

Adorno, Brecht e la politica dell'arte

Francesco Fiorentino

La letteratura è un medium troppo lento per intervenire efficacemente nel dibattito politico, monopolizzato da altri media più veloci. È destinata ad arrivare sempre troppo tardi e comunque, se vuole partecipare a quel dibattito, è costretta ad adattarsi al linguaggio degli altri media che lo guidano, alle abitudini che essi hanno indotto nel pubblico. Ma allora il rifiuto di partecipare ai discorsi della politica è l'unico atto politico possibile della letteratura, che però cade nel silenzio, che quindi sui discorsi della politica che determinano i nostri destini non ha effetto alcuno. Ma anche se la letteratura vuole confrontarsi con essi, disturbarli, addirittura trasformarli, sembra condannata all'inefficacia, anzi ad avere un effetto politico contrario a quello desiderato: quello di perpetuare i regimi discorsivi e comunicativi vigenti, di divenir parte dell'industria culturale che produce una discussione costante di questioni politiche ma mettendo a tacere sistematicamente ogni riflessione su fondamenti e modalità di questo discorrere. E invece la letteratura diventa politica solo quando li rimette in gioco.

Ma in che modo può impegnarsi in questa messa in gioco di fondamenti e modalità del discorrere pubblico senza tradire se stessa? Cioè senza rinunciare alla sua differenza rispetto ai linguaggi della politica?

A questa domanda quanto mai attuale Adorno ha dato una risposta emblematica in un saggio del 1962, intitolato *Engagement*, affermando che, essendo la sfera della vera politica corrotta irrimediabilmente, l'arte impegnata, cioè l'arte che si misura con la politica, diventa cattiva arte, perché non riesce ad assumere un punto di vista esterno alla politica, cui si perviene unicamente immergendosi

nell'immanenza estetica. È questa soltanto che, per Adorno, offre la possibilità di una trascendenza critica rispetto alla cattiva realtà¹. Qualsiasi impegno che voglia misurarsi con questa ne è irreparabilmente contaminato.

Brecht è l'esempio di una cattiva arte politica: la sua posizione è indicata come esemplare di una letteratura che fa della discorsività il presupposto dell'impegno e finisce così per essere complice o comunque vittima della «violenza strutturale» (Galtung 1969) del «mondo amministrato», cioè della società tardocapitalista segnata dall'egemonia del valore di scambio e da un'organizzazione che non lascia spazio a quel che non è identico a sé. «Es gibt kein richtiges Leben im falschen», cioè «Non si dà vera vita nella falsa», sentenzierà Adorno in *Minima Moralia* (1951: 48). La volontà di guadagnare il lettore a un credo politico è rovinosa, poiché costringe l'arte a mentire, a ridurre i suoi linguaggi, a conformarsi alle abitudini percettive e alla condizione della coscienza del pubblico, plasmato dall'industria culturale. È ciò produce inevitabilmente risultati cattivi da un punto di vista estetico e ingannevoli da un punto di vista politico, opere che non rispondono in un modo adeguato all'astrattezza disumana del «mondo amministrato». Questa si rifiuta alla rappresentazione; Brecht invece vuole renderla accessibile all'espressione ed è perciò costretto a semplificare, finendo così per riflettere acriticamente la coscienza dominante. Così l'aspirazione a conseguire un effetto politico immediato sottrae all'arte la sua forza di resistenza. Perciò la critica di Brecht non fa abbastanza paura, il suo «impegno» non tocca nel profondo perché è affidato al «senso concettuale» (Adorno 1962: 411): «Il desiderio di togliere Brecht dal cartellone va attribuito a un livello relativamente esterno della coscienza politica, che non era poi nemmeno tanto violento, altrimenti dopo il 13 agosto [1961] si sarebbe

¹ Nelle pagine seguenti riprendo e sviluppo una riflessione avviata in un altro mio *“Preaching to the saved. Adorno lettore di Brecht”*, *Cultura tedesca*, 18 (dicembre 2001): 211-234. Quando non è riportata l'edizione italiana in bibliografia, le traduzioni dal tedesco dei brani citati sono mie. Le pagine indicate sono sempre quelle dell'edizione originale.

manifestato in maniera ben più crassa» (*ibid.*: 412). Per colpire nel profondo, il grido di denuncia dell'arte deve affidarsi invece alla forma che si rende autonoma dalla realtà empirica:

Nella liberazione della forma, quale la vuole tutta l'arte genuinamente nuova, è cifrata innanzitutto la liberazione della società, poiché la forma, il nesso estetico di ogni singolo elemento, rappresenta nell'opera d'arte i rapporti sociali; perciò la forma liberata scandalizza il vigente. (Adorno 1970: 379)

Lo scandalo è l'azione dichiarata efficace. E l'arte scandalizza solo quando punta sulla forma, quando cioè – l'esempio positivo è il *Finale di partita* di Beckett – si astiene da ogni volontà di rispecchiamento e da ogni ambizione di rappresentazione, per sottoporre elementi della realtà sociale a un procedimento di «costruzione dell'insensato» (Adorno 1961: 283) che gli è comminato dalla realtà stessa, una realtà – scrive Adorno nei *Minima Moralia* – «suscettibile di conoscenza ma non di rappresentazione» (1951: 170).

