

Iacopo Chiaravalli

Fuori dal letto del tempo: su alcuni presunti motivi brechtiani in Walter Benjamin

1. Liquidare Brecht¹

In un'intervista pubblicata il 14 gennaio 1927 sulla rivista *Večernja Moskva* Walter Benjamin si lascia sfuggire una delle rare diagnosi della situazione letteraria tedesca a lui contemporanea. A eccezione della luminosa eccezione di Scheerbart, “la Germania sta vivendo un sospetto tramonto dell’arte”². Quasi a smentire quest’affermazione, il 31 agosto del 1928 andò in scena al *Theater am Schiffbauerdamm* di Berlino la prima rappresentazione dell’opera che avrebbe portato alla ribalta uno scrittore sui cui meriti Benjamin stesso si sarebbe poi espresso pubblicamente “senza riserve”³. Lo spettacolo s’intitolava *L’opera da tre soldi*

¹ Le citazioni dagli scritti di Benjamin, Adorno e Brecht sono indicate secondo le rispettive edizioni di riferimento: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt 1972-1989, 7 voll. (d’ora in poi GS, seguito dal numero del volume, del tomo e della pagina); W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, (a cura di) C. Gödde, H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt 1995-2000, 6 voll. (d’ora in poi GB, seguito dal numero del volume e della pagina); T.W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt 1971-1998, 20 voll. (d’ora in poi AGS, seguito dal numero del volume e della pagina); B. Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, a cura di W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Müller, Suhrkamp, Frankfurt 1988-2000, 30 voll. (d’ora in poi GA, seguito dal numero del volume, del tomo e della pagina). Per le traduzioni di Benjamin si farà riferimento a W. Benjamin, *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, edizione italiana di E. Gianì, R. Riediger, Einaudi, Torino 2000-2014, 9 voll. (d’ora in poi OC, seguito dal numero del volume e della pagina). Non esistendo un’edizione completa in italiano, le traduzioni di Adorno e Brecht saranno specificate di volta in volta. Qualora non sia presente l’indicazione della versione italiana la traduzione è di chi scrive.

² GS VII.2, 880. Più nello specifico, *ibidem*: “Hauptmann è fermo ai suoi successi passati e scrive insensati lavori fantastici. Thomas Mann ha attraversato un cambiamento personale che però non è né di alcun significato per il suo lavoro né di interesse sociale. Schnitzler fa delle sue opere dei trattati freudiani”.

³ GB IV, 45 / W. Benjamin, A Gerhard Scholem [20 luglio 1931], in Id., *Lettere 1913-1940*, raccolte e presentate da G.G. Scholem e T.W. Adorno, A. Marietti, G. Backhaus (a cura di), Einaudi, Torino 1978, p. 203: “[...] questi scritti [i *Versuche*] sono i primi

e l'autore del libretto era Bertolt Brecht. I due, che in precedenza si erano solo incrociati, intensificarono il rapporto personale dal maggio 1929. Successivamente all'apparizione del primo volume dei *Versuche* nel 1930, Benjamin diede il via a un'opera di interpretazione e confronto con il lavoro brechtiano che lo avrebbe portato, fino al 1939, a comporre undici testi dedicati allo *Stückeschreiber* di Augusta.

Il loro rapporto è da tempo uno dei nodi nevralgici degli studi benjaminiani e i giudizi al riguardo sono stati i più disparati⁴. A risultare determinante, però, è stata la versione fornitane da Adorno in una famosa lettera indirizzata a Benjamin del 18 marzo 1936, in cui espone le sue obiezioni a *L'opera d'arte nell'età della sua riproducibilità tecnica*:

E del resto, per quanto riguarda la differenza teorica fra di noi ho l'impressione che essa non si giochi fra me e Lei, ma che sia mio compito tenere rigido il Suo braccio finché il sole di Brecht non sarà nuovamente sprofondata in acque esotiche. Solo in questo senso la prego di intendere dunque le mie critiche.⁵

– beninteso: poetici o letterari – per i quali in quanto critico mi pronuncio senza riserve (pubbliche) [...]”. Va poi menzionata anche l'enfasi della lettera a Marx-Steinschneider del 20 ottobre 1933 in cui Benjamin sottolinea che (GB IV, 229 / W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, cit., p. 241): “Ovviamente non sottacerò il fatto – ammesso che sia ancora necessario dirlo – che l'accordo con la produzione di Brecht è uno dei punti più importanti e consolidati di tutta la mia posizione”.

⁴ Senza pretese di esaustività si vedano: P. Mayer, *Die Wahrheit ist konkret. Notizien zu Benjamin und Brecht* e B. Lindner, *Brecht, Benjamin, Adorno. Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter*, entrambi in H.L. Arnold (hrsg.von), *Bertolt Brecht*, Sonderband aus der Reihe: “Text und Kritik”, Boorber, München, Boorber Verlag, 1972, pp. 5-13 e pp. 14-36; F. Masini, *Brecht e Benjamin. Ermeneutica materialista e scienza della letteratura*, De Donato, Bari 1977; F. Desideri, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Editori Riuniti, Roma 1980; R. Tiedemann, *Brecht, oder die Kunst in anderer Leute Köpfe zu denken*, in Id., *Dialektik im Stillstand. Untersuchungen zum Spätwerk Walter Benjamins*, Suhrkamp, Frankfurt 1983, pp. 42-73; E. Fernández Gijón, *Walter Benjamin y Bertolt Brecht: las malas compañías*, in “Mientras Tanto” 27, 1986, pp. 77-86; D. Schöttker, *Reduktion und Montage. Benjamin, Brecht und die konstruktivistische Avantgarde*, in K. Garber, L. Rehm (eds.), *global benjamin*, Fink, München 1992, pp. 745-773; A. Phelan, *July Days in Skovsbostrand: Brecht, Benjamin and Antiquity*, in “German Life and Letters”, 53, 2000, pp. 373-385; S. Carney, *Brecht and Critical Theory. Dialectics and Contemporary Aesthetics*, Routledge, London-New York 2005; P. Zazzali, *The Role of Theatre in Society: A Comparative Analysis of the Socio-Cultural Theories of Brecht, Benjamin, and Adorno*, in “The European Legacy: Toward New Paradigms”, 18, 2013, pp. 685-697; G. Didi-Hubermann, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia I*, a cura di F. Agnellini, Mimesis, Milano 2018. Una menzione particolare merita E. Wizisla, *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*, Suhrkamp, Frankfurt 2004 che è ad oggi il lavoro più approfondito sull'argomento.

⁵ T.W. Adorno an W. Benjamin [London, 18.3.1936], in T.W. Adorno, W. Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, a cura di H. Lenz, Suhrkamp, Frankfurt 1995 / OC VII, 549.

Con un certo paternalismo, Adorno si dipinge come custode di una presunta “ortodossia benjaminiana” di contro alla presenza di motivi brechtiani che vengono così riassunti:

Lei sottovaluta la tecnicità dell'arte autonoma e sopravvaluta quella dell'arte indipendente; questa sarebbe forse, in parole semplici, la mia principale obiezione: potrebbe però solo comporsi come dialettica tra quegli stessi estremi che Lei separa. Questo a parer mio non significherebbe altro che la liquidazione totale dei motivi brechtiani che già qui si trovano in fase di profonda trasformazione; soprattutto di qualsiasi appello all'immediatezza di un contesto di efficacia, qualunque sia la sua conformazione e all'effettiva coscienza dei proletari effettivi che non hanno, rispetto ai borghesi, assolutamente nessun vantaggio se non l'interesse alla rivoluzione, e per il resto portano tutte le tracce di mutilazione proprie del carattere borghese.⁶

La rilevanza di queste critiche risulta ancora più palese se le vediamo alla luce dello scontro complessivo fra Adorno e Benjamin che ruota soprattutto – usando il lessico hegeliano di Adorno – intorno alla categoria di mediazione⁷. L'accusa di immediatezza rivolta alla riflessione benjaminiana rimarrà infatti una costante sia nel carteggio sia negli scritti successivi⁸. Data quindi l'importanza che questi rilievi hanno avuto nel determinare la visione successiva sia del rapporto, da un lato, fra Adorno e Benjamin sia, dall'altro, di quello fra Benjamin e Brecht è necessario chiedere conto della loro legittimità. In altri termini, le domande preliminari che dobbiamo porci, affrontando questa fondamentale lettera, sono: Adorno ha davvero colpito nel segno? Il dissidio con Benjamin è semplicemente riducibile alla distanza che Adorno vedeva fra la propria concezione e quella brechtiana?

