. *La Santa Giovanna dei Macelli* divenne teatro epico, *La linea*

*di condotta* dramma didattico e tragedia, e *Mahagonny* una “prima opera surrealista” (Adorno). Brecht era ben consapevole della pretesa di fondo della sua impresa. Dopo il successo berlinese dell’*Opera da tre soldi*, nell’estate/autunno del 1928, egli tornò a lavorare al *Fatzer*, e scrisse a Helene Weigel che sperava di avere presto un *Urfatzer*. Egli sottolinea la parola nel testo; sembra considerare il *Fatzer* come il “suo” *Faust* – o *Götz*

Quali furono però gli impedimenti drammaturgici?

### **Primo problema: l’aprirsi alla teoria**

Intorno al 1928/29 a Brecht venne l’idea di suddividere il “complesso” *Fatzer* in “capitoli”: *Capitolo del sesso*, *Capitolo della morte*, *Visioni paralizzanti* e *Demolizione dei punti di vista a causa delle condizioni*. La successione paratattica, che prende il posto di un’ipotattica teleologia della *fabula*, mostra che la forma narrativa della favola, addirittura lo stesso racconto, è in crisi. Il *plot* diventa un *tableau* di trattati tematici, oppure un’elencazione o una bacheca del gesto. Così ciò che si potrebbe chiamare teoria, s’insinua nella pratica del teatro. Il confine che protegge l’ambito estetico da quello teoretico diventa permeabile. Il teatro appare insieme come scena e come processo intellettuale, scandito dal ritmo del linguaggio.

Ne fa parte l’integrazione delle scene recitate (chiamate da Brecht *Documento Fatzer*) con il *Commento a Fatzer*. I curatori dell’edizione di Francoforte-Berlino di Brecht, che credono che egli abbia voluto, con il commento, fornire una “cornice” al *Fatzer*, sono vittime di un malinteso. Sebbene egli abbia scritto una volta a Helene Weigel di essere intento ad ampliare la cornice, si tratta, in realtà, della demolizione di quelle sicurezze che la cornice fornisce. I commenti e il documento hanno lo stesso valore; ne sono parte. A partire da questo principio, si spiega perché Brecht – e a prima vista ciò può sorprendere – abbia tanto sottolineato che i commenti e i loro insegnamenti non debbano essere utilizzati ai fini di un’interpretazione autoritaria del recitato, ma che invece debbano essere ‘criticati’ e superati.

Si tratta di insegnare con il teatro, ma insieme di articolare, nel contenuto dell’insegnamento, l’impossibilità dell’insegnamento stesso, di renderlo esperibile, senza, per altro, rendere questa impossibilità, a sua volta, un insegnamento. All’interno di un altro passaggio, che segna la differenza tra “recitare” e “capire”, Brecht, nelle indicazioni agli attori, distingue fra quelle che riguardano la “rappresentazione” teatrale e quelle che riguardano “il senso e l’applicazione del documento”. Stupisce la nettezza con la quale egli assegna alla rappresentazione priorità assoluta sul senso. Lo studio delle istruzioni per il senso, senza lo studio delle istruzioni per la rappresentazione, sarebbe, così dice, addirittura

“pericoloso”. La recitazione diviene così assolutamente primaria rispetto alla comprensione. Non quindi un “senso”, che si esprime nella rappresentazione, ma performatività che genera il senso; non il teatro dalla cornice rassicurante, ma un teatro in cui il senso viene scoperto, in primo luogo, recitando.

### **Secondo problema: l'azione**

*Fatzer* tratta una rivoluzione anticipata. Salta però agli occhi che Brecht, il quale voleva la rivoluzione e considerava possibile pensarla, non seppe, a questa rivoluzione, dare immagine e forma. Il processo di rovesciamento gli si presentò piuttosto nella *Figura della diserzione*, letteralmente nel dis-sociarsi, nel de-sistere, nel non-fare-più, nell'omettere. Già in *Tamburi nella notte* la ritirata dalla rivoluzione è l'unica realtà soggettivamente esperibile, “andarsene” è l'effettiva realtà dell'azione. Il modello strutturale della diserzione porta così quasi necessariamente a una drammaturgia del “tra”. I disertori si ritrovano tra le posizioni, in una terra di nessuno, una “terra di Keuner” (ted. *Keiner* = nessuno, ndt). Essendo questi i presupposti, ne consegue che l'azione principale e il gesto fondamentale di *Fatzer* divenga *l'attesa*. I disertori attendono la rivoluzione, la fine della guerra, che abbia per loro senso salvifico. *Fatzer* attende il sostegno di altri soldati. Gli altri attendono *Fatzer*, ed è questa la loro azione principale. Il politico sembra afferrabile soltanto come uno smettere, un cessare e come un'interruzione (si pensi alla descrizione di Benjamin dello sciopero generale dove l'omissione dell'azione è l'unica azione puramente rivoluzionaria).

