

Tra Oriente ed Occidente: spazi dell'esperimento nel teatro di Brecht

Beatrice Furini

Nel teatro brechtiano troviamo una grande varietà di luoghi: immaginari, effettivamente esistenti, ripresi dalla letteratura, quasi sempre comunque lontani geograficamente e spesso anche temporalmente e piuttosto evocati attraverso i loro nomi che non descritti nei particolari. Se facciamo riferimento a quelle che Deleuze, in *Cinema 2. L'immagine-tempo*¹, individua come caratteristiche del cinema neorealista in contrapposizione al cinema del vecchio realismo, possiamo sostenere che la geografia multiforme di Brecht si compone di “spazi sconnessi” quali Mahagonny o la Chicago di *Im Dickicht* (1922) e di “spazi vuoti”, essenziali e sociali, come la città cinese di *Mukden in Die Maßnahme* (1930) o la città tra realtà ed immaginazione di *Twersk in Die Mutter* (1933). Sono questi luoghi, nei quali l'Oriente e l'Occidente finiscono per sovrapporsi, in un'artificialità, che non intende ricreare una geografia da atlante, ma che mette piuttosto in scena delle dislocazioni spazio-temporali, che mostrano le fratture di un teatro che, pur non rinunciando all'azione – a quelle che Deleuze definisce situazioni senso-motorie –, rappresenta tuttavia cesure, che interrompono quel rapporto tra l'uomo ed il mondo inteso come unità senso-motoria e che mettono in discussione l'idea stessa di arte come rispecchiamento della realtà.

A questo proposito è interessante far riferimento a Burkhardt Lindner² che, citando l'affermazione di Brecht nel *Dreigroschenprozess*

1. Cfr. a tal proposito Gilles Deleuze 1989.

2. Per quanto affermato nel saggio cfr. Burkhardt Lindner 1993: 43-57.

secondo la quale la semplice riproduzione della realtà, riesce a comunicare ben poco della realtà stessa ed è invece necessario costruire qualcosa di "künstlich", di artificiale, riflette sul fatto che questa frase non contiene tanto quella che Brecht definirà in seguito la teoria dello straniamento, ma rappresenta un'apertura all'esperimento, alla possibilità dell'esperimento: ciò che viene congedato è il rapporto di rispecchiamento tra arte e realtà, non tanto perché non funzioni più, quanto piuttosto per sabotarne il funzionamento ideologico. E questo Brecht lo fa, almeno inizialmente, grazie ad un'artificialità, ad un impulso formale estetico che si mostra nelle *Ungereimtheiten*, nelle insensatezze e contraddizioni, a partire proprio dalla scelta dei luoghi nei quali si svolge l'azione, luoghi di una geografia spesso immaginaria ed impossibile.

L'elemento centrale della poetica di Brecht è dunque, come scrive Alain Badiou nel suo libro *Il secolo* (2006) l'idea del teatro come arte capace di smascherare il reale, proprio perché il teatro è per eccellenza l'arte della maschera e della finzione. Badiou si domanda, infatti, quale sia la funzione della finzione in quella che lui individua come una delle caratteristiche principali del secolo, ovvero la passione del reale, e riconosce nello straniamento brechtiano – che mette in evidenza lo scarto tra il fittizio e il reale – «una tecnica di smontaggio dei legami intimi e necessari che uniscono il reale alla finzione» (Badiou 2006: 63). La finzione è, infatti, il vero principio di collocazione del reale, dunque, ciò che rende visibili gli effetti del reale stesso: in questo senso lo straniamento a teatro ci mostra come «la violenza del reale non sia efficiente che nello scarto tra l'effetto reale e la sua rappresentazione dominante» (ibid.: 64).

