

IL NARRATORE TRA IMPEGNO E *ART POUR L'ART*. A PARTIRE DA BENJAMIN

Leonardo V. Distaso

Università di Napoli Federico II

1930. Libro non scritto: *Il compito del critico*. Avrebbe dovuto essere articolato in tre parti: compito e tecnica della critica, declino della critica e dell'estetica, sopravvivenza delle opere. Avrebbe dovuto contenere i saggi già pubblicati su Keller (1927), Hebel (1926 e 1929), Hessel (1926 e 1927), Gide (1928), Kraus (1928), Green (1929), Proust (1929), Walser (1929), *Il surrealismo* (1929) e *Il compito del traduttore* (1921), e due saggi non ancora scritti *Romanziere e narratore* e *Sull'art nouveau*. Il fallimento della casa editrice Rowohlt impedì la pubblicazione del libro.

1926. Tra la *flânerie* della *Berlino segreta* di Franz Hessel e l'analisi culturale della quotidianità moderna e capitalistica de *Il viaggio e la danza* di Siegfried Kracauer, ecco *Einbahnstrasse*: marca il segno dello spostamento degli intellettuali di Weimar verso i fenomeni di superficie, attraverso il minuzioso esame fisiognomico della vita metropolitana col suo reticolo di strade, di caffè, dei trasporti; città come luogo dell'esteriorità cui corrisponde la *kleine Form* di una scrittura adatta agli avvenimenti, alle cronache, ai romanzi a puntate e alla critica culturale, materiali che andavano a costituire un mosaico insieme a stati d'animo, interpretazioni della moda borghese, modelli di vita. Il *metodo micrologico* al suo sorgere mediante *Denkbilden* (immagini di pensiero).

Ecco l'incipit di *Stazione di servizio*: «La costruzione della vita dipende in questo momento assai più dai fatti che dalle convinzioni... In simili circostanze una vera attività letteraria non può pretendere di svolgersi in un ambito riservato alla letteratura: questo è piuttosto il modo in cui si manifesta di regola la sua infruttuosità. Una reale efficacia della letteratura può realizzarsi solo attraverso un netto alternarsi di azione e scrittura...»¹

Con la frequentazione del *Gruppe 1925*, Benjamin viene a contatto con ambienti artistici dell'avanguardia berlinese: reduci dell'espressionismo (Ehrenstein, Toller), del dadaismo (Grosz, Piscator) e scrittori realisti della *Neue Sachlichkeit* (Becher, Döblin, Tucholsky), ma con loro anche Bloch, Brecht e Roth.

¹ W. Benjamin, *Strada a senso unico*, trad. it. di B. Cetti Marinoni, in *Opere complete*, II, 1923-1927, p. 409.

Il 6 dicembre arriva a Mosca dopo che era venuto a sapere che Asja Lacis aveva avuto un tracollo psicofisico. Visita la città insieme a Bernhard Reich, il compagno della Lacis, che lo guida nelle brulicanti strade di Mosca mentre Asja oscillava tra l'amore dei due.

