

Sara Torrenzieri

Attore e cinema nella regia brechtiana: teorie e prassi

Abstract

Claudio Meldolesi considers the directing of *The Mother* in 1951 as a watershed in the Brechtian directorial activity. It was, a moment of transition between a first phase, characterized by a demiurgic approach, to a second one, characterized by a maieutic mode and a different consideration of the place of the actor. The staging of 1951 was characterized by the strong presence of cinematographic medium.

Käthe Rülcke-Weiler has found similarities between the dramaturgical structure of *The Mother* and Ejzenštejn's *Battleship Potemkin*. The overlaps between Brecht's theatrical work and Ejzenštejn's cinematographic language are significant. They manifest themselves in the editing process, namely, in the ways distinct frames, fragments, units of meaning, as Roland Barthes put it, are assembled. It is precisely in the search for the fragment that the maieutic turn in Brechtian directing lies, also characterized by a new consideration of the actor's role.

Claudio Meldolesi considera la regia de *La Madre* del 1951 come spartiacque nell'attività registica brechtiana fra una prima fase connotata da un approccio demiurgico a una seconda caratterizzata da un approccio maieutico e dunque da una diversa considerazione dell'apporto dell'attore. La messa in scena del '51 era caratterizzata dalla forte presenza del medium cinematografico; inoltre Rulike Weiler ha posto in relazione la struttura drammaturgica di *La Madre* con quella della *Corazzata Potemkin* di Ejzenštejn. Sono del resto significative le interferenze fra il lavoro teatrale di Brecht e il linguaggio cinematografico di Ejzenštejn e si estrinsecano in processi di montaggio di frame distinti che prendono le mosse da frammenti, unità di significato concluse, come osservava anche Barthes. È proprio nella ricerca del frammento che si situa la svolta in senso maieutico della regia brechtiana, connotata anche da una nuova considerazione del ruolo attoriale.

L'analisi proposta da Marco De Marinis nel suo saggio *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*¹ individua nell'attore uno dei perni e delle chiavi di volta delle dinamiche generative e processuali del teatro nell'arco del secolo scorso. De Marinis infatti rilegge l'evoluzione della regia novecentesca valutando, anche, il processo di trasformazione della figura del regista da demiurgo a maieuta, o, citando Fabrizio Cruciani², pedagogo che, in virtù di una nuova consapevolezza rispetto al ruolo dell'attore, rimette in discussione il suo apporto al processo creativo.

Emblematica in questo senso risulta l'esperienza artistica di Bertolt Brecht al Berliner Ensemble tra il 1948 e il 1956, letta sulla scia degli studi di Claudio Meldolesi.

¹ M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2007.

² F. Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, nuova ed. accresciuta, Roma, Editori & Associati, 1995.

L'analisi proposta da Meldolesi in *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble* e l'indagine di Laura Olivi sulle complesse e controverse relazioni con attori e collaboratori analizzano dinamiche e fasi del lavoro registico di Brecht, valorizzato accanto all'attività di drammaturgo e pensatore.

La relazione con l'attore funge da cartina tornasole dell'evoluzione registica brechtiana, da una prima fase connotata da un approccio demiurgico, a una seconda, segnata da una diversa e più ampia considerazione del ruolo dell'attore nella creazione collettiva dello spettacolo.

Il culmine di questo ripensamento delle proprie pratiche si osserva, afferma Meldolesi, durante le prove per *Il cerchio di gesso del Caucaso*, andato in scena nel 1954, in cui Brecht assume le vesti di «poeta-regista»³, capace di plasmare la materia teatrale, in un incedere creativo laboratoriale, dove acquisirono particolare valore le proposte degli attori e il focus del regista si spostò dal prodotto al processo; nel tempo protratto delle prove, l'organismo spettacolare venne smontato e rimontato. Il materiale elaborato dall'attore diveniva nuova base di partenza, veniva riconsiderato dal Brecht regista in una diversa ottica e ricollocato nell'itinerario della creazione artistica. L'elaborazione viveva in un tempo dilatato che comportava un disorientamento - auspicato e incentivato da Brecht - e procedeva per interruzioni e ripensamenti del processo spettacolare⁴.

La riflessione di Brecht rispetto al ruolo dell'attore è parte integrante dello sviluppo del suo teatro e si snoda lungo tutto il suo percorso artistico. Tuttavia, è nella prassi creativa al Berliner che il ruolo dell'attore diventa costitutivo della forma teatro come processo collettivo.

