

## IACOPO CHIARAVALLI

IL SOLE AL TRAMONTO:  
BRECHT NELLE TESI *SUL CONCETTO  
DI STORIA* DI BENJAMIN

SOMMARIO: 1. *Rinnegare Brecht?*; 2. *Citare e interrompere*; 3. *La ragione e l'involontario: linee programmatiche per un confronto*.

1. *Rinnegare Brecht?*<sup>1</sup>

L'ultimo appunto in nostro possesso esplicitamente dedicato da Walter Benjamin a Bertolt Brecht risale al 1939.<sup>2</sup> Il breve scritto contiene una revisione radicale di alcuni contenuti degli inediti *Commenti a poesie di Brecht*, concepiti durante la visita a Svendborg dell'estate del 1938 e redatti fra il marzo e il giugno del 1939.<sup>3</sup> A necessitare una rivisitazione è il commento<sup>4</sup> alla terza lirica del *Libro di lettura per gli abitanti delle città*, composta da Brecht nel 1926, la cui strofa finale recita:

<sup>1</sup> In conformità alle usuali abbreviazioni in uso nella letteratura sui due autori presi in esame, Benjamin 1972-1989 sarà d'ora in avanti indicato con la sigla GS, seguita dal numero del volume, del tomo e della pagina. La relativa traduzione, cioè Benjamin 2000-2014, sarà invece indicata dalla sigla OC, seguita dal numero del volume e della pagina. Le opere di Brecht sono invece citate secondo Brecht 1988-2000, la cui sigla sarà GA, seguita dal numero del volume e della pagina. Mancando un'edizione italiana completa, le traduzioni corrispondenti sono indicate di volta in volta secondo i riferimenti elencati nella bibliografia.

<sup>2</sup> Sulle circostanze della stesura si veda GS VI, 817-818.

<sup>3</sup> Cfr. GS II 3, 1388.

<sup>4</sup> Si ricordi che il "commento" è una categoria tecnica in Benjamin, cfr. *Commenti a poesie di Brecht* in GS II 2, 539 / OC VII, 270: «È noto che un commento è una cosa diversa da un apprezzamento valutativo, il quale mira a distribuire le luci e le ombre. Il commento parte dal presupposto della classicità dei suoi testi e quindi, in qualche modo, da un pregiudizio. Inoltre si differenzia dalla valutazione per il fatto che concerne esclusivamente la bellezza e il contenuto positivo del testo a cui si applica». Su Benjamin interprete della lirica brechtiana rimane ottimo Cases 1965. Per una

Le città possono cambiare  
 ma tu non ti puoi cambiare.  
 Alle pietre vogliamo dire parole suadenti  
 ma te, vogliamo ucciderti,  
 tu non devi vivere.  
 Per quante bugie dobbiamo credere:  
 tu non hai il diritto di essere vissuto.  
 (Così parliamo ai nostri padri)<sup>5</sup>

Nei *Commenti* Benjamin aveva interpretato la lirica come una descrizione anticipata delle pratiche che il nazismo avrebbe messo in atto nei confronti della popolazione ebraica.<sup>6</sup> In questo senso, la prassi nazista risulta essere una parodia rispetto all'atteggiamento che i gruppi subalterni dovrebbero mantenere rispetto a quelli dominanti, laddove: «L'atteggiamento verso gli ebrei suscitato artificialmente dai governanti è appunto quello che sarebbe naturale da parte della classe degli oppressi nei confronti dei governanti».<sup>7</sup>

Nell'appunto di pochi mesi dopo, l'atteggiamento nei confronti di Brecht è invece molto diverso. Il sadismo della violenza nazista viene equiparato ai metodi della GPU – la polizia politica sovietica – e Brecht non sfugge all'accusa di connivenza con l'«equivoca cricca espressionista che si raduna attorno ad Arnolt Bronnen», divenuto intanto un militante del partito di Hitler.<sup>8</sup> La chiusa è inappellabile: «Il mio commento, in ogni caso, nella forma che gli ho dato, è una contraffazione bella e buona; un occultamento della colpa che Brecht ha condiviso con lo sviluppo ipotizzato».<sup>9</sup>

---

contestualizzazione del commentario a Brecht nella tarda produzione benjaminiana cfr. Tiedemann 1983.

<sup>5</sup> GA II, 159 / Brecht 1991, 413-415. Per una contestualizzazione generale della lirica brechtiana si vedano De Angelis 1971, 205-220 e Thomson 1994.

<sup>6</sup> Nell'articolare il rapporto fra generazioni nel suo commento, è molto probabile che Benjamin avesse in mente la decima scena di *Miseria e terrore del Terzo Reich*, pièce a cui aveva dedicato il saggio *Il paese in cui non si può nominare il proletariato* uscito su *Die neue Weltbühne* nel giugno del 1938 e di cui possedeva copia della stesura integrale. Cfr. le notizie in OC VII, p. 532.

<sup>7</sup> GS II 2, 558 / OC VII, 285.

