

La postura dell'esule

Walter Benjamin e Bertolt Brecht a confronto

Giulia Muroli

Walter mi chiese molte volte di presentargli Brecht. Un giorno andai con Brecht al ristorante, mi disse che con la mia nuova toilette di Parigi avevo un'aria molto signorile, mentre a lui nel suo vestito ordinario, sembrava fare una magra figura. Allora gli dissi che Benjamin desiderava conoscerlo. Questo volta Brecht fu d'accordo. L'incontro ebbe luogo nella pensione di Voss, dove io abitavo allora.¹

Durante l'estate del 1924, a Capri, avviene il primo insoddisfacente incontro tra Walter Benjamin e Bertolt Brecht, attraverso la comune frequentazione della drammaturga lettone Asja Lacis. Come suggerisce Erdmut Wizisla,² è necessario correlare il corso degli eventi della vita di Benjamin allo sviluppo del suo pensiero: fin dagli anni Venti il suo interesse verso Brecht rivela lo stadio embrionale di alcune tendenze che andranno ad assumere sempre maggiore spazio nel corso della sua vita e nello sviluppo della sua attività intellettuale. Questa amicizia – che Hannah Arendt definirà «l'incontro tra il maggiore poeta tedesco vivente e il maggior critico del tempo»³ – assume negli anni una forma più netta. Tuttavia da subito si delinea una qualità peculiare di questa relazione perché Brecht assume per Benjamin un doppio ruolo: da un lato trova nel drammaturgo un interlocutore brillante, caustico, sincero fino alla crudeltà, disposto a dargli ospitalità durante il lungo e difficile periodo dell'esilio. D'altra parte Brecht rappresenta anche un oggetto di studio, osservato con sguardo affettuoso e insieme lucidamente analitico, attento a cogliere molteplici aspetti della sua poetica per poi restituirli – filtrati dal peculiare e composito setaccio benjaminiano – in vari luoghi e modalità lungo la sua opera. In questa sede daremo spazio a due nuclei tematici: la riflessione intorno all'opera d'arte, al suo statuto e ruolo sociale e la tensione verso una modalità attiva di essere intellettuali. Qui si ravvisano gli effetti dell'impatto tra l'intellettuale Walter Benjamin – pensatore raffinato e tuttavia reietto dall'accademia, in costante urgenza di sostentamento – e il drammaturgo tedesco Bertolt Brecht – artista controverso e uomo di successo, dai grandi slanci politici.

¹ Asja Lacis, *Professione rivoluzionaria*, trad. it. E. Casini-Ropa, Feltrinelli, Milano 1976, p. 104.

² Cfr. Erdmut Wizisla, *The Story of a Friendship*, Libris, London 2004.

³ Hanna Arendt, *Il pescatore di perle (1892-1940)*, trad. it. A. Carosso, Mondadori, Milano 1993, p. 26.

Il teatro all'epoca della sua riconoscibilità critica

Ne *L'acquisto dell'ottone*,⁴ testo teorico incompiuto, Brecht individua due modelli di teatro: la giostra e il planetario. La prima – denominata tipo G – si fonda sulla concezione tolemaica dell'universo: un sistema con un centro fisso, intorno al quale tutto ruota, in grado di produrre vertigini in chi osserva. Questo non è altro che il teatro aristotelico, finalizzato alla produzione di catarsi, grazie all'identificazione con il personaggio e ciò che gli accade sulla scena, come postulato dal metodo Stanislavskij. Il modello del planetario, il tipo P, assume le conseguenze della rivoluzione copernicana e adotta l'idea di un centro costantemente ridefinito e rideterminato. Ne deriva un teatro che permetta di osservare e capire, non solo *mostrando* ma *di-mostrando*, per poi essere in grado di giudicare e trarre conclusioni. Brecht tenta di realizzare attraverso principi scientifici il suo teatro epico: il modello del planetario consente agli spettatori di osservare in modo oggettivo – a tutto tondo – i movimenti circolari dei corpi celesti, mentre intuiscono la verità sull'universo in modo squisitamente soggettivo, ossia come spettatori che occupano un posto centrale ma non esclusivo nell'universo. Lo scopo del planetario epico è quindi di liberare gli spettatori dalle limitazioni che ostruiscono l'emersione di un'affilata capacità di percepire il mondo reale.⁵ Si tratta di una risistemazione radicale dei rapporti tra gli spettatori, la rappresentazione e la società.