2. La mediazione del metodo

Mettiamo da parte la legittimità dell'interpretazione adorniana de *L'opera d'arte nell'età della sua riproducibilità tecnica*⁹ e concentra-

⁶ T.W. Adorno an W. Benjamin [London, 18.3. 1936], in T.W. Adorno, W. Benjamin, *Briefwechsel*, cit., p. 173 / OC VII, 548.

⁷ Su questo si veda G. Agamben, *Il principe e il ranocchio. Benjamin, Adorno e il problema del metodo*, in Id., *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 2001, pp. 115-131.

⁸ Cfr. AGS X.1, 247 / T.W. Adorno, *Profilo di Walter Benjamin*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 1972, pp. 233 – 247, p. 239, dove Adorno parla di “stretto contatto con l'immediato materiale”. Per un'analisi delle lettere relative alla *Passagenarbeit* cfr. F. Desideri, *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, Il Melangolo, Genova 2002.

⁹ Su cui si vedano, almeno, M. Hansen, *Benjamin, Cinema, and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology'*, in “New German Critique”, 40, 1987, pp. 179-224;

moci invece sull'origine brechtiana delle pretese aporie che la lettera del 18 marzo 1936 vi ritrova. Adorno ha certamente ragione quando afferma che la produzione brechtiana rifiuta l'idea di autonomia artistica – andando a sottolineare un punto che rimarrà sempre il vero nodo del suo specifico disaccordo con Brecht¹⁰. Diversa è invece la situazione per l'accusa di essere la fonte della presunta immediatezza della concezione benjaminiana dell'arte di massa. Con gran parte della cultura del periodo di Weimar Brecht condivide sicuramente l'idea per cui la modernizzazione tecnologica ha comportato un mutamento antropologico radicale¹¹. Ciò però non comporta, nel suo caso, l'idealizzazione dei suoi prodotti. Se ha sicuramente ragione Benjamin quando scrive che il teatro epico “è sulla cresta dell'onda della tecnica”¹², Brecht non ha mai affidato a nessuna forma tecnologica che non sia espressamente organizzata a tal fine, una qualsivoglia capacità meccanica di emancipazione.

A dover essere invece rilevato è il mutamento radicale nel pubblico che un drammaturgo si trova di fronte. Nonostante le trasformazioni sociali e culturali in atto: “[...] il teatro continua imperturbabile a fare quel che non può più fare e nessuno vuole più”¹³. Quindi: “[...] per conseguire l'effetto teatrale dovremmo, eventualmente, trasformare il teatro stesso al punto che l'odierno nome di “teatro” non gli si confaccia neppure”¹⁴. Esito di tale trasformazione sarà il vero teatro moderno, cioè il teatro epico. La sua ideazione è quindi, in prima istanza, un'opera di *rettende Kritik* a fronte del lucido realismo nei confronti della crisi epocale che l'estetica e il gusto della tradizione stavano attraversando.

La medesima lucidità viene dimostrata nel momento in cui Brecht si confronta con le nuove forme di comunicazione come la radio e il cine-

S. Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, in “October”, 62, 1992, pp. 3-41. Si vedano poi i saggi in A. Benjamin (ed.), *Walter Benjamin and Art*, Continuum, London – New York 2005 e M. Montanelli, M. Palma (a cura di), *Tecniche di esposizione. Walter Benjamin e la riproducibilità dell'opera d'arte*, Quodlibet, Macerata 2016.

¹⁰ Si veda AGS XI, 409 – 430 / T.W. Adorno, *Impegno*, in Id., *Note per la letteratura*, a cura di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1979, vol. II, pp. 89 – 110. Su questo cfr. F. Fiorentino, *Adorno, Brecht e la politica dell'arte*, in “Between”, V, 10, 2015. Un'interpretazione “adorniana” di Brecht si può trovare anche nel bel saggio di R. Schwarz, *The Relevance of Brecht: High Points and Low*, in “Meditations”, XXIII, 1, 2010, pp. 27-61.

¹¹ Sul background comune a Brecht e Benjamin cfr. P. Gay, *La cultura di Weimar*, a cura di M. Mercì, R. Ioli, Dedalo, Bari 2002.

¹² GS II.2, 524 / OC IV, 364.

¹³ GA XXI, 121 / B. Brecht, *Un po' più di sano sport!*, in Id., *Scritti teatrali*, a cura di E. Castellani, Einaudi, Torino 1964, vol. I, p. 40.

¹⁴ GA XXI, 174 / B. Brecht, *Appello ai teatri*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., vol. I, p. 55.

ma. A nessuna delle due viene attribuito il potere di creare automaticamente una maggiore capacità cognitiva sulla propria posizione sociale. Ciò che però avviene è invece un contraccolpo complessivo della radio e soprattutto del cinema sulla produzione e sulla fruizione della cultura:

Infatti le vecchie forme di comunicazione, una volta che ne siano comparse delle nuove, non rimangono immutate accanto ad esse. Lo spettatore di film legge i racconti in maniera diversa. Ma anche chi scrive i racconti è a sua volta spettatore di film. La tecnicizzazione della produzione letteraria non può venire ormai annullata.¹⁵

Il fatto che gli oggetti culturali siano diventati prodotti da consumare ha reso inefficace qualsiasi azione immediata dell'arte sul suo pubblico:

Uno dei fondamenti delle nostre considerazioni sull'arte è la convinzione che la grande arte agisca immediatamente, direttamente, da sentimento a sentimento, scavalchi d'un balzo le differenze fra uomo e uomo, avvicini tutti gli uomini col metterne a tacere gli interessi – essendo essa stessa disinteressata. Poiché tale risultato attualmente non viene più conseguito né dall'arte antica né dall'arte moderna, o si giunge alla conclusione che oggi una grande arte non esiste più (ed è questa l'opinione più diffusa), oppure si è costretti, diciamo meglio, autorizzati, ad abbandonare questa pretesa nei confronti della grande arte. Ed è appunto questo quanto stiamo per fare.¹⁶

Se è il teatro drammatico a fondarsi sull'immediatezza, lo sforzo di riforma brechtiano è invece quello di andare a inserire un'ulteriore forma di mediazione fra il pubblico e il fatto teatrale. L'insieme di prassi scritturali e di pratiche di scena che puntano alla realizzazione del famigerato *V-Effekt* non sono altro se non il tentativo di portare a emergere la "teatralità" del teatro, cioè l'esplicitazione di quei plurimi livelli di mediazione che il teatro tradizionale vuole invece occultare¹⁷. In fondo, Brecht (come Adorno e diversamente da Benjamin) è un ammirato lettore di Hegel¹⁸.

¹⁵ GA XXI, 464 / B. Brecht, *Il processo dell'Opera da tre soldi*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, a cura di B. Zagari, Einaudi, Torino 1973, p. 67. Sulla riflessione brechtiana sui nuovi mezzi di comunicazione si vedano i contributi raccolti in F. Fiorentino (a cura di), *Brecht e i media*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013.

¹⁶ GA XXI, 127 / B. Brecht, *L'adattamento allo spettatore*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., vol. I, p. 43.

¹⁷ Per la complessità interna dell'idea brechtiana di straniamento cfr. M. Blanchot, *L'effetto di straniamento*, in Id., *La conversazione infinita. Saggi sull'"insensato gioco di scrivere"*, tr. it. R. Ferrara, Einaudi, Torino 2015, pp. 439-448.