Meldolesi parla di una sorta di doppia natura del Brecht regista, che abitò sempre il limite fra lo statuto di «regista innovatore» e quello di «padre della compagnia»⁵ come emerge anche dalle interviste di Laura Olivi agli attori e attrici del Berliner, attori, insieme, valorizzati e manipolati, in un processo che, in particolare per il *Cerchio di gesso*, non voleva mai arrivare a un approdo definitivo.

Emblematico, in tal senso, il lavoro di Helene Weigel che nella messa in scena di *Madre Courage* (nel '49 presso il Deutsches Theater di Berlino e poi nel '51, per il nuovo allestimento del Berliner Ensemble) adottò una recitazione che procedeva per «abbozzi interpretativi»⁶, per accenni, elaborando un numero molto elevato di pose e gesti, mai definitivi. La nuova attitudine registica di Brecht prendeva forma a partire dalla pratica della scena e dal lavoro su frammenti performativi.

Stando all'analisi di Meldolesi, è nel 1951 con l'allestimento del Berliner Ensemble di *La madre*, rappresentato precedentemente nel '32 a Berlino, presso il Theater am Schiffbauerdamm e nel '35 alla Theatre Union di New York, che la prassi registica di Brecht conosce la svolta di cui s'è detto e che Brecht diviene regista a pieno titolo. Prima di allora, infatti, egli aveva agito come regista dall'alto, e non aveva considerato gli attori come soggetti consapevoli con cui lavorare collettivamente⁷.

Meldolesi osserva come la regia de *La madre* del 1951 sia emblematica del dialogo brechtiano con il linguaggio cinematografico e con le tecniche di montaggio e rifletta la rinnovata attenzione di Brecht nei confronti dei registi sovietici, in particolare Ejzenštejn, su cui concentrerò il focus del mio ragionamento, ma anche Vachtangov e, per il teatro, Mejerchol'd⁸. Meldolesi delinea le tappe dell'interesse di Brecht nei confronti dei registi sovietici e dei loro principi evidenziando infatti come avesse iniziato ad osservarne i lavori intorno al 1930, rimanendone profondamente colpito; negli anni Quaranta a Hollywood Brecht aveva poi ripreso a seguire Ejzenštejn, «studiandone le

³ C. Meldolesi, L. Olivi (a cura di), *Brecht regista. Memorie del Berliner Ensemble*, Bologna, Il Mulino, 1989, *passim*.

⁴ Ivi, pp. 93-112.

⁵ Ivi, p. 28.

⁶ Ivi, p. 41.

⁷ Ivi, pp. 50-58.

⁸ Rispetto ai rapporti, piuttosto controversi, col cinema e con l'industria cinematografica, bisogna almeno ricordare l'attività di Brecht come scenografo negli anni Quaranta a Hollywood, durante l'esilio, e, precedentemente, la tormentata vicenda del film per *L'Opera da tre soldi*.

tecniche di montaggio, che gli sembravano coniugabili con i suoi metodi di scomposizione e ricomposizione drammaturgica»⁹.

Per seguire la vicenda drammaturgica e scenica de *La madre*, è necessario innanzitutto fare un salto indietro nel tempo, per tornare al momento in cui Brecht compose il dramma, tra il 1930 e il 1931, a partire dall'omonimo romanzo di Maksim Gor'kij. La forza politica, oltre che nei contenuti, stava nelle canzoni di Hanns Eisler, nei cori che intervallavano le scene commentando l'azione e incitando lo spettatore, come si legge nelle note di regia, «a formarsi un'opinione, a valersi della propria esperienza, a controllare», a “emanciparsi dal mondo rappresentato e anche dalla rappresentazione stessa».¹⁰

Le parole di Brecht possono rendere un'efficace e chiara testimonianza dello spettacolo del '35, e di quelle che furono le intenzioni del drammaturgo e regista:

«Davanti al candido schermo
gli attori recitavano, coi semplici gesti
caratteristici delle loro scene, le frasi
dette con precisione, le parole autentiche.

[...]

Ma le fotografie
dei grandi avversari erano proiettate sullo schermo dello sfondo.
E le massime dei classici del socialismo
dipinte su tele o proiettate su cartelli, circondavano
gli attori coscienziosi. Essi recitavano con naturalezza.