La dialettica teatrale di Brecht è oggetto dell'attenzione e dell'analisi del testo di Benjamin *Che cos'è il teatro epico?*⁶ concepito nella sua prima versione nel 1931. Immagifico il tono dell'incipit: «Si tratta di colmare lo spazio in cui è calata l'orchestra. L'abisso che separa gli attori dal pubblico come i morti dai vivi, l'abisso il cui silenzio nel teatro di prosa accentua la sublimità, e il cui risuonare nell'opera accentua l'ebbrezza».⁷

Eludendo l'originaria funzione sacrale del teatro come rituale, Benjamin evidenzia che il teatro epico si fa carico di una rinnovata funzione del processo scenico: liquidando l'impianto illusionistico del teatro tradizionale, in quanto mistificatorio e foriero di finzioni atte a propugnare un messaggio moraleggiante e consolatorio, stravolge l'assetto strutturale del teatro a partire dai suoi stessi elementi fondanti. Il palcoscenico, ora rialzato, diviene podio; non più scena che addobba di significati un proprio mondo inesistente, bensì concreto spazio espositivo. Si tratta di un cambiamento non soltanto della funzione, ma anche della fruizione del testo

⁴ Bertolt Brecht, «*L'acquisto dell'ottone*», in Id., *Scritti teatrali*, vol. II, trad. it. C. Pinelli, M. Carpitella et al., Einaudi, Torino 1962-1975.

⁵ Cfr. Freddie Rokem, *Filosofi e uomini di scena. Pensare la performance*, a cura di A. Sacchi, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2013, pp. 153-177.

⁶ Walter Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?* (I), in Id., *Opere complete IV, Scritti 1930-1931*, trad. it. E. Ganni, Einaudi, Torino 2001-2014, pp. 362-375.

⁷ Ivi, p. 362.

sulla scena, diversamente dal teatro politico (*Zeittheater*) di Erwin Piscator⁸ che, pur rivolgendosi alle masse proletarie, veicola i suoi contenuti attraverso le forme abusate del teatro borghese, mantenendo quindi invariato il contesto funzionale. Il pubblico non è più considerato come massa amorfa di «cavie umane ipnotizzate»⁹, bensì come un'assemblea di persone critiche, con degli interessi e delle esigenze cui corrispondere e la rappresentazione, non più virtuosistica interpretazione della parola scritta, diviene severa ispezione del testo, sul quale si districa, inscrivendo nuove formulazioni. Il teatro epico, non coltivando alcuna illusione velleitaria di riprodurre la realtà, si rapporta agli elementi del reale con un approccio sperimentale e, mostrando allo spettatore le situazioni a una certa distanza, fa affiorare nel pubblico un certo stupore. Prassi che ha una eco socratica: lo stupore risveglia l'interesse nel soggetto. Il tentativo di Brecht, secondo Benjamin, è di compiere un passo ulteriore: egli vuole che questa attenzione diventi un interesse tecnico e che, come in una sala sportiva, la scena sia colma di esperti. Nella proposta di un eroe non tragico si riprende una strada già percorsa nella tradizione tedesca: «Il lascito del dramma medievale e barocco è giunto fino a noi. Questa mulattiera riemerge oggi, come coperta di erbacce e inselvaticata, nei drammi di Brecht. Un pezzo di questa tradizione tedesca è l'eroe non tragico».¹⁰

Platone aveva già riconosciuto la non drammaticità del saggio, pur spingendo nei suoi dialoghi questo personaggio alle soglie del dramma; il teatro epico tuttavia, anche se incede in forme più squisitamente drammatiche del dialogo, non è per questo meno filosofico. Lo spettacolo come evento sociale del proletariato, composto di proiezioni politicamente schierate, simili – in un processo di letterarizzazione scenico – alle note a piè di pagina di un libro e con un effetto equivalente a quello delle idee platoniche, modelli delle cose sensibili.

La teoria del teatro epico mette in discussione la finalità di intrattenimento, scuotendo la collocazione sociale del teatro, ossia privandolo di funzione all'interno del sistema capitalista. Volge allo smascheramento della critica nel suo privilegio di monopolio del sapere tecnico-specialistico relativo alla regia e alla rappresentazione, che reitera il privilegio di classe. Smembrando dalle fondamenta l'idea di un'arte che sfiori, accarezzi con levità e lirismo lo spettatore, il teatro nel suo complesso viene poi rimontato pezzo per pezzo: la recitazione, basata sulla effettiva conoscenza della materia, accompagna l'attore a fianco del filosofo e in modo che «colui che indica sia indicato»¹¹ e il gesto attoriale mostri significato sociale e modalità di applicazione pratica della dialettica. Negli appunti *Studi per la teoria*

⁸ Cfr. Erwin Piscator, *Il teatro politico*, trad. it. M. Castri, Einaudi, Torino 2002.