Il concetto di scarto consente a Badiou di distinguere una passione del reale distruttiva da una sottrattiva. Esiste, infatti, una passione del reale che è identitaria – si tratta di afferrare l'identità reale, smascherarne le copie, screditarne le false apparenze – ed è, questa, una passione dell'autentico che può compiersi solo come distruzione. C'è, poi, un'altra passione del reale dedicata a costruire la differenza minima: in questo caso il reale non viene trattato come identità ma come scarto e il rapporto reale/finzione non viene regolato per mezzo

di un'epurazione che isolerebbe il reale, ma comprendendo che lo scarto stesso è reale. A questo proposito Badiou fa riferimento al Quadrato bianco su fondo bianco dipinto da Malevič nel 1918 come messa in scena dello scarto minimo, della differenza minima contrapposta alla distruzione massima: «la differenza astratta tra lo sfondo e la forma e, soprattutto, la nessuna differenza tra bianco e bianco, la differenza del Medesimo, che possiamo chiamare la differenza evanescente» (ibid.: 71). È questa, per Badiou, l'origine di un protocollo di pensiero sottrattivo diverso da quello della distruzione. Si tratta, infatti, di esibire come reale non la distruzione della realtà, ma la differenza minima, di epurare la realtà non per annientarla ma per scoprirvi la differenza minuscola, il termine evanescente che ne è costitutivo. Lo straniamento è, dunque, centrale in un pensiero sottrattivo del reale e, in questo senso, i luoghi lontani ed artefatti di Brecht possono essere letti come esperimenti di reale, tentativi di mostrare lo scarto tra il fittizio e il reale.

Il teatro di Brecht opera dunque, come scrive Ernst Bloch, «un mutamento di funzione» (Bloch 1992: 207), per cui «lo scenario lontano si trasforma nello scenario futuro, l'anarchia (la parte migliore di ogni esotismo) diventa una sorta di laboratorio, uno spazio sperimentale aperto» (ibid.: 205). In riferimento al luogo lontano come luogo futuro possiamo pensare, inoltre, a *Geist der Utopie*³, nel quale Bloch parla di una prossimità che rende ciechi e di un mistero, di un enigma che si nasconde nella prossimità e che, proprio per questo, ha bisogno di essere posto ad una certa distanza per venire compreso, in una prospettiva che trascende, ma che non è trascendente poiché tenebra ed enigma costituiscono l'immanenza più intima di ciò che è, lo spazio utopico del non-ancora-cosciente. È con lo stupore che la tenebra dell'attimo vissuto si sdoppia in un'oscurità stretta, dormiente e in un'oscurità aperta e piena ed i luoghi lontani e sconnessi di Brecht rappresentano proprio la possibilità di questo stupore, di questa apertura, lo spazio di una ricerca ancora indefinita, la dimensione utopica del non-ancora-divenuto, di una tendenza verso qualcosa che

3. Cfr. Bloch 1964, trad. it. 1992.

non c'è, come nel caso di Paul Ackermann che, in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1929), sente che qualcosa manca, anche se non può dire cosa.

L'idea del luogo lontano come laboratorio e spazio dell'esperimento ritorna, invece, in Fredric Jameson il quale, in Brecht e il metodo⁴, parla della sperimentazione estetica di Brecht come di un'apertura, questa volta però nella superficie di un prodotto finale ben fatto e nel quale siano state eliminate le tracce del suo farsi. In questo senso, gli esperimenti brechtiani che mostrano l'oggetto nel suo costituirsi, vengono interpretati da Jameson come un tentativo di allontanare la reificazione. Jameson collega, inoltre, la dimensione sperimentale di Brecht a quella che lui chiama la dimensione cinese, non soltanto per l'influenza che hanno avuto su Brecht la filosofia cinese, il teatro e la poesia giapponesi e cinesi, ma soprattutto perché esotismo e storicismo rappresentano nel teatro brechtiano l'allargamento del possibile e delle sue immagini e perché la visione del mondo cinese diventa un lacaniano "tenant-lieu", surrogato della metafisica divenuta impossibile. Ciò a cui si riferisce in particolare Jameson è l'idea stessa di tempo come divenire, come scorrere di tutte le cose, che Brecht enuncia anche in *Mann ist Mann* (in particolare nella stesura del 1938) e che rimanda sia ad Eraclito che al pensiero orientale.

