

Tancredi Gusman
Università degli studi di Roma Tor Vergata
Mario Farina
Università Iuav di Venezia

Dramma, tragedia, romanzo: Benjamin, Adorno e le forme della Storia¹

Abstract

In this essay we investigate the relationship between theatre, novel and philosophy of history in the thinking of Walter Benjamin and Theodor Adorno. The key assumption, on which the two critics and philosophers seem to agree, is that a philosophy of history is possible not as a reconstruction of the unfolding of a rational principle, but solely as a connection between aesthetic products. In certain epochs, these gather around a centre, becoming legible as forms. Novel, drama and tragedy thus become not only theatrical and literary genres but, for critical thought, figures in which social and historical relations become manifest and comprehensible. Starting from this assumption, we examine the connection between theatre and novel in Benjamin and Adorno, and analyse the strategic role that these assume in their reading and diagnosis of the past and present.

1. *Introduzione*

L'intreccio tra teatro e romanzo può essere osservato ed analizzato da varie prospettive storico-teoriche e si tratta di una questione essenziale per investigare l'identità e le trasformazioni della scena teatrale nel XX e nel XXI secolo.

Questo saggio nasce da un dialogo tra me e Mario Farina intorno ai modi in cui Walter Benjamin e Theodor Adorno interpretano, nei loro scritti, le forme del teatro e del romanzo e leggono, attraverso di esse, il moderno e la sua genealogia. Il nostro obiettivo è stato mostrare le traiettorie diverse percorse

¹ I paragrafi 1- 2-3 sono stati scritti da T. Gusman; i paragrafi 4 e 5 da M. Farina.

dai due autori tedeschi dentro queste forme e, oltre esse, verso la storia e la sua interpretazione. La concezione e la stesura delle singole parti e paragrafi del saggio è stata tra noi suddivisa a partire dalle nostre specifiche competenze. Dalle nostre analisi, emerge, infine, un comune sguardo che indica possibili punti di incontro tra queste traiettorie.

Per iniziare è anzitutto fondamentale tracciare alcune brevi coordinate di cosa significhi fare filosofia dell'arte per Benjamin e Adorno e di quale sia il processo e l'obiettivo dell'applicazione di un pensiero di critica filosofica alle forme artistiche ed alla loro storia. Con una necessaria semplificazione, potremmo dire che Benjamin e Adorno – in questo senso debitori di una tradizione che risale allo spazio compreso tra l'illuminismo del secondo Settecento tedesco e la *Goethezeit* – pongono una relazione espressiva (o intensiva, direbbe Benjamin) tra storia e arte. In questo senso, il ruolo della critica – e della filosofia – è quello di interpretare questa relazione estraendo il contenuto di verità delle forme artistiche. Il pensiero e la riflessione si applicano, così, sulla creazione artistica in un processo di elaborazione che produce una conoscenza. La filosofia dell'arte diventa veicolo della filosofia della storia, strumento di diagnosi del passato e del presente. All'interno di questa cornice, le forme del teatro e del romanzo giocano, per Benjamin e Adorno, un ruolo cruciale e partecipano alla costruzione di una filosofia della storia, o meglio, di uno sguardo sulla storia come questione aperta ed orizzonte fondamentale della filosofia. La critica trasfigura l'arte e legge attraverso di essa il processo storico. Nella celebre metafora proposta da Walter Benjamin nel saggio su *Le affinità elettive* di Goethe leggiamo:

Se si vuol concepire, con una metafora, l'opera in sviluppo nella storia come un rogo, il commentatore gli sta davanti come il chimico, il critico come l'alchimista. Se per il primo legno e cenere sono i soli oggetti della sua analisi, per l'altro solo la fiamma custodisce un segreto: quello della vita. Così il critico cerca la verità la cui fiamma vivente continua ad ardere sui ceppi pesanti del passato e sulla cenere lieve del vissuto. (Benjamin 2008, 524)

Quale ruolo giocano dunque romanzo e teatro nella riflessione di Benjamin e Adorno e nella loro filosofia della storia? In questa parte iniziale del saggio si cercherà di rispondere a questa domanda per quello che concerne Benjamin per poi passare all'analisi di come le medesime questioni vengano riarticolate da Adorno. Nei suoi maggiori scritti sul teatro e la letteratura, Benjamin non indaga l'intreccio tra forme drammatiche e romanzo né si concentra sull'analisi della messinscena di romanzi. Ad entrambi i campi, tuttavia, al teatro e

all'epica, egli dedica riflessioni approfondite che assumono i tratti di una filosofia della storia del moderno. Benjamin, come ben noto, non è un pensatore sistematico, e non fornisce dunque un quadro organico e compiuto di questa filosofia della storia. Per mettere in relazione teatro, romanzo e filosofia della storia nella riflessione di Benjamin è necessario, dunque, percorrere strade differenti per poi tracciare sentieri secondari che mostrino possibili linee di convergenza tra esse.