1927. Scrive due testi sulla realtà culturale sovietica che ha di fronte: uno è *I raggruppamenti politici degli scrittori russi* : a) ciò che distingue la posizione dello scrittore sovietico da quello europeo è il *carattere assolutamente pubblico del suo operare*; per questo motivo, scrive Benjamin, “le sue opportunità sono infinitamente più vaste dei letterati occidentali, mentre il controllo è infinitamente più rigido.”² b) c'è il gruppo dei **Napostovcy** (Vedette) che seguono i fondamenti dell'estetica materialistica di Plechanov e si appellano al naturalismo socialista degli anni novanta e al naturalismo enfatico del barocco. Poi ci sono i **Popučiki di sinistra** (Compagni di strada) il cui fulcro è Majakovskij, insieme a Babel', Mejerchol'd, Tret'jakov: essi pensano alla continuità tra le parole d'ordine dell'avanguardia occidentale anteguerra (futurismo, costruttivismo, unanimismo) e la rivoluzione. Infine ci sono i **Popučiki di destra**, che provengono da Bulgakov e Tolstoj e si rispecchiano nelle figure di Esenin, Erenburg e Voronskij: Mosca ha così il suo dramma storico reazionario in piena epoca rivoluzionaria poiché per essi il proletariato non ha ancora trasformato l'ambiente in modo che si possa parlare di poesia proletaria; si tratta di un dramma che farebbe fatica a essere rappresentato a Berlino, scrive Benjamin³. c) punto conclusivo: migliaia di nuovi autori e centinaia di migliaia di nuovi lettori che vogliono essere contattati: oggi in Russia leggere è più importante che scrivere, la lettura dei giornali è più importante di quella dei libri, compitare è più importante che leggere i giornali. Si tratta di un pubblico, come Benjamin ribadirà nello scritto, sempre del 1927, *La nuova letteratura russa*,⁴ nuovo e assai più primitivo, per il quale le raffinatezze psicologiche, i preziosismi linguistici, le forme ricercate non possono assolutamente far breccia. Alla base della lotta per l'egemonia tra letteratura proletaria e letteratura borghese – lotta non portata a termine da Lunačarskij – v'è in fondo l'irrisolto dilemma all'interno del Proletkul't tra *l'esigenza di una letteratura di proletari oppure di una letteratura per i proletari*.

L'altro testo è: *Sulla situazione dell'arte cinematografica in Russia*⁵: a) si tratta di un cinema senza attori professionisti e, quindi, privo di divismo (Vertov); b) medium potenzialmente emancipatorio (tesi poi solidificatasi nel saggio del 1935 sull'opera d'arte), tenendo presente che i contadini, che sono il pubblico più importante, hanno un modo di percepire radicalmente diverso dalle masse cittadine (non colgono la simultaneità ma la successione; scambiano il comico con il serio; prediligono il cinema di informazione a quello di intrattenimento); c) nascita dell'Istituto per lo studio dello

² W. Benjamin, *I raggruppamenti politici degli scrittori russi*, in OC II, p. 608.

³ Ivi, p. 612.

⁴ W. Benjamin, *La nuova letteratura russa*, in OC II, pp. 665-671.

⁵ W. Benjamin, *I raggruppamenti politici degli scrittori russi*, cit., pp. 613-616.

spettatore; d) espulsione di contenuti borghesi, come l'accentuazione drammatica delle faccende amorose o l'uso dell'ironia nei confronti della tecnica.

Ma ancora più potente è un testo poco conosciuto di Benjamin: la *Replica a Oscar A.H. Schmitz* su *La Corazzata Potëmkin* di Ejzenštejn⁶. L'importanza di questo breve scritto sta tutta nella potenza anticipatoria di alcune tesi che Benjamin svilupperà in seguito, nonché nella condivisione tra alcuni aspetti della sua estetica del film con quelli della sua critica letteraria. Il cinema è lo strumento privilegiato di indagine sulla realtà sociale e sulla cultura popolare e la sua potenza emancipatoria sta nel fatto che fa sorgere una *nuova regione della coscienza*⁷.

La domanda da cui parte Benjamin è fulminante: «Fino a quando l'arte dovrà restare la signorina di buona famiglia che sa raccapezzarsi anche nei vicoli più malfamati, ma che non deve in nessun modo pensare alla politica? Tutto ciò non serve a nulla, essa ci penserebbe comunque.»⁸ La risposta di Benjamin sta nell'affermazione che a ogni opera d'arte e a ogni epoca artistica sono intrinseche delle tendenze politiche e che tali tendenze si mostrano attraverso *le fratture della storia dell'arte e delle opere*, così come gli strati più profondi della roccia vengono alla luce proprio nei punti di frattura. Tali fratture storiche sono *le rivoluzioni tecniche* e a ogni nuova rivoluzione tecnica la tendenza politica – da elemento recondito dell'arte – diventa elemento palese. Il film rappresenta una di queste rivoluzioni tecniche che, oltre ad aprire una nuova regione della coscienza, anticipa i progressi della forma e del contenuto: la rivoluzione tecnica li precede e questi la presuppongono. Il carattere emancipatorio del film come strumento di indagine sulla realtà sociale, che ne evidenzia il suo massimo carattere pubblico, sta nella congiunzione tra la piena e positiva assunzione della tecnica cinematografica e l'ambiente ideologico costituito dalla dimensione collettiva, costituita dalla visibilità delle masse proletarie: ne *La Corazzata Potëmkin* «per la prima volta, il movimento delle masse possiede quel carattere assolutamente architettonico e, tuttavia, nient'affatto monumentale (tipo produzione Ufa), che prova il loro diritto a essere riprese dal cinema.»⁹