Pare evidente che, a fronte di problemi di rappresentazione tanto acuti e volutamente inaspriti, sono in gioco le domande fondamentali del teatro. In particolare un tale modello mette in seria discussione il modello della “collisione drammatica” (il termine hegeliano per la struttura fondamentale del dramma, che si forma dalla dialettica tra conflitto e soluzione).

### **Terzo problema: il conflitto**

All'inizio vi è ancora un contrasto drammatico tra il razionale Koch, proteso verso la comunità e l'anarchico egoista *Fatzer*, ma alla fine questo confronto si perde, così come, progressivamente, e più in generale, si perde il dialogo. Quando Koch, nel procedere del lavoro, si profila sempre più come figura del funzionario, e riceve il nome di Keuner, Brecht non scrive più confronti dialogici, ma presenta soltanto degli schizzi. La collisione drammatica si scompone in cori, voci singole, monologhi. Vengono articolate posizioni radicalmente opposte che però, è questo il punto nodale, anche nella stessa percezione di Brecht si somigliano in

modo inquietante. Il nichilismo è l'ombra minacciosa di ogni scrittura non-tetica, e traspare in Koch come in Fatzer. Desiderio radicale di ordine, del giusto e pratica razionale da un lato, ed egoismo radicale dall'altro, che s'incontrano nel nulla.

Brecht ha riconosciuto che determinati pericoli o resistenze che minacciano il suo traguardo politico (la costruzione di un collettivo sociale), nascono dal desiderio, dalla rivalità sessuale. Nei soggetti c'è qualcosa che non soggiace al collettivo, che costantemente minaccia di danneggiarlo. E per questo Brecht, nel suo lavoro su *Fatzer*, si è ritrovato al nocciolo e addirittura al limite estremo della sua problematica comunista come artista. Perché pone la domanda: cosa impedisce il collettivo? Cosa rende, ogni volta, impossibile formare un collettivo? Da un lato Fatzer viene definito come il più ingegnoso e dall'altra come il più irresponsabile, l'egoista; non è un caso, ma è esattamente ciò che affascinava Brecht: che il collettivo ha bisogno proprio dell'egoista e che allo stesso tempo lo deve escludere, addirittura annichilire. Ciò è addirittura tragico. Si potrebbe mettere in relazione con l'affermazione di Müller: l'energia rimane energia soltanto se resta cieca.

Tutte le sue figure, come Galilei, Fatzer eccetera, rappresentano in un certo senso la problematica brechtiana della creatività. Non c'è nessuno che, come Brecht, abbia pensato in maniera tanto coraggiosa "contro" la creatività come marchio di fabbrica dell'individuo egoista e che allo stesso tempo l'abbia fatta risaltare ogni volta e inesorabilmente come necessaria.

Ciò che affascina del *Fatzer*, è che Brecht, in quanto pensatore politico, volesse il collettivo per rendere possibile un società diversa, ma che all'interno del suo teatro tematizzi esattamente quelle forze che sembrano smentire aspramente proprio il suo ideale.

Ha inventato il personaggio Fatzer per porre la domanda: che cosa fa fallire il collettivo?

Esso fallisce, tra l'altro, a causa della sessualità, più in generale per la questione dei generi, e fallisce per il duplice carattere dell'energia collettiva che, nella misura in cui è necessaria al collettivo, è egoistica e si rivolge contro il collettivo stesso. Questo è stato il tema ricorrente di Brecht. La mia teoria, secondo la quale *Fatzer* dovette fallire come progetto di una *pièce*, è che Brecht abbia osato addentrarsi un passo di troppo all'interno della problematizzazione dei propri desideri e concetti – e con troppo non intendo che avrebbe dovuto lasciar perdere, ma dico che era "troppo" per poter trovare una forma finita che vi potesse corrispondere. Per questo *Fatzer* è proprio il luogo in cui Brecht si è confrontato con la tragedia. Egli era, in un certo senso, oltre se stesso. Il concetto di collettivo che aveva a disposizione lo conduce al limite di ciò che può essere politicamente articolato. Forse soltanto oggi si possono

pensare nuove forme che si collocano tra il collettivo e la comunità, come la cooperazione, il concorso, la messa in rete, forme che non concepiscono il collettivo a partire dall'idea di una classe disciplinata, come accadeva, in fondo, ancora ai tempi di Brecht. Forse si potrebbe pensare a qualcosa di più simile a un "rizoma", a nuovi modi di mettere in rete, ancora da inventare, al termine di "moltitudine", a un'altra forma di comunità (Nancy).