Niente che avvenga a livello della volontà e dell'intenzione: l'arte diventa medium di emancipazione quando si pone in una corrispondenza segreta con la società, quando si lascia strutturare dall'insensatezza che la governa e che attraverso l'arte si rovescia dialetticamente in principio di liberazione. C'è un impegno "autentico" della letteratura che non ha nulla a che fare con la posizione politica dello scrittore, che non concerne il suo impegno personale nelle lotte politiche o sociali. Che non può dirsi neanche un impegno dello scrittore perché ha la sua fonte nella società stessa che attraverso l'arte produce gli anticorpi contro la sua malattia mortale che la consuma. E perché riguarda la posizione che la letteratura assume rispetto al mondo in quanto letteratura. Non si tratta di azione individuale, ma piuttosto di dinamiche sociali che lo determinano. Non si tratta di temi e contenuti, ma piuttosto di modalità di formalizzazione linguistica.

Questo impegno dell'arte – l'unico che Adorno fa valere come politicamente efficace – viene a coincidere di fatto con la modernità artistica intesa come affrancamento dal dominio della

rappresentazione, come sottrazione del referente, uso intransitivo del linguaggio, in opposizione a un uso comunicativo che lo deturpa inevitabilmente, lo riduce a strumento di manipolazione e mortificazione dei bisogni. Adeguandosi invece a una realtà che si nega alla rappresentazione e al bisogno di senso, l'arte mantiene fermo ciò che in un'epoca di «contraffazione della vera politica» (Adorno 1962: 430) alla politica resta precluso: una possibilità dell'altro che può accendersi solo di fronte allo choc del negativo, alla aggressiva sottrazione della comprensione. L'opera d'arte assorbe la cattiva realtà e, al tempo stesso, la trascende mediante il movimento di trasformazione intrinseco a ogni lavoro di configurazione artistica: mostra il negativo in tutta la sua potenza e mostra che c'è qualcos'altro rispetto al negativo, qualcosa che resta indefinito e si manifesta magari nel movimento di repulsione che da esso si allontana. La forma diventa così veicolo di conoscenza e di una critica che, nella loro «irritante indeterminatezza», dice Adorno (1970: 39-40), si sottraggono a ogni presa ideologica.

Ma questa presa di partito per l'autonomia dell'arte non è sostenuta fino in fondo. Adorno compie una mossa argomentativa che è rivelatrice della sua posizione estetica, in particolare del modo in cui egli pensa i rapporti di potere tra il sapere dell'arte e quello della filosofia. L'indeterminatezza dell'arte non può essere l'ultima parola, insostenibile è l'irritazione che essa produce anche per chi, come Adorno, la esalta. Contro di essa si mobilita la pratica normalizzante dell'interpretazione, che la scioglie enunciando il testo inconsapevole che la sottende e la sostanza. L'interprete traduce in un linguaggio concettuale il discorso inconscio dell'opera d'arte, ovvero quello che egli individua come tale. Nel suo «tentativo di capire il *Finale di partita*», lo fa ragionando sulla logica stringente del testo di Beckett che farebbe deflagrare ogni possibilità di identificare un significato; e ne formula il senso «mediandolo per via filosofica» (Adorno 1961: 283). Alla fine l'opera di Beckett mostra la verità della filosofia del lettore Adorno, che finisce per ridurla a strumento del proprio messaggio. L'apostolo modernista dell'autonomia dell'arte finisce per utilizzare i testi letterari a scopo dimostrativo, piegandoli al discorso instaurato

dalla sua teoria critica (cfr. Zima 1991: 166-7). Del resto Adorno lo dice esplicitamente in una discussione sui compiti della critica letteraria organizzata dall'Institut für Sozialforschung durante l'esilio americano: «L'opera d'arte è una forma di conoscenza» e va giudicata in base ai parametri di verità e falsità, impiegando le «conoscenze che ho acquisito precedentemente» (in Horkheimer 1985: 556). Così il critico letterario Adorno esalta il *Finale di partita* perché lo legge come un perfetto crittogramma del suo giudizio sulla società contemporanea.

Autonomia dell'opera d'arte? In Adorno si rivela un'ideologia che infligge all'arte il tabù dell'analisi sociale e politica, per poterla riservare solo all'interpretazione teorica che dell'opera d'arte deve concretizzare il «contenuto di verità». L'opera d'arte, per quanto autonoma, non basta a se stessa: «aspetta di essere spiegata» (Adorno 1970: 524) e perciò «ha bisogno della filosofia», che ne riveli il «contenuto di verità» (*ibid.*: 507).

La teoria critica di Adorno prevede questa chiara divisione dei compiti, che implica una gerarchia tra le due pratiche e i loro saperi. Da una parte l'arte, che deve mantenersi «pura», strutturarsi integralmente «secondo la propria legge immanente» (*ibid.*: 335), che corrisponde mediatamente con quella della totalità sociale. Dall'altra sta la filosofia, che spiega la «pretesa incomprendibilità» (Adorno 1962: 429) dell'arte, rivelando il significato politico della forma, enunciando quel messaggio politico che l'arte non può pronunciare, ma soltanto formalizzare incoscientemente. Un'arte impegnata come quella di Brecht allora non poteva che infastidire Adorno perché non rispetta questa divisione del lavoro e la condizione di subalternità che essa riserva all'arte: il teatro di Brecht invade il campo della decifrazione critica del sociale che nella visione di Adorno compete invece esclusivamente all'interpretazione filosofica.