<sup>8</sup> GS VI, 540 / OC VII, 467.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

Siamo di fronte a un documento importante che, almeno in prima battuta, sembra delineare in modo chiaro il profilo dell'ultima fase dell'intenso rapporto personale e intellettuale che i due avevano allacciato a partire dal maggio 1929. Benjamin non rivede solo la posizione di Brecht, bensì mette sotto accusa il suo stesso atteggiamento nei confronti dell'opera dell'amico. La connivenza brechtiana diventa il suo stesso fiancheggiamento di una prassi politica divenuta ormai inaccettabile.<sup>10</sup> Pare così realizzato quel tramonto del «sole di Brecht in acque esotiche» che Adorno aveva preconizzato e sperato,<sup>11</sup> foraggiando al contempo quell'interpretazione che vedrebbe Benjamin ravvedersi *in extremis* rispetto a quelle che erano state le sue posizioni di metà anni '30, contenute in testi quali *L'autore come produttore* o le diverse stesure de *L'opera d'arte nell'età della sua riproducibilità tecnica*.<sup>12</sup> Testi su cui Brecht avrebbe avuto un influsso «funesto, talvolta persino catastrofico».<sup>13</sup>

Se non è questo il luogo per una revisione complessiva dei diversi giudizi pronunciati sul ruolo brechtiano nelle trasformazioni (più o meno reali) del pensiero benjaminiano,<sup>14</sup> vale però la pena far notare come, in realtà, Brecht non sentisse i testi appena citati come particolarmente vicini.<sup>15</sup> Famoso è un appunto di diario del 25 luglio 1938 in cui il concetto di aura viene investito da una critica feroce.<sup>16</sup> Così come *L'autore come*

---

<sup>10</sup> Per lo sfondo biografico da cui emergono queste considerazioni cfr. Eiland & Jennings 2016.

<sup>11</sup> Adorno, Benjamin 1994, 175 (trad. it. mia).

<sup>12</sup> Per un'accurata ricostruzione filologica delle diverse versioni del saggio sull'opera d'arte cfr. Montanelli 2012.

<sup>13</sup> Scholem 2007, 97. A sottolineare l'ingerenza negativa di Brecht sulla produzione benjaminiana degli anni '30 è anche Schiavoni 1980.

<sup>14</sup> Compito, per altro, egregiamente ed esaustivamente svolto da Wizisla 2004. Per una discussione più ampia rispetto a quanto qui possibile del dibattito estetico in cui Benjamin e Brecht vanno inseriti cfr. Masini 1977 e Lunn 1982.

<sup>15</sup> Nonostante i lapidari giudizi brechtiani, è su questi testi che si è concentrata, a ragione, la maggior parte della letteratura sullo scambio con Benjamin, fra cui si vedano Mayer 1972, Lindner 1972, Fernández Gijón 1986, Schöttker 1992, Zazzali 2013 e Didi-Huberman 2018.

<sup>16</sup> GA 26, 315 / Brecht 1976, I 14: «Negli ultimi tempi essa [l'aura] sembra che si stia dissolvendo, così come succede all'elemento culturale. B[enjamin] l'ha scoperto analizzando il cinema in cui l'aura si dissolve in conseguenza della riproducibilità

*produttore* fu al centro di un'accesa discussione nel luglio del 1934.<sup>17</sup> Paradossalmente, a ricevere un'accoglienza più calda fu un altro scritto benjaminiano che Brecht lesse solo dopo la morte dell'amico e di cui ci ha lasciato un'intensa testimonianza:

Leggo l'ultimo lavoro che ha mandato all'Istituto di sociologia. [...] Il breve saggio si occupa della ricerca storica e può darsi che sia stato scritto dopo la lettura del mio CESARE (che su B[enjamin] non aveva fatto una grande impressione quando lo lesse a Svendborg). B[enjamin] si rivolge contro i concetti di storia come svolgimento, di progresso come vigorosa intrapresa di menti riposate, di lavoro come fonte della morale e di classe operaia come protégés della tecnica ecc. Irride la frase, che si sente spesso ripetere, secondo la quale c'è da meravigliarsi del fatto che una cosa come il fascismo abbia potuto fare la sua comparsa «ancora in questo secolo» (come se esso non fosse il frutto di tutti i secoli). – Insomma il breve lavoro è chiaro e chiarificatore (nonostante tutte le sue metafore e il suo giudaismo) e si pensa con orrore a quanto sia scarso il numero di coloro che sono pronti almeno a fraintendere una cosa del genere.<sup>18</sup>

Brecht si sbaglia. La lettura de *Gli affari del signor Giulio Cesare* non c'entra con la stesura di *Sul concetto di storia*<sup>19</sup> che invece va ricondotta al contesto più ampio del lavoro prima alla *Passagenarbeit*

---

delle opere d'arte. Tutto è mistica in questo atteggiamento contrario alla mistica. Tale è la forma in cui viene costretta ad adattarsi la concezione materialistica della storia! È piuttosto raccapricciante».

<sup>17</sup> GS VI, 523 / OC VI, 178: «La teoria che esso [il saggio *L'autore come produttore*] sviluppa, e secondo cui un criterio decisivo della funzione rivoluzionaria della letteratura risiede nella misura dei progressi tecnici che portano a una trasformazione delle funzioni artistiche e quindi dei mezzi di produzione spirituali, Brecht è disposto ad accettarla per un solo tipo di scrittore – quello dello scrittore che appartiene alla grande borghesia, nel quale egli include anche se stesso». A partire da questo appunto benjaminiano De Angelis ha sviluppato la sua interpretazione brechtiana (per cui si veda De Angelis 1971) contestata, proprio sull'uso della categoria di “autore grande borghese”, da Fortini 1973.

<sup>18</sup> GA 27, 12 / Brecht 1976, I 292.

<sup>19</sup> Cfr. su questo le acute analisi di Buono 1972, 17-46, che poi però eccede nell'attribuire meriti a Benjamin sulle posizioni teoriche di Brecht.

e poi al *Baudelaire-Buch*.<sup>20</sup> Ciò non toglie che il favorevole giudizio brechtiano sull'enigmatico lavoro del 1940 ci deve mettere in guardia dal considerarlo un congedo. Anzi, come avremo modo di vedere, le tesi *Sul concetto di storia* sfruttano concetti e strumenti derivanti dalla produzione di Brecht in alcuni dei loro punti nevralgici.