[...]

Compagni, la forma del nuovo teatro
è nuova. Ma perché
temere ciò che è nuovo? È difficile da farsi?
Ma perché temere ciò che è nuovo e difficile da farsi?».¹¹

Brecht delinea l'idea di un teatro che vuole darsi forme nuove e che si salda strettamente alla costante evoluzione e mutevolezza dell'esistenza e al suo incedere dialettico, e aspira a procedere di pari passo a un'auspicata lotta di classe.

È in questo quadro che si inserisce il *medium* cinematografico, di cui Brecht si avvalse come di un dispositivo scenico e drammaturgico funzionale alla forma epica del teatro, e diretto a veicolare una narrazione straniata. Ancora nelle note di regia, Brecht chiariva che

«su un grande schermo sullo sfondo si proiettavano testi e immagini documentarie che restavano visibili per tutta la durata del quadro, di modo che questo schermo aveva anche il carattere di una quinta. La scena dunque non si limitava a suggerire per accenni gli spazi reali, ma coi testi e le immagini documentarie mostrava anche il grande movimento di idee in cui gli avvenimenti si svolgevano».¹²

⁹ C. Meldolesi, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰ B. Brecht, Note a *La madre*, in Id., *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, Torino, Einaudi, 1975, p. 94.

¹¹ Ivi, p. 108. La citazione è un passaggio della lettera inviata alla Theatre Union, teatro operaio di New York, in merito al dramma *La madre* (Ivi, pp. 106-109).

¹² Ivi, p. 109.

Le immagini in movimento assumevano il carattere di personaggi, di attori, parte integrante della narrazione. Infatti, afferma Brecht,

«le proiezioni non sono affatto un espediente meccanico nel senso di un complemento, un ponte dell'asino; per lo spettatore non hanno valore accessorio, ma di paragone: escludono un'immedesimazione totale da parte sua, interrompono una sua partecipazione meccanica. Grazie ad esse *l'efficacia diventa mediata*. E con ciò esse costituiscono una parte organica dell'opera d'arte».

Il ricorso al cinema si fece ancora più radicale nella regia del 1951, di cui Meldolesi parla come di una «narrazione per immagini»,¹³ che si avvaleva di proiezioni tra cui un breve film sulle rivoluzioni proletarie¹⁴. L'effetto straordinario ottenuto da Brecht, afferma Meldolesi, fu quello di scongiurare l'immedesimazione, inserendo a pieno titolo il medium cinematografico all'interno della performance teatrale. La significativa messa in scena del '51 sarebbe inoltre, afferma Meldolesi, «improntata a valori cinematografici».¹⁵ Lo studioso pone l'attenzione sui richiami visivi e le interazioni fra le proiezioni cinematografiche sullo sfondo e la gestualità attoriale. Tale gioco di risposnde oltre a determinare una narrazione che si muoveva fra più livelli diegetici e mediali serviva ad enfatizzare l'effetto di straniamento, ponendo in relazione la vicenda drammatica di Pelagia Vlassova, del figlio Pavel e degli operai del romanzo gorkiano e del dramma di Brecht con l'ambientazione storica del racconto negli anni che hanno preparato e anticipato la Rivoluzione russa – richiamati attraverso i cartelli che contestualizzavano le scene e i filmati sulle marce proletarie – nonché con la prima rappresentazione del dramma nel 1932 a Berlino, «avvenuta con modalità agitatorie durante la resistenza antinazista [e], citata riproducendo raggruppamenti di fondo e movimenti coreografici»¹⁶. Brecht ambienta *La madre* fra il 1905 e il 1917, dilatando il tempo della narrazione gorkiana fino alla Prima guerra mondiale e alle porte della Rivoluzione d'Ottobre. La narrazione per immagini, sceniche e cinematografiche, faceva evidentemente riferimento anche all'epoca della stesura del dramma brechtiano fra il 1930 e il '31, anni segnati in Germania dalla grande crisi economica e da un drammatico tasso di disoccupazione e in cui si preparavano il crollo della Repubblica di Weimar e l'ascesa del nazismo.