Un luogo lontano del teatro di Brecht è, come abbiamo detto, Mukden, la capitale della Manciuria, che è di fatto uno spazio vuoto, che diventa uno spazio sociale. Il teatro didattico brechtiano è, del resto, anche un teatro vuoto – «das Lehrtheater als Leertheater» (Nägele 2000: 21) – e il bianco è lo spazio nel quale «si richiede sia agli spettatori che agli attori una radicale semplificazione dell'esperienza, una riduzione dell'azione e del gesto ad un minimo di decisioni possibili all'interno di una situazione essa stessa ridotta al semplice meccanismo della scelta» (Jameson 2008: 87).

4. Cfr. Jameson 1998, trad. it. 2008.

Il bianco, del resto, ritorna spesso nei drammi e nelle riflessioni di Brecht: se la neve che nella *Heilige Johanna* (dramma a cui Brecht lavora tra il 1929 e il 1932) copre gli operai e li sottrae alla vista rimanda, come i fogli vuoti sui quali la rivoluzione scrive le sue istruzioni nella *Maßnahme*, ad un bianco che annienta e distrugge – nella *Maßnahme* si parla infatti di *Auslöschung*, di cancellazione –, un bianco che non esprime distruzione, ma quella differenza minima di cui parla Badiou è il bianco del trucco degli attori, che deve rendere il volto vuoto e mostrare il terrore e l'indignazione procurati dalla morte.

Tra gli spazi sconnessi, invece, quello maggiormente rappresentativo dell'artificialità della scrittura brechtiana è senz'altro Mahagonny, città mitica ed immaginaria – anche se con connotazioni, non a caso, stereo-tipicamente americane, quali la corsa all'oro, gli uragani, la sedia elettrica – della quale Brecht stesso parla come del concetto di una città il cui nome è stato scelto per ragioni fonetiche e la cui posizione geografica non ha nessuna importanza: «Mahagonny – das gibt es nicht. / Mahagonny – das ist kein Ort. / Mahagonny – das ist nur ein erfundenes Wort» (Brecht 1988, 2: 331).

Mahagonny sembra essere una città-paradiso, fondata nel mezzo del deserto da dei cercatori d'oro, che pensano che sia più facile estrarre oro dagli uomini che non dai fiumi; un luogo sospeso nell'indeterminatezza di uno spazio artefatto e di un tempo apparentemente bloccato ed irrigidito nella promessa di un'immobilità nella felicità. Ma Mahagonny nasconde la noia e la mancanza dietro l'illusorio appagamento e, soltanto temporaneamente risparmiata dall'uragano, dunque dalla distruzione e dalla morte che colpisce tutto ciò che è nel tempo, è, in realtà, un inferno sulla terra – non a caso il testo si conclude con la città che scompare tra le fiamme – nel quale gli individui si consumano negli appetiti e muoiono. Jakob muore stremato da un insaziabile appetito di cibo che, portato all'estremo, si ripiega su se stesso e diventa una sorta di autoconsumo: «Jetzt hab ich gegessen zwei Kälber / Und jetzt esse ich noch ein Kalb / Alles ist nur halb / Ich äße mich gerne selber» (ibid.: 362); Joe muore in un incontro di box; Ackermann viene giustiziato perché non ha soldi per pagare le bottiglie di whisky che ha bevuto. A Mahagonny, infatti, tutto è

permesso, ma soltanto per chi ha soldi e il peggiore dei crimini è proprio rimanere senza denaro. Come nella *Dreigroschenoper* (1928), anche a Mahagonny ognuno cerca di ritagliarsi la sua parte di felicità, un illusorio paradiso borghese e privato, che rimane aderente a ciò che è sempre disponibile, senza nessuna rottura, senza nessuna carica sovversiva ed utopica, se non quella del luogo lontano.