La tecnica di decostruzione e rimontaggio dello spazio sociale della vita quotidiana reificata svela quegli ambiti altrimenti inaccessibili – essa *fa saltare con la dinamite del decimo di secondo* l'universo carcerario della vita quotidiana – aprendo la strada alla nuova e prismatica regione della coscienza che si emancipa attraverso lo sguardo gettato finalmente proprio su quegli strati sociali e storici sottostanti. La logica dialettica del montaggio – che Benjamin aveva iniziato a sperimentare in *Einbahnstrasse* e che proseguirà nei *Passages* – trova il suo diretto corrispettivo nel film quale innovazione

⁶ W. Benjamin, *Replica a Oscar A.H. Schmitz*, in OC II, pp. 617-621.

⁷ Ivi, p. 618.

⁸ Ivi, p. 617.

⁹ Ivi, p. 619.

tecnica, nuovo modo di vedere, emersione dell'inconscio ottico che il cinema sovietico è riuscito paradigmaticamente a portare alla luce nello spazio pubblico.

L'analisi benjaminiana della letteratura borghese si sofferma in quell'anno 1927 sulla ridefinizione dell'Ottocento in termini di valore, affrontato nel saggio su *Gottfried Keller*. «Chi non potrebbe non essere già oggi colpito dall'accento valutativo, fondamentalemente diverso che questo secolo possiede nella letteratura borghese e in quella materialistica?»¹⁰ Keller serve a Benjamin per fare il punto su due temi: a) vi è un liberalismo ateo e materialistico che ha mantenuto i tratti della borghesia preimperialistica e non ha ceduto alla rottura ideologica della borghesia tedesca del 1871; b) Keller è l'esempio di come si possa non cedere alle lusinghe del mito pur rappresentando l'Antichità nel tentativo di restituire la Modernità. Ciò sarà materiale per affrontare di lì a qualche anno, in termini analoghi, Baudelaire: d'altra parte questi sono i mesi in cui Benjamin sta dando inizio al *Passagen-Werk*.

1928. L'anno dell'incontro con André Gide, in una stanza d'albergo sul Potsdamer Platz. Parlano di molte cose e di diversi autori, ma un punto vorrei sottolineare: il passaggio dedicato ai *Déracinés* di Maurice Barrès (1897). Qui Benjamin riprende la dura critica di Gide al nazionalismo radicato nella terra di Barrès, alla letteratura nazionale chiusa nell'idioma linguistico territoriale: ad esso Gide contrappone proprio il cosmopolitismo degli sradicati, e Benjamin lo riconosce come "l'ultimo francese del tipo di Pascal", la grande eccezione che "si sottrae alla valutazione etica tradizionale"¹¹.

Il febbraio di quell'anno è un mese importante: Benjamin consolida l'amicizia con Wiesengrund-Adorno; lui ne ha 35 compiuti (15/7/1892), Adorno 24 (11/9/1903). Da quel momento si vedranno, si confronteranno, si scriveranno fino agli ultimi giorni del berlinese.

1929. Anno dell'inizio della grande amicizia con Brecht (maggio). Con i colloqui di Königstein (con Horkheimer, Lacs, Adorno Gretel Karplus; lettera ad Adorno del 31/5/1835) e l'amicizia di Brecht, Benjamin abbandona ogni tendenza neoromantica per abbracciare la tendenza apertamente marxista e materialista: *Marxismo e filosofia* (1923) di Karl Korsch e *Storia e coscienza di classe* (1923) di Lukács sono le sue letture e i suoi punti di riferimento teorici e lo inseriscono sempre di più nel cuore della "cultura di Weimar".