Venendo ora ai “debiti” nei confronti dei registi sovietici, Käthe Rülicke-Weiler, collaboratrice di Brecht, afferma che, per la struttura drammatica de *La madre*, Brecht si rifece alla *Corazzata Potemkin*, in cui, «il confronto dialettico delle azioni contraddittorie, che si commentano a vicenda e si guidano l'un l'altra in avanti, è costruito in maniera simile a quella usata nel film di Ejzenštejn, nel quale l'antagonismo di classe è l'elemento regnante: da una parte il potere dello stato, personificato dalla cricca degli ufficiali e i soldati che essi comandano; dall'altra parte i marinai rivoluzionari e le masse che diedero loro supporto».¹⁷

Allargando l'ambito di osservazione, i punti di contatto fra il lavoro di Brecht e la poetica di Ejzenštejn vengono a delinearsi su più livelli che riguardano sia la scrittura drammatica che quella scenica. Sarà opportuno approfondire alcuni aspetti di tale argomento, ampio e dalle molteplici sfaccettature, senza la pretesa di esaurirne qui l'analisi.

Una relazione fra la poetica, il procedere drammaturgico e scenico del teatro brechtiano e il lavoro di Ejzenštejn era stata individuata, come è noto, da Roland Barthes,¹⁸ il quale, a partire dall'estetica

¹³ C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista. Memorie del Berliner Ensemble*, Imola, Cue Press, 2013, p. 52.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ K. Rülike-Weiler, *Since then the World has Hope*, in Hubert Witt, *Brecht as they knew him*, New York, International Publishers, 1997, p. 199.

¹⁸ R. Barthes, *Diderot, Brecht Ejzenštejn*, in R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici 3*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 89-97.

di Diderot e dalla sua «identificazione della scena teatrale e del quadro pittorico»¹⁹, analizzava la scena epica e il piano ejzensteiniano definendoli «quadri», «scene apparecchiate»²⁰, ovvero «successioni di istanti pregnanti»²¹ in sé conchiusi e autonomi. La scena di Brecht e il piano di Ejzenštejn «realizzano la coincidenza del ritaglio visivo e del ritaglio ideale». Il teatro epico brechtiano è strutturato su scene successive e autonome dal punto di vista semantico, ognuna delle quali esaurisce in sé stessa il proprio significato; il cinema di Ejzenštejn è costituito da una serie di episodi, esteticamente compiuti e caratterizzati da un senso proprio.

Nel montaggio brechtiano di scene indipendenti, ogni «quadro» è costituito da elementi iconografici significanti, segni che si stagliano sulla scena conferendole un preciso significato e una connotazione storica e politica: gesti attoriali, proiezioni, cartelli che fungono da didascalie, oggetti scenici, dettagli significanti che emergono con forza dallo sfondo, spesso neutro. L'«istante pregnante» di Lessing²², dice Barthes, si traduce in Brecht nel *gestus sociale*, ovvero un gesto o un'attitudine o un complesso di gesti capaci di condensare una dinamica sociale, elemento questo che Barthes ritrova anche all'interno del cinema di Ejzenštejn, ad esempio ne *La linea generale*.

Il montaggio di immagini ha occupato una posizione centrale nel lavoro di Brecht, a livello drammaturgico, scenico e teoretico. Al di là dell'ambito drammatico in senso stretto, si pensi, a tale proposito, ad opere composite come *L'Abicì della guerra e il Diario di lavoro*²³, foto-testi realizzati negli anni dell'esilio, che rappresentarono per l'uomo di teatro lontano dalle scene una fucina artistica, un laboratorio di montaggio di immagini fotografiche e testualità: le fotografie tratte dalle pagine dei quotidiani e delle riviste del tempo erano inserite, nel *Diario*, in mezzo alle pagine contenenti le riflessioni sul proprio lavoro o sulla situazione culturale e politica del tempo; nell'*Abicì*, le immagini che testimoniano l'orrore della guerra e mostrano da vicino i volti dei principali rappresentanti del regime nazista erano straniate e risignificate attraverso il dialogo con le pungenti quartine brechtiane. In queste pagine, come del resto avviene anche sulla scena, Brecht si avvale del montaggio di immagini e parole e dell'immagine in sé e per sé in qualità di elementi capaci di portare a sintesi il pensiero.