2. Benjamin: *Tragedia e Trauerspiel*

Alla storia del teatro e delle forme drammatiche è dedicato uno dei maggiori lavori di Benjamin, lo scritto di abilitazione redatto tra il 1924 e il 1925 e pubblicato per la prima volta nel 1928, *l'Origine del Dramma Barocco tedesco*. Questo rappresenta il più ampio e organico lavoro di tema teatrale composto da Benjamin.² Uno dei gesti teorici fondamentale di questo saggio è la storicizzazione della tragedia contro la teoria del tragico dominante nell'Ottocento tedesco. Benjamin si oppone in altre parole all'universalizzazione del tragico, all'idea che il tragico sia nella sua essenza atemporale e possa essere astratto dalle condizioni storiche, culturali e religiose in cui esso appare al centro della tragedia greca. La tragedia, e i conflitti che in essa si manifestano, appartengono per Benjamin ad un momento storico determinato. Le premesse e le condizioni che rendono possibile il teatro tragico sono dunque irripetibili e uniche. Come sottolinea Peter Szondi nel suo *Saggio sul tragico*:

Sebbene Benjamin rinunci al concetto generale di tragico, la strada che egli intraprende non riconduce ad Aristotele. Giacché alla filosofia del tragico non subentra la poetica, ma la filosofia della storia della tragedia. Essa è filosofia, poiché vuole riconoscere l'idea e non la legge formale della poesia tragica; ma si rifiuta di vedere l'idea della tragedia quasi in sé, in un tragico che non sia connesso ad alcuna condizione storica, e neppure vuole vederla necessariamente nella forma dell'opera tragica, nell'arte. (Szondi 1996, 65)

Dalla tragedia Benjamin distingue precisamente il *Trauerspiel* tedesco, il dramma luttuoso del barocco, e il mondo storico che in esso giunge ad espressione. Benjamin, tuttavia, non intende semplicemente proporre una distinzione fra

2 Per una trattazione analitica di questo lavoro rimando a Gusman 2009.

dramma barocco tedesco e tragedia greca. Attraverso l'interpretazione del *Trauerspiel* tedesco egli pone piuttosto le basi per la costruzione di una vera e propria genealogia delle forme drammatiche non tragiche che risale fino alla figura di Socrate, passa attraverso il teatro medievale, e giunge, per passaggi successivi, fino al presente. Ci troviamo dunque nel *Trauerspielbuch* di fronte a due mondi storici differenti e incommensurabili: il primo, che si manifesta nella tragedia greca e annuncia la possibilità di un'emancipazione dell'uomo dalle forze arcaiche del mito, si esaurisce con la nascita della filosofia e con Platone. Il secondo, che sorge con il cristianesimo e la sua prospettiva teleologica, attraversa nei secoli il teatro europeo ed arriva fino agli anni Venti, nell'espressionismo. All'interno di questa genealogia – o mulattiera come la definirà più avanti all'interno della sua riflessione su Brecht – al dramma barocco tedesco è data una posizione cruciale non tanto per il suo valore artistico ma perché in esso si esprime per la prima volta e in modo chiaro un processo che caratterizza il moderno: la secolarizzazione, l'esaurimento della possibilità della teleologia cristiana.

Nella rappresentazione del dramma barocco tedesco della storia come catastrofe e del destino umano come governato da una natura che si manifesta nella forma delle passioni, si mostra un umano a cui è stato tolto ogni sbocco salvifico. L'apriori del *Trauerspiel* è dunque lo sguardo melanconico, luttuoso su questo nuovo mondo secolarizzato. Il dramma barocco tedesco si staglia su uno sfondo di rovine e getta uno sguardo melanconico sulla storia che appare privata di ogni speranza redentiva. Ma è proprio nel procedimento allegorico, che caratterizza la sua forma, che si dà per Benjamin la possibilità di uscita da questo mondo della catastrofe. Questa uscita non porta ad un ritorno al divino bensì, nella capacità dell'allegoria di provocare un distacco, ad un'interruzione dello sguardo melanconico. L'allegoria, rivelandosi nel suo carattere di significazione arbitraria, mostra al melanconico come tutta la visione del mondo e della storia come catastrofe altro non è che illusione. Il melanconico, spettatore del dramma luttuoso, viene risvegliato dal rovesciamento allegorico. Il campo viene sgombrato dalle rovine e viene ristabilita la possibilità di un'azione. Scrive Benjamin:

L'allegoria rimane a mani vuote. Il male assoluto, che essa custodiva come profondità duratura, esiste solo in essa, è solo e unicamente allegoria, significa qualcos'altro da ciò che è. E precisamente, esso significa il non-essere di ciò che rappresenta. I vizi assoluti, rappresentati dai tiranni e dagli intriganti, sono allegorie. Essi non sono reali, e ricevono il proprio significato solo dallo sguardo soggettivo della melanconia: essi sono questo sguardo, annientato dai suoi prodotti, perché essi significano soltanto la sua cecità. Essi rimandano alla profon-

dità abissale dell'intelligenza soggettiva, alla quale devono unicamente la propria esistenza. Attraverso la sua figura allegorica il male assoluto si rivela come un fenomeno soggettivo. (Benjamin 2001, 266)

3. *Benjamin: romanzo e teatro epico*

Nel corso della sua lunga attività di critico Benjamin si occupa di diversi romanzi e lo fa nel senso del procedimento descritto: la critica riflette sull'opera, la fa ardere per estrarne la verità e indagare la dialettica delle forze storiche che in essa si mostrano. All'interno di questa produzione ci sono due scritti di particolare interesse in cui Benjamin esamina la forma romanzo e la sua posizione specifica nel moderno e all'interno del campo dell'epica, lasciando emergere una precisa lettura di filosofia della storia. I due scritti in questione sono *Crisi del Romanzo. A proposito di Berlin Alexanderplatz di Döblin* (1930) e *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov* (1936). Benjamin distingue in modo preciso il romanzo dalle altre forme dell'epica e dal racconto in particolare. Queste ultime, infatti, si fondano per Benjamin sulla tradizione orale e sulla possibilità di un'esperienza collettiva. L'epica, e il racconto in particolare, si basa sulla possibilità di una esperienza che si possa tramandare tra le generazioni e formare un patrimonio condiviso. Il racconto porta consiglio, offre una prospettiva esemplare. Il romanzo, al contrario, assume per Benjamin una posizione del tutto particolare nella storia dell'epica. Esso esprime la frammentazione e la singolarizzazione del moderno, il processo di isolamento degli individui e l'impossibilità di costituire e trasmettere un'esperienza collettiva. Se nel racconto si cerca la "morale della storia", nel romanzo, il lettore vuole trovare il "senso di una vita" – determinata, unica e incommensurabile (Cfr. Benjamin 2004, 334). Questa vita può ambire ad una forma compiuta solo nella morte o comunque nella fine della parabola del protagonista. Il romanzo racconta destini singoli, non storie esemplari. Nel saggio *Crisi del Romanzo*, Benjamin scrive:

Nell'epos il popolo riposa dopo il lavoro quotidiano; ascolta, sogna e raccoglie. Il romanziere si è distaccato dal popolo e da ciò che esso fa. La culla del romanzo è l'individuo nella sua solitudine, che non sa più pronunciarsi in forma esemplare sulle sue faccende più importanti, non ha nessuno che lo consigli e non può dare consigli a nessuno. Scrivere un romanzo significa rappresentare la vita umana in modo da spingere all'estremo l'incommensurabile. [...] La tradizione orale, che è patrimonio dell'epica, è di natura diversa da ciò che costituisce

la sostanza del romanzo. Il fatto che il romanzo non derivi dalla tradizione orale né confluisca in essa è ciò che lo distingue da tutte le altre forme di prosa (fiaba, leggenda, proverbio, farsa). Ma soprattutto dal racconto, che nella prosa rappresenta l'essenza epica nella forma più pura (Benjamin 2002, 159).

In questo saggio del 1930 intorno a *Berliner Alexanderplatz* di Döblin, Benjamin tuttavia intravede una crisi del romanzo. È il riaffiorare delle forze dell'epica all'interno del romanzo ad annunciare una possibile trasformazione nella sua forma e, forse, anche nella singolarizzazione e frammentazione della società moderna che questa esprime.

Con questo riemergere dell'epica sembrerebbe dunque annunciarsi in Benjamin nuovamente la possibilità di una esperienza collettiva, condivisa: "Il principio stilistico di questo libro è il montaggio. Compagno nel testo stampati piccolo-borghesi, scandali, disgrazie, fatti sensazionali del 1928, canzoni popolari, inserzioni. Il montaggio manda in pezzi il 'romanzo', sia nella struttura come anche stilisticamente, e schiude nuove possibilità, molto epiche" (Benjamin 2002, 161). Questa prospettiva e possibilità viene tuttavia radicalmente ridimensionata qualche anno dopo, nel 1936, nel saggio su Leskov. Tra i due lavori, non dimentichiamolo, c'è stata la presa del potere dei nazionalsocialisti nel 1933. Le forze dell'epica, come possibilità di un sapere collettivo e di una esperienza condivisa e trasmissibile appaiono ora, più che mai, distanti dal presente:

Il narratore – per quanto il suo nome possa esserci familiare – non ci è affatto presente nella sua viva attività. È qualcosa di già remoto, e che continua ad allontanarsi. [...] Questa distanza e questa prospettiva ci sono imposte da un'esperienza che abbiamo modo di fare quasi quotidianamente. Essa ci dice che l'arte di narrare si avvia al tramonto. E sempre più raro incontrare persone che sappiano raccontare qualcosa come si deve: e sempre più spesso si diffonde l'imbarazzo quando, in una compagnia, qualcuno esprime il desiderio di sentir raccontare una storia. E come se fossimo privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze. (Benjamin 2004, 320)

Le energie dell'epica, la possibilità di una ricomposizione di una esperienza collettiva e condivisa, sono lontane dal momento attuale, esse non hanno trasformato e compenetrato né la forma del romanzo, né tantomeno la società. Ma se il riaffiorare dell'epica appare essersi arrestato nell'analisi della letteratura del presente, esso si ritrova con forza nei coevi scritti di Benjamin sul teatro. Nel 1939, pochi anni dopo il saggio su Leskov, Benjamin, pubblica il saggio *Che cos'è*

il teatro epico, dedicato alla drammaturgia di Brecht.³ L'impossibilità di un'esperienza collettiva e della sua trasmissione, che ha sottratto al narratore epico il suo fondamento, sembra riproporsi, seppure in modo differente, nel teatro brechtiano. Se ora, dopo aver brevemente percorso alcune strade differenti dell'analisi benjaminiana di romanzo e teatro, cerchiamo di tracciare un ipotetico sentiero che unisca diversi momenti del suo pensiero, potremmo scorgere come, nella sua interpretazione del teatro epico brechtiano, la filosofia della storia abbozzata nel *Trauerspielbuch* possa essere fatta convergere con alcune delle premesse che sorreggono la teoria dell'epica esposta nei saggi su Döblin e su Leskov. Il teatro epico di Brecht viene, in primo luogo, esplicitamente iscritto da Benjamin nella genealogia del dramma non tragico che aveva schizzato per la prima volta nel libro sul *Trauerspiel* tedesco. Parlando del percorso di ricerca dell'eroe non tragico nel dramma occidentale scrive:

Ora, già Platone aveva riconosciuto la non drammaticità dell'individuo sublime, del saggio. Nei suoi dialoghi ha portato questo personaggio fino alla soglia del dramma; nel *Fedone* fino alla soglia della sacra rappresentazione. Il Cristo medievale, che, come sappiamo dai Padri della Chiesa, rappresentava anche il saggio, è l'eroe non tragico per eccellenza. Ma anche nel dramma laico occidentale, la ricerca dell'eroe non tragico non è mai cessata. Spesso contraddicendo i suoi teorici, questo dramma si è differenziato frequentemente, e in modi sempre nuovi, dalla forma autentica della tragicità, cioè da quella greca. [...] Si tratta di una via europea, ma anche tedesca. Ammesso che si possa parlare di una strada e non piuttosto di un sentiero fangoso, di una pista, lungo la quale il lascito del dramma medievale e barocco è giunto fino a noi. Questa mulattiera riemerge oggi, come coperta da erbacce e inselvatichita, nei drammi di Brecht. (Benjamin 2006, 354)

Nel *Trauerspielbuch* era stato il rovesciamento allegorico ad arrestare lo sguardo melanconico sul mondo aprendo ad una possibilità di una presa di coscienza dal carattere soggettivo del male che esso proiettava e in cui era immerso. In Brecht, in modo più compiuto, è lo strumento dell'interruzione e, attraverso di essa, dello straniamento a rendere possibile il blocco dell'immedesimazione e dunque ad originare potenzialmente stupore e conoscenza (cfr. Benjamin 2006, 354-55). Questo processo conoscitivo, e qui possiamo tracciare una via

3 Un primo testo con questo titolo fu redatto da Benjamin probabilmente nel 1931 e fu pubblicato poi postumo (cfr. Benjamin 2006, 558). Per il primo testo si veda: Benjamin 2002, 359-71.

che porta agli scritti di Benjamin sull'epica, è un processo collettivo, che non riguarda un individuo in isolamento, come il lettore solo del romanzo, ma la possibilità di un sapere condiviso e critico:

Il concetto di teatro epico [...] implica specialmente che questo teatro esige un pubblico rilassato, in grado di seguire l'azione con distacco. Certo, questo pubblico si presenterà sempre come un collettivo, e ciò lo distingue dal lettore, che è solo col suo testo. Inoltre, e appunto in quanto collettivo, questo pubblico si vedrà in genere indotto ad una presa di posizione. Ma questa presa di posizione, ritiene Brecht, dovrebbe essere riflessa e quindi rilassata; in breve: la presa di posizione di persone cointeressate. (Benjamin 2006, 352)

Visto dalla prospettiva di queste possibili linee di convergenza di momenti diversi del pensiero benjaminiano, il teatro epico è dunque un teatro in grado di farsi strumento di comprensione esemplare del presente e di un'epoca intera, di mettere in luce processi collettivi e non destini di individui singoli. Così, la capacità di costruire una collettività critica, che si dà per Benjamin nel teatro di Brecht, sembra rappresentare la forma più avanzata di quella capacità di costruzione e trasmissione dell'esperienza e della conoscenza del mondo che egli considera caratterizzante dell'epica. È nel teatro brechtiano, dunque che la restaurazione dell'epica – come possibilità di un'esperienza condivisa oltre la frammentazione del moderno – trova la sua possibilità più attuale. E nel teatro brechtiano si esprime una possibile uscita dall'isolamento dell'individuo, che resta per Benjamin, il tratto che caratterizza storicamente la forma del romanzo. E dunque tra i poli della singularizzazione borghese da una parte e la possibilità di un suo superamento dall'altra, che si gioca in Benjamin la relazione tra il romanzo, l'epica e le forme del dramma e del teatro contemporanei.

4. Adorno: il romanzo e la sua forma

Nel 1966 Adorno trascorre un periodo in Italia. Non si tratta del primo soggiorno italiano di Adorno,⁴ ma si tratta del primo soggiorno per così dire ufficiale. Il viaggio è infatti propiziato dalla fortuna della quale, dopo una carta resistenza, gli scritti del filosofo avevano iniziato a godere nel circolo dell'intelligenza italiana,

⁴ Adorno ha soggiornato a più riprese in Italia fin dagli anni giovanili. La sua esperienza napoletana, ad esempio, è stata oggetto di un recente studio monografico: (Mittelmeier 2019).

specie in connessione all'ambiente culturale limitrofo alla casa editrice Einaudi. Il soggiorno gli lascia impressioni vivide, al punto da tornare nel suo diario di sogni, nel cui riferisce di un sogno fatto Roma popolato da mostri e alieni che attribuisce a una certa inquietudine per la nascita di un'ala "cinese" nel Partito Comunista Italiano (possibile riferimento all'XI Congresso del PCI e alla nascita dell'opposizione di sinistra che darà vita al gruppo del Manifesto) (Adorno 2005, 52-53). Durante quel soggiorno, precisamente il 6 novembre, al Teatro delle Muse di Ancona, Adorno assiste a una replica, nella quale è l'unico spettatore in sala, dello spettacolo *Il rosa e il nero* di Carmelo Bene. Sylvano Bussotti, che curava le musiche, li presenterà nell'intervallo apostrofandoli come "il diavolo del teatro italiano e il filosofo della musica contemporanea". *Il rosa e il nero*, e questo è quel che ci interessa, è l'adattamento teatrale di un romanzo gotico, vale a dire *Il monaco* di Matthew Gregory Lewis (1796). Salvatore Venditelli, che è stato scenografo dello spettacolo, scrive che "l'originale carica del testo di Lewis, al solito sbriciolato e fatto a pezzi da Carmelo Bene, viene restituita attraverso poche chiavi significative affidate alla fusione degli elementi semiologici del teatro. Ma più che sulla gestualità, sui costumi, sulla musica, sui rumori, sulla parola come suono, questo spettacolo fu giocato tutto sulle luci" (2015, 74). Dal canto suo, Ennio Flaiano in una recensione scrive che "Carmelo Bene dimostra che tutta questa roba da mercato delle pulci diventa teatro nella misura in cui si finge di crederci. Cioè, di evocarla come un seguito di ideogrammi teatrali, pure immagini depositate nel melodramma e recuperate con uno struggimento profondo, direi da ragazzo che vede ancora il teatro come un suo spettacolo personale, un tentativo di autobiografia da vivere" (Ibid.; 82n.).

Ciò di cui parlano Venditelli e Flaiano non è altro che la traduzione di un linguaggio in un altro. Una traduzione resa tanto più necessaria dal fatto che sulla scena non può essere trascinato, se non attraverso stratagemmi,⁵ ciò che costituisce la vera e propria unità formale del romanzo. Vale a dire quello che Szondi, seguendo l'indicazione di Adorno e Lukács, definisce come "io-epico".⁶ Ciò non

5 Tra i numerosi esempi, si può citare la messinscena del capitolo proustiano *Un amore di Swann* da parte di Tiezzi e Lombardi (2012), nella quale uno dei personaggi in scena funge al contempo da personaggio e da io narrante che commenta l'accaduto. Qualcosa di simile accade anche nella riduzione di *La peste* di Camus diretta da Serena Sinigaglia (2022), nella quale gli attori (sempre in scena) si staccano dal personaggio commentandone narrativamente la dimensione emotiva.