Del resto Mahagonny non è così dissimile dalla Londra della *Dreigroschenoper* né da altre città che si perdono nell'indeterminatezza della geografia sconnessa di Brecht. Mahagonny stessa a volte sembra in Florida (la città vicina distrutta dall'uragano è, infatti, Pensacola e, in effetti, in Mahagonny confluiscono molti dei lavori precedenti di Brecht tra i quali gli appunti per un dramma su Miami), e altre in California o, quanto meno, vicino alla California, con la sua corsa all'oro, anche se Paul, uno dei taglialegna che sono arrivati a Mahagonny, ha bisogno di attraversare l'Equatore per tornare in Alaska. L'ambiente, inoltre, si confonde, talvolta, con quello dell'India coloniale di *Mann ist Mann*, dove, però, i nomi di luoghi e città vengono in gran parte ripresi da Kipling e corrispondono alle denominazioni dell'epoca. Nei testi della *Hauspostille* che Brecht e Weill utilizzano per la prima stesura di Mahagonny (*Mahagonny Songspiel*, 1927), e che poi ritornano in parte nell'opera, compaiono, infine, nomi esotici di località in Birmania – Mandelay ripreso da Kipling – o l'indiana Benares.

Benares è, in questo contesto, il luogo altro verso il quale fuggire, il luogo di un desiderio che forse non troverà mai compimento e, in questo senso, rimanda alla Tahiti verso la quale Garga proietta il suo desiderio di fuga in *Im Dickicht*, immagine esotica di una lontananza, destinata, come dice Shlink a Garga, a restare meta di un viaggio soltanto immaginario: «Sie trinken. Sie arbeiten für Ihre Familie vier Wochen wie ein Pferd und kommen so leicht nach Tahiti ... auf dem Sofa» (ibid., 1: 358).

È interessante notare, inoltre, che il dramma *Im Dickicht*, rappresentato per la prima volta a Monaco nel 1923, è riscritto da Brecht nel 1927 (*Im Dickicht der Städte*) con un intento normalizzante, che lo rende più comprensibile e più coerente: il milieu viene adattato, i

nomi cambiati, le monete americanizzate, i tempi fissati con precisione. Im Dickicht risulta, quindi, maggiormente caotico ed incoerente, ma mostra al tempo stesso quell'artificialità brechtiana, che mette in discussione un'idea dell'arte come mera riproduzione fotografica della realtà. Anche la Chicago di *Im Dickicht* è, infatti, una città alquanto vaga e sconnessa: i prezzi vengono espressi a volte in monete inglesi, altre in dollari e la geografia del nuovo continente è imprecisa – le navi salpano direttamente per Tahiti quarant'anni prima che il canale di St. Lawrence colleghi i Grandi Laghi con l'Atlantico.

In questa Chicago mitica, e talvolta assurda, si combatte la lotta per la sopravvivenza tra Garga, l'idealista, e Shlink, il realista. Shlink si intromette nella vita di Garga cercando di comprare le sue idee: egli conosce Garga e sa tutto di lui, mentre Garga ripete più volte di non conoscere Shlink, di non averlo mai visto e di sentirsi spiato secondo un piano prestabilito. Di fronte a questa intrusione nella sua individualità Garga tenta di conservare uno spazio di libertà, che egli identifica proprio con la possibilità di avere opinioni e con il suo sogno di fuga a Tahiti. Alla fine del conflitto Garga si presenta senza legami familiari né sociali, ed anche senza amore, ma nella sua trasformazione egli conserva tratti della sua identità originaria. Qualcosa rimane, oltre alla nuda corporeità, con la sua pelle diventata spessa: lo spazio del desiderio. Garga non rinuncia, infatti, né alla letteratura, né al sogno di una migrazione al Sud, anche se il tempo migliore, quello della lotta, si è ormai concluso ed egli è solo, senza neanche la possibilità di una vera inimicizia.