¹⁸ Si veda il gustoso passo dei *Dialoghi dei profughi* su Hegel e la dialettica, cfr. GA XVIII, 263 / B. Brecht, *Dialoghi dei profughi*, tr. it. M. Cosentino, L'Orma, Roma 2022, p. 94: "I concetti che noi ci facciamo delle cose sono molto importanti: sono per così dire le prese che ci permettono di muovere le cose. Il libro [la *Scienza della logica*] tratta del modo in

Le pratiche teatrali che progressivamente e talvolta contraddittoriamente vanno a comporre le prescrizioni metodiche del teatro epico funzionano infatti, a un primo livello, come messa in mostra delle condizioni stesse dell'illusione, ovvero come l'esplicitazione dell'inevitabile mediazione presente nella rappresentazione:

Egli [lo spettatore] vede che sono state prese disposizioni per mostrargli un certo fatto, vede che qui si sta ripetendo alcunché in particolari circostanze: per esempio, sotto una luce vivissima. Col mettere in scena le sorgenti luminose si tende a combattere l'intenzione di nasconderle, tipica del vecchio teatro.¹⁹

La rappresentazione brechtiana non è una dismissione o una rarefazione della scena, bensì una sua ricostruzione radicale tramite la scomposizione dei suoi elementi, il loro sviluppo autonomo e il loro riassetto. Il suo scopo è esporla come scelta di rappresentazione ben precisa, arrivando a elaborare un'idea di recitazione la cui matrice hegeliana è evidente:

Quando poi [l'attore] sarà sulla scena, in tutti i momenti importanti, accanto a quello che fa, permetterà di scoprire, metterà in rilievo, renderà intuibili anche cose che non fa; in altre parole, reciterà in modo da dare la più chiara evidenza all'alternativa, da far sì che la sua prestazione lasci intravedere anche le altre possibilità, mentre quella che ha luogo sulla scena è una sola delle varianti possibili. Dirà per esempio: "Questa me la pagherai", e nello stesso tempo *non* dirà: "Ti perdono"; odierà i suoi figli, e non ci sarà in lui nessun amore per loro; andrà avanti a sinistra, e non indietro a destra. Tutto ciò che egli *non* fa, dovrà insomma essere contenuto e racchiuso in ciò che fa. In tal modo ogni battuta, ogni gesto corrisponde a una decisione, il personaggio resta sotto controllo e viene collaudato. Possiamo formulare tecnicamente questo procedimento come la *fissazione del "non così – ma così"*.²⁰

Gesti e battute emergono come negazione determinata di molteplici altre possibilità. In questo caso, però, la negazione non opera come struttura logica attraverso cui si realizza una determinazione capace di ricapitolare l'intero processo precedente. La conservazione di ciò che è negato si realizza solo come denaturalizzazione della situazione o, in altri termini, come virtualizzazione della fattualità. Il reale viene così posto come un possibile.

cui l'uomo può mettere il suo zampino tra le cause dei processi in atto. L'ironia insita in una certa cosa lui [Hegel] la chiama dialettica. Come ogni grande umorista, diceva tutto con la faccia più seria del mondo".

¹⁹ GA XXI, 239 / B. Brecht, *Visibilità delle sorgenti luminose*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., vol. I, p. 239.

²⁰ GA XXII.2, 643 / B. Brecht, *Breve descrizione di una nuova tecnica della recitazione che produce l'effetto di straniamento*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., vol. I, p.179.

Va delineandosi la struttura profonda della ragione brechtiana nella misura in cui l'attività razionale – come la concepisce il teatro epico – non produce da sé contenuti in modo indipendente rispetto al suo contesto. Essa parte sempre da un dato reale per oltrepassarlo, ponendolo in relazione con quelle condizioni che lo hanno reso tale, modalizzandolo come una possibilità fra le molte che il decorso reale avrebbe potuto creare. Il positivo, l'affermativo è allora solo una posizione momentanea che il pensiero assume nella misura in cui deve venire a patti con la necessità di darsi una funzione all'interno della realtà. Come viene detto in modo più che chiaro nel *Me-ti*: “Do, scolaro di Me-ti, sosteneva la tesi che bisogna dubitare di tutto [...]. Essendogli stato chiesto che cosa ponesse un limite ai dubbi, Do disse: Il desiderio di agire”²¹. Teoria e prassi si completano a vicenda: la prima consente alla seconda di non assumere mai la realtà (o sé stessa) come un'assolutezza; viceversa, la prassi costringe la teoria a darsi una forma senza perdersi in un puro gioco scettico, alla fin fine nichilistico²².

3. Il soggetto di riferimento

Non è difficile osservare come il teatro brechtiano presupponga l'idea illuminista classica dell'intellettuale come soggettività capace di fornire alla collettività pratiche e strumenti utili alla sua emancipazione. Da tale punto di vista, Brecht è molto vicino ad Adorno quando questi rimprovera a Benjamin di aver esautorato il ruolo direttivo della cultura:

[...] se Lei dialetticizza la tecnicizzazione e l'estraneazione (a buon diritto), ma non fa altrettanto con il mondo della soggettività oggettivata, questo politicamente non significa altro che affidare immediatamente al proletariato (in quanto soggetto del cinema) una prestazione che, secondo la definizione di Lenin, non può portare a termine che tramite la teoria degli intellettuali intesi come soggetti dialettici [...].²³

²¹ GA XVIII, 137 / B. Brecht, *Me-ti. Libro delle svolte*, a cura di M. Federici Solari, L'Orma, Roma 2019, p. 81. La posizione del *Me-ti* come architrave per una comprensione dell'opera brechtiana è stata rilevata da F. Jameson, *Brecht and Method*, Verso, London – New York 1998.

²² Per una ricostruzione complessiva dell'evoluzione del teatro epico è ancora ottima la monografia di P. Chiarini, *Bertolt Brecht*, Laterza, Bari 1959. Per una revisione di alcune posizioni di Chiarini e un loro aggiornamento cfr. C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, Cue Press, Imola 2015.

²³ T.W. Adorno an W. Benjamin [London, 18.3.1936], in T.W. Adorno, W. Benjamin, *Briefwechsel*, cit., p. 170 / OC VII, 547. Il ragionamento adorniano vale all'interno dell'equiparazione fra il cetto intellettuale e l'avanguardia politica – cosa ovviamente non scontata e che rappresenta già una reinterpretazione ben specifica del dettato leniniano, su cui cfr. S. Buck-Morss, *The Origins of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benja-*

Non bisogna farsi trarre in inganno dalla stima che Benjamin aveva per la capacità di Brecht di illustrare le condizioni del lavoro intellettuale nel modo di produzione capitalistico. Per quanto, ad esempio, possa apparire brechtiano un testo quale *L'autore come produttore*, Benjamin vi sviluppa un'idea di lavoro intellettuale la cui dimensione prettamente politica consiste nel portare a piena realizzazione le possibilità della tecnica propria del sapere in questione. In tal modo, l'opera dell'intellettuale non è fatta per fornire strumenti operativi e concettuali alla massa o, più specificamente, ai gruppi subalterni, bensì per perseguire "la politicizzazione della propria classe"²⁴ – cioè dello stesso ceto intellettuale²⁵. Non a caso: "La solidarietà dello specialista col proletariato [...] può essere sempre soltanto una solidarietà mediata"²⁶ – ovvero essa si manifesta attraverso un operare coi mezzi di produzione intellettuale apparentemente indipendente dal movimento concreto delle strategie di emancipazione dei gruppi subalterni.