Non solo l'arte, ma anche il fruitore è tenuto in una condizione di inferiorità, di sottomissione rispetto al sapere filosofico e ai suoi detentori, cui è assegnata di fatto una funzione di controllo sull'esperienza estetica e sulla verità che essa dovrebbe trasmettere. Giacché nella visione di Adorno non si può godere della promessa di felicità che solo l'arte del negativo sa custodire senza adeguate

conoscenze filosofiche. O almeno senza adeguate interpretazioni filosofiche che vengono fornite insieme all'opera. Il lettore comune si ritrova nella stessa posizione di passività immemore, di subalternità neanche percepita in cui lo pone l'industria culturale.

Resta nella condizione di alienazione da cui invece, per Adorno, l'arte può liberarla. L'«arte della modernità», beninteso, non quella impegnata che procede senza tener conto del «dato di fatto» dell'alienazione «ineluttabilmente dominante»; pretende che «l'arte parli immediatamente agli uomini, come se in un mondo della mediazione universale l'immediato fosse immediatamente realizzabile» (Adorno 1962: 120). Per conservare la loro «forza sociale di resistenza» e non diventare articoli di commercio nell'industria culturale, le opere d'arte devono reificarsi, abbandonarsi «mimeticamente alla reificazione, al loro principio mortale» (Adorno 1970: 201). Starà poi a una riflessione a loro esterna comprenderne il «carattere feticistico e per così dire sanzionarlo come espressione della loro obiettività», nonché «dissolverlo criticamente» (*ibid.*: 274). L'arte deve assumere dentro di sé, radicalizzandola, la reificazione, affinché essa possa essere guadagnata all'esperienza. Ma quest'esperienza è eterodiretta o comunque stabilita dalla filosofia. Ed è celebrale, astratta. Si fatica a percepire la voce del corpo nella teoria estetica di Adorno. E perciò forse non si trova nessuna attenzione per il teatro, dove la presenza del corpo è costitutiva. Quando non sono brani musicali, gli esempi addotti riguardano sempre romanzi, drammi, insomma testi da leggere; e l'efficacia politica dell'arte sembra poter scaturire per lui sempre e solo dalla lettura. Ancora un passo dal saggio del 1962:

Ogni impegno per il mondo deve essere liquidato affinché possa essere soddisfatta l'idea di opera d'arte impegnata, di straniamento polemico che Brecht pensò e tanto meno praticò quanto più socievolmente egli si votò all'umano. Questo paradosso [...] poggia, senza molta filosofia, sull'esperienza più semplice: che la prosa di Kafka, i drammi di Beckett o il romanzo, veramente mostruoso, *L'innominabile*, esercitano un'efficacia di fronte alla quale le opere poetiche ufficialmente impegnate

sembrano giochi di bambini [...]. La loro ineluttabilità costringe a quel mutamento del comportamento che le opere impegnate si limitano a richiedere. Chi è stato travolto dalle ruote di Kafka ha perso la pace col mondo così come la possibilità di accontentarsi del giudizio che nel mondo le cose vanno male: è stato cauterizzato il momento di conferma insito nella rassegnata constatazione della preponderanza del male. (1962: 425-6)

Alla fine tutto poggia su un'esperienza soggettiva elevata al rango di esperienza estetica "autentica": sull'esperienza soggettiva di un lettore alquanto particolare. L'effetto autenticamente politico che Adorno attribuisce alla scrittura di Kafka e di Beckett richiede un lettore che accetti di «ascoltare con pazienza un testo in cui il linguaggio squassa il significato e con la sua lontananza dal senso si ribella anticipatamente all'insinuazione positiva di un senso» (*ibid.*: 411). Un lettore in grado di comprendere le dinamiche interne della «configurazione autonoma dell'eteronimia potenziata ad inferno» (*ibid.*: 423) e dunque di vivere la «piccolissima promessa di felicità che vi è contenuta» (*ibid.*: 425): quella liberazione della natura oppressa che l'arte, votandosi al negativo estremo, insegue senza saperlo, ciecamente. Nell'interno della pupilla dell'occhio costretto a fissare il negativo ci si aspetta di sorprendere l'ombra di quel «bello naturale» che la *Teoria estetica* indica come la «traccia del non-identico nelle cose sottoposte al dominio dell'identità universale» (1970: 114). Come si vede, si tratta di considerazioni ad alta tensione speculativa. E chi non è in grado di salire a questo grado di teoresi è escluso dalla comprensione dell'opera d'arte e del suo significato politico.

Un concezione decisamente elitaria dell'impegno. Ma che impegno è quello che si rivolge soltanto a pochi e sembra destinato a rimanere solo di pochi? A meno che le sofisticate conoscenze che richiede non diventino bene comune e diffuso. Ma a quel punto si sarebbe già in una società ideale in cui sarebbe superfluo ogni impegno politico.

L'arte moderna che assorbe in sé, distruggendoli, gli elementi della realtà per ricomporli liberamente secondo le sue leggi immanenti,

dice Adorno, fa intravedere la possibilità di un'altra prassi, inconcepibile nel mondo amministrato. La «Neue Musik», per esempio, facendo collassare la dimensione semantica e quindi sottraendosi al sapere strumentale, evocherebbe una razionalità non più dominatrice della natura. Ma questo momento utopico è afferrabile solo da un «ascoltatore adeguato», che «messo per la prima volta al confronto di un pezzo disgregato e che fa a meno di supporti architettonici tangibili come il secondo movimento del Trio per archi di Webern, sa subito indicarne le componenti formali» (1975: 18).