⁹ W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?(I)*, in Id., *Opere complete IV*, cit., p. 363.

¹⁰ Cfr. Erwin Piscator, *Il teatro politico* cit., p. 367.

¹¹ Ivi, p. 364.

del teatro epico,¹² Benjamin sottolinea come in questo teatro ogni momento sia concepito in virtù di un supremo processo dialettico, determinato dal rapporto tra conoscenza e educazione: tutte le conoscenze a cui perviene sono immediatamente educative e nello stesso tempo tale stesso effetto si traduce immediatamente in conoscenza. Brecht postula quindi un teatro accessibile a coloro che si propongono non soltanto di spiegare il mondo, ma di cambiarlo. In questo senso – rileva Rocco Ronchi¹³ – è un teatro filosofico, dove la chiusura al teatro gastronomico corrisponde alla critica platonica alla *mimesis* presente nel decimo libro della *Repubblica*. In entrambi i casi infatti si pensa a una nuova postura, per abitare il mondo in modo critico e avere il potere di trasformarlo.

«*Krise und Kritik*»

L'indagine intorno a un nuovo modo di delineare il lavoro critico è certamente uno dei punti che accomuna Walter Benjamin e Bertolt Brecht e che trova urgenza nello schianto con gli eventi inquietanti nella Germania degli anni Trenta. La precarietà del momento storico li incalza a dare vita a una rivista dal titolo «*Krise und Kritik*». L'idea germoglia durante le prime conversazioni nel 1929 e si nutre dell'incrollabile convinzione che la letteratura sia in grado, sia pure indirettamente, di agire politicamente sul mondo. Nel *Memorandum* risiedono alcune considerazioni comuni intorno al progetto:

Brecht: Almeno da quando l'uomo non ha più bisogno di pensare da solo, egli non può più pensare da solo. Con ciò difendo la mia pretesa che si debba distruggere ogni pensiero diverso da quello realizzabile nella società. Come si può raggiungere questo nella prassi?

Impoverendo il pensiero e permettendolo solo nella misura in cui di volta in volta è socialmente realizzabile – cioè mediante organizzazione. Io credo alla correzione automatica di questo pensiero da parte della realtà, poiché non credo ad alcun pensiero che non si basi sulla realtà. [...]

Benjamin: Ci sono sempre stati dei movimenti, in passato prevalentemente religiosi, che, come Marx, si prefiggevano la distruzione radicale del mondo delle immagini. Due metodi di ricerca: 1. teologia 2. Dialettica materialistica.¹⁴

L'idea di avvalersi dei due metodi della teologia e della dialettica, secondo Benjamin, include la capacità di leggere politicamente e sociologicamente i fatti

¹² Cfr. Walter Benjamin, *Studi per la teoria del teatro epico*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Einaudi, Torino, 1973.

¹³ R. Ronchi, *Brecht. Introduzione alla filosofia*, et.al., Milano 2013, p. 6.

¹⁴ Gianfranco Bonola, Michele Ranchetti, a cura di, *Documenti dalla cerchia di amici* in W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 2013, p. 312.