Ciò comporta una presa di posizione ambivalente. Benjamin infatti oscilla fra la tradizionale concezione illuminista dell'attività intellettuale come demolizione della falsa coscienza generalizzata e una sua posizione di retroguardia rispetto alla coscienza che gli strati sociali acquisiscono attraverso la prassi reale. È un problema di soggettivazione gnoseologica e politica che si trascina sino alle tesi *Sul concetto di storia* e che rinveniamo nella sua patente difficoltà in un passo dei materiali preparatori:

La storia, in senso rigoroso, è dunque un'immagine che viene dalla rammemorazione involontaria, un'immagine che s'impone improvvisamente al soggetto della storia nell'attimo del pericolo. La legittimazione dello storico dipende dalla sua netta consapevolezza della crisi in cui, di volta in volta, è entrato il soggetto della storia. Questo soggetto non è per nulla un soggetto trascendentale, bensì la classe oppressa che lotta, nella sua situazione più esposta. Solo per questa classe si dà conoscenza storica, e per lei unicamente nell'attimo storico.²⁷

min, and the Frankfurt School, The Free Press, New York 1977. Per quanto concerne la *vexata quaestio* della "coscienza da fuori" e del ruolo dell'organizzazione nel leninismo cfr. G. Lukács, *Lenin: unità e coerenza del suo pensiero*, Einaudi, Torino 1977; L. Althusser, *Lenin e la filosofia*, Jaca Book, Milano 1969; L. Gruppi, *Il pensiero di Lenin*, Editori Riuniti, Roma 1970; K. Anderson, *Lenin, Hegel, and Western Marxism: a Critical Study*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 1995 e G. Carpi, *Lenin. La formazione di un rivoluzionario (1874 – 1904)*, Stilo Editore, Bari 2020.

²⁴ W. Benjamin, *Un isolato si fa notare*, GS III, 225 / OC IV, 144.

²⁵ Si veda su questo G. Spagnoletti, *Avanguardia e rivoluzione: appunti sul marxismo benjaminiano*, in "Studi germanici", 12, 1974, pp. 291-326.

²⁶ GS II.2, 700 / OC VI, 57.

²⁷ GS I.3, 1243 / OC VII, 507.

Se dobbiamo credere all'idea che la conoscenza storica come rammemorazione non si dia a livello individuale, bensì collettivo²⁸, questa sembra davvero crearsi in modo spontaneo tramite la casualità dell'associazione fra due diverse densità storiche che entrano in stato di connessione reciproca. Forse più in questo caso che non in quello del *Kunstwerk-Essay* l'accusa adorniana di "romanticismo anarchico nella fiducia cieca nel potere autonomo del proletariato" sembra cogliere nel segno²⁹. D'altro canto, per usare i termini in cui si pone il problema nel saggio *Sulla facoltà mimetica*, è dubbio che le stelle siano in grado di riconoscere la propria configurazione così come la propria influenza sugli esseri umani senza l'intervento dell'astrologo³⁰. A ciò si associa che la "consapevolezza" della situazione storica del suo soggetto di riferimento da parte del *Geschichtsschreiber* non è in alcun modo fondata e illustrata concettualmente, comportando così un inevitabile resto di indeducibilità.

Al contrario, il teatro brechtiano deve ricostruire, a partire dalla sua propria prassi, un riferimento al soggetto di fruizione che il dramma naturalistico sembrava ormai aver irrimediabilmente perduto. È sicuramente vero che – come in Benjamin – anche in Brecht è all'opera un costante e continuo lavoro sulla tecnica interna del lavoro intellettuale. Tuttavia, quella stessa diagnosi della produzione culturale come rifornimento dell'apparato³¹, che Benjamin utilizza

²⁸ Si vedano le osservazioni su Proust in *Su alcuni motivi in Baudelaire*, GS I.2, 611 / OC VII, 381-382: "L'opera in otto tomi di Proust dà un'idea delle operazioni necessarie per restaurare al presente la figura del narratore. Proust ha affrontato l'impresa con grandiosa coerenza. Egli si è imbattuto così, fin dall'inizio, nel compito elementare di riferire della propria infanzia; e ne ha misurato tutta la difficoltà nell'atto di presentare come effetto del caso se la sua soluzione fosse anche solo possibile. Nel corso di queste riflessioni egli foggia l'espressione *mémoire involontaire*, che reca i segni della situazione in cui è stata creata. Essa appartiene al repertorio della persona privata isolata in tutti i sensi. Dove c'è esperienza nel senso proprio del termine, determinati contenuti del passato individuale entrano in congiunzione, nella memoria, con quelli del passato collettivo. I culti con i loro cerimoniali, con le loro feste (di cui forse non si parla mai in Proust), realizzavano di continuo la fusione fra questi due materiali della memoria. Essi provocavano il ricordo in epoche determinate e restavano occasioni e appigli di esso durante tutta la vita. Ricordo volontario e involontario perdono così la loro esclusività reciproca". Su Benjamin e Proust cfr. P. Szondi, *Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin*, in Id., *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt 1978, vol. II, pp. 275-294. Si rammenti che nei materiali preparatori a *Sul concetto di storia* l'immagine dialettica viene definita come il "ricordo involontario dell'umanità redenta" (GS I.3, 1233 / OC VII, 498).

²⁹ Cfr. T.W. Adorno an W. Benjamin [London, 18.3.1936], in T.W. Adorno, W. Benjamin, *Briefwechsel*, cit., p. 171 / OC VII, 547.

³⁰ Cfr. GS II.1, 206 – 207 / OC V, 440: "La percezione delle similitudini appare allora legata a un momento. È come l'intervento di un terzo elemento, dell'astrologo nel processo di congiunzione di due astri che deve essere colto nell'attimo del suo accadere".

³¹ Cfr. GA XXIV, 75 / B. Brecht, *Note all'opera "Ascesa e rovina della città di Mahagonny"*, in Id., *Teatro*, a cura di E. Castellani, Einaudi, Torino 1963, vol. I, p. 572: "[...] illudendosi di possedere un apparato che in realtà li possiede, essi [i lavoratori intellettuali] difendono un apparato che non controllano più, che non è più – come essi continuano a credere – un mezzo che serve i produttori intellettuali, ma è diventato un mezzo che si rivolge contro di loro, contro la loro produzione (quando cioè questa produzione persegue

per conservare la piena autonomia della soggettività intellettuale rispetto alla prassi, diventa per Brecht la prova evidente che una trasformazione del teatro è inscindibilmente legata a una trasformazione della società³². Il momento politico è intrinseco al momento estetico e procede da esso³³. Dal punto di vista brechtiano non vi è *rettende Kritik* del teatro che non sia anche, contemporaneamente, *bewußtmachende Kritik* dei suoi fruitori³⁴.

La continua concentrazione brechtiana sul rapporto fra costruzione della rappresentazione e pubblico è allora sintomatica della ricerca di una forma attraverso cui rendere il teatro stesso un momento di mediazione fra teoria e prassi. In questa direzione, il lavoro della scena epica vuole svolgere due diversi compiti che potremmo chiamare sintetico l'uno e analitico l'altro. La sintesi si svolge come ricostituzione antropologica dell'emozionalità dell'individuo. Il teatro drammatico è infatti fondato sulla scissione tutta moderna fra *ratio* e sentimento che lo porta poi a escludere il momento razionale per enfatizzare quello emotivo. Ciò però comporta la perdita dell'intera sfera libidica associata alla conoscenza. Se il desiderio conoscitivo "è un fenomeno sociale, non meno voluttuoso e tirannico dell'impulso sessuale"³⁵, allora ne segue che:

[...] proprio la più razionale delle forme – il *dramma didattico* – consegue gli effetti più fortemente emozionali. Io stesso, di fronte a gran parte delle opere d'arte contemporanee, parlerei di decadenza dell'effetto emozionale dovuta alla sua separazione dalla *ratio*, e parlerei pure di un suo rinascimento dovuto al rafforzarsi della tendenza razionalistica.³⁶

Primo esito della rifondazione brechtiana della "grande commedia politica" vuole essere esattamente quello di riprodurre, come suo risultato,

tendenze proprie, nuove, non corrispondenti o addirittura contrarie a quelle dell'apparato). Essi sono ridotti allo stato di fornitori".