È necessario un altissimo sapere specialistico, tecnico e teoretico, per comprendere adeguatamente l'arte moderna «autentica» e quindi coglierne il senso politico, il modo in cui essa «agisce di ritorno sulla società come modello di una possibile prassi nella quale si costituisce qualcosa di simile a un soggetto complessivo» (1970: 359). L'arte ha di mira un soggetto complessivo, ma chi lo capisce sono solo in pochi, quei pochi che dichiarano «autentica» l'arte in cui essi scorgono una conferma della loro visione.

È un paradosso palese e costitutivo che non riguarda soltanto Adorno, ma ampie frange dell'estetica e dell'arte del moderno: l'idea dell'arte e della sua giusta comprensione come uniche forme di produzione umana capaci di trascendere il dominio della ragione strumentale che determina il mondo si lega sempre a un'istanza elitaria, in fondo discriminante, che cementa la differenza tra vasto pubblico e cultura «per esperti». Ma così il rifiuto radicale dell'accordo riproduce condizioni con cui vorrebbe chiudere i conti. E il mondo con cui si recide ogni rapporto è in fondo quello del vasto pubblico, al quale invece l'arte impegnata si rivolge. Ancora Adorno:

Nel concetto di *message*, dell'ambasciata portata dall'arte stessa, anche da quella politicamente radicale, c'è già il momento favorevole al mondo; nel gesto del rivolgere la parola c'è già un segreto accordo con le persone cui ci si rivolge, le quali pure potrebbero essere strappate all'accecamento soltanto disdicendo tale accordo. (1962: 429).

Ma lo si può mai disdire veramente? Cosa garantisce che un'opera d'arte – come vuole Adorno – stravolga la coscienza facendole perdere la «pace col mondo», che trasmetta di per sé un piacere non degradabile a «consumo» e dunque a «cattivo consenso»?

Le opere di Beckett, di Kafka e della Wiener Schule sono anch'esse – da decenni – integrate nel commercio culturale. Adorno argomenterebbe che sono gli «standard inconsci delle masse», aggiate dall'industria culturale a cancellare la possibilità di una comprensione autentica dell'arte (1970: 377). E con chi non è capace di comprendere non c'è possibilità di dialogo: «è impossibile spiegare a quelli che sono sordi all'arte che cosa è l'arte; essi non potrebbero inserire la consapevolezza intellettuale nella loro viva esperienza» (*ibid.*: 183). L'arte che si fa carico di dare una voce propria alla «smisurata sofferenza» (1962: 423) delle vittime a queste vittime è inaccessibile, perché per rendere giustizia al loro dolore deve sottrarsi alla loro possibilità di comprensione catturata nei meccanismi della realtà divenuta ideologia. Solo l'incomprensibilità è garanzia di affrancamento da essa. Ma senza la comprensione delle vittime cui vorrebbe dar voce quest'arte dell'incomprensibile resta intrappolata nella sfera dell'estetico, quindi senza effetti politici, *folgenlos*, come diceva Brecht. Ciò che resta è la resistenza dei pochi che sanno viverla nella sua potenza liberatoria.

È appunto questa la via percorsa da un'importante frazione dell'arte moderna, che vuole sottrarsi alla comprensione per creare un ampio spazio libero dagli usi ideologici, ma finisce per sostenere lo status quo che d'altra parte rifiuta, ma forse inconsapevolmente vuole pure conservare. Optando per l'incomprensibilità come forma di resistenza vede da un lato ridursi sensibilmente la sua presenza nella coscienza collettiva, ritrovandosi isolata e ben custodita all'interno dell'istituzione arte, ma d'altro lato trova in questa opzione la possibilità di riaffermare una differenza irriducibile, uno status privilegiato da non intaccare. Scrive Jacques Rancière, commentando un brano di *Che cos'è la letteratura?* di Sartre:

L'autore [...] non vuol essere compreso. Si rifiuta di asservire le finalità che il pubblico borghese assegna alla letteratura. Per buona misura egli si rifiuta di servire qualsiasi fine generico [...]. Rifiutarsi di asservire gli obiettivi perseguiti dalla sua classe, quelli dei fucilieri del 1848 e del 1871, è altresì un modo per ripristinare una distanza attraverso la quale l'artista si garantisce la propria identità e l'élite dell'arte si distingue dal volgo. Ognuno vi trova il proprio tornaconto: gli artisti, che sono in ogni caso contenti che i fucilieri difendano le loro proprietà e i loro introiti; e i fucilieri stessi, che non temono nulla in misura maggiore di una letteratura che racconti senza equivoci alle loro vittime la situazione. (Rancière 2010: 41).