All'inizio dell'anno questa tendenza era già evidente nel saggio sul *Surrealismo*¹². Tra i sintomi che il surrealismo smaschera c'è la crisi dell'arte e degli intellettuali, che mette in evidenza una più generale crisi del concetto umanistico di libertà a cui i surrealisti rispondono con un movimento profondamente libertario carico di esperienze magiche e,

¹⁰ W. Benjamin, *Gottfried Keller*, OC II, p. 675.

¹¹ W. Benjamin, *Conversazione con André Gide*, in OC III, Scritti 1928-1929, pp. 15-16.

¹² W. Benjamin, *Il surrealismo*, OC III, pp. 201-214.

insieme, rivoluzionarie. I surrealisti hanno spezzato dall'interno la sfera poetica spingendola fino all'estremo limite del possibile – fino alla *politica poetica*, come scrive¹³ – prendendo così le distanze da ogni ottimistica tendenza borghese¹⁴. In essi Benjamin ritrova quell'ebbrezza (*Rausch*) in grado di far emergere le energie rivoluzionarie – che egli pensa come nichilistico-rivoluzionarie – le quali, pur racchiuse in ciò che è obsoleto, possono agire nell'esperienza del presente. L'antico rapporto magico dell'uomo con il mondo riemerge nella capacità del surrealismo di ritrovare nel quotidiano, grazie all'*illuminazione profana*, i rapporti segreti tra fenomeni tra loro diversi. Una capacità in grado di far agire politicamente quello spazio immaginativo che la forza della contemplazione non è in grado di cogliere: *organizzare il pessimismo quale punto di convergenza tra surrealismo e comunismo* – tesi ispirata a *La Révolution et les intellectuels* di Pierre Naville (1926) – *ossia allontanare dalla politica la metafora morale* a fronte della totale sfiducia nella sorte della letteratura, della libertà, dell'umanità europea ora nelle mani degli *Spiesser* (piccolo-borghesi) e dei filistei, con il loro ottimismo incosciente e la loro ideologia del progresso lineare. E tutto questo per «scoprire nello spazio dell'azione politica lo spazio radicalmente, assolutamente immaginativo.»¹⁵ Ritorna di nuovo la domanda che Benjamin si era posto a Mosca: il concetto di un'arte proletaria che ha risolto la domanda: *viene prima il mutamento dell'atteggiamento spirituale oppure prima il mutamento delle condizioni di vita?* Certo, Marx ed Engels avevano già indicato i termini della risposta là dove nell'*Ideologia tedesca* (1846) scrivevano: «La produzione delle idee, delle rappresentazioni, della coscienza, è in primo luogo direttamente intrecciata all'attività materiale e alle relazioni materiali degli uomini, linguaggio della vita reale. Le rappresentazioni e i pensieri, lo scambio spirituale degli uomini appaiono qui ancora come emanazione diretta del loro comportamento materiale... Sono gli uomini i produttori delle loro rappresentazioni, idee, ecc.»¹⁶ Benjamin, pur non facendo esplicito riferimento a questo passo, ci fa capire di aver fatto suo il contenuto quando scrive: «Nella tattica nei confronti dell'intellettualità, tuttavia, non si tratta di trasformare gli artisti di provenienza borghese in maestri dell'arte proletaria, quanto piuttosto di includerli in una massa, sia pure a costo della loro creatività artistica.»¹⁷

In tal senso si è parlato di “marxismo gotico” in riferimento alla lettura benjaminiana del surrealismo¹⁸. A fronte del filisteismo della disincantata borghesia moderna e capitalistica, Benjamin ritrova nel surrealismo le premesse per un *re-incantamento* del mondo di natura profana, contenute nelle micrologiche pieghe quotidiane oggetto di

¹³ Ivi, p. 212.

¹⁴ Ivi, p. 202.

¹⁵ Ivi, pp. 212-213.

¹⁶ K. Marx, F. Engels, *L'ideologia tedesca*, trad. it di F. Codino, Editori Riuniti, Roma 1958, p. 13.

¹⁷ W. Benjamin, *Il surrealismo*, cit., p. 235.