della storia, nell'ambito di un esercizio ermeneutico a più livelli e in più direzioni, potenzialmente infinito, senza la preoccupazione di trovare una sintesi. Il materialismo dialettico, inteso come metodo e non come dogma, avrebbe dovuto fornire gli strumenti per indagare lo stato di crisi della società, dell'arte e delle scienze. La redazione progetta un lavoro critico che abbia le fondamenta sulla nitida e profonda consapevolezza della situazione in cui si trova la società contemporanea, a partire da una comprensione rigorosamente etimologica dei termini di crisi e critica. D'altronde Benjamin già nel 1926 definisce il critico un traditore della propria classe d'origine e uno «stratega nella battaglia letteraria», nutrito di una viva esigenza di concretezza, necessaria per parlare nella lingua degli artisti e considerare che «l'opera d'arte è, in mano sua, l'arma sguainata nella battaglia degli spiriti».¹⁵ Benjamin e Brecht, coesi in un pessimismo storico che li rende dissidenti rispetto al movimento comunista ufficiale, progettano un giornale in cui l'intelligenza borghese possa contare su di sé e sul proprio ruolo attivo, interventista, con conseguenze tangibili, diversamente dalla consueta e inefficace arbitrarietà degli intellettuali. Secondo Wizisla, sebbene non sia mai stato pubblicato alcun numero della rivista, il progetto è espressione dello sguardo politico sull'estetica – reso affilato dai fatti della Germania post-weimeriana – oltre che tassello cruciale del rapporto tra Benjamin e Brecht. Il titolo invita, come in una pratica omeopatica, a indurre uno stato critico, in quanto momento cruciale nel corso di una malattia, in cui emergono i fattori latenti, cui fanno seguito o la guarigione o la morte. Secondo gli autori della rivista la promozione di un processo di dissoluzione dell'ideologia potrebbe rappresentare il presupposto per una teoria genuina, fondata sulla prassi: è loro intenzione dichiarata elaborare una attitudine filosofica materialistica e provocatoria. In questo senso va interpretata la proposta di Brecht all'incontro editoriale del 21 novembre 1930 di titolare il primo numero, «Benvenuta Crisi!».

Il bisogno di Brecht di una *teoria* critica e la proposta di Benjamin di una *pratica* critica si incrociano e formano un'unica strategia. Le loro visioni convergono sulla funzione sociale di tale attività. Prestando attenzione al dibattito intorno alle teorie sociologiche di Karl Mannheim,¹⁶ i redattori della rivista si interrogano sulle connessioni dell'intellettuale con la realtà sociale e il proprio ceto di riferimento. Mannheim propone di superare la vaga, malposta e sterile forma di relativismo presente nel pensiero moderno e postula uno sradicamento sociale della classe intellettuale, che conduce alla massima libertà di azione. La condizione estraniata lo renderebbe superiore a tutte le altre classi integrate, in quanto *super partes* e quindi in potere di ergersi a giudice di tutti i settori della società, compresa la classe

¹⁵ Walter Benjamin, *Strada a senso unico*, a cura di G. Schiavoni, Einaudi, Torino 2006, p. 28.

¹⁶ Cfr. Karl Mannheim, *La sociologia della conoscenza*, in Id., *Ideologia e utopia*, trad. it. M. Gagliardi, Il Mulino, Bologna 1999, Torino 1999, pp. 287-337.

dei governanti. L'intellettuale così concepito è il primo a vedere la realtà da più punti di vista, poiché in grado di fluttuare tra i gruppi sociali e costruire una sintesi culturale.

Rispetto alla modalità di ingresso nel conflitto di classe, Benjamin trova una risposta nel tipo di intellettuale operativo, quale Sergei Tret'jakov, cui negli anni successivi Benjamin dedica *L'autore come produttore*¹⁷ (*Der Autor als Produzent*). In questo testo si affrontano le questioni della posizione e della libertà poetica di contro alle influenze determinate dagli interessi di classe; dell'attitudine politica dell'autore in relazione alla qualità letteraria dell'opera; della forma e contenuto del prodotto artistico. Il rilievo è che la tendenza di una poesia possa essere politicamente giusta soltanto se giusta anche letterariamente. Ogni inclinazione letteraria è strutturalmente storica, mentre il movimento artistico della Nuova Oggettività fornisce l'esempio di come l'apparato borghese sia in grado di assimilare e poi diluire temi politici apparentemente antiborghesi e rivoluzionari all'interno del proprio sistema di interessi, trasformandoli in oggetti estetici da contemplare e consumare, secondo le esigenze strategiche del sistema di produzione capitalistico. Occorre invece fornire una trattazione dialettica della questione tra tendenza politica e letteraria dell'opera d'arte e rivolgersi ai rapporti sociali vivi, in quanto condizionati dai rapporti di produzione. La prima dicotomia borghese da far saltare è quella fra scrittore e poeta, fra il produttore dell'opera e il suo fruitore: «Dunque, prima di chiedere: che posizione ha una poesia rispetto ai rapporti di produzione dell'epoca?, vorrei chiedere: qual è la sua posizione *in essi*? Questa domanda riguarda direttamente la funzione che ha l'opera all'interno dei rapporti letterari di produzione di un'epoca. In altre parole, è immediatamente diretta alla tecnica letteraria delle opere».¹⁸