³² Sul rapporto di Brecht con *Il capitale* di Marx cfr. H. Mayer, *Brecht e la tradizione*, a cura di C. Magris, Einaudi, Torino 1972.

³³ Cfr. GA XXII.1, 574 / B. Brecht, *L'atteggiamento critico è un atteggiamento antiartistico?*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., vol. I, p. 193: "Per introdurre nell'arte tale atteggiamento bisogna mostrarne il momento senza dubbio prevalentemente negativo dal suo lato positivo: questa critica del mondo è una critica attiva, costruttiva, positiva. La critica della società è la rivoluzione. Questa è critica portata a termine, critica esecutiva. Un atteggiamento critico di questo genere è una fase della produttività e, come tale, fonte di profondo godimento; e se, parlando alla buona, chiamiamo *arti* le operazioni intese a migliorare la vita umana, perché mai l'Arte, dal canto suo, dovrebbe distanziarsi da tali arti?".

³⁴ La distinzione è quella proposta da J. Habermas in riferimento a Benjamin in *Bewußtmachende oder rettende Kritik – Die Aktualität Walter Benjamins*, in S. Unseld (hrsg. von), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Suhrkamp, Frankfurt 1972, pp. 302-344.

³⁵ GA XXIV, 242 / B. Brecht, *Sulla "Vita di Galileo"*, in Id., *Teatro*, cit., vol. II, p. 1530. Sul continuo ripresentarsi delle figure del desiderio nell'opera brechtiana, da Baal sino a Galileo, cfr. K. Völker, *Vita di Brecht*, tr. it. di C. Vigliero Rigoli, Einaudi, Torino 1978.

³⁶ GA XXII.1, 500 – 501 / B. Brecht, *Punto di vista razionale e emozionale*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., vol. I, p. 129.

il riassorbimento delle funzioni della ragione all'interno di quelle del desiderio, così come – al contempo – una razionalizzazione delle pulsioni desiderative. A differenza di Adorno – che vedrà proprio nella parziale capacità di soddisfazione desiderativa il potenziale emancipativo delle forme artistiche –, Brecht punta sulla ricostituzione di una soggettività pulsionale integrale, finalmente capace di giudizio³⁷.

A ciò si associa il momento analitico. Se quello sintetico agisce sull'individuo, questo si attua invece sulla collettività presente in teatro. Esso consiste nel dividere la massa compatta che la rappresentazione si trova davanti in base alle reazioni che spettatori e spettatrici hanno di fronte alla messa in scena. La recitazione del teatro epico non agisce, infatti, su tutti allo stesso modo. L'attore “non deve rivolgersi a tutti nella stessa maniera ma rispettare le divisioni esistenti fra il pubblico, anzi, approfondirle. Là in mezzo ci sono amici e nemici, ed egli deve mostrarsi gentile verso gli uni, ostile verso gli altri [...]”³⁸. Di conseguenza: “[...] la sua arte diviene un colloquio (sulle condizioni sociali) col pubblico al quale si rivolge, e induce lo spettatore a giustificare o a rifiutare quelle condizioni, a seconda della classe sociale cui appartiene”³⁹. Lungi dall'assumere una veste puramente intellettualistica o di meccanica adesione a un contenuto, il “giudizio” delle componenti del pubblico coincide con le reazioni alle diverse situazioni presentate. Il pubblico è allora uno spettacolo nello spettacolo a cui è necessario rivolgere tanta attenzione quanta ne riceve la rappresentazione sul palcoscenico⁴⁰. Benjamin aveva perfettamente colto questa dimensione quando scriveva che per il teatro epico “il pubblico non è più una massa di cavie umane ipnotizzate, bensì un'assemblea [...]”⁴¹. Lungi dal presupporre una chiarezza sulla propria posizione nella società e sul proprio interesse da parte dei gruppi subalterni, il teatro epico ha il compito di crearla.

³⁷ Un confronto fra Adorno e Brecht su questo punto si può trovare in P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, a cura di R. Riccado, Bollati Boringhieri, Torino 1990.

³⁸ GA XXII.2, 652 / B. Brecht, *Breve descrizione di una nuova tecnica della recitazione che produce l'effetto di straniamento*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., vol. I, p. 186.

³⁹ GA XXII.2, 646 / Ivi, p. 181.

⁴⁰ GA XXII.2, 648 / Ivi, p. 183: “Esempi di espedienti meccanici: illuminazione vivissima del palcoscenico (perché un'illuminazione crepuscolare aggiunta alla totale oscurità della sala impedisce allo spettatore di vedere i propri vicini e lo nasconde ad essi, togliendogli gran parte della sua obiettività) [...]”.

⁴¹ GS II.2, 520 / OC IV, 360. Le categorie qui impiegate di “analitico” e “sintetico” vanno intese come astrazioni ermeneutiche. I due momenti sono difficilmente districabili nel concreto della prassi drammaturgica brechtiana. Inoltre, il loro bilanciamento reciproco, così come la loro capacità di azione varia a seconda dei testi, del soggetto e del pubblico di riferimento. Dei molti esempi di diversa “modulazione” della sua prassi a seconda del contesto si veda quanto Brecht dice sulla musica in GA XXIII, 361 / B. Brecht, *Scritti teatrali*, cit., vol. I, p. 249: “Per il dramma *Teste tonde e teste a punta*, che, diversamente dalla *Madre*, si rivolge a un 'vasto' pubblico, e che perciò tiene maggior conto delle pure esigenze di divertimento, Eisler scrisse musiche di song”.

4. Due diverse dialettiche

Se abbiamo rilevato l'irriducibilità della scena epica alle critiche adorniane contro il "brechtismo" di Benjamin, dobbiamo ora chiederci come si pone quest'ultimo di fronte a essa⁴². Una via per impostare la questione può essere indicata ponendo attenzione a quello che rappresenta, sin da subito, il principale motivo di interesse che Benjamin vi rileva: il suo peculiare utilizzo della citabilità gestuale⁴³. La centralità del gesto e la sua ripetizione sono elementi costanti nell'interpretazione benjaminiana, a partire dal *Commentario brechtiano* del 1930 sino alla seconda stesura di *Che cos'è il teatro epico?* del 1939. Con questo Benjamin ha colto effettivamente uno degli snodi centrali del teatro epico. La sua importanza emerge però solo se comprendiamo a fondo la dimensione della critica brechtiana al fatto teatrale fondato sull'immedesimazione. È un luogo comune creato da Brecht stesso quello che oppone lo strumentario epico a una tradizione drammaturgica definita come "aristotelica"⁴⁴. Fedele o meno al dettato della *Poetica*, ciò che gli interessa è uscire da un'idea della rappresentazione teatrale come *katharsis*, come svuotamento e liberazione della tensione emotiva da parte del pubblico. Questo comporta una radicale ridefinizione dell'altra idea che si pone al centro della concezione aristotelica della tragedia, cioè la *mimesis*⁴⁵. Nonostante sia spesso Brecht stesso ad accomunare immedesimazione e imitazione, si tratta di due cose ben distinte. Il disinnescamento della prima, non implica una dismissione della seconda quanto una sua trasformazione. Anzi, a ben vedere, non si tratta di imprimere alla *mimesis* una torsione nuova e inedita quanto di ritornare alla sua dimensione pre-teatrale in cui non vi è alcuna pretesa di illusione sulla piena coincidenza fra imitato e imitante:

⁴² L'idea di una specificità peculiare della dialettica benjaminiana rispetto soprattutto a quella rinvenibile in Adorno è stata già sviluppata da G. Zanotti in *The Process Between Kant and Schlegel. Dialectic in the Adorno-Benjamin Debate*, ora in corso di pubblicazione. Sono grato all'autore per avermi messo a disposizione il suo lavoro ancora inedito.