## 2. Citare e interrompere

Brecht è uno degli autori esplicitamente menzionati all'interno delle tesi *Sul concetto di storia*. La Tesi VII si apre infatti citando uno dei *songs* dell'*Opera da tre soldi*: «Considerate la tenebra e il grande silenzio / in questa valle di grida e strazio».<sup>21</sup> Un simile esergo fa da anticamera a un testo interamente dedicato a eradicare il pregiudizio centrale che, dal punto di vista di Benjamin, costituisce il nocciolo duro della conoscenza storica tradizionale: l'*Einfühlung*, l'«immedesimazione emotiva». In altri termini, scopo della Tesi VII è inserire all'interno della nuova gnoseologia storica benjaminiana la feroce critica che il teatro epico aveva a sua volta rivolto all'immedesimazione come meccanismo strutturale del funzionamento del teatro tradizionale.

Se questo è sicuramente il debito più evidente che *Sul concetto di storia* sembra contrarre con la teoria del teatro epico, va notato come la critica all'*Einfühlung* fosse già presente sia nel saggio su *Le Affinità elettive di Goethe* sia nella *Premessa gnoseologica a L'origine del dramma barocco tedesco*.<sup>22</sup> È, anzi, proprio su questa preesistente base comune che Benjamin potrà avvertire un'affinità fra le operazioni di contestazione estetica della sua prima produzione e il teatro epico brechtiano, il confronto con il quale imprime ai motivi precedenti una torsione inedita. Nella Tesi VII la critica all'immedesimazione ha infatti il compito di spezzare il circolo fra ricostruzione del passato e riproposizione di un modello storico dettato dall'identificazione degli

<sup>20</sup> Sul contesto della *Passagenarbeit* si veda Frisby 1985.

<sup>21</sup> GS I 2, 696 / OC VII, 485.

<sup>22</sup> Cfr. GS I 1, 163 / OC I, 556 e GS I 1, 234 / OC II, 93-94. Su questo si veda Desideri 1980.

intellettuali con i ceti da cui dipende la loro sopravvivenza.<sup>23</sup> Il suo risultato immediato è quindi il riposizionamento di chi scrive storia all'interno dell'intero societario attraverso la tematizzazione della solidarietà fra gli interessi della cultura e quelli dei gruppi subalterni. È l'alba della possibilità di una conoscenza storica diversa e autentica, proprio perché basata sul riconoscimento di quello che è il suo effettivo soggetto cognitivo:

La storia, in senso rigoroso, è dunque un'immagine che viene dalla rammemorazione involontaria, un'immagine che si 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.<sup>24</sup>

Ciò consente al *Geschichtschreiber* di portare a emergere quella tradizione degli oppressi rimasta sempre sottotraccia. Operazione che coincide, almeno parzialmente, con quello che secondo Brecht è uno dei principali prodotti dell'effetto di straniamento: la storicizzazione, cioè la presentazione di una situazione come esito specifico e contingente del decorso storico. La storia cessa così di essere lo sviluppo di un'unica umanità per venire frastagliata nell'avvicinarsi di diversi conflitti sociali che stanno alla base di tutto ciò che chiamiamo 'cultura'. Se questo è vero, allora Brecht risulta determinante per il modo in cui Benjamin tematizza il rapporto con il passato. Ne abbiamo conferma nella Tesi III:

Il cronista che racconta gli avvenimenti, senza distinguere tra grandi e piccoli, tiene conto della verità che per la storia nulla di ciò che è avvenuto dev'essere mai dato per perso. Certo, solo a

---

<sup>23</sup> Cfr. W. Benjamin, *Sull'attuale posizione sociale dello scrittore francese*, in GS II 2, 783 / OC VI, 10: «Il tramonto dei liberi intellettuali è economicamente condizionato, in modo se non esclusivo, peraltro decisivo».

<sup>24</sup> GS I 3, 1243 / OC VII, pp. 507-508.

una umanità redenta tocca in eredità piena il suo passato. Il che vuol dire: solo a un'umanità redenta il passato è divenuto citabile in ciascuno dei suoi momenti. Ognuno dei suoi attimi vissuti diventa una «citation à l'ordre du jour» - giorno che è appunto il giorno del giudizio.<sup>25</sup>

Il contesto – con la sua forte impronta teologica e la rivalutazione della cronachistica medievale – potrebbe non darlo a vedere, ma anche questo testo è intessuto di riferimenti brechtiani. Come è stato rilevato,<sup>26</sup> il riferimento alla cronaca è molto probabilmente una ripresa dell'utilizzo che ne aveva fatto Brecht nel *Libro di devozioni domestiche* e nelle *Poesie di Svendborg* – entrambi testi ben noti a Benjamin.<sup>27</sup> È quindi, con grande probabilità, attraverso Brecht che Benjamin può recuperare la cronaca come quell'atteggiamento che si prende carico della totalità del passato, indistintamente, senza fare selezioni.<sup>28</sup> Può così esservi intravista una prefigurazione della vera storia universale che l'umanità potrà scrivere solo nel giorno della piena attuazione di quelle potenzialità ancora chiuse nel suo passato. La dismissione dell'*Universalgeschichte* dello storicismo non significa, infatti, abbandonare l'idea che si possano dare una pacificazione e una riconciliazione con il passato. È invece necessario osservare nella proliferazione delle diverse storie, legate alla molteplicità dei gruppi sociali, la tensione all'unificazione complessiva e al superamento della situazione di dispersione. Non a caso: «La molteplicità delle «storie» è strettamente affine, se non identica, alla molteplicità delle lingue. La storia universale nel suo senso odierno è sempre solo una sorta di esperanto. (Essa esprime la speranza del genere umano, esattamente come lo fa il nome di quella lingua universale)».<sup>29</sup>

Se per Benjamin è solo nella condizione di piena attuazione delle virtualità passate che si darà la possibilità di un'assunzione totale della propria eredità, da ciò segue il problema di come sia possibile un diverso rapporto con la tradizione. Se prassi e produzione culturale sono sempre

---

<sup>25</sup> GS I 2, 694 / VII, p. 484.