Il giornalismo rappresenta il caso eclatante in cui l'impazienza nutrita dai lettori, famelici di argomenti sempre nuovi, induce le redazioni dei giornali a trasformarli in autori, dando sempre più spazio alle loro competenze. Nell'Europa occidentale il processo è ostacolato dal fatto che è il capitale a possedere i giornali, mentre nella Russia sovietica il lettore è sempre pronto a diventare scrittore e cioè a descrivere o anche a prescrivere, mentre lo scrittore si impegna attivamente in mansioni organizzative popolari e di trasformazione delle funzioni proprie dell'apparato culturale. Tret'jakov esemplifica la figura di scrittore operante in cui è presente l'auspicato rapporto di dipendenza funzionale tra giusta tendenza politica e tecnica letteraria progressiva. Il compito più importante per chi scrive consiste nel riconoscere e meditare sulle condizioni di produzione cui si attiene; perciò il suo lavoro

¹⁷ Walter Benjamin, *L'autore come produttore*, in Id., *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 147-162.

¹⁸ Ivi, p. 149.

sarà rivolto non ai prodotti, bensì ai mezzi di produzione. Siffatto modello didattico e trasformabile esiste nella forma del teatro epico di Brecht che, in dialogo critico e produttivo con la tecnica dei nuovi media, applica il concetto di cambiamento di funzione nel suo teatro, sconvolgendo i nessi tradizionali tra palcoscenico e pubblico, drammaturgia e interpretazione, regista e performer, dove la narrazione viene frammentata, ridotta a stralci di situazioni, per recidere da principio la possibilità che lo spettatore possa immedesimarsi. L'esposizione del presente torna a essere oggetto centrale del teatro, cui bisogna confrontarsi con la virtù e con la decisione, con la ragione e con l'esercizio. Il pubblico, non più satollo di sentimenti edificanti, viene estraniato dalla situazione affinché si trovi a riflettere, anche attraverso il riso.

L'esigenza di ragionare intorno alla propria condizione nel sistema produttivo è ciò che, secondo Benjamin, fonda durevolmente la solidarietà degli scrittori con il proletariato, senza scivolare nel miraggio della proletarizzazione dell'intellettuale, il quale proviene dalla borghesia e da essa ha ricevuto la cultura come proprio mezzo di produzione. L'autore deve assumere un atteggiamento pedagogico, didattico e istruttivo, facendo leva sulle trasformazioni dei rapporti di produzione. Trasformazioni che, passando dalla promozione della presa di coscienza dell'intellettuale nel contesto dei mezzi di produzione e dalla funzione pragmatica delle opere stesse, divengano atte a indurre il trasferimento dal sapere all'agire, dalla cultura umanistica a quella politecnica:

Soltanto il superamento di quelle competenze nel processo della produzione spirituale che secondo la concezione borghese gli danno ordine, rende questa produzione politicamente idonea; e le barriere di competenza devono essere spezzate dall'unione delle due forze produttive che esse avevano il compito di dividere. In quanto sperimenta la propria solidarietà con il proletariato, l'autore come produttore sperimenta insieme e immediatamente quella con certi altri produttori che prima non avevano molto da dirgli.¹⁹

Citando Aragon, Benjamin propone la definizione di intellettuale come traditore nei confronti della propria classe d'origine e, nel caso dello scrittore, ciò si traduce in un comportamento per cui, anziché rifornire l'apparato di produzione, egli diventa un *ingegnere* che considera come proprio compito quello di adattare l'apparato agli scopi della rivoluzione. La consapevolezza del proprio posto nell'ambito del processo produttivo protegge dalla diffusa tendenza di appellarsi a presunte tendenze spirituali. A Parigi Benjamin ha modo di confrontare le tesi esposte in questo testo con Brecht, il tanto decantato autore-produttore e, come spesso accade nelle loro conversazioni, il drammaturgo non lesina critiche e riserve rispetto al lavoro dell'amico, il quale tuttavia le accoglie di buon grado:

¹⁹ Ivi, p. 203.