⁴³ Cfr. C. Cappelletto, *Figure della rappresentazione. Gesto e citazione in Brecht e Benjamin*, Mimesis, Milano 2002; B. Doherty, *Test and Gestus in Brecht and Benjamin*, in "MLN", 115, 2000, pp. 442-481 e D. Sacco, *Gesti come perle. Sulla natura traduttiva e citazionale del teatro, a partire da Bertolt Brecht e Walter Benjamin*, in "Arabeschi", 11, 2018.

⁴⁴ Cfr. GA XXII.1, 171 / B. Brecht, *Critica dell'immedesimazione: la Poetica di Aristotele*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., vol. I, p. 127: "Noi definiamo "aristotelica" una drammaturgia quando essa provoca questa immedesimazione – non importa se nel rispetto delle regole proposte da Aristotele o no. Lo speciale processo psichico dell'immedesimazione si compie, nel corso dei secoli, in molte maniere diverse".

⁴⁵ Sulla *mimesis* nella *Poetica* di Aristotele si veda G. Vattimo, *Il concetto di fare in Aristotele*, Pubblicazione della Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino 1961. Per un'analisi storica della categoria di imitazione cfr. F. Di Santo, *Genealogia della mimesis. Fra mimesis antica e imitatio rinascimentale*, ETS, Pisa 2016.

Tale dimostrazione del comportamento di terze persone avviene giornalmente in innumerevoli circostanze (quando, per esempio, i testimoni di un incidente riproducono davanti ai nuovi sopraggiunti il contegno degli infortunati, quando un burlone rifà la buffa andatura di un amico, ecc.), senza la minima intenzione, da parte di codesti imitatori occasionali, di provocare nei loro spettatori un'illusione di verità.⁴⁶

L'imitazione diviene così il modo attraverso cui prelevare qualcosa (una movenza, uno sguardo, una parola) dal suo contesto per metterla di fronte a un pubblico lasciando intatto il suo elemento di alterità rispetto alla situazione in cui avviene la rappresentazione. Il soggetto imitato viene così proposto come oggetto su cui prendere posizione nel pieno rispetto del carattere assembleare del rapporto fra scena e pubblico. Nelle parole di Benjamin: “[...] il compito dell'attore nel teatro epico consiste nel dimostrare che recitando non smarrisce la sua facoltà di giudicare”⁴⁷.

L'elemento fondamentale che Benjamin riconosce all'interno del teatro epico è quindi quello di essere lo spazio di una *mimesis* liberata, cioè di una attuazione dell'imitazione e della ripetizione libere dalla coercizione del passato che grava su di loro. L'importanza di una simile constatazione emerge immediatamente se pensiamo al fatto che l'intera teoria linguistica benjaminiana – come è stato da tempo riconosciuto⁴⁸ – si fonda sul concetto di imitazione. Non è quindi un caso se l'arte brechtiana viene citata, insieme a quella di Scheerbart, come massimo esempio di una parola in cui il carattere mimetico e imitativo è stato completamente svincolato dalla magia⁴⁹. I versi del *Lesebuch für Städtebewohner* o delle *Svendborger Gedichte* e il teatro epico divengono allora l'esempio di come maneggiare le forze mimetiche surrettiziamente ancora all'opera nella lingua e negli atteggiamenti umani. Il lavoro brechtiano sui gesti e le parole della povertà e della miseria create dall'impatto della modernizzazione si coniuga così con una rielaborazione degli strati più profondi dell'antropologia e della conoscenza umane. Si può in tal modo intravedervi un possibile esempio di una diversa concezione dello strumentario tecnico fondato su un'idea di ripetizione – la citazione – non vincolato al modello archetipo – copia, ancora basato sulla coazione del mito⁵⁰.

⁴⁶ GA XXII.2, 642 / B. Brecht, *Breve descrizione di una nuova tecnica della recitazione che produce l'effetto di straniamento*, in Id., *Scritti teatrali*, cit., vol. I, p. 178.

⁴⁷ GS II.2, 538 / OC VII, 357.

⁴⁸ Cfr. J. Habermas, *Bewußtmachende oder rettende Kritik*, cit. Sul linguaggio in Benjamin si veda anche E. Friedlander, *Walter Benjamin: a Philosophical Portrait*, Harvard University Press, Cambridge MA 2012.

⁴⁹ Cfr. le *Appendici a Dottrina della similitudine*, GS III.3, 956 / OC V, 445: “Tendenza verso una lingua ripulita da ogni elemento magico: Scheerbart, Brecht”.

⁵⁰ Su tecnica, mito e ripetizione si veda M. Montanelli, *Repetita: rito versus gioco*, in M. Montanelli, M. Palma (a cura di), *Tecniche di esposizione*, cit., pp. 37-57 e Ead., *Il principio ripetizione. Studio su Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 2017.

Se questo dà conto, almeno in parte, del modo in cui Benjamin vede l'opera di Brecht a partire dalla sua riflessione linguistica e gnoseologica, non viene ancora a crearsi un distanziamento dalla teoria e dalla pratica della scena epica. Le cose cambiano nel momento in cui ci viene illustrato quale sia lo strumento che consente un certo tipo di tematizzazione della citabilità gestuale. Essa è infatti consentita dal procedimento di smantellamento della linearità narrativa del teatro naturalistico. È quindi l'interruzione a costituire il cuore pulsante del teatro epico "poiché noi otteniamo tanti più gesti quanto più spesso interrompiamo colui che sta agendo"⁵¹. La gestualità stessa dell'epica brechtiana è basata su quell'insieme di stratagemmi testuali – i *songs* innanzitutto – attraverso cui i diversi *Stücke* vengono distinti in quadri differenti⁵². Questo porta Benjamin a privilegiare l'elemento nucleare a fronte della costruzione complessiva del dramma:

La dialettica cui il teatro epico mira non dipende tuttavia da una successione scenica nel tempo; si manifesta semmai già negli elementi gestuali che sono alla base di ogni successione temporale e che si possono solo impropriamente definire elementi, perché non sono altro che questa successione stessa. Comportamento immanentemente dialettico è ciò che fulmineamente si rivela in quanto riproduzione di atteggiamenti, azioni e parole umane. La situazione che il teatro epico scopre è dialettica in fase statica. Perché, come in Hegel, il trascorrere del tempo non è la madre della dialettica, ma solo l'elemento in cui si rivela, nel teatro epico la madre della dialettica non è lo svolgimento contraddittorio delle dichiarazioni o dei comportamenti, ma il gesto in sé.⁵³

È sicuramente vero che il gesto ha al suo interno una sua specifica dialettica della virtualità. Tuttavia, pur con oscillazioni e casi diversi (un conto è, ad esempio, *Un uomo è un uomo*, un altro *Miseria e terrore del Terzo Reich*), il dramma brechtiano presenta una sua unità organica al cui interno l'interruzione opera come forza negativa che ne impedisce la chiusura nell'illusione scenica. I singoli quadri sono ricompresi in un contesto dove la loro reciproca contraddittorietà è invece essenziale:

I maestri mostrano le cose mostrandone il mutamento. La miseria diventa visibile sotto forma di decadenza o di arretratezza. In un ambiente miserevole,

⁵¹ GS II.2, 536 / OC VII, 356.

⁵² Cfr. W. Benjamin, *Studi per la teoria del teatro epico*, GS II.3, 1381 / OC IV, 372: "Per il teatro epico l'interruzione dell'azione sta dunque in primo piano. In tale interruzione risiede il valore dei *songs* per l'economia complessiva del dramma. Senza voler precorrere la difficile ricerca sulla funzione del testo nel teatro epico, si può constatare che in certi casi la sua funzione principale – lungi dall'illustrare o addirittura promuovere l'azione – consiste invece nell'interromperla".