È quest'accordo che Brecht vuole rompere: l'accordo tra l'arte che accetta di ritirarsi dalla politica dichiarandola irrimediabilmente degradata e la politica che le concede la possibilità di agire all'interno di quella riserva apparentemente libera che è l'istituzione arte. Quel che Brecht invece si propone è di condurre l'arte fuori da questo confinamento cui la relega la società borghese, trasformare l'istituzione arte aprendola a nuovi produttori, facendone il luogo di una critica e di una reinterpretazione dei comportamenti, sentimenti, bisogni e dei desideri alla cui luce percepiamo il mondo. Se per Adorno l'arte che vuole essere politica deve rifiutare la prassi volta sempre e comunque al dominio sulla natura perché solo così può rimandare a una forma umana di prassi ancora sconosciuta, Brecht vuole prima di tutto connettere l'arte alla prassi reale e alla conoscenza cui questa è indissolubilmente legata. Per lui la conoscenza del reale è in relazione strutturale con la possibilità di intervenire su di esso: non possiamo conoscere nulla che non possiamo trasformare e che non ci trasforma (Brecht 1992: 521). Il reale è appunto questo: quel che possiamo trasformare e che ci trasforma.

Gran parte del lavoro di Brecht per la scena e sulla scena è volto alla destrutturazione di un teatro fondato sulla catarsi, sulla sospensione di ogni distanza, di un teatro che ipnotizza, che fa andare in trance, che impone allo spettatore determinati sentimenti e pensieri,

tirannicamente, che lo attira in una dinamica monolineare senza dargli il tempo di «guardare a destra o a sinistra, sopra o sotto» (Brecht 1991: 58-9). Il teatro epico lavora contro questa sopraffazione. Alla tensione drammatica vuole far subentrare la comodità della lettura che può tornare su pagine già lette, fermarsi a confrontarle con quelle che sono venute dopo, seguendo rinvii interni, creando connessioni, seguendo una pluralità di idee alternative. La verità, nel teatro epico, si costruisce in un trapasso continuo da rappresentazione e commento, dall'azione alla riflessione (cfr. Fiorentino 2013).

Nell'estetica di Adorno, invece, la verità dell'arte si trasmette attraverso una «scossa emotiva» (1970: 364), una *Erschütterung*, il cui significato viene poi spiegato a chi ne è stato investito dalla filosofia. Solo in questa modalità antidiscorsiva, violenta l'arte può provocare un mutamento nella vittima dell'industria culturale. Il lettore non può essere *convinto* a mutare il suo comportamento, egli va *costretto*, va «travolto dalle ruote di Kafka» o di altri scrittori mostruosi. Per agire sulla sua coscienza incatenata c'è bisogno dell'aggressione di una negatività che non lascia scampo, né spazi di riflessione, che annulli la conoscenza argomentativa, inguaribilmente contaminata dall'irrazionalità tardo-capitalistica (ma solo là dove non è governata dalla giusta teoria filosofica).

Soltanto l'estrema tensione di una negatività senza scampo è «un *memento* della liquidazione dell'io, che a quella scossa si avvede della propria limitatezza e finitezza», guarda per un attimo «al di là di quella prigione che esso stesso è»: «Ciò trasforma l'arte, agli occhi del soggetto, in ciò che essa è, il portavoce storico della natura repressa e in definitiva critica del principio dell'io, che è l'agente interiore della repressione» (*ibid.*: 364-5). Ma a ben vedere nell'estetica di Adorno non è prevista una liberazione di questa natura repressa: il soggetto resta confinato in se stesso e alienato da un potere discorsivo di cui non può fare a meno: niente di quel che è oltre la sfera soggettiva si dà nell'immediatezza e quel che invece a quella sfera è riconducibile viene dichiarato terreno della filosofia. In altre parole: anche i «momenti dell'arte non riconducibili al soggetto, non [sono] possedibili in nuda immediatezza» e «hanno bisogno della coscienza, dunque della

filosofia» (*ibid.*: 523). Non c'è coscienza senza filosofia. La filosofia soltanto ci può salvare. La filosofia soltanto ci può dire la verità: anche sulla nostra esperienza più soggettiva. È irritante il modo in cui quest'assunto si ripropone continuamente leggendo Adorno. Da una parte afferma la necessità di una catarsi, di un'estasi: l'idea che il comportamento dell'individuo si possa trasformare soltanto grazie a uno sconvolgimento emotivo che «pone fuori azione il ricettore quale persona empirico-psicologica» (*ibid.*: 361). Solo allora – assicura Adorno – si può cogliere la «verità che progressivamente si dispiega nell'opera d'arte». Ma poi questa verità in fondo non è dell'arte. Essa

non è altro che quella del concetto filosofico. [...] Il contenuto di verità delle opere non è ciò che esse significano bensì ciò che decide se l'opera in sé è vera o falsa e solo la verità dell'opera in sé è commensurabile all'interpretazione filosofica e coincide, in ogni caso idealmente, con la verità filosofica. Alla coscienza attuale, fissata su ciò che è tangibile e immediato, risulta evidentemente difficilissimo acquisire questo rapporto con l'arte, mentre senza di esso il contenuto di verità di questa non si dischiude: l'esperienza estetica genuina deve diventare filosofia o essa non c'è affatto (*ibid.*: 197).