<sup>26</sup> Cfr. Phelan 2000.

<sup>27</sup> Cfr. GS II 2, 540 / OC VII, 271: «L'atteggiamento asociale del *Libro di devozioni domestiche* diventa nelle *Poesie di Svendborg* un atteggiamento sociale».

<sup>28</sup> Si concentra sulla figura del cronista soprattutto Gentili 2019.

<sup>29</sup> GS I 3, 1235 / OC VII, p. 500.

state anche un prodotto dell'asservimento e del dominio, la questione di che tipo di relazione un'umanità liberata potrà intrattenere con ciò che l'ha preceduta è inevitabile. Ad articolare questo nesso è, nella Tesi III, proprio la possibilità della citazione, cioè l'essere *zitierbar*, citabile, di ogni momento storico precedente. Il senso di una simile affermazione non è immediatamente perspicuo. Non lo è perché esso non ha la sua illustrazione specifica nel contesto delle Tesi, ma si tratta di una ripresa del concetto di citazione così come Benjamin lo aveva articolato nelle sue analisi del teatro epico.

Prendiamo la seconda versione del saggio *Che cos'è il teatro epico?*, scritta nel 1939 e pubblicata su *Maß und Wert* nello stesso anno. Con grande acume, Benjamin mostra come la dismissione della trama e l'interruzione dell'accadimento scenico consentano l'isolamento delle azioni svolte dagli attori e dalle attrici. In tal modo, i loro gesti possono venire astratti dal loro contesto originario e ripresi in situazioni diverse. Il gesto cessa così d'essere un semplice medio attraverso cui trasmettere lo stato d'animo del personaggio, in cui attore, attrice e pubblico dovrebbero fondersi. Al contrario, è l'azione stessa a divenire oggetto di rappresentazione consentendo una sua riproduzione straniata. Più che i grandi classici del teatro epico di metà anni '20, Benjamin ha qui in mente il *Lehrstück*.<sup>30</sup> È infatti all'interno del dramma didattico che gli strumenti, usati ancora in modo «gastronomico»<sup>31</sup> in opere come *Ascesa e rovina della città di Mahagonny* o *L'opera da tre soldi*, emergono nella loro piena chiarezza. Infatti: «[...] nella *Linea di condotta* viene portato davanti al tribunale del Partito non soltanto il rapporto dei comunisti ma anche, attraverso la loro recitazione, una serie di gesti del compagno contro cui sono intervenuti». <sup>32</sup> In questo caso l'intera rappresentazione è una *reportatio* di azioni e gesti già messi in atto precedentemente. In uno sdoppiamento consentito dal livello meta-teatrale, Brecht riesce a inscenare non tanto i gesti mostrati quanto il *venir mostrati* dei gesti.

---

<sup>30</sup> Per la distinzione fra teatro epico e dramma didattico cfr. Chiarini 1959.

<sup>31</sup> Cfr. GA 24, 76 / Brecht 1963, I 573: «Perché *Mahagonny* è un'opera? La sua intenzione fondamentale è quella dell'opera, cioè gastronomica. È vero che *Mahagonny* affronta il suo oggetto con intenzione di godimento? Così è. È vero che *Mahagonny* è emozionante? È emozionante. Poiché *Mahagonny* è un divertimento».

<sup>32</sup> GS II 2, 536 / OC VII, p. 356.

*La linea di condotta* è il dramma in cui è la stessa citabilità – cioè la possibilità di estrapolare la gestualità dal suo contesto originario per inserirla in un nuovo processo che ne muti radicalmente il senso, ponendola come oggetto di riflessione – a venire inscenata.<sup>33</sup>

Attraverso la prassi scenica brechtiana emerge l'idea che la citazione possa non essere una semplice ripetizione di ciò che è stato. Essa libera il passato dalla necessità di conformarsi a un archetipo originario e si propone come continua produzione del nuovo. Essa consente così la riarticolazione nel «giorno del giudizio» del materiale della storia in un contesto di ricapitolazione che non è però una semplice riproposizione.<sup>34</sup> Se la citazione brechtiana è gestualità liberata dalle sue condizioni di partenza, allora la storia citata è una storia i cui contenuti sono liberi dalla coazione del dominio.

Benjamin articola una dialettica utopica fra passato e presente dove a essere essenziale è l'idea della riproducibilità dell'eredità. In questo caso, il concetto di riproducibilità va inteso esattamente nel senso che ha nelle diverse versioni del *Kunstwerk-Essay*, cioè come continua produzione emancipata dalla dialettica mitica che innerva il rapporto fra copia e modello.<sup>35</sup> La storia davvero universale è allora una storia finalmente riproducibile nella misura in cui non si configura come l'eterno ritorno dell'identico, bensì come la possibilità di produrre, a partire dai materiali del passato, il nuovo.

Le tecniche brechtiane non fungono solo da prefigurazione del rapporto con la tradizione liberata, ma – proprio in quanto tale – vengono utilizzate per affrettarne l'avvento attraverso un loro impiego come motore di una corretta cognizione storica. A risultare centrale è qui l'interruzione, che Benjamin riprende nella Tesi XVII «per far saltare fuori una certa vita dalla sua epoca, una certa opera dal corpus delle opere di un autore».<sup>36</sup> Ciò facendo, Benjamin è in grado di riarticolare materialisticamente quello che era l'obiettivo primario della *Premessa*

---

<sup>33</sup> Sul retroterra storico alla base della teoria del gesto in Brecht e Benjamin cfr. Doherty 2000.