⁵³ W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?* [I], GS II.2, 530 / OC IV, 369.

un avanzo – o il presentarsi – di qualcosa di buono mostra la miseria. Le differenze fra i vari quadri devono venir studiate e messe in evidenza con cura. Se si sommerge un campo sotto masse di sabbia, fra il quadro senza sabbia e quello senza campo deve esserci un quadro in cui un albero emerga ancora dalla sabbia.⁵⁴

L'articolazione fra i diversi quadri è essenziale perché va a illustrare il mutamento stesso delle cose di cui la dialettica rappresenta il cuore pulsante. La stasi è, in Brecht, solo un caso limite⁵⁵. È invece proprio su di essa che Benjamin insiste nella misura in cui ai suoi occhi è determinante, alla fine, la capacità del teatro epico di far “schizzare alta l'esistenza dal letto del tempo, [lasciarla] per un attimo sospesa e cangiante nel vuoto, per poi adagiarvela di nuovo”⁵⁶.

Se, da un lato, non è difficile notare la somiglianza di queste formulazioni con quelle che nelle tesi *Sul concetto di storia* andranno a caratterizzare l'immagine dialettica (facendo quindi dell'interpretazione brechtiana uno dei laboratori principali della gnoseologia storica benjaminiana)⁵⁷, dall'altro risulta evidente come Benjamin stia sovrapponendo sul teatro epico la sua continua ricerca di modalità cognitive che producano tipologie esperienziali della realtà altre rispetto al suo decorso ordinario. Il tratto tipico brechtiano dell'interruzione e del ricominciare sempre da capo diviene allora assimilabile allo sguardo e all'opera del collezionista:

La vera, misconosciuta passione del collezionista è sempre anarchica, distruttiva. La sua dialettica è infatti: combinare alla fedeltà all'oggetto, a ciò che è singolo, a ciò che in esso è salvo la protesta caparbia e sovversiva contro ciò che è tipico, classificabile. Il rapporto con un oggetto al fine di possederlo assume connotazioni totalmente irrazionali. Per il collezionista, in ciascuno dei suoi oggetti è presente il mondo stesso.⁵⁸

Brecht è un collezionista di gesti che racchiudono e cristallizzano in sé l'intera dialettica drammatica. In quest'azione di estrapolazione e rimontaggio della povertà del reale il gesto si impone “fulmineamente”.

⁵⁴ GA XXII.1, 438 / B. Brecht, [*I maestri mostrano il mutamento*], in Id., *Scritti teatrali*, cit., vol. I, p. 213.

⁵⁵ Cfr. GA XVIII, 183 / B. Brecht, *Me-ti*, cit., p. 181: “Così egli [il maestro Eh-fu, cioè Engels] insegna ai lavoratori a considerare la quiete e l'ordine, che tanto spesso si vien loro predicando, come nati dall'inquietudine e dal disordine e gravi di inquietudine e di disordine”.

⁵⁶ GS II.2, 531 / OC IV, 371.

⁵⁷ Cfr. GS I.2, 703 / OC VII, 492: “Proprio del pensiero non è solo il movimento delle idee, ma anche il loro arresto. Quando il pensiero si arresta d'improvviso in una costellazione satura di tensioni, le provoca un urto in forza del quale essa si cristallizza come monade”.

⁵⁸ W. Benjamin, *Elogio della bambola*, GS III, 216 / OC IV, 10.

L'esperienza del teatro epico è la medesima del cinema o dei collage dadaisti, cioè lo shock, che poi non è altro se non la percezione "che, per chi persegue senza pietà il processo contro lo sfruttamento, la miseria e la stupidità, ogni cosa conduce [...] a un *corpus delicti*"⁵⁹. Attraverso di esso gli atteggiamenti, le espressioni, le azioni e il nostro avere a che fare con le cose del mondo quotidiano dismettono la veste in cui sono ordinariamente inserite per parlare la loro stessa lingua. Siamo di fronte alla rielaborazione profonda, ma coerente della distinzione fra espressione della lingua del mondo e comunicazione verbale umana in cui si divide la teoria linguistica del giovane Benjamin e da cui deriva l'irriducibilità del vero a qualsivoglia forma di rappresentazione o deduzione concettuale⁶⁰.

È esattamente nella persistenza – per quanto sottoposta a molteplici scosse telluriche – di una verità direttamente insediata nelle cose e approssimabile attraverso esperienze che modifichino il nostro rapporto con esse che va a crearsi in Benjamin la presenza di un livello che Adorno non poteva non identificare come quello dell'immediato. L'"appello all'immediatezza del contesto di efficacia", che abbiamo visto Adorno imputare al *Kunstwerk-Essay*, deriva esattamente dal tentativo benjaminiano di mostrare come i nuovi strumenti di riproduzione del reale abbiano in sé la potenzialità per produrre un'esperienza percettiva del mondo capace di riconfigurare radicalmente il nostro rapporto con le cose. Per quanto problematici e difficilmente legittimabili agli occhi dell'intransigenza adorniana, è esattamente questo livello che consente a Benjamin di tematizzare tutta la ristrettezza del modo in cui tradizionalmente è stata intesa la conoscenza come applicazione e usufrutto della razionalità. Si tratta quindi di sfruttare tutti quegli elementi attraverso cui si dà l'espressione delle cose, guadagnando per la conoscenza campi sino ad allora esclusi come l'inconscio psichico e percettivo, la memoria involontaria, l'associazione di corrispondenze o l'impulso mimetico. Di questo sforzo benjaminiano si potrebbe dire quello che lui stesso ebbe a scrivere del surrealismo come modo per "conquistare le forze dell'ebbrezza per la rivoluzione"⁶¹.

Benjamin ha quindi definitivamente abbandonato quella tradizione che vedeva un legame più che stretto fra la razionalità propria della filosofia del XVIII secolo e la lotta del movimento operaio organizzato. Di contro, sia Brecht che Adorno tengono ferma la centralità della ragione – sempre che sia intesa in modo dialettico, certo. Per quanto sicuramente la ragione brechtiana non potesse che apparire, agli occhi di Adorno, come l'ennesimo ripresentarsi della razionalità strumentale e quindi del prin-

⁵⁹ W. Benjamin, *Ingresso con ghirlanda*, GS IV.1, 561 / OC IV, 16.

⁶⁰ Su questo cfr. M. Pezzella, *L'immagine dialettica: saggio su Benjamin*, ETS, Pisa, 1982.

⁶¹ W. Benjamin, *Il surrealismo*, GS II.1, 307 / OC III, 211.

cipio del dominio⁶², ciò non toglie che entrambi appartengono a “quella schiera di intellettuali che si sono adoperati a risolvere razionalisticamente i conflitti di classe”⁶³. Allora non possiamo non vedere tutta la distanza che li separa da Benjamin nella frase finale di quel saggio che abbiamo visto dover essere considerato meno brechtiano di quanto di solito non si faccia, cioè *L'autore come produttore*, secondo cui: “[...] la lotta rivoluzionaria non si svolge tra il capitalismo e lo spirito, ma tra il capitalismo e il proletariato”⁶⁴.

Bibliografia

- Adorno T.W., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt 1971-1998, 20 voll.
- Adorno T.W., *Note per la letteratura*, a cura di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1979, 2 voll.
- Adorno T.W., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 1972.
- Adorno T.W., Benjamin W., *Briefwechsel 1928-1940*, a cura di H. Lenz, Suhrkamp, Frankfurt 1995.
- Agamben G., *Il principe e il ranocchio. Benjamin, Adorno e il problema del metodo*, in Id., *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 2001, pp. 115-131.
- Althusser L., *Lenin e la filosofia*, Jaca Book, Milano 1969.
- Anderson K., *Lenin, Hegel, and Western Marxism: a Critical Study*, University of Illinois Press, Urbana – Chicago 1995.
- Argan C., *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951.
- Benjamin A. (ed.), *Walter Benjamin and Art*, Continuum, London – New York 2005.
- Benjamin W., *Gesammelte Briefe*, a cura di C. Göttsche, H. Lönitz, Suhrkamp, Frankfurt 1995-2000, 6 voll.
- Benjamin W., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenäuser, Suhrkamp, Frankfurt 1972-1989, 7 voll.
- Benjamin W., *Lettere 1913-1940*, raccolte e presentate da G.G. Scholem e T.W. Adorno, A. Marietti, G. Backhaus (a cura di), Einaudi, Torino 1978.
- Benjamin W., *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenäuser, edizione italiana di E. Giani, R. Riediger, Einaudi, Torino 2000-2014, 9 voll.
- Blanchot M., Id., *La conversazione infinita. Saggi sull'“insensato gioco di scrivere”*, tr. it. di R. Ferrara, Einaudi, Torino 2015.
- Brecht B., *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, a cura di W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Müller, Suhrkamp, Frankfurt 1988-2000, 30 voll.