Nella riscrittura del 1927 Garga sopravvive alla lotta ma viene spogliato anche di questi residui di desiderio: il prezzo da pagare per la conservazione del singolo è la solitudine estrema, la totale assenza di desideri, anche di un sogno di fuga nella letteratura o in una lontananza utopica. La cancellazione del soggetto non è tuttavia completa: rimane la nuda vita che resiste alla morte e all'annientamento.

Attraverso questo viaggio nei luoghi brechtiani si comprende dunque che l'interesse di Brecht non è tanto quello di descrivere luoghi

localizzabili in una geografia da atlante, quanto piuttosto di creare spazi aperti all'esperimento, essi stessi esperimenti, tentativi di rompere l'idea di una rappresentazione fotografica della realtà, verso una possibilità futura ed utopica.

Ed è in questi spazi aperti, nello scarto tra il fittizio ed il reale, che i personaggi brechtiani agiscono e mettono in scena tentativi e percorsi che – già a partire dalla figura di Garga e dei protagonisti di Mahagonny – non sono mai definitivi, ma che sono, come gli spazi, sempre sperimentali: «Sono esperimenti di condotta su una scena-laboratorio, non nature morte per un dopolavoro» (Bloch 1992: 209). Se, come abbiamo visto, in Mahagonny Brecht sperimenta con la morte dell'individuo che si consuma negli appetiti, nel dramma *Im Dickicht* egli si confronta con l'inevitabile sopravvivenza dell'individuo, che, in seguito, sottopone però ad un ripensamento in senso collettivo. Pensiamo, più che ai *Lehrstücke* – veri e propri esperimenti di morte, che quasi sempre sacrificano il protagonista –, a due grandi figure femminili quali Frau Carrar e Pelagea Wlassowa.

Il dramma *Die Gewehre der Frau Carrar* (1937) è ambientato nella Spagna della guerra civile e durante la stesura Brecht sposta gli avvenimenti da Bilbao in Andalusia, lasciando però – con una certa incoerenza che sottolinea l'artificialità della scrittura – riferimenti al fatto che, a causa dell'assedio di Bilbao, non arrivano generi alimentari. In questo contesto storico vagamente impreciso, Frau Carrar è una figura di madre e vedova avversa alla lotta e allo spargimento di sangue e unicamente intenta a salvare i suoi figli dalla guerra civile, che li vorrebbe combattenti e disposti a sacrificarsi per la causa repubblicana. La sua semplice saggezza pratica la porta a pensare che se i suoi figli non si immischieranno nella guerra, se rimarranno lontani dai combattimenti, saranno risparmiati dai generali. Fino all'uccisione gratuita del figlio maggiore, colpito – non in battaglia ma mentre svolge la sua attività di pescatore – dagli spari provenienti da una nave dei generali. È in questo momento che Frau Carrar abbandona tutte le sue convinzioni ed imbraccia i fucili per lottare per il figlio.

La sua non è, dunque, una presa di coscienza progressiva, ma un ribaltamento improvviso, dopo che le sue convinzioni, spinte fino al

limite dell'assurdo, hanno mostrato tutta la loro insostenibilità. L'irruzione della violenza arbitraria e del corpo morto del figlio confrontano Frau Carrar con l'inconsistenza delle sue idee e, attraverso la trasformazione del legame biologico in un legame sociale, la liberano dalla sua identificazione protettiva e la trasformano in una combattente per una causa che va oltre la morte del figlio.