<sup>34</sup> Un'ottima lettura del ruolo della ripetizione nel pensiero di Benjamin si può trovare in Montanelli 2017.

<sup>35</sup> Si veda su questo Montanelli 2016.

<sup>36</sup> GS I 2, 703 / OC VII, 492.

*gnoseologica* all'*Origine del dramma barocco tedesco*, cioè la possibilità della conoscenza della generalità nel fenomeno particolare.<sup>37</sup>

Emerge così il fondamentale ruolo di Brecht nell'edificazione della concezione benjaminiana dell'oggetto storico come «costellazione satura di tensioni»,<sup>38</sup> cioè nella tematizzazione dell'immagine dialettica. Ciò però coincide, paradossalmente, con uno dei maggiori fraintendimenti da parte di Benjamin del funzionamento del teatro epico, ovvero la centralità assegnata al concetto di interruzione. Se è infatti vero che per «il teatro epico è [...] di primaria importanza l'interruzione dell'azione»,<sup>39</sup> risulta invece fuorviante quanto Benjamin ne ricava nella prima versione di *Che cos'è il teatro epico?*:

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 nella situazione in quanto riproduzione di atteggiamenti, azioni e parole umane. La situazione che il teatro epico scopre è la 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.<sup>40</sup>

Continuando il paragone allestito da Benjamin, possiamo sicuramente concedergli che in Hegel non è il tempo a generare il movimento dialettico. Questo però non comporta una contrazione della totalità dialettica nella puntualità dei suoi momenti, bensì la ricomprensione della serialità temporale all'interno delle diverse e molteplici forme attraverso cui si struttura l'intero. In altri termini, Benjamin mette da parte la centralità ricoperta in Brecht dall'illustrazione del mutamento,

---

<sup>37</sup> Si veda su questo Pezzella 1982.

<sup>38</sup> GS I 2, 703 / OC VII, 492.

<sup>39</sup> GS II 2, 521 / OC IV, p. 361.

<sup>40</sup> GS II 2, 530 / OC IV, 369.

che avviene anche e soprattutto grazie alla reciproca relazione critica fra i diversi quadri che compongono lo svolgimento delle rappresentazioni.<sup>41</sup> Il motivo è ovvio a pensarci bene. L'idea brechtiana del mutamento presuppone ancora quella categoria di sviluppo che *Sul concetto di storia* sta andando a smantellare alla radice, così come una fiducia nella capacità della razionalità di tenere insieme i diversi frammenti della realtà riconnettendoli l'uno con l'altro. Proprio come in Hegel, anche in Brecht la contraddittorietà crea e, al contempo, presuppone l'unità dell'intero, dove in Benjamin, invece, la totalità è presente soltanto come sua mancanza nel particolare e nel peculiare stato di conflitto interno al fenomeno storico che il suo continuo rimando al piano teologico espone allo sguardo materialistico.

### *3. La ragione e l'involontario: linee programmatiche per un confronto*

Il confronto fra Brecht e Benjamin è spesso stato ridotto alla questione (oziosa sia storicamente che concettualmente) concernente l'effettiva adesione di quest'ultimo al materialismo dialettico, nonché la particolare configurazione che tale adesione avrebbe assunto.<sup>42</sup> La collaborazione con Brecht andrebbe infatti a spiegare quell'«ingenuità che a volte lo indusse a simpatizzare con tendenze di politica di potenza», teoricamente derivata da un presunto «stretto contatto con l'immediato materiale».<sup>43</sup> La questione è invece diversa. Il confronto di Benjamin con l'arte brechtiana è infatti stato uno dei laboratori concettuali più importanti

---

<sup>41</sup> Cfr. GA 22.2. 311 / Brecht 1975, I 213: «I maestri mostrano le cose mostrandone il mutamento. La miseria diventa visibile sotto forma di decadenza o di arretratezza. In un ambiente miserevole, 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 dovrebbe esserci un quadro in cui un albero emerga ancora dalla sabbia».

<sup>42</sup> Vale sempre comunque la pena di rimandare a Spagnoletti 1974 per chiarificare questo punto.

<sup>43</sup> Adorno 2018, 224-225. Sulla categoria di mediazione nel dibattito fra Benjamin e Adorno cfr. Agamben 2001. Per un'ottima ricostruzione del ruolo di Benjamin nell'evoluzione intellettuale di Adorno si veda Buck-Morss 1977.

non solo per la sua riflessione politica, ma soprattutto estetica e teoretica. Perciò non possiamo non sottoscrivere l'idea per cui, a partire dal 1929: «ogni considerazione degli scritti benjaminiani [...], che prescindendo dal rapporto con Brecht, è destinata a rimanere infeconda».<sup>44</sup> Dire questo, però, non significa appiattire Benjamin su Brecht. Benjamin legge infatti il teatro epico e, più in generale, la produzione letteraria brechtiana all'insegna di specifici problemi teorici che comportano una loro radicale rifunzionalizzazione. Nell'appropriazione benjaminiana è attiva quella «fusione e rinnovamento delle forme»<sup>45</sup> culturali che rappresentano la cifra della ristrutturazione delle tecniche intellettuali nell'età della loro mercificazione.