¹⁸ M. Lövy, *La stella del mattino. Surrealismo e marxismo*, trad. it. di T. Pierini, Massari, Bolsena 2001, p. 38.

quell'illuminazione profana in grado di far premonire a Benjamin le catastrofi che la civiltà borghese capitalistica sarebbe stata capace di produrre di lì a poco.

1930. *Organizzare il pessimismo* vuol dire anche contrastare la *Malinconia di sinistra* – è il titolo di uno scritto pubblicato su “Die Gesellschaft” dedicato all'ultimo libro di poesie di Erich Kästner – di quella parte di intellettuali radicali di sinistra che rappresentano in verità un fenomeno di disgregazione borghese: la mimetizzazione proletaria della borghesia in sfacelo¹⁹. In quanto poesia che parla agli impiegati di Kracauer²⁰, l'operazione di questo post-espressionismo oggettivo non fa che convertire come riflessi rivoluzionari gli oggetti di distrazione, di divertimento e di consumo della borghesia: rende merce la malinconia e maschera di falso compiacimento la disperazione.

Questa mimetizzazione Benjamin la deduce dalle *Storie del signor Keuner* di Berthold Brecht – che da questo momento in poi diventerà sempre più influente per Benjamin. Se ciò che è decisivo per Brecht è il tema della povertà – povertà di chi pensa di cavarsela con i pochi pensieri azzeccati che trova; povertà di chi scrive con le poche formulazioni plausibili che abbiamo – questa povertà, pensa Keuner, è «una mimetizzazione che ci permette di accostarci alla realtà così da vicino, come nessun ricco può.»²¹ E Benjamin commenta come questa povertà brechtiana sia quella *fisiologica e economica dell'uomo nell'epoca della tecnica*, che Brecht ostenta nella sua immagine di scrittore *non* di opere, ma di prodotti rivolti alla trasformazione, in maniera ben più perspicua della distrazione della morale filisteica.

Ma *organizzare il pessimismo* vuol dire anche combattere l'equivoco dell'*art pour l'art* come «bandiera sotto cui viaggia una merce che non si può dichiarare perché non ha ancora nome.»²² E non trova nome perché tende a sublimare il fenomeno fino all'idea e al regno magico della parola, sublimazione che reagisce in maniera conservatrice contro la tecnica dimostrando come la realtà sociale non sia matura per fare di essa il proprio organo. È la tesi che Benjamin espone all'inizio della sua recensione dell'antologia *Krieg und Krieger* curata da Ernst Jünger. Lo scritto, dal titolo *Teorie del fascismo tedesco*, pone fin da subito il problema, tipicamente borghese, del netto distacco tra la potenza dei mezzi della tecnica e la sua illuminazione morale, così che non solo la società non è pronta per fare della tecnica il proprio organo, ma la stessa tecnica non è sufficientemente potente per controllare le forze elementari della società.²³

¹⁹ W. Benjamin, *Malinconia di sinistra. Su un nuovo libro di poesie di Erich Kästner*, in OC IV, Scritti 1930-1931, p. 264.

²⁰ Il testo di Kracauer sugli impiegati fu recensito da Benjamin nel 1930 su “Die literarische Welt”, in OC IV, pp. 145-147. Vd. S. Kracauer, *Gli impiegati*, trad. it. di A. Solmi, Einaudi, Torino 1980.

²¹ W. Benjamin, *Bert Brecht*, in OC IV, p. 180.

²² W. Benjamin, *Il surrealismo*, cit., p. 206.

²³ W. Benjamin, *Teorie del fascismo tedesco*, in OC IV, p. 203.

La tesi, che verrà sviluppata nel saggio sull'opera d'arte del 1935 in direzione della definizione della tecnica come potenza emancipatoria, mostra qui quale sia il carattere ideologico della classe dominante tedesca: confusi dalla stagione della rivoluzione espressionistica, i reazionari fanno della guerra imperialistica «la suprema espressione della nazione tedesca» elevando così anche la sconfitta all'onore spirituale e materiale di un popolo il cui preteso eroismo non è che il mascheramento della stessa tecnica con i vestiti dell'idealismo tedesco. Se la *mobilizzazione totale* di Jünger diventa nelle parole di Ernst von Salomon un *paesaggio del fronte*, il senso tedesco della natura ha realizzato un progresso inaspettato, scrive Benjamin, trascinando le forze della tecnica sotto l'ala dell'idealismo: «Nell'astrazione metafisica in cui il nuovo nazionalismo fa di essa il proprio credo, la guerra non è altro che il tentativo di risolvere con la tecnica in modo mistico e immediato il mistero di una natura idealisticamente concepita, invece di usarlo e illuminarlo percorrendo la via indiretta dell'organizzazione delle cose umane.»²⁴