Con *Fatzer*, Brecht arrivò a un punto in cui fu obbligato a pensare: bene, allora il collettivo non va. E questo non voleva pensarlo. Il fallimento mostra il coraggio di Brecht nel mettere in gioco in maniera tanto radicale la sua posizione, nel pensiero e nella scrittura.

Fatzer rimase dunque un frammento, perché Brecht, nella sua scrittura sperimentale, si dirigeva verso un "esodo", in direzione tragedia, cosa che non voleva. Ma vi era un'ulteriore difficoltà parallela. Infatti, dallo sviluppo delle scene fino all'idea dei capitoli s'intravede, nelle annotazioni a *Fatzer*, che Brecht aveva intenzione di associare la teoria al teatro, andando oltre persino ai drammi didattici. Certo *Fatzer* ha ancora una *fabula*, ma non è un caso che questa sia giunta soltanto in maniera frammentaria, e che egli non ne abbia deciso in modo definitivo lo svolgimento. Già nell'impianto dell'opera Brecht aveva inserito un detonante drammaturgico. Non vi è infatti alcuna istanza che possa raccontare la storia. Come dovrebbe funzionare la *pièce*, in quanto *pièce*, nella sua forma tradizionale, ma addirittura, come dovrebbe poterlo fare anche nella forma epica o didattica?

Non c'è il dramma di Fatzer. Tuttavia non si può non notare come Brecht faccia riferimento alla tragedia antica almeno tre volte all'interno del frammento. All'improvviso, un'annotazione: "La tragedia nella parte finale è dialettica". E ancora, sempre all'improvviso: "Molte le forze della vita". Si tratta, è evidente, di un rimando al famoso secondo stasimo dell'*Antigone* di Sofocle, conosciuto per lo più nella bella traduzione di Hölderlin (qui di G. Lombardo Radice, ndt). "Molte ha la vita forze, / tremende; eppure più dell'uomo nulla, / vedi, è tremendo".

Davvero Fatzer può essere letto come una versione moderna dell'*Antigone*. Legge e raccapriccio (ted. *Gesetz*, "legge"; *Ent-setzen*, "indignarsi", ma qui inteso anche come "porre fuori dalla legge", ndt) si fronteggiano simmetricamente. La violenza, il "tremendo" o l'inquietante dell'uomo si situa proprio nel mezzo di questo conflitto: la creatura, "ingegnosa" per eccellenza, può fallire di fronte al *nomos* autoimposto dalla *polis*.

Nel frammento *Fatzer*, *vieni* si trova scritto: "Colui che è battuto non scampa la saggezza; tieniti e affonda! Temi! Affonda! Sul fondo ti attende l'insegnamento". Ciò non è altro che una versione del *pathei mathos* (imparare dalla sofferenza) di Eschilo e l'esortazione "Temi!" cita la formula tragica "terrore e pietà" e mira, nel senso di *phobos* ed *eleos* a una

catarsi. L'antico "rituale della pulizia", come scriveva volentieri Brecht, comporta però un effetto particolarmente politico. Il testo prosegue: "Troppo interrogato / Diventa parte dell'incalcolabile / Insegnamento della massa. / Occupa la nuova postazione". La nuova catarsi significa che colui che è stato troppo interrogato non deve più dare risposte. Piuttosto riceve, egli stesso, l'insegnamento in quanto uomo-massa.

A un primo sguardo in *Fatzer*, come anche nella *Linea di condotta*, l'accaduto viene narrato per farne scaturire una decisione e un giudizio. Ma ci sono differenze fondamentali, che vengono alla luce nel testo seguente:

DUE CORI:

Ma una volta che tutto era accaduto, regnava  
Il disordine. Una stanza  
completamente distrutta e dentro  
Quattro morti e  
Un nome! E una porta, su cui stava scritto qualcosa  
D'incomprensibile.  
Ma voi adesso vedete  
Ogni cosa. Quel che è accaduto prima  
L'abbiamo esposto  
Secondo il tempo, secondo l'esatta  
Successione dei fatti, negli stessi posti e  
Con le stesse parole che  
Sono state dette. Qualsiasi cosa vediate  
Alla fine, vedrete ciò che noi vedemmo:  
Disordine. E una stanza  
Completamente distrutta, e dentro  
Quattro morti e  
Un nome. E noi l'abbiamo esposta  
perché voi dovete decidere  
Dicendo e  
Ascoltando i cori  
Cosa è successo davvero,  
perché noi non eravamo tutti  
della stessa idea.