Un confronto capace di andare alla radice dei problemi dovrà allora muoversi su un altro terreno. È Benjamin a fornirci un indizio sulla direzione da seguire, quando nella prima versione di *Che cos'è il teatro epico?* riconosce che: «Le forme del teatro epico corrispondono alle nuove forme tecniche, al cinematografo come alla radio. È sulla cresta dell'onda della tecnica. [...] Per principio, non esiste in lui arrivare in ritardo».<sup>46</sup> A ciò corrisponde l'idea brechtiana in base a cui solo il teatro epico è un teatro effettivamente adeguato alla contemporaneità. È infatti dalla consapevolezza che «chi vuole sottrarsi alle dure esigenze di un'epoca impaziente»<sup>47</sup> non potrà che soccombere a essa che derivano i primi sforzi per edificare una scena il più possibile libera dai presupposti del teatro naturalistico.<sup>48</sup> Il suo pubblico è quello «dell'era scientifica»<sup>49</sup> per cui le forme del vecchio teatro sono già divenute opache e incomprensibili. È proprio tale consapevolezza a fare del teatro epico, agli occhi di Benjamin, uno degli esperimenti più riusciti di confronto con le radicali trasformazioni antropologiche e sociali dell'epoca. Brecht può quindi rappresentare un modello di corretta strategia intellettuale il cui senso ultimo è racchiuso dalla massima appuntata in uno dei diari

---

<sup>44</sup> Desideri 1980, 200.

<sup>45</sup> GS II 2, 687 / OC VI, p. 46.

<sup>46</sup> GS II 2, 524 / OC IV, 364.

<sup>47</sup> GA 21, 182 / Brecht 1975, I 48.

<sup>48</sup> Sul rapporto fra Brecht e il teatro del XIX secolo è d'obbligo il rimando a Szondi 2000.

<sup>49</sup> GA 21, 279 / Brecht 1975, I 87.

benjaminiani: «Non riallacciarsi alle buone vecchie cose, ma alle cattive cose nuove».<sup>50</sup>

Se visto in questa prospettiva, il rapporto fra Brecht e Benjamin deve essere inserito sullo sfondo più vasto della riflessione sulla modernizzazione<sup>51</sup> sociale propria della cultura della Repubblica di Weimar,<sup>52</sup> il cui fulcro può essere riassunto nella condizione per cui: «La razionalità non è più una guida o una luce dall'alto, ma una tecnica infallibile; la condizione che la determina e la giustifica è la constatazione della crisi, ch'è anzitutto la crisi del sentimento: di qui il continuo trapasso dal puro razionalismo al puro pragmatismo, la sostanziale identità di processo artistico e processo critico, di attività creativa e attività didattica».<sup>53</sup>

Meglio non si potrebbe riassumere il problema che sia Brecht che Benjamin si trovano a fronteggiare – che è poi la questione più complessiva del ripensamento del nesso moderno fra ragione e tecnologia che ritroviamo da Weber a Husserl, da Heidegger a Horkheimer e Schmitt. A partire da questo comune orizzonte la soluzione brechtiana sarà quella di edificare un teatro che risani la spaccatura fra emozionalità e ragione. Nella misura in cui per Brecht il sapere è l'esito di una pulsione desiderativa,<sup>54</sup> la sua critica all'immedesimazione e al teatro tradizionale sono il modo attraverso cui ricomporre sinteticamente la totalità delle funzioni emotive dell'essere umano, senza atrofizzarlo su quelle richieste dall'organizzazione della riproduzione sociale. L'effetto di straniamento lavora allora per generare la razionalità a partire da

---

<sup>50</sup> GS VI, 539 / OC VII, p. 100 (trad. it modificata).

<sup>51</sup> Per l'uso della categoria di modernizzazione nell'analisi dei processi sociali e politici del periodo weimariano cfr. Peukert 2020.

<sup>52</sup> All'interno della vastissima letteratura su Weimar si vedano almeno Rusconi 1977 e Weitz 2019. Per inquadrarne le linee culturali generali sono fondamentali Gay 2002 e Lewis 1977.

<sup>53</sup> Argan 1951, 12.

<sup>54</sup> Cfr. GA 24, 242 / Brecht 1963, II 1530: «L'impulso scientifico, che è un fenomeno sociale, non meno voluttuoso e tirannico dell'impulso sessuale, porta Galileo su un terreno pericolosissimo e lo spinge in un doloroso conflitto con il suo violento desiderio di altri piaceri». Sul rapporto fra erotismo e conoscenza si veda quanto notato in Völker 1978.

un'emozionalità in via di emancipazione.<sup>55</sup> Suo obiettivo, però, non è una ragione sistematica e capace di produrre risposte valide a prescindere. Nulla è eterno nell'universo di Brecht. La razionalità brechtiana è invece essenzialmente situata e quindi scettica, nella misura in cui la sua funzione principale è di mettere in dubbio le forme assunte dalle diverse modalità di organizzazione dell'esistenza umana. Una razionalità la cui epigrafe è incarnata dalla battuta conclusiva di Andrea nella *Vita di Galileo*: «Ne sappiamo troppo poco, Giuseppe, troppo poco. Davvero: siamo appena al principio».<sup>56</sup>