L'idea di montaggio sia in Ejzenštejn sia in Brecht consiste in un processo che si rivolge direttamente allo spettatore al fine di attivarlo e chiamare in causa il suo senso critico; e lo fa, nel caso di Ejzenštejn, cercando di generare uno shock percettivo, ottenuto attraverso un assemblaggio di elementi in contrasto visivo e semantico. Anche Benjamin osserva l'effetto di shock provocato dal montaggio delle immagini cinematografiche: «il flusso associativo di colui che osserva queste immagini viene subito interrotto dal loro mutare. Su ciò si basa l'effetto di shock di un film».²⁴

In Brecht, il montaggio di elementi afferenti a sfere semantiche distanti o aliene l'una dall'altra nell'*Abicì della guerra* e nel *Diario di lavoro*, permette alle immagini, direbbe George Didi-Huberman²⁵, di «prendere posizione» tramite l'effetto di straniamento, che sta alla base del teatro epico.

Montaggio, dunque, come forma di organizzazione del pensiero e dell'espressione, che abbraccia il cinema, quanto il teatro, la poesia e la prosa.

Rileggendo le *Memorie* di Ejzenštejn colpiscono alcune righe in cui il cineasta tratteggia un'ontologia del frammento come cellula costitutiva di montaggio, e delinea il proprio personale

¹⁹ Ivi, p. 90.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. 93. Barthes mutua qui il concetto di "istante pregnante" da Lessing (Cfr. G. E. Lessing, *Laocoonte*, Firenze, Sansoni, 1925).

²² Ivi, p. 92.

²³ B. Brecht, *Diario di lavoro. Volume primo 1938-1942*, a cura di Werner Hecht, Torino, Einaudi, 1976; Id., *Diario di lavoro. Volume secondo 1938-1942*, a cura di Werner Hecht, Torino, Einaudi, 1976; Id., *L'Abicì della guerra*, Torino, Einaudi, 2015.

²⁴ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1974, p. 43.

²⁵ G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, in Didi Huberman, *L'oeil de l'histoire*, Paris, ed. De Minuit, 2009.

processo di presa di coscienza dell'entità, dello statuto e delle potenzialità dell'immagine, del dettaglio, elemento che in seguito assumerà il mandato di primo piano filmico.

Cito qui alcuni passaggi, a mio avviso illuminanti:

«Un ramo di lillà.

Bianco.

Doppio.

...

Irrompe nella stanza dalla finestra.

Si dondola sotto il davanzale

Ed è il primo ricordo nella cerchia delle opinioni infantili.

Primo piano.

Il primo piano di un lillà bianco che dondola sopra la mia culla.

.....

E quando molti anni dopo volli andare in cerca dei precedenti storici del primo piano filmico, cominciai inconsciamente a rintracciarli ... nell'affascinante storia del modo come dall'insieme di un quadro comincia a prendere rilievo un singolo elemento».²⁶

Riallacciando il pensiero di Ejzenštejn alle riflessioni sull'opera di Brecht, si può affermare che il singolo elemento che si staglia dall'insieme del quadro, di cui parla Ejzenštejn, sia concettualmente contiguo al "dettaglio significativo" di Brecht.

A questo punto, si può tornare a pensare alla *Corazzata Potemkin*, posta da Rülke Weiler in relazione con la struttura drammaturgica de *La madre*, la cui messa in scena del '51 divenne emblematica del passaggio intervenuto all'interno della processualità registica e attoriale di Brecht. Le riflessioni sul film esplicitate dallo stesso Ejzenštejn, definiscono il *Potemkin* come una struttura tragica, nettamente divisa in frammenti ma coesa da un montaggio complessivo, che porta in luce gli stridenti contrasti fra le parti²⁷. Come si è detto, Rülke Weiler aveva posto in relazione *La madre* brechtiana e *La Corazzata Potemkin* in virtù del «confronto dialettico delle azioni contraddittorie, che si commentano a vicenda e si guidano l'un'altra in avanti»,²⁸ proprio di entrambe le opere.

Credo che in questi caratteri si possa intravedere una profonda analogia fra le poetiche di Brecht ed Ejzenštejn, che ha a che vedere con la temperie culturale del tempo e con il comune orizzonte filosofico incentrato sul materialismo dialettico. I contatti fra le poetiche si sviluppano su più livelli tecnici, narrativi e processuali. Penso alle didascalie che per Ejzenštejn avevano la funzione di sviluppare una scansione ritmica²⁹, e alla «letterarizzazione del teatro»³⁰ brechtiana, ovvero all'utilizzo di cartelli a commento delle singole scene teatrali che «sostituisce al "figurato" il "formato"»³¹; penso alla teoria del montaggio delle attrazioni del cineasta sovietico e al teatro epico, fondato sull'effetto di straniamento, penso allo studio e alla codificazione del gesto dell'attore. Non è un caso che l'esperienza pre-cinematografica di Ejzenštejn abbia avuto luogo in teatro, con un maestro come Mejerchol'd.