Questo cupo incantesimo runico – che ha reso mitici i campi di battaglia e a cui solo il marxismo può opporsi vincendo, conclude Benjamin – ha come *pendant* la trasposizione della tesi dell'*art pour l'art* sulla guerra: il culto della guerra si affianca al valore culturale dell'arte; una teologia che nasconde la funzione sociale dell'arte e il suo contenuto oggettivo prescindendo completamente dalla sua crisi determinata proprio dal progresso tecnico e dalla sua trasformazione in merce di distrazione e di divertimento. A ciò i non-conformisti della mobilitazione totale, e del suo analogo corrispettivo dell'opera d'arte totale, rispondono con la teologia dell'arte che, cercando di preservare l'arte dallo sviluppo della tecnica, si raccolgono solennemente sotto la bandiera dell'*art pou l'art*.²⁵

1936. Il punto ritorna, nella *Lettera da Parigi (I)* del 1936, ancora una volta avendo come riferimento André Gide e il suo nuovo avversario, Thierry Maulnier, decenni dopo la polemica sui *Déracinés* di Barrès. È ancora il Gide comunista quello difeso da Benjamin contro questo precursore della cultura fascista francese. Maulnier è il prototipo dello scrittore e dell'intellettuale che pensa che il destino della cultura europea sia legato indissolubilmente a quello della classe dominante e che la posizione di privilegio di questa classe si possa affermare solo con la violenza: la cultura, per Maulnier, non sarebbe altro che la somma di tali privilegi.²⁶ Proprio perché il suo appello si rivolge agli intellettuali e non alle masse, la posizione di Maulnier porta a espressione le contraddizioni insolite dell'estetismo tra la teoria e la prassi fascista.

Qui Benjamin coglie un punto di convergenza tra arte borghese e teoria fascista dell'arte. Da un lato, la *teoria* fascista dell'arte ritiene questa una maschera dietro la quale non c'è altro che la natura animale dell'uomo e la riserva «a coloro che sanno, all'élite, “che è usufruttuaria dell'intera civiltà”...»²⁷ Dall'altro, la *prassi* fascista fa

²⁴ Ivi, p. 211.

²⁵ W. Benjamin, *Parigi, la capitale del XIX secolo*, in OC IX, I “*passages*” di Parigi, p. 15.

²⁶ W. Benjamin, *Lettera da Parigi (I)*, André Gide e il suo nuovo avversario, in OC VI, Scritti 1934-1937, p. 432.

²⁷ Ivi, p. 434.

dell'arte *un'arte di propaganda* rivolta ai molti che non sanno. *Il fascismo ha fatto sua l'arte di massa e l'ha coniugata con il carattere monumentale dell'arte*: non tutte le forme d'arte di massa sono monumentali (l'esempio è in ciò che aveva appreso a Mosca? Il cinema sovietico? Le domande sull'arte proletaria?), ma il fascismo è riuscito a mettere insieme questi due caratteri in sé contraddittori: arte *di massa e arte monumentale nella sintesi dell'arte di propaganda*. Scrive Benjamin, in accordo con quanto aveva scritto nel saggio sull'opera d'arte: «L'arte fascista è un'arte della propaganda. Viene dunque eseguita per le masse. Inoltre la propaganda fascista deve penetrare in tutta la vita sociale. E quindi l'arte fascista non è soltanto eseguita *per* le masse, ma anche *da* masse. Ciò sembrerebbe implicare che in quest'arte la massa ha a che fare con se stessa, va d'accordo con se stessa, è a casa propria, signora e padrona... Tutti sanno che le cose non stanno così. In questi luoghi regna invece l'élite. E quest'ultima non desidera affatto che nell'arte la massa sia cosciente a se stessa e d'accordo con se stessa. Poiché in questo caso l'arte dovrebbe essere un'arte di classe proletaria, che renderebbe conto della realtà del lavoro salariato e dello sfruttamento, e cioè aprire la strada per la sua abolizione. Ma questo tornerebbe a danno dell'élite.»²⁸