Mentre Brecht – insieme a Lukács, Gropius, Mann e Adorno, solo per citare i più celebri – si mantiene sempre «in quella schiera di intellettuali che si sono adoperati a risolvere razionalisticamente i conflitti di classe»,<sup>57</sup> la soluzione benjaminiana si pone a monte della distinzione fra ragione e sentimento. È questo che consente a Benjamin di sfruttare, da un lato, tutta la potenza illuministica della metaforica del risveglio così come la troviamo nella *Passagenarbeit* e, dall'altro, di ristrutturare l'ambito gnoseologico a partire da quella che è una vera e propria materializzazione sociale delle strutture di funzionamento dell'inconscio individuale. Il senso emancipatorio della conoscenza non va perduto, così come non sfuma la sua opposizione alla coazione violenta del mito. Ciò che muta è in realtà il frutto della presa d'atto che le stesse strutture cognitive della soggettività sono state trasformate dal loro nuovo contesto storico-sociale, costringendo così a utilizzare tutto il potenziale delle nuove forme artistiche, letterarie e filosofiche per rielaborare la tecnica interna della nostra comprensione del mondo. È questo che fa in modo, ad esempio, che la *mémoire involontaire* di Proust si possa trasformare nel «ricordo involontario dell'umanità redenta».<sup>58</sup> Quello che nella *Recherche* è il dramma della contingenza

---

<sup>55</sup> Cfr. GA 22.1, 500-501 / Brecht 1975, I 129: «Eppure, 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 dovuto a una sua separazione dalla ratio, e parlerei pure di un suo rinascimento dovuto al rafforzarsi della tendenza razionalistica. Ciò potrà stupire soltanto coloro i quali hanno una idea tutt'affatto convenzionale delle emozioni».

<sup>56</sup> GA 5, 109 / Brecht 1963, II 1523.

<sup>57</sup> Argan 1951, 13.

<sup>58</sup> GS I 3, 1233 / OC VII, 498.

dell'associazione<sup>59</sup> diviene in *Sul concetto di storia* la possibilità di legare una rammemorazione intesa come ricordo dell'inconscio collettivo alla condizione presente dei gruppi subalterni, cioè all'ora della conoscibilità. All'interno di un contesto in cui l'*Erfahrung* è ormai ridotta a un puro *Erlebnis* immediato, il recupero dell'esperienza storica avviene attraverso un lavoro interno a quelle medesime condizioni che hanno prodotto l'impoverimento esperienziale. Le strutture metodologiche del teatro epico vengono quindi tradotte sotto forma epistemica da Benjamin proprio perché rappresentano una delle possibilità di controllare i meccanismi di strutturazione e destrutturazione del corpo e della psiche umana messi in atto dalla riproduzione sociale, dando così modo di costruire una nuova modalità epistemica capace di sfruttare tutte le potenzialità di una soggettività collettiva in trasformazione. In sintesi, *Sul concetto di storia* ci mostra un Benjamin che è, grazie a Brecht, già al di là di Brecht.

## Bibliografia

### Fonti

- Adorno, T.W. [2018], *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, tr. it. S. Petrucciani, Torino, Einaudi.
- Adorno, T.W., Benjamin, W. [1994], *Briefwechsel 1928 – 1940*, hrsg. von H. Lonitz, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Benjamin, W. [1972-1989], *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, voll. 7.
- Benjamin, W. [2000-2014], *Opere complete*, R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (eds.), E. Ganni, H. Riediger (ed. it.), Torino, Einaudi, voll. 9.
- Benjamin, W. [1997], *Sul concetto di storia*, tr. it. G. Bonola, M. Ranchetti, Torino, Einaudi.

---

<sup>59</sup> Su questo cfr. *Su alcuni motivi in Baudelaire*, GS I 2, 610 / OC VII, 380. Su Proust e Benjamin cfr. Szondi 1978.

- Brecht, B. [1963], *Teatro*, tr. it. E. Castellani, Torino, Einaudi voll. 2.
- Brecht, B. [1973], *Arbeitsjournal*, hrsg. von S. Brecht, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Brecht, B. [1975], *Scritti teatrali*, tr. it. E. Castellani, Torino, Einaudi, voll. 3.
- Brecht, B. [1976], *Diario di lavoro*, W. Hecht (ed.), B. Zagari (trad. it.), Torino, Einaudi, voll. 2.
- Brecht, B. [1988-2000], *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Müller, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Brecht, B. [1991], *Poesie*, tr. it. L. Forte, Torino, Einaudi, voll. 2.

### Studi critici

- Agamben, G. [2001], Il principe e il ranocchio. Il problema del metodo in Adorno e in Benjamin, in: G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 115-131.
- Argan, C. [1951], *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, Einaudi.
- Buono, F. [1972], *Bertolt Brecht. La prosa dell'esilio*, Bari, De Donato.
- Buck-Morss, S. [1977], *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, New York, The Free Press.
- Cases, C. [1965], »Der Pflaumenbaum«: Brecht, Benjamin e la natura, in: *Studi Germanici* 3, 211-237.
- Chiarini, P. [1959], *Bertolt Brecht*, Roma/Bari, Laterza.
- De Angelis, E. [1971], *Arte e ideologia grande borghese. Mann Musil Kafka Brecht*, Torino, Einaudi.
- Desideri, F. [1980], *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Roma, Editori Riuniti.
- Didi-Huberman, G. [2018], *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia I*, tr. it. F. Agnellini, Milano, Mimesis.