Ho avuto ieri una lunga conversazione con Brecht nella sua stanza di malato [...] intorno al mio saggio *L'autore come produttore*. La teoria che esso sviluppa, [...] 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. «Questi – egli ha detto – è in effetti solidale con gli interessi del proletariato su un punto: sul punto dell'ulteriore sviluppo dei suoi mezzi di produzione. Ma in quanto lo è su questo particolare punto, su questo in quanto produttore è proletarizzato e lo è in modo compiuto. Ma questa assoluta proletarizzazione su un punto lo rende solidale con il proletariato su tutta la linea.²⁰

*Sotto un tetto di paglia danese*²¹

Prima a Parigi nel 1933, poi nell'estate del 1934, a Svendborg, nell'isola di Fyn, la vicinanza e la condivisione della condizione di esilio fanno crescere e consolidare l'amicizia tra Brecht e Benjamin. Subito dopo essere arrivato nella località danese nel dicembre 1933, Brecht invita Benjamin a trasferire gran parte della propria biblioteca in Danimarca e raggiungerlo.²² La contiguità fisica consente di intrattenere agevolmente uno scambio intellettuale, basato su lunghe conversazioni, silenziose partite a scacchi e condivisione dell'ascolto delle radio tedesche e austriache. Benjamin annota nel suo diario di aver intrapreso con Brecht un dialogo intorno alle intenzioni degli autori letterari, arrivando così a formulare una distinzione tra due tipi: il visionario, tendente a parlare sul serio, e il riflessivo, che invece in una certa misura non si prende sul serio. Avendone già ragionato intorno a nel 1931 a Le Lavandou, Benjamin porta il discorso su Franz Kafka, chiedendosi in quale dei due gruppi si potrebbe collocare. La replica di Brecht è che la questione è insolubile perché lo scrittore praghese è un fallito, il cui punto di partenza è la parabola, la metafora. Il disprezzo di Brecht per la metafora si può facilmente evincere dal dipinto che troneggia nel suo studio: «La verità è concreta». Conclude il suo ragionamento sentenziando che il problema di Kafka è stato l'organizzazione; il suo sguardo acuto e visionario ha percepito l'aspetto inquietante dello stato-formicaio in cui gli esseri umani si danno una forma politica, basata sull'estraniamento, ma non è riuscito a trovare una soluzione, restando intrappolato. Il discorso muove da una considerazione stilistica: secondo Brecht, Benjamin non potrebbe ritenersi immune dall'accusa di scrivere in forma diaristica, con un tratto analogo a quello di Nietzsche. A questo proposito porta come esempio il saggio su Kafka,²³ in cui

²⁰ Walter Benjamin, *Conversazioni con Brecht. Appunti da Svendborg*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione* cit., p. 178.

²¹ Bertolt Brecht, *Poesie di Svendborg*, Einaudi, Torino 1976, p. 131.

²² «Il mondo qui crolla più silenziosamente»: in Walter Benjamin, *Conversazioni con Brecht*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione* cit., pp. 221.

²³ Walter Benjamin, *Franz Kafka*, in Id., *Angelus Novus Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 2015, pp. 275-306.

l'opera è considerata scevra di tutte le connessioni, anche quella con il suo autore. Per evidenziare la mancanza di immediata utilità in Kafka e nell'esposizione che Benjamin propone di esso, Brecht menziona la parabola di un filosofo cinese, *Dolori dell'utilità*: nella foresta si trovano diversi tipi di tronchi d'albero, quelli grossi per le navi, quelli robusti per le bare e quelli sottili per le bacchette. Restano solo i ceppi storti con cui non si fa nulla perché «sfuggono ai dolori dell'utilità»: «In ciò che ha scritto Kafka ci si deve aggirare come in questa foresta. Si troverà allora tutta una serie di cose molto utili. Le immagini sono buone, certamente. Ma il resto è mania di far misteri. Non ha senso. Bisogna lasciarlo da parte. Con la profondità non si va avanti. La profondità è una dimensione per sé, profondità, appunto, dove non si vede proprio nulla».²⁴

Secondo Brecht, Benjamin si accosta all'opera di Kafka cercando di penetrarne in profondità l'essenza e privandola del suo valore di utilità. Benjamin muove una debole difesa ma il colloquio si interrompe perché la radio trasmette notizie da Vienna. L'argomento viene ripreso il 30 agosto, quando Brecht esplicita l'accusa a Kafka di favorire il fascismo ebraico, aumentando l'oscurità intorno alla figura dello scrittore, piuttosto che dissolverla. Brecht avanza l'ipotesi che l'unica cosa davvero importante sia rinvenire nell'opera di Kafka delle proposte realizzabili: ne *Il processo* ravvisa l'angoscia per la crescita incontrollata delle città e il desiderio piccolo borghese di riconoscere un capo a cui demandare le responsabilità delle proprie sofferenze. D'altronde è lo stesso Kafka a vivere la condizione di piccolo borghese inerme e rassegnato di fronte alla vacuità di tutte le garanzie, con uno sconfinato pessimismo che inonda anche le azioni più banali. A questo punto Brecht propone il testo kafkiano, *Il prossimo villaggio*:

Mio nonno soleva dire: “La vita è straordinariamente corta. Ora, nel ricordo, mi si contrae al punto che, per esempio, non riesco quasi a comprendere come un giovane possa decidersi ad andare a cavallo sino al prossimo villaggio senza temere (prescindendo da una disgrazia) che perfino lo spazio di tempo, in cui si svolge felicemente e comunemente una vita, possa bastar anche lontanamente a una simile cavalcata”.²⁵

Secondo l'interpretazione di Brecht – riferita da Benjamin – la storia di Kafka mostra che non soltanto il viaggio in sé ma anche il viaggiatore, il soggetto individuale, deve essere suddiviso nelle sue unità minime. In questo senso questa la parabola sarebbe il *pendant* perfetto della vicenda di Achille e la tartaruga. Il viaggiatore, una volta giunto al villaggio, non è più la stessa persona che aveva intrapreso la traversata. A questo punto Benjamin propone il ricordo come vera misura della vita: lo sguardo all'indietro a ripercorre la propria esistenza è analogo

²⁴ Ivi, p. 222.

²⁵ Franz Kafka, *Il prossimo villaggio*, in Id., *Racconti*, Arnoldo Mondadori, Milano 2006, p. 249.

al procedimento di sfogliare all'indietro le pagine di un libro. Analogamente il cavaliere, giunto nel nuovo villaggio, guarda in direzione del luogo da cui proviene. Mentre alcuni interpreti hanno interpretato questo dialogo come la manifestazione dell'incrinarsi dei rapporti tra i due, si mette qui in rilievo un aspetto evidenziato dai biografi Eiland e Jennings,²⁶ secondo i quali Benjamin, grazie alla vicinanza con Brecht, si appropria della funzione del gesto nella teoria del teatro epico, per applicarla nel mondo oppresso, descritto da Kafka. Qui il minimo gesto appare sempre più difficile e stentoreo e può schiudere frammenti dell'esistenza altrimenti nascosti, fattori sotterranei che vengono in luce solo nel corso dell'esperimento.

Rokem propone invece di interpretare questa conversazione come una riflessione intorno allo statuto di esiliati. L'individuo postulato da Brecht sarebbe un soggetto agente che interagisce con lo spazio in cui si muove. Se in primo luogo si evidenzia la questione fondamentale per cui si occupa di teatro – il dato di performatività di un soggetto che si muove in uno spazio – dall'altra c'è anche la valutazione morale del viaggio: quali cambiamenti è disposto o costretto ad accettare un individuo, per raggiungere il prossimo villaggio?

Benjamin, che stava per interrompere il viaggio mettendo fine alla sua vita, non raggiunge mai il prossimo villaggio. E sono persuaso che Brecht fosse lacerato tra due convinzioni. Da un lato, egli giudicava possibile compiere il viaggio verso un ideale utopico, a prescindere dal fatto che, alla fine fosse una persona radicalmente mutata a raggiungere l'obiettivo – e davvero doveva essere un individuo diverso, poiché questo era lo scopo della rivoluzione. D'altro canto, egli era perfettamente consapevole che il suo villaggio era cambiato così profondamente che sarebbe stato impossibile riconoscerlo quando infine l'avesse raggiunto.²⁷

Secondo Rokem, il breve e enigmatico racconto di Kafka coincide profondamente sia con l'estetica che con i piani filosofico-ideologici di Brecht e Benjamin, nell'epoca in cui, insieme a un crescente numero di intellettuali e tra le incertezze dell'esilio, essi cercano rifugio dagli eventi che porteranno alla Seconda Guerra Mondiale. Viaggiare si configura ormai come un'azione estremamente pericolosa perché la possibilità di mettere a rischio la propria vita è ormai costante. Brecht e Benjamin si trovano d'accordo sul fatto che gli sviluppi più recenti dell'URSS, ossia i processi farsa, le purghe, la sottomissione a Hitler, non siano altro che catastrofici, oltre che ben distanti da tutto ciò per cui si sono impegnati da anni. Temono che Sergej Tret'jakov sia stato condannato a morte dopo l'arresto e in effetti il loro timore si rivela fondato. Le loro riserve sull'URSS non si limitano tuttavia ai proces-

²⁶ Cfr. Howard Eiland, Michael W. Jennings, *Walter Benjamin. Una biografia critica*, trad. it. A. La Rocca, Einaudi, Torino 2015.