6 Il debito di Szondi nei confronti di Adorno per questa definizione è esplicitamente dichiarato (Szondi 2000, 5).

significa appiattare il romanzo sull'epica – che come giustamente ricordava Benjamin hanno due traiettorie distinte in merito al tipo di esperienza che evocano – significa piuttosto indicare una omogeneità formale tra i due modelli di narrazione. A proposito del rapporto tra unità formale epica e drammatica, Szondi analizza il dramma moderno e lo definisce alla stregua di una forma che ingloba via via sempre più elementi formali derivanti dall'epica e questa operazione viene svolta, in particolare, attraverso l'applicazione sempre più ampia della tecnica del monologo interiore. Laddove il dramma classicamente inteso dovrebbe esaurire la propria forma letteraria nella pura azione (richiamandosi alla radice greca del termine *dran*, agire), il dramma moderno all'opposto incorpora il monologo interiore e la ragione andrebbe ricercata nel fatto che l'esperienza moderna del mondo, per essere ritradotta letterariamente, necessita di essere mediata dalla riflessione. In questo senso, il monologo interiore sarebbe nient'altro che l'introduzione, nel dramma, del principio formale del romanzo, vale a dire l'io narrante, il soggetto che filtra nella riflessione gli accadimenti, anziché limitarsi a mostrarli, e questo accade indipendentemente dal fatto che si tratti di un narratore interno, esterno, onnisciente, e via dicendo.

La domanda che emerge in connessione a queste riflessioni di Szondi riguarda la natura di questo principio definito come io-epico e il modo in cui Adorno lo affronta può essere di aiuto a dare una risposta. C'è un saggio, in particolare, nel quale Adorno è chiamato a parlare del romanzo contemporaneo e in apertura dichiara esplicitamente che per parlare delle variazioni del romanzo è necessario muovere da questo punto, vale a dire dalla posizione del narratore.⁷ La posizione del narratore, in poche parole, è ciò che definisce la struttura formale del romanzo. Anzitutto, Adorno tenta di chiarire ciò che contraddistingue la forma tradizionale del romanzo, il cui modello è Flaubert: “Il narratore alza un sipario: il lettore deve ricompiere insieme col narratore tutto ciò che è accaduto come se fosse presente in carne e ossa. La soggettività del narratore si afferma nella forza che produce questa illusione” (Adorno 1979, 42). Il romanzo tradizionale, questo è il significato del discorso adorniano, si basa su un patto: il lettore accetta il patto narrativo di un 'io' che gli parla e che, in senso stretto, gli racconta una storia. O se si vuole restare alla metafora teatrale che Adorno impiega nel saggio, l'io che racconta

⁷ Il saggio intitolato appunto “La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo” ed è contenuto nel primo volume delle *Note per la letteratura*.

ha la funzione che nel teatro ha il palcoscenico: essere il luogo nel quale le cose accadono.

Quando invece parla di romanzo contemporaneo, Adorno si riferisce in senso generico ai fenomeni letterari legati al cosiddetto modernismo, vale a dire ai testi che abbracciano un insieme di autori che va da Virginia Woolf a Kafka, da Joyce a Proust. Questo insieme di romanzi non può farsi bastare la peculiare forma di oggettivismo che caratterizza il romanzo tradizionale. Per capire il riferimento che Adorno ha in mente, bisogna tenere conto del fatto che mossa in quegli anni al romanzo contemporaneo (tra gli altri da Lukács) era di essere eccessivamente riflessivo. I prodotti connessi al modernismo tendevano infatti a spezzare l'illusione di oggettività tipica del romanzo tradizionale facendo sì che il narratore occhieggiasse dalle pagine del testo mostrandosi in tutta la sua problematicità. Ciò che sostiene Adorno è che non si tratti di una forma deleteria di riflessione, com'era invece quella che rischiava con la propria verbosità di rovinare l'illusione nella quale prosperava il romanzo tradizionale (cosa che accade, ad esempio, quando il narratore denigra il comportamento immorale di un personaggio). Bensì, la nuova ironia del modernismo è "una presa di posizione contro la menzogna dell'esposizione, propriamente contro lo stesso narratore, che come destissimo commentatore degli avvenimenti cerca di correggere il suo inevitabile approccio. Ferire la forma è cosa che risiede nel suo senso specifico" (Adorno 1979, 43). Senza doversi addentrare eccessivamente in questo saggio, che peraltro presenta un notevole interesse connesso a problemi attuali della narrativa,⁸ ciò che mi interessava sottolineare ha a che fare con punto argomentativo preciso: le variazioni della forma romanzo sono variazioni che hanno luogo nel principio che governa la sua dimensione formale, vale a dire l'io epico.