Anche nel dramma *Die Mutter*, che si svolge nell'immaginaria città russa di Twersk – nome inventato da Brecht che, a partire dalla messa in scena del Berliner Ensemble del 1951 e nell'edizione del 1957, viene trasformato in Twer, nel quale può esserci un riferimento all'antica Twer nel territorio del Volga a Nord-Ovest di Mosca – la protagonista è una madre ed una vedova che disapprova l'attività rivoluzionaria del figlio e che è disposta a prendere il suo posto per distribuire volantini in una fabbrica – «eine sehr schlimme Sache» (ibid., 3: 336) – soltanto per proteggerlo. Il suo gesto non è ancora una scelta consapevole dell'attività rivoluzionaria e ciò che la spinge ad agire con i rivoluzionari è unicamente il suo istinto materno. Infatti, quando viene a sapere che il figlio e gli amici stanno organizzando uno sciopero, la madre si dichiara contraria all'uso della violenza e vuole che lo sciopero sia pacifico, perché è convinta che, se gli operai non ricorreranno alla violenza, la polizia non interverrà. Durante la dimostrazione del primo maggio, però, un operaio, che si rifiuta di lasciare la bandiera, viene ucciso dalla polizia. Di fronte a questa violenza gratuita la madre strappa la bandiera dalle mani dell'operaio ed intraprende consapevolmente la strada della rivoluzione. Non più per il figlio ma per tutti i figli della rivoluzione. Anche in questo caso, dunque, è l'irruzione della violenza brutale ed ingiustificata che fa crollare le certezze della madre e che la porta ad una nuova consapevolezza.

La morte del giovane operaio, come quella del figlio di Frau Carrar, hanno il carattere di un accadere che fa pensare alla riflessione di Alain Badiou sull'evento in San Paolo. La fondazione dell'universalismo (Badiou 1997, trad. it 1999). In questo libro Badiou collega la nascita del soggetto all'evento e si interroga su quali siano le condizioni di una "singolarità universale" che rompa sia con

l'omogeneizzazione astratta dell'estensione continua degli automatismi del capitale sia con ogni processo di frammentazione in identità chiuse.

San Paolo, strappando la novella alla rigida chiusura nella comunità ebraica e alla determinazione della generalità statale (il formalismo giuridico romano e in particolare la cittadinanza romana con le sue condizioni e diritti) e della generalità ideologica (il discorso filosofico e morale greco), vuole far valere una singolarità universale sia contro le astrazioni dominanti che contro le rivendicazioni comunitarie o particolaristiche. Egli è quindi, per Badiou, un pensatore-poeta dell'evento, colui che pratica ed enuncia tratti invariati della figura militante e che fa emergere la connessione tra l'idea di una rottura, di un capovolgimento e quella di un pensiero-pratico che è la materialità soggettiva di questa rottura.

Paolo è, infatti, diventato soggetto all'improvviso quando, recandosi a Damasco per perseguire i cristiani, sente una voce misteriosa che gli rivela la verità e la sua vocazione: si tratta di una cesura che istituisce un nuovo soggetto. Inoltre, se c'è stato un evento e se la verità consiste nel dichiararlo e nel restare fedeli a questa dichiarazione, ne derivano due conseguenze: poiché la verità è evenemenziale o dell'ordine di ciò che accade, essa è singolare e nessuna generalità disponibile può renderne conto, né strutturare il soggetto che vi si appella; poiché la verità si iscrive a partire da una dichiarazione d'essenza soggettiva, nessun sottoinsieme preconstituito la sostiene e non v'è nulla di comunitario o di storicamente costituito che possa conferire una sostanza al suo processo.

L'evento, come rottura e nascita di un pensiero-pratico militante, fa dunque pensare alla figura della madre e di Frau Carrar le quali, confrontate con una situazione limite, mettono in scena un divenire che, contro la loro situazione iniziale, le porta ad agire in senso politico-universale. La verità, inoltre, si fonda nell'evento, dunque nella singolarità dell'accadere e non in una generalità storicamente costituita. In questo senso, la morte gratuita dell'operaio, come quella del figlio di Frau Carrar, sono la cesura che istituisce un nuovo soggetto, un soggetto singolare e militante, di una verità che si costituisce soggettivamente nell'accadere dell'incontro con la morte e che diviene

la verità universale della rivoluzione. Il soggetto mantiene, dunque, la sua individualità in un processo di universalizzazione: si può pensare a una nuova forma di eternità, quella di una singolarità universale e collettiva, nella quale trova forse una direzionalità quel senso di mancanza avvertito da Paul Ackermann in *Mahagonny*.