⁶² D'altronde, lasciar apparire il mondo come potenzialmente *beherrschbar*, dominabile, è uno dei grandi slogan del lavoro brechtiano, cfr. GA XXII.1, 499.

⁶³ C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951, p. 13.

⁶⁴ GS II.2, 701 / OC VI, 58.

- Brecht B., *Dialoghi dei profughi*, tr. it. di M. Cosentino, L'Orma, Roma 2022.
- Brecht B., *Me-ti. Libro delle svolte*, a cura di M. Federici Solari, L'Orma, Roma 2019.
- Brecht B., *Scritti teatrali*, a cura di E. Castellani, Einaudi, Torino 1964, 3 voll.
- Brecht B., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, a cura di B. Zagari, Einaudi, Torino 1973.
- Brecht B., *Teatro*, a cura di E. Castellani, Einaudi, Torino 1963, 2 voll.
- Buck-Morss S., *The Origins of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt School*, The Free Press, New York 1977.
- Buck-Morss S., *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, in "October", 62, 1992, pp. 3-41.
- Bürger P., *Teoria dell'avanguardia*, a cura di R. Riccado, Bollati Boringhieri, Torino 1990.
- Cappelletto C., *Figure della rappresentazione. Gesto e citazione in Brecht e Benjamin*, Mimesis, Milano 2002.
- Carney S., *Brecht and Critical Theory. Dialectics and Contemporary Aesthetics*, Routledge, London-New York 2005.
- Carpi G., *Lenin. La formazione di un rivoluzionario (1874 – 1904)*, Stilo Editore, Bari 2020.
- Chiarini P., *Bertolt Brecht*, Laterza, Bari 1959.
- Desideri F., *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Editori Riuniti, Roma 1980.
- Desideri F., *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, Il Melangolo, Genova 2002.
- Didi-Hubermann G., *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia I*, a cura di F. Agnellini Mimesis, Milano 2018.
- Di Santo F., *Genealogia della mimesis. Fra mimesis antica e imitatio rinascimentale*, ETS, Pisa 2016.
- Doherty B., *Test and Gestus in Brecht and Benjamin*, in "MLN", 115, 2000, pp. 442-481.
- Fernández Gijón E., *Walter Benjamin y Bertolt Brecht: las malas compañías*, in "Mientras Tanto" 27, 1986, pp. 77-86.
- Fiorentino F., *Adorno, Brecht e la politica dell'arte*, in "Between", V, 10, 2015.
- Fiorentino F. (a cura di), *Brecht e i media*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013.
- Friedlander E., *Walter Benjamin: a Philosophical Portrait*, Harvard University Press, Cambridge MA 2012.
- Gay P., *La cultura di Weimar*, a cura di M. Mercì, R. Ioli, Dedalo, Bari 2002.
- Gruppi L., *Il pensiero di Lenin*, Editori Riuniti, Roma 1970.
- Habermas J., in *Bewußtmachende oder rettende Kritik – Die Aktualität Walter Benjamins*, in S. Unseld (hrsg. von), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Suhrkamp, Frankfurt 1972, pp. 302-344.
- Hansen M., *Benjamin, Cinema, and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology'*, in "New German Critique", 40, 1987, pp. 179 – 224.
- Jameson F., *Brecht and Method*, Verso, London – New York 1998.
- Lindner B., *Brecht, Benjamin, Adorno. Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter*, entrambi in H.L. Arnold (hrsg.von), *Bertolt Brecht*, Sonderband aus der Reihe: "Text und Kritik", Boorber, München, Boorber Verlag, 1972, pp. 14-36.

- Lukács G., *Lenin: unità e coerenza del suo pensiero*, Einaudi, Torino 1977.
- Masini F., *Brecht e Benjamin. Ermeneutica materialista e scienza della letteratura*, De Donato, Bari 1977.
- Mayer H., *Brecht e la tradizione*, a cura di C. Magris, Einaudi, Torino 1972.
- Mayer P., *Die Wahrheit ist konkret. Notizen zu Benjamin und Brecht*, in H.L. Arnold (hrsg.von), *Bertolt Brecht*, Sonderband aus der Reihe: "Text und Kritik", Boorber, München, Boorber Verlag, 1972, pp. 5-13.
- Meldolesi C., Olivi L., *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, Cue Press, Imola 2015.
- Montanelli M., *Il principio ripetizione. Studio su Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 2017.
- Montanelli M., Palma M. (a cura di), *Tecniche di esposizione. Walter Benjamin e la riproducibilità dell'opera d'arte*, Quodlibet, Macerata 2016.
- Phelan A., *July Days in Skovsbostrand: Brecht, Benjamin and Antiquity*, in "German Life and Letters", 53, 2000, pp. 373-385.
- Sacco D., *Gesti come perle. Sulla natura traduttiva e citazionale del teatro, a partire da Bertolt Brecht e Walter Benjamin*, in "Arabeschi", 11, 2018.
- Schöttker D., *Reduktion und Montage. Benjamin, Brecht und die konstruktivistische Avantgarde*, in K. Garber, L. Rehm (eds.), *global benjamin*, Fink, München 1992, pp. 745-773.
- Schwarz R., *The Relevance of Brecht: High Points and Low*, in "Meditations", XXIII, 1, 2010, pp. 27-61.
- Spagnoletti G., *Avanguardia e rivoluzione: appunti sul marxismo benjaminiano*, in "Studi germanici", 12, 1974, pp. 291-326.
- Szondi P., *Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin*, in Id., *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt 1978, vol. II, pp. 275-294.
- Tiedemann R., *Brecht, oder die Kunst in anderer Leute Köpfe zu denken*, in Id., *Dialektik im Stillstand. Untersuchungen zum Spätwerk Walter Benjamins*, Suhrkamp, Frankfurt 1983, pp. 42-73.
- Vattimo G., *Il concetto di fare in Aristotele*, Pubblicazione della Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino 1961.
- Völker K., *Vita di Brecht*, tr. it. di C. Vigliero Rigoli, Einaudi, Torino 1978.
- Wizisla E., *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*, Suhrkamp, Frankfurt 2004.
- Zanotti G., *The Process Between Kant and Schlegel. Dialectic in the Adorno-Benjamin Debate*, in corso di pubblicazione.
- Zazzali P., *The Role of Theatre in Society: A Comparative Analysis of the Socio-Cultural Theories of Brecht, Benjamin, and Adorno*, in "The European Legacy: Toward New Paradigms", 18, 2013, pp. 685-697.

**Fuori dal letto del tempo:
su alcuni presunti motivi brechtiani in Walter Benjamin**

The present article aims to disentangle the difficult relation between Benjamin and Brecht. The starting point of the argument is Adorno's famous objections against Benjamin's *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*. The first step is showing that what Adorno finds challenging in the Art-Work Essay has not a Brechtian origin. Then, the second step deals with the way Benjamin reads Brecht's epic theatre as a source of the so called profane illumination. This is possible thanks to a concept of dialectics completely different from Brecht's reflection on dialectics. That makes possible to argue that Adorno has an image of Brecht mediated through Benjamin's interpretation of the epic theatre. As a conclusion I try to make the point that Brecht is much closer to Adorno than to Benjamin on those specific questions which Adorno considers problematic in Benjamin's conception of technology and art.

KEYWORDS: Benjamin, Brecht, Adorno, Dialectics, Epic Theatre