Chi così argomenta non poteva comprendere il lavoro di Brecht. C'è prima di tutto una circostanza determinante di cui Adorno non tiene conto nel valutare la valenza politica del teatro di Brecht: e cioè che si tratta di teatro e che il teatro non si riduce al testo drammatico. Adorno parla di dramma, cioè di testo teatrale, ma mai di teatro. È una visione logocentrica che ha una lunghissima storia. La *opsis*, cioè lo spettacolo, la parte visibile della rappresentazione scenica, era considerata già da Aristotele come qualcosa di secondario e inessenziale per la tragedia: «lo spettacolo ha sì un grande fascino, ma è anche l'elemento più estraneo all'arte e meno proprio della poetica. La potenzialità della tragedia, infatti, si dà anche in assenza di scena e di attori» (Aristotele 1998: 17). La messinscena è, in fondo, superflua. Ciò che conta è il testo. Così Adorno deriva il contenuto politico del

teatro di Brecht soltanto dall'interpretazione del testo. Le implicazioni di una messinscena non sono prese in considerazione. Perciò possiamo leggere: «L'estrapolato *fabula docet* – che nel mondo le cose non vanno secondo giustizia – non ci sarebbe bisogno di insegnarlo a nessuno» (1962: 418), afferma Adorno, operando con un concetto riduttivo di *Lehrstück* quale veicolo di una tesi. Per questo può scrivere, nella *Ästhetische Theorie*:

Brecht di certo non insegnò niente che non fosse conosciuto indipendentemente dai suoi drammi, e con maggiore stringatezza nella teoria, o che non fosse familiare agli spettatori calibrati su di lui: che i ricchi stanno meglio dei poveri, che nel mondo c'è ingiustizia, che in una situazione di eguaglianza formale seguita ad esserci oppressione, che la bontà privata viene capovolta nel contrario dalla malvagità obiettiva. (1970: 366)

Ma non è questo che Brecht insegna e non è questo il modo in cui vuole insegnare. Il *Lehrstück* non è un dramma a tesi, l'insegnamento non si affida al logos del testo, ma al teatro. Nelle intenzioni di Brecht, il *Lehrstück* – dramma didattico ovvero *learning play* – trasmette un insegnamento quando viene recitato e a chi lo recita, non a un pubblico che assiste passivo a una rappresentazione. In linea di principio, non ha bisogno di spettatori. Alla base del programma brechtiano c'è l'idea che l'attore attraverso l'esecuzione di determinati comportamenti, l'assunzione di determinati atteggiamenti, la ripetizione di determinati discorsi e così via possa essere influenzato socialmente (Brecht 1993: 351). Non una negazione assoluta e impaziente dei bisogni che sarebbero usurpati dall'industria culturale, ma una loro critica che interviene sulle modalità discorsive, sulle espressioni corporee, sulle attese normative, e sul modo in cui esse sono legate le une alle altre.

Il teatro è per Brecht un medium che modella emozioni e comportamenti. Il carattere di una persona viene formato da «processi teatrali», che si svolgono al di qua dell'argomentazione, la quale interviene solo successivamente a motivare i comportamenti appresi mimeticamente:

Il bambino comprende, molto prima che la cosa venga argomentata, come si deve comportare, in modo teatrale come deve comportarsi. Quando accade questa cosa o quest'altra, vede o sente che deve ridere. Ride quando gli altri ridono e non sa perché. Spesso è confuso quando gli si chiede perché ride. Allo stesso modo piange quando gli altri piangono, non solo piange quando gli adulti piangono, ma sente anche vera tristezza [...]. E il pianto ha origine dalla tristezza, ma anche la tristezza ha origine dal pianto. (Brecht 1993: 593)

Il rapporto tra causa ed effetto, tra il contenuto interiore e l'espressione (gestuale, mimica, verbale) di un sentimento è considerato ribaltabile. Da qui la possibilità di influenzare sentimenti e pensieri mediante determinati gesti e atteggiamenti del corpo e la possibilità di agire su questi mediante l'esecuzione di determinati discorsi. È su questo piano che il teatro epico vuole agire politicamente: destrutturando meccanismi di reazione e di rappresentazione che riguardano le sfere della memoria inconscia, della mentalità, del corpo. Ha ragione Adorno nel dire che il teatro di Brecht vuol far pensare. Ma per Brecht al pensiero «partecipa tutto il corpo con tutti i sensi» (1992: 753). E l'azione politica del teatro passa prima di tutto attraverso la costruzione di un rapporto non strumentale con il proprio corpo da parte dell'attore. Il lavoro politico di Brecht riguarda in primis il lavoro sull'attore, che è inteso come lavoro sull'«uomo di oggi», come diceva Benjamin. Questi viene «sottoposto a esami, a valutazioni» (Benjamin 1991: 488, 1045). Le cose non si cambiano con atti della volontà, né attraverso eventi catartici, bensì trasformando le routine mediante la ragione e l'esercizio. Nessuna sopraffazione emotiva, ma il lento, faticoso lavoro a una ricostruzione della soggettività che passa attraverso il corpo e ha come medium principale la messinscena, la quale non lavora soltanto con la parola del testo. È un punto cruciale: la politicità della letteratura, per Adorno, si fonda in definitiva sul linguaggio letterario, su un suo uso corretto, cioè antagonistico, antidiscorsivo, anticomunicativo. La letteratura è vista come arte dello scrivere, che può agire all'interno di una sua sfera autonoma. I

supporti mediali, i sistemi di distribuzione e quindi le pratiche di fruizione da Adorno non sono presi nella dovuta considerazione. Per Brecht, invece, il testo letterario è inscindibile dai dispositivi mediali e istituzionali che ne determinano il raggio e le modalità d'azione. Adorno argomenta dall'interno di un regime di egemonia del testo, senza problematizzare le condizioni mediali in cui l'arte è chiamata a operare. Questo è invece un punto di partenza del teatro epico di Brecht, che si sviluppa in un confronto aperto con i nuovi media della sua epoca (la fotografia, il cinema, la radio), nella consapevolezza che il loro apparire non lascia immutati quelli vecchi (la scrittura, il teatro). Si legge nel *Dreigroschenprozeß* (1931): «Lo spettatore di cinema legge i racconti in modo diverso. Ma anche chi scrive racconti è a sua volta uno spettatore di cinema» (Brecht 1992: 465).