A rigore, non è possibile fornire una definizione concettuale determinata della nozione di forma estetica. Si tratta infatti dell'elemento che contraddistingue un prodotto come artistico e che dunque mantiene necessariamente un residuo mimetico, un elemento non mediato dalla comunicazione concettuale, non completamente traducibile nel lessico concettuale. Volendo però forzare la mano, potremmo spingerci a definire la forma come il principio legale che tiene assieme gli elementi di un'opera. Se si volesse utilizzare un esempio figu-

8 Come ha mostrato Campana (2019, 207 ss.), uno dei problemi più brucianti della letteratura contemporanea è quello legato alla *non fiction*, e cioè alla problematizzazione del ruolo del narratore nel contesto della narrazione.

rativo, si potrebbe pensare alle nozioni di campo magnetico.⁹ Quando si getta della limatura di ferro su una superficie attraversata da un campo magnetico, la polvere si dispone secondo le linee di tensione. Allo stesso modo, la forma estetica corrisponde a un ordinamento legale dei materiali estetici, che attrae i contenuti secondo una certa direttrice. Visto in questi termini, risulta più chiaro in cosa consista la forma romanzo e come mai questa si identifichi con l'io. L'io è il principio entro il quale il romanzo ha luogo, il campo di tensione che lo caratterizza come forma letteraria e che dispone i materiali estetici secondo una specifica coerenza.

A parere di Adorno, è proprio questa fluidità formale, cioè la capacità adattativa dell'io epico, ciò che permette al romanzo di sottrarsi alla crisi che investe, e ha investito, le altre forme artistiche. La crisi della forma romanzo, infatti, si mostra tramite un paradosso che il romanzo stesso è capace di assorbire. Oggi, scrive Adorno, “non si può più raccontare, mentre la forma del romanzo esige narrazione” (1979, 38). Il mondo, stando a una diagnosi che affonda le radici già in Lukács e persino in Hegel, si è fatto non lirico, refrattario al racconto, ma il romanzo necessita in ogni caso la narrazione. E questo paradosso fa sì che l'io epico debba reagire e proprio grazie alla sua natura flessibile è in grado di farlo. In Kafka, ad esempio, reagisce attraverso lo choc, che spezza la contemplazione e svela le insicurezze del narratore stesso. In Thomas Mann mediante l'ironia di una costante riflessione che distacca il narratore dall'immersione in ciò che è narrato e in Proust tramite il commento di ciò che l'io fa, proprio mentre lo sta facendo. Questi, per Adorno, sono tre differenti modi della riflessione grazie ai quali l'io epico salva la forma romanzo dalla crisi che minaccia le arti in generale.

5. Conclusioni

Né Adorno né Benjamin danno una risposta esplicita e compiuta alla questione attorno alla quale ruota la nostra interrogazione, la relazione che nella loro riflessione si pone tra teatro, romanzo e filosofia della storia. Ma è nel rapporto tra il modo nel quale i due autori trattano il tema che, crediamo, sia possibile tracciare ipotesi di lettura che ci permettono di mostrare, in contropunto, l'immagine del moderno e del suo tramonto quale appare ai due filosofi tedeschi

⁹ Ho usato questo esempio in Farina (2020, 198-99).

attraverso il teatro e il romanzo. Per entrambi, seppure da prospettive diverse, il romanzo si identifica con la soggettività o trova in essa il suo vero e proprio principio estetico e formale. Questa soggettività è osservata da Benjamin, nei terribili frangenti degli anni Trenta del Novecento, sullo sfondo della perdita dell'esperienza, fondamento dell'epica e luogo possibile della costruzione di una comunità e della trasmissione di un sapere collettivo. Il teatro epico di Brecht appare un dispositivo in grado di uscire dalla frammentazione e di raccogliere nuovamente una collettività – il pubblico – di 'cointeressati' capace forse di risvegliarsi dalla propria condizione e di produrre, attraverso una nuova comunità politica. Ma la frammentazione del moderno finisce per abbattersi anche sulla stessa coerenza e consistenza illusoria di quel costruito, l'io-epico, il cui patto di oggettività e illusione rappresentava, per Adorno, il principio formale del romanzo. Tuttavia, è proprio l'io-epico, pur nella estrema frammentazione, a divenire, grazie alla sua flessibilità, l'unico mezzo ancora capace di raccontare ancora il presente, oltre il moderno e la fine delle grandi narrazioni – non da ultima quella della Storia. Il contributo più attuale di Benjamin e Adorno sta proprio forse qui, nella loro capacità di vedere, attraverso le forme artistiche e la loro dialettica, quel processo attivo di ridefinizione e trasformazione dell'idea stessa di soggettività e storia, e, senza tentarne una ricomposizione, dare alla critica la legittimità e la forza di parlarne ancora.