²⁷ Freddie Rokem, *Filosofi e uomini di scena. Pensare la performance*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2013, p. 174.

si e alle esecuzioni capitali: sono entrambi in bilico tra la speranza che l'Unione Sovietica possa ancora impedire lo scoppio della guerra e la repulsione per la sua politica culturale.

Ai porti e ai posti di confine vengono inviati elenchi di ebrei tedeschi e di oppositori del regime; la milizia di Vichy ispeziona i campi d'internamento, liberando i sostenitori del regime e riconsegnando alla Gestapo i «nemici dello Stato». Le possibilità di uscire legalmente dalla Francia sembrano inesistenti, perciò Benjamin sceglie di tentare di passare illegalmente la frontiera, nella speranza di attraversare la Spagna, arrivare in Portogallo e da lì imbarcarsi per gli Stati Uniti. Decide di attraversare il confine valicando i Pirenei. La meta è la cittadina costiera di Port Bou, dove passa la notte tra il 25 e il 26 settembre. Di fronte alla minaccia della polizia spagnola di riconsegnare i fuggitivi alle autorità francesi, Benjamin si toglie la vita con una forte dose di morfina. È il 26 settembre 1940 e, ironia della sorte, l'indomani la frontiera viene riaperta. L'anno successivo, durante l'estate 1941, pochi giorni dopo l'arrivo in California, la notizia raggiunge Brecht tramite Gunther Anders. La sua prima reazione consiste nella frase: «la morte di Benjamin è la prima reale perdita che Hitler ha causato alla letteratura tedesca». ²⁸ Nonostante il carico di incomprensioni e divergenze non solo caratteriali, Brecht mostra profonda stima e commozione per l'amico suicida e gli dedica alcune poesie. Si segnala qui la prima, che fa esplicito riferimento alla pratica, spesso condivisa del gioco degli scacchi: «Stancare l'avversario, la tattica che ti piaceva quando /sedevi al tavolo degli scacchi, all'ombra del pero. / Il nemico che ti cacciava via dai tuoi libri, / non si lascia stancare da gente come noi». ²⁹

La quartina, che si rivolge direttamente al suicida, è una sorta di ultima lettera in cui Brecht fa menzione della tattica di logoramento dell'avversario al gioco degli scacchi. Benjamin era infatti solito pensare a lungo prima della mossa successiva, prolungando così l'attesa e sfiancando l'avversario. Quella dinamica del loro contesto amichevole viene trasferita nel violento contesto di guerra. Il nazismo ha allontanato con la forza Benjamin dai suoi libri, lo ha obbligato a impiegare le sue energie contro se stesso, privandolo della propria esistenza, condotta prima nell'indigenza, poi nell'isolamento e infine alla morte. La prima persona plurale usata nel finale indica la solidarietà e la vicinanza di Brecht nei confronti dell'amico. La conclusione inoltre cita il ritornello della *Canzone dell'inadeguatezza degli sforzi umani* dell'*Opera da tre soldi*: «Per stare a questo mondo ci vuol gente più furba di voi altri». ³⁰ La scelta della quartina conferisce un senso di urgenza al poema che lo distingue dagli altri: il linguaggio dei versi, la rima, il ritmo regolare e i suoni delle

²⁸ Erdmut Wizisla, *The Story of a Friendship* cit., p. 181.

²⁹ Bertolt Brecht, *Poesie 1933-1956*, Einaudi, Torino 1977, p. 431.

³⁰ Bertolt Brecht, *Opera da tre soldi*, in Id., *I capolavori*, vol. I, Einaudi, Torino 1998, p. 72.

vocali, sembrano evocare le giornate estive nel frutteto di Svendborg. Un'atmosfera brutalmente interrotta dal nemico. Questa e le altre liriche sembrano partecipare – nell'intento di Brecht – di quell'azione di resistenza al regime di terrore nazista, al trionfo della barbarie, tenendo viva la memoria di Benjamin e degli altri amici caduti sotto la dittatura e impedendo che la loro storia venga cancellata o mistificata. Il suo dolore si esprime in una serie di liriche indirizzate personalmente, così da preservare e dare espressione alla personalità di Benjamin e seguire il suo monito: «il dono di riattizzare nel passato la scintilla della speranza è presente solo in quello storico che è compenetrato dall'idea che neppure i morti saranno al sicuro dal nemico, se vince. E questo nemico non ha smesso di vincere».³¹

³¹ Walter Benjamin, *Sul concetto di Storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1966, p. 27.