Ma tutti i media sono per Adorno inguaribilmente coinvolti nel regime totalitario dell'industria culturale, capace di assimilare scandali, denunce, prese di posizioni rivoluzionarie senza correre alcun pericolo, anzi nutrendosi di essi. Il sistema di comunicazione borghese, diceva Walter Benjamin, può fare della miseria un oggetto di godimento estetico. Persino la lotta contro la miseria può essere trasformato da un mezzo di "produzione" in un articolo di consumo (Benjamin 1991a: 693). Adorno ne conclude che non resta che un'arte del rifiuto assoluto: è l'arte l'unica riserva del non-identico in questo dominio dell'identità assoluta, ma solo se rifiuta ogni complicità con i linguaggi dell'industria culturale, lasciando circolare il suo desiderio di negazione e liberazione soltanto all'interno dei confini dell'immanenza estetica. Allora soltanto può dirsi arte "autentica". Ma una comprensione adeguata di questa richiede un raffinato sapere specialistico e, comunque, una cultura estetica che non è certo da tutti. È piuttosto quella di una borghesia intellettuale che non prende in considerazione la materialità della comunicazione culturale e quindi non mette in discussione gli strumenti e modalità vigenti della produzione culturale.

E invece per Brecht l'azione politica dell'arte non può non passare attraverso il lavoro critico su di essi. Poiché l'arte, lungi dal poter essere soltanto e pienamente antagonista, è inscindibilmente legata

alle tecnologie mediali che governano la produzione culturale. E questa è una condizione della sua efficacia politica. Non si tratta di una liberazione della forma, ma di una liberazione, anzi – più pragmaticamente – di una *rifunzionalizzazione* degli «apparati». Per l'uomo di teatro Brecht si tratta di trasformare in primo luogo l'apparato teatro, e questo significa ristrutturare il rapporto tra scena e platea, testo e rappresentazione, regista e attori. La modalità nuova del fare teatro, che sviluppa nel suo lavoro, si propone essa stessa come modello di un altro modo di organizzare i rapporti della produzione simbolica. L'autore impegnato, ovvero rivoluzionario, è per Brecht l'autore consapevole sulle condizioni della propria produzione, che intende le sue opere non come espressioni soggettive, ma appunto come lavoro volto a trasformare dispositivi mediali e istituzionali di cui si serve. Con le parole di Walter Benjamin: «Il suo lavoro non sarà mai rivolto soltanto ai prodotti, ma sempre anche ai mezzi di produzione». In questo senso le sue opere avrebbero una «funzione organizzatrice» della produzione culturale: fornirebbero dei modelli per spingere altri a produrre mettendo a loro disposizione «migliori apparati», cioè apparati che saranno tanto migliori quanti più consumatori trasformeranno in produttori (Benjamin 1973: 212).

La politicità dell'arte, per Brecht, si gioca forse soprattutto a questo livello di una trasformazione degli apparati mediali in senso partecipativo. È un programma che forse può apparire un po' ingenuo, ma che certamente è più utile e più vitale di quelli che consegnano l'intellettuale al compito solo distruttivo della pura negazione, come nei fatti avviene invece nel caso Adorno.

Per lui «das Ganze ist das Unwahre», «il tutto è falso» (1951: 48) e la sua falsità non lascia interstizi. Perciò il totale rifiuto è l'unica forma di commercio umano con questa realtà, in attesa di una redenzione che non potrà mai essere frutto della prassi ma si annuncia soltanto nell'arte che «distaccandosene denuncia l'ottusa falsità della natura pratica». La prassi in quanto tale è irreparabilmente connessa al dominio dell'esistente e all'«appetito barbarico della specie» che non è ancora umanità e non si comprende come dovrebbe diventarlo (Adorno 1970: 358-9). Questa negazione rigorosa della prassi ha

qualcosa di inumano, castratorio. Al cuore della teoria di Adorno sembra esserci un paradossale godimento del negativo in cui si può vedere un estremo tentativo di conservare un desiderio di assoluto negato dalle esperienze della storia e della storicità. Come ha scritto Adolf Muschg: «Nella negazione sverna il *summum bonum* – quella totalità che per noi, come speranza e come utopia, è diventata troppo gravosa e troppo bugiarda» (Muschg 1994: 54).

Brecht ha invece puntato – più pragmaticamente – per l'*Einverständnis*, l'accordo con la cattiva realtà come necessaria condizione di possibilità per conoscerne le leggi e così poterla trasformare, costruendo processi comunicativi alternativi a quelli dell'industria culturale, per esempio affidandosi ai mezzi del teatro che combatte per il teatro, per la sua irriducibile differenza rispetto agli altri modi di operare con la "verità". Anche di questo si tratta, e non da ultimo: di modi differenti di intendere e trattare la verità.