Eccoci al punto: così come era stato esposto nel saggio dell'anno precedente, qui Benjamin sostiene e approfondisce la tesi che il fascismo ha tutto l'interesse a occultare il carattere funzionale dell'arte perché quest'ultimo porterebbe a una trasformazione dei rapporti sociali e di classe: il fascismo deve, invece, **a)** perpetuare i rapporti sociali esistenti, **b)** lusingare l'ordine economico sussistente, paralizzando gli uomini che potrebbero modificarli grazie alla monumentalizzazione dell'arte che rappresenta, nella sfera artistica, l'eternità, l'immodificabilità e l'insormontabilità dell'ordine sociale vigente. L'incantamento non reattivo dell'*art pour l'art* è il modo con il quale il fascismo lascia esprimere le masse: esso tiene fede alla bandiera dell'estetismo *avvicinandosi all'apparenza senza impegnarsi con la realtà*.²⁹

Questa realtà è, al tempo, quella della crisi che ha condotto allo sviluppo delle forze produttive nella direzione indicata dalla tecnica e, con ciò, alla socializzazione dei mezzi di produzione, con la conseguente massificazione del proletariato che, tuttavia, è matrice dalla quale può rinascere un modo diverso di partecipazione (e di percezione) ai fenomeni artistici.³⁰ In questo modo Benjamin pensa la crisi come una funzione della tecnica che ha accresciuto il valore espositivo fino a trasformare la stessa opera d'arte per dotarla di funzioni completamente nuove, grazie alle quali la funzione artistica è diventata sempre più marginale. D'altro canto, la tradizionale concezione borghese dell'arte si è irrigidita nella sua funzione artistica (*l'artisticità*) aumentando il peso assoluto del valore culturale e diventando strumento della magia, arte staccata da ogni

²⁸ Ibid.

²⁹ Ivi, p. 435.

³⁰ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in OC VI, p. 299.

funzione sociale, *art pour l'art* e intrattenimento distraente.³¹ Chi pensa di risolvere questa crisi in modo irrazionale e violento, scrive Benjamin, «conservando i privilegi, ha tutto l'interesse a rendere il carattere funzionale della tecnica quanto più irriconoscibile possibile.»³² Qui l'analisi che ha come obbiettivo Maulnier si rifà a quanto Benjamin continua a pensare di Barrès e del suo nichilismo romantico, che trasforma le sensazioni disordinate in altre più coltivate, ma che non sono altro che una forma di estetismo.³³

1934. *L'autore come produttore* (Brecht: non opere ma prodotti). Problema dell'autonomia della poesia e della letteratura: problema che non si pone lo scrittore borghese di letteratura amena, ma che si pone lo scrittore progredito che si mette dalla parte del proletariato.

a) rapporto tra *tendenza e qualità*: un'opera che rivela la giusta tendenza deve necessariamente rivelare ogni altra qualità;

b) la tendenza di una poesia può essere politicamente giusta solo se è giusta anche letterariamente: la tendenza politicamente giusta include anche la tendenza letteraria;

c) la tendenza letteraria contenuta nella tendenza politicamente giusta costituisce la qualità dell'opera;

d) la giusta tendenza politica di un'opera include la sua qualità letteraria *in quanto* include la sua *tendenza* letteraria.

Tutto il problema di quale posizione debba avere la critica materialistica rispetto ai rapporti sociali di produzione di un'epoca riconduce alla domanda se la critica è d'accordo con gli attuali rapporti di produzione (reazionaria), oppure se mira al suo rovesciamento (rivoluzionaria).

³¹ Ivi, p. 279.

³² W. Benjamin, *Lettera da Parigi (I)*, cit., p. 436.

³³ W. Benjamin, *Sull'attuale posizione sociale dello scrittore francese*, in OC VI, p. 7.