- Doherty, B. [2000], Test and Gestus in Brecht and Benjamin, in: *MLN* 115, 442-481.
- Eiland, H., Jennings, M.W. [2016], *Walter Benjamin. Una biografia critica*, tr. it. A. La Rocca, Torino, Einaudi.
- Fernández Gijón, E. [1986], Walter Benjamin y Bertolt Brecht: las malas compañías, in: *Mientras Tanto* 27, 77-86.
- Fortini, F. [1973], Bertolt Brecht Il romanzo da tre soldi, in: G. Baioni, G. Bevilacqua, C. Cases, C. Magris (eds.), *Il romanzo tedesco del Novecento. Dai «Buddenbrock» alle nuove forme sperimentali*, Torino, Einaudi, 301-314.
- Frisby, D. [1985], *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge, Polity Press.
- Gay, P. [2002], *La cultura di Weimar*, tr. it. M. Merci, R. Ioli, Bari, Dedalo.
- Gentili, D. [2019], *Il tempo della storia. Le tesi Sul concetto di storia di Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet.
- Lewis, B.I. [1977], *George Grosz. Arte e politica nella Repubblica di Weimar*, Milano, Edizioni di Comunità.
- Lindner, B. [1972], Brecht, Benjamin, Adorno. Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter, in: H.L. Arnold (Hrsg.), *Bertolt Brecht*, Sonderband aus der Reihe: *Text und Kritik*, München, Boorberg Verlag, 14-36.
- Löwy, M. [2004], *Segnalatore d'incendio. Una lettura delle tesi Sul concetto di storia di Walter Benjamin*, tr. it. M. Pezzella, Torino, Bollati Boringhieri.
- Lunn, E. [1982], *Marxism and Modernism: an Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press.
- Masini, F. [1977], *Brecht e Benjamin. Scienza della letteratura e ermeneutica materialista*, Bari, De Donato.
- Mayer, P. [1972], Die Wahrheit ist konkret. Notizen zu Benjamin und Brecht, in: H.L. Arnold (Hrsg.), *Bertolt Brecht*, Sonderband aus der Reihe: *Text und Kritik*, München, Boorberg Verlag, 5-13.
- Montanelli, M. [2012], Breve storia del saggio di Benjamin sull'opera

- d'arte, in: W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'età della sua riproducibilità tecnica*, ed. F. Desideri, M. Montanelli, Roma, Donzelli, XLIV-LXXV.
- Montanelli, M. [2016], Repetita: rito versus gioco, in: M. Montanelli, M. Palma (eds.), *Tecniche di esposizione. Walter Benjamin e la riproducibilità dell'opera d'arte*, Macerata, Quodlibet, 37-57.
- Montanelli, M. [2017], *Il principio ripetizione. Studio su Walter Benjamin*, Milano, Mimesis.
- Peukert, D.J.K. [2020], *La Repubblica di Weimar. Anni di crisi della modernità classica*, tr. it. E. Grillo, Torino, Bollati Boringhieri.
- Pezzella, M. [1982], *L'immagine dialettica: saggio su Benjamin*, Pisa, ETS.
- Phelan, A. [2000], July Days in Skovsbostrand: Brecht, Benjamin and Antiquity, in: *German Life and Letters* 53, 373-385.
- Rusconi, G.E. [1977], *La crisi di Weimar. Crisi di sistema e sconfitta operaia*, Torino, Einaudi.
- Schiavoni, G. [1980], *Walter Benjamin. Sopravvivere alla cultura*, Palermo, Sellerio.
- Scholem, G. [2007], *Walter Benjamin e il suo angelo*, tr. it. M.T. Mandalari, Torino, Adelphi.
- Schöttker, D. [1992], Reduktion und Montage. Benjamin, Brecht und die konstruktivistische Avantgarde, in: K. Garber, L. Rehm (eds.), *global benjamin*, München, Fink Verlag, 745-773.
- Spagnoletti, G. [1974], Avanguardia e rivoluzione. Appunti sul marxismo benjaminiano, in: *Studi germanici* 12, 291-326.
- Szondi, P. [1978], Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin, in: P. Szondi, *Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, Bd. II, 275-294.
- Szondi, P. [2000], *Teoria del dramma moderno 1880 – 1950*, tr. it. C. Cases, Torino, Einaudi.
- Thomson, P. [1994], Brecht's poetry, in: P. Thomson, G. Sacks (eds.), *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge, Cambridge University Press, 201-217.
- Tiedemann, R. [1983], Brecht, oder die Kunst in anderer Leute

- Köpfe zu denken, in: R. Tiedemann, *Dialektik im Stillstand. Untersuchungen zum Spätwerk Walter Benjamins*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 42-73.
- Völker, K. [1978], *Vita di Brecht*, tr. it. C. Vigliero Rigoli, Torino, Einaudi.
- Weitz, E.D. [2019], *La Germania di Weimar. Utopia e tragedia*, tr. it. P. Arlorio, Torino, Einaudi.
- Wizisla, D. [2004], *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Zazzali, P. [2013], 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, 685-697.

## **The Setting Sun: Brecht in Benjamin's *On the Concept of History***

### **Keywords**

Walter Benjamin; Bertolt Brecht; history; citation; repetition

### **Abstract**

The essay aims to show the importance of Brecht's theory of epic theatre for Benjamin's recasting of historical cognition in *On the Concept of History*. Brecht's influence on Benjamin is usually restricted to works such as *The Author as Producer* or *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*. By contrast, I argue that Benjamin makes use of typical Brechtian elements in strategic conceptual passages of his challenging new version of the historical knowledge. This situation can be evidenced, e.g., in Thesis VII where Benjamin endorses Brecht's critics against the *Einfühlung* as the core of the traditional theatre. In addition, we find Brechtian references in other central passages. The most important one is Thesis III where Benjamin articulates Brecht's concept of citation as a way to rethink the relation between the present and the past. The citation of gesture in Brecht's theatre shows the possibility to break loose an element from its starting condition. In this sense, Brechtian citation could be taken as a model for a free relationship with the

tradition. In Brecht's strategy Benjamin discovers the elements for a new concept of history. The article ends by pointing out the structural difference between Benjamin and Brecht on the notion of interruption as source of the dialectical understanding of historical reality.

Iacopo Chiaravalli  
Università di Pisa, Italy  
E-mail: [iacopo.chiaravalli@sns.it](mailto:iacopo.chiaravalli@sns.it)