Una direzionalità, una cesura che si realizza proprio nel momento dell'incontro e dello scontro tra campi di forze contrapposte, in uno spazio – e in un teatro – che, nonostante i momenti di rottura, non cessa di costruirsi attorno a tensioni oppostive e che, riprendendo Deleuze, si colloca per tanto tra il classico ed il moderno.

Gli spazi brechtiani sono, infatti, aperture all'esperimento, laboratori nei quali si formano sempre di nuovo personaggi e comportamenti: pensiamo, a questo proposito, che un'altra figura di madre brechtiana è *Mutter Courage*, un'affarista al seguito della guerra, assolutamente presa in uno spazio di rapporti oppositivi ed altrettanto incapace di agire in senso rivoluzionario-universale, una madre che, neanche davanti ai cadaveri dei figli, riesce a ripensare se stessa in un senso che non sia soltanto egoistico. Il Versuch, il tentativo, diventa, dunque, anche ciò che forma la scrittura stessa di Brecht, nelle cui opere complete, *Gesammelte Werke*, il termine *Gesammelte* «non indica un raccolto che con soddisfazione venga stipato nel granaio. Al contrario, semina, falciatura, covoni, trebbiatura, tutti i lavori di lungo respiro, sono ovunque visibili» (Bloch 1992: 208).

Bibliografia

- Badiou, Alain, *Saint Paul. La fondation de l'universalisme* (1997), San Paolo. *La fondazione dell'universalismo*, traduzione di Federico Ferrari e Antonella Moscati, Napoli, Cronopio, 1999.
- Id., *Le siècle* (2005), *Il secolo*, traduzione di Vera Verdiani, Milano, Feltrinelli, 2006.
- Bloch, Ernst, *Erbschaft dieser Zeit* (1962), trad. it. *Eredità del nostro tempo*, Ed. Laura Boella, Milano, Il Saggiatore, 1992.
- Id., *Geist der Utopie* (1964), trad. it. *Spirito dell'utopia*, Ed. Vera Bertolino e Francesco Coppellotti, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- Brecht, Bertold, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, a cura di Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Berlin und Weimar, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.
- Deleuze, Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2* (1985), trad. it. *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ed. Liliana Rampello, Milano, Ubulibri, 1989.
- Jameson, Fredric, *Brecht and Method* (2000), trad. it. *Brecht e il metodo*, Ed. Giuseppe Episcopo, Napoli, Cronopio, 2008.
- Lindner, Burkhardt, "Für eine Revision der Lehrstückperiode", *The Other Brecht II / Der andere Brecht II, The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*, Madison: The International Brecht Society, 18, 1993: 43-57.
- Nägele, Rainer, "Der andere Schauplatz – Zwischen Brecht und Artaud", *In die Höhe fallen: Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie*, hrsg. von A. Lamke, M. Schierbaum, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000: 9-21.

L'autrice

Beatrice Furini

Beatrice Furini ha conseguito un Dottorato di Ricerca in Letteratura comparata e Traduzione del testo letterario presso l'Università di Siena, scrivendo una tesi sul teatro di Bertolt Brecht. Ha

partecipato a convegni e pubblicato saggi su autori quali F. Kafka, E. Canetti, E. S. Özdamar, A. Abate, W. G. Sebald, H. Spiel.

Email: burtca@virgilio.it

L'articolo

Data invio: 30/06/2011

Data accettazione: 30/09/2011

Data pubblicazione: 30/11/2011

Come citare questo articolo

Furini, Beatrice, "Tra Oriente ed Occidente: spazi dell'esperimento nel teatro di Brecht", *Between*, I.2 (2011), <http://www.between-journal.it/>