Bibliografia

Adorno, Theodor Wiesengrund. 1979. *Note per la letteratura 1943-1961*. Torino: Einaudi.

Adorno, Theodor Wiesengrund. 2005. *Traumprotokolle*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Benjamin, Walter. 2008. “Le affinità elettive di Goethe”, trad. it. di R. Solmi, in W. Benjamin, *Opere complete. Scritti 1906-1922*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Ganni, 523-589. Torino: Einaudi.

Benjamin, Walter. 2001. “Il dramma barocco tedesco”, trad. it. di F. Cuniberto, in W. Benjamin, *Opere complete. Scritti 1923-1927*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Ganni, 69-268. Torino: Einaudi.

Benjamin, Walter. 2002. “Crisi del Romanzo. A proposito di Berlin Alexanderplatz di Döblin”, trad. it. di A. M. Solmi, in W. Benjamin, *Opere complete. Scritti 1930-1931*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Ganni con la collaborazione di Hellmut Riediger, 159-164. Torino: Einaudi.

Benjamin, Walter. 2004. “Il Narratore. Considerazioni sull’opera di Nicolaj Leskov”, trad. it. di R. Solmi, in W. Benjamin, *Opere complete. Scritti 1934-1937*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Ganni con la collaborazione di Hellmut Riediger, 320-342. Torino: Einaudi.

Benjamin, Walter. 2006. “Che cos’è il teatro epico?”, trad. it. di E. Filippini, in W. Benjamin, *Opere complete. Scritti 1938-1940*, a cura di Rolf Tiedemann, ed. it. a cura di Enrico con la collaborazione di Hellmut Riediger, 352-358. Torino: Einaudi.

Campana, Francesco. 2019. *The End of Literature: Hegel, and the Contemporary Novel*. Cham: Palgrave Macmillan.

Farina, Mario. 2020. *Adorno’s Aesthetics as a Literary Theory of Art*. Cham: Palgrave Macmillan.

Gusman, Tancredi. 2009. "Trauerspiel e Tragedia nell'*Origine del dramma barocco tedesco* di Walter Benjamin", *Comunicazioni Sociali*, 31, 2: 111-139.

Mittelmeier, Martin. 2019. *Adorno a Napoli*. Milano: Feltrinelli.

Szondi, Peter. 1996. *Saggio sul tragico*, trad. it. di G. Garelli, Einaudi, Torino.

Szondi, Peter. 2000. *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*. Torino: Einaudi.

Venditelli, Salvatore. 2015. *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*. Torino: Accademia University Press.

Tancredi Gusman is Assistant Professor at the University of Rome 'Tor Vergata'. Prior to this he was Research Associate at the Lucerne University of Applied Sciences and Arts. From 2017 to 2019, he led the EU Horizon 2020-funded project "Between Evidence and Representation: History of Performance Art Documentation from 1970 to 1977" and was Marie Skłodowska-Curie Research Fellow at the International Research Center "Interweaving Performance Cultures," Freie Universität Berlin. His research focuses on the history of theatre and performance practices, addressing in particular performance and documentation, German theatre and criticism, and aesthetics and theatre theories. He translated the 2014 Italian edition of Erika Fischer-Lichte's *The Transformative Power of Performance* and published the monograph entitled *The Harp and the Sling: Kerr, Ihering, and the German Theatre Criticism from the End of the Nineteenth Century to National Socialism* (2016; orig. Italian). Various other work includes assistant director and director, dramaturg and curator for theatres and productions in Switzerland, Germany and France.

Mario Farina is Assistant Professor in aesthetics at the Iuav University of Venice. He studied at the universities of Pavia, Heidelberg, Cologne and at the University of Eastern Piedmont. He has been a post-doctoral fellow at the University of Florence and has taught at the Academy of Fine Arts of Reggio Calabria and at the Polytechnic of Milan. His work focuses on the aesthetics of classical German philosophy and its reception in the twentieth century, especially in the context of critical theory. He has published studies on Hegel's aesthetics (*Critics, Symbol and History. The Hegelian Determination of Aesthetics*. ETS: Pisa 2015) and on Adorno's aesthetics (*Adorno's Aesthetics as a Literary Theory of Art*. Palgrave Macmillan: Cham 2020).