Per Adorno è l'opera d'arte autentica che la dice incoscientemente, sedimentandola nella propria forma, che dice la verità della natura oppressa che aspetta di essere redenta. La ragione speculativa porta poi alla coscienza questa verità e formula così il vero e unico messaggio politico possibile dell'opera d'arte. Che comunque non è niente di nuovo rispetto a ciò che la filosofia già non sappia. Adorno lo dice esplicitamente in una discussione sui compiti della critica letteraria organizzata dall'Institut für Sozialforschung durante l'esilio americano: «L'opera d'arte è una forma di conoscenza» e va giudicata in base ai parametri di verità e falsità, impiegando le «conoscenze che ho acquisito precedentemente» (in Horkheimer 1985: 556). Nessuna nuova produzione di verità, nessuna messa in discussione delle precedente verità, dei modi in cui sono state costruite.

Uno dei momenti più significativi del teatro di Brecht sta proprio nel mostrare la conoscenza teorica come problema sociale, determinata da rapporti di potere. Tutto il suo lavoro mira a trasformare l'«apparato» teatro per farne il luogo in cui le verità dell'ideologia perdano chiarezza a essere rappresentate. Ha scritto Julia Kristeva: «La politique révolutionnaire, quand elle n'est pas une répétition, devrait être le temps où la politique (la commune mesure, donc le langage) se

brise» (Kristeva 1977: 13). In fondo, il metodo epico di Brecht è volto proprio a questo: a fratturare, a sfaldare le verità statuite dalla politica. La *Verfremdung*, che è il suo architrave, fa leva, radicalizzandoli, sugli effetti di sdoppiamento e di raddoppiamento implicati dall'imitazione: a vacillare non sono soltanto le identità (dell'attore, del personaggio), ma anche le verità che essi pronunciano. Sulla scena possiamo ritrovarlo in ogni momento: un *Blinzeln*, una sorta di strabismo ammiccante della rappresentazione che toglie credibilità a quel che viene rappresentato. Il teatro si pone a distanza rispetto al suo stesso dire, esibisce la fragilità di qualsiasi asserzione. È questo che lo rende sospetto a ogni filosofia che cerca la fissità solare – o notturna – dell'Idea. Ed è questo anche che lo divide immensamente dalla politica e dalla speculazione teoretica, rendendolo allo stesso tempo incomparabilmente politico.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie* (1970), Frankfurt a. M., Suhrkamp 1973, trad. it. *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1977.
- Id., *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1975.
- Id., "Engagement" (1962), *Noten zur Literatur* (1974) vol. I, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1981: 409-430, trad. it. *Note per la letteratura 1961-1968*, Torino, Einaudi, 1979.
- Id., "Versuch, das Endspiel zu verstehen" (1961), *Noten zur Literatur* (1974) vol. I, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1981: 281-321, trad. it. *Note per la letteratura 1961-1968*, Torino, Einaudi, 1979.
- Id., *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1951, trad. it., *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi, 1994.
- Aristotele, *Poetica*, Bari, Laterza, 1998.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, vol. I.2, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991a.
- Id., "Der Autor als Produzent", *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, vol. II.2, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991b: 683–701, trad. it., "L'autore come produttore", *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino, 1973: 199-217.
- Brecht, Bertolt, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf et al., vol. XXI, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1992.
- Id., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf et al., vol. XXII, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1993.
- Id., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf et al., vol. XXIV, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991.
- Fiorentino, Francesco, "La scena mediale di Brecht", *Brecht e i media*, Ed. Francesco Fiorentino, Roma, Istituto italiano di studi germanici, 2013: 17-31.

- Galtung, Johann, "Violence, peace and peace research", *Journal of Peace Research*, VI. 3 (1969): 167-191.
- Horkheimer, Max, *Gesammelte Werke*, vol. 12, *Nachgelassene Schriften, 1931-1949: Vorträge und Aufsätze, Memoranden, Aufzeichnungen und Entwürfe, Poetische Versuche, Diskussionsprotokolle*, Ed. Alfred Schmid und Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt a. M., S. Fischer, 1985.
- Kristeva, Julia, "Politique de la littérature" (1974), *Polylogue*, Paris, Édition du Seuil, 1977: 13-21.
- Muschg, Adolf, *Herr, was fehlt Euch? Zusprüche und Nachreden aus dem Sprechzimmer des heiligen Grals*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1994.
- Ranciére, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2006, trad. it. *Politica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 2010.
- Zima, Peter V., *Literarische Ästhetik. Methoden und Modellen der Literaturwissenschaft*, Tübingen, Francke, 1991.

L'autore

Francesco Fiorentino

È professore associato di Letteratura tedesca all'Università Roma Tre. Si occupa prevalentemente di letteratura tedesca del Novecento e di letteratura svizzero-tedesca e questioni di teoria letteraria. Ha pubblicato saggi su Henrich von Kleist, Gottfried Keller, Ernst Jünger, Theodor W. Adorno, Heiner Müller, Friedrich Dürrenmatt e Adolf Muschg. È autore di *La sentinella perduta. Ernst Jünger e la Grande Guerra* (Firenze 1993) e *La letteratura della Svizzera tedesca* (Roma 2001).

Email: francesco.fiorentino@uniroma3.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

Come citare questo articolo

Fiorentino, Francesco, "Adorno, Brecht e la politica dell'arte", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10 (2015), <http://www.Between-journal.it/>