Le analogie individuate fra la poetica brechtiana e quella di Ejzenštejn poggiano sulla comune attenzione all'estetica e all'ontologia del "frammento" come tessera costitutiva di processi di montaggio, un montaggio semantico, teso a configurare nuovi significati, e chiamare in causa il

²⁶ S. M. Ejzenštejn, *Memorie*, Roma, Editori Riuniti, 1961.

²⁷ S. M. Ejzenštejn, *La struttura del film*, in S. M. Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, a cura di Paolo Gobetti, Torino, Einaudi, 1964.

²⁸ K. Rülke-Weiler, *op. cit.*, p. 199.

²⁹ A. Grasso, *Ejzenštejn*, in «Il castoro cinema. Mensile diretto da Fernaldo di Giammatteo», La nuova Italia, 1975, p. 54.

³⁰ B. Brecht, *Note all'Opera da tre soldi*, in Id., *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, Torino, Einaudi, 1975, p. 40.

Cfr. anche J. Willett, *Bertolt Brecht e il suo teatro*, Milano, Lerici, 1961, *passim*; F. Fiorentino, *Brecht e la letterarizzazione della fotografia*, in F. Fiorentino e V. Valentini, *Brecht e la fotografia*, Roma, Bulzoni Editore, 2015, pp. 61-76.

³¹ B. Brecht, *Note all'Opera da tre soldi*, *cit.*, p. 40.

sensu critico dello spettatore. Nel teatro di Brecht, i processi scenici e narrativi che tendono a frantumare la linearità della narrazione rendono anche necessaria, almeno nell'ultima fase dell'attività registica brechtiana al Berliner, una ricollocazione del ruolo dell'attore all'interno del processo di scrittura di scena. In tal senso sarebbe interessante analizzare come l'evoluzione della prassi registica brechtiana in una direzione maieutica si sviluppi di pari passo con la messa in discussione della narrazione lineare a vantaggio di un meccanismo scenico che pone il frammento e il dettaglio significativo al centro della costruzione di senso, propria del teatro epico. Si pensi, a questo proposito, al famoso brano che descrive lo statuto e la modalità di lavoro del Brecht regista negli anni del Berliner Ensemble³² in cui si parla della regia di Brecht come di un processo di scoperta del dramma nel corso delle prove, e si descrive la figura del regista nel suo approccio agli attori come «un bambino che si studia, con l'aiuto di un bastoncino, di indirizzare verso il fiume dei rametti galleggianti [...] perché si mettano a nuotare».³³ Non è un caso che tale rinnovata attitudine sia associata qui alla tendenza di Brecht, nella regia di *Madre Courage*, a dirigere ogni episodio, ogni frammento «come se potesse essere estratto dal dramma e recitato da solo»³⁴. È appunto la ricerca di tale frammentarietà che rende necessaria una sospensione della regia dall'alto e lo sviluppo di un approccio maieutico che procede per tentativi, e che pertanto, come affermava Meldolesi, richiede tempo e una si apre a un'incessante ricerca senza approdi definitivi.

³² Il famoso testo dal titolo "*La regia di Bertolt Brecht*" pubblicato su *Theaterarbeit* nella versione parafrasata da Käthe Rüllicke Weiler era stato originariamente scritto da Brecht stesso. La versione originale si può leggere in traduzione italiana in B. Brecht, *Brecht alle prove*, in Id., *Scritti teatrali II. «L'acquisto dell'ottone», «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni. 1937-1956*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 212-214.

³³ *Theaterarbeit. Fare teatro. Sei allestimenti del Berliner Ensemble*, redazione di Bertolt Brecht, Ruth Berlau, Claus Hubalek, Peter Palitzsch, Käthe Rüllicke, a cura del Berliner Ensemble – Helene Weigel, Milano, Il Saggiatore di Alberto Mondadori Editore, 1969, p. 127.

³⁴ *Ibidem*.