Lo trovo davvero notevole. Non è soltanto una *nuance* sorprendente, quella che differenzia il modello della "esposizione al fine di un giudizio" nel *Fatzer* dalla *Linea di condotta*: "e qualsiasi cosa vediate, alla fine, vedrete quello che noi vedemmo". Al posto di una spiegazione drammatica non vi è qui un'epicizzazione, ma il rituale della ripetizione. Non spiega, ma tutto invece confluisce in un *tableau* in cui è iscritta testualmente ed esplicitamente l'incomprensibilità – come un *nome*, che resta ominoso ed enigmatico. In nome di quale Dio, di quale istanza di controllo, di quale protagonista o di quale autore può esistere una tale scena della confusione?



Il contenuto del *Fatzer* ha portato Brecht al limite, dove l'estetico non soltanto si differenzia dalla teoria, ma anche dal rito. Il coro rimanda al modello della tragedia antica proprio in virtù della sua caratteristica drammaturgica di cerimonia e rito. I cori sono indizio di una modalità di rappresentazione, in cui l'accaduto non viene *rappresentato* e letto come un *singolo accadimento*, concluso e proteso alla logica della fine del racconto, ma invece come *atto* della ripetizione, *mostrato* e recitato davanti e insieme a una comunità. Una nota di Brecht dice che gli attori, *seri* come acrobati, possono recitare con *tute da lavoro bianche*: "allora gli accadimenti possono essere assolti semplicemente come delle cerimonie. Rabbia o rimorso come una destrezza. Il terribile non deve essere un personaggio, ma io o qualcun altro. Così come potrebbe chiunque...". Gli attori sono paragonati a una squadra di calcio, in cui ognuno ha un centro al di fuori di sé – perché tutti pensano soltanto all' "insieme" – o meglio: sembra che pensino ad altro, cioè all'insieme.

In realtà in questo teatro, al limite del dramma didattico, non si fa più chiaramente richiesta di una possibile decisione, nel senso di una valutazione dell'accaduto. Piuttosto, come si legge, tutto è esposto, "perché voi dovete decidere / Dicendo e / Ascoltando i cori / *Cosa è successo davvero*, / perché noi non eravamo tutti / della stessa idea".

Soltanto nelle parole ripetute – ma anche dette, in un certo senso, solo ora (in teatro), per la prima volta – nella recitazione e nell'ascolto dei cori si può comprendere il senso e addirittura il contenuto dell'accaduto, "*Cosa è successo davvero*", quello che è successo e quello che è stato visto, ma anche quello che era slegato, spezzato, non più in relazione. Di tutto ciò si deve decidere *ora*, poiché non si sa, visto che i coinvolti non erano "della stessa idea", erano dis-uniti – nella doppia accezione di essere in disaccordo sull'accaduto (l'azione del *Fatzer* è la storia del conflitto nel collettivo), e sull'interpretazione dell'accaduto. L'opera allora si compie letteralmente soltanto nel momento del suo raddoppiamento e nella ricezione, come si è obbligati ad ammettere di fronte alla molteplicità e ricchezza ermeneutica del materiale linguistico e gestuale. Avviene soltanto nell'evento della cerimonia di rappresentazione, che si realizza insieme al pubblico. Si apre così lo spazio di un teatro al di là (del primato) della rappresentanza. Il teatro si dà come rito e accadimento, e archivia la sua condizione di separatezza da sapere, dibattito, festa, scuola, eccetera, come semplice finzione estetica. Rappresenta invece la trasposizione ogni volta unica di un modello, per un momento irripetibile, e realizza così l'inscindibilità di ripetizione e unicità. Allo stesso tempo il testo è derubato della possibilità di una lettura "a commento", piuttosto viene (anche in quanto documento) creato soltanto nel momento del commento e attraverso di esso. La formulazione di Benjamin, secondo cui la verità non è svelamento che distrugge il segreto, ma rivelazione che rende giustizia (al segreto), potrebbe essere il filo conduttore di una

pratica teatrale del gestuale che Brecht ha presagito nel *Fatzer*, ma che, a causa di comprensibili valutazioni politiche e per ragioni di ordine pratico, non potè che restare un tentativo, un frammento radicale, che è (ancora) da pensare.