

ISTANTANEA SULLA SVOLTA POLITICA DI BENJAMIN VERSO IL MARXISMO

Abstract: *Snapshot of Benjamin's Political Turn towards Marxism*

The essay examines some moments of Benjamin's theoretical and political turn toward Marxism by catching some aspects of his early position within Western Marxism. The focus is from his meeting with Asja Lācis and his trip to Moscow to the time before his dialogue with Brecht, the phase referred to here as pre-Brechtian. Benjamin's reflections on the construction of a proletarian culture and literature are connected with the theme of the heritage of bourgeois culture and literature in the transition from the phase of wartime communism to that of the stabilization of the NEP, and the consequences of this on the German cultural milieu. Thus, the first traits of what can be called Benjaminian Marxism become evident.

Keywords: Function of Art, Intellectual, Political Theater, Proletarian Literature, Western Marxism

1.

Fin dal 1924, a contatto con «una teoria bolscevica estrema» Benjamin aveva comunicato a Scholem, in una lettera del 22 dicembre, di un suo profondo cambiamento i cui segnali indicavano la svolta verso un comunismo da sviluppare, sperimentalmente, *in forma estrema*¹. Già nelle lettere da Capri tra giugno e settembre dello stesso anno aveva irritato l'amico conservatore scrivendo che gli erano successe cose che avevano interrotto il ritmo borghese del suo lavoro nell'interesse incondizionato «di un'emancipazione vitale e di un'intensa visione dell'attualità di un comunismo radicale»², interesse che lo stavano spingendo verso la prassi politica del comunismo *nicht als theoretisches Problem sondern zunächst als verbindliche Haltung*³. Il testo di Lukács *Storia e coscienza di classe* e le conversazioni con Asja Lācis – «una delle donne più notevoli che abbia mai conosciuto»⁴ – sono alla base di questo radicale cambiamento iniziato nel 1924. I passaggi benjaminiani che indicano la svolta verso lo *sviluppo in forma estrema* del comunismo non sono affatto marginali all'interno del percorso intellettuale di Benjamin. Chi scrive li ritiene, anzi, fondamentali e si oppone a quella linea che li ha emarginati annegando Benjamin nelle secche della filosofia borghese. Come ha visto bene Terry Eagleton nel 1981: «All the sign are that Benjamin is in imminent danger of being appropriated by a critical establishment that regards his Marxism as a contingent peccadillo or tolerable eccentricity»⁵. Chi scrive è in linea con Eagleton e cercherà di evitare questo pericolo appoggiando la convinzione che Benjamin sia «who in a dark time taught us that it is the lowly and inconspicuous who will blast history apart»⁶.

2.

Partiamo dal suo viaggio a Mosca tra dicembre 1926 e febbraio 1927 invitato da Asja Lācis (sebbene il più delle volte accompagnato nei suoi appuntamenti dal compagno di lei,

* Università degli Studi di Napoli "Federico II".

¹ Benjamin (1978), p. 109; («zu entwickeln, und das, versuchsweise, extrem»; Benjamin 1996, p. 511).

² Ivi, p. 94.

³ Benjamin (1996), p. 483.

⁴ Benjamin (1978), p. 94.

⁵ Eagleton (2024²), p. XII.

⁶ Ivi, p. XIII.

Bernhard Reich). La visione del dramma gogoliano *Il revisore* per la regia di Mejerchol'd e i successivi incontri con il regista, la partecipazione a incontri pubblici con Majakovskij e Belyj, le serate ai teatri e ai dibattiti nelle sedi politiche, gli scambi di vedute con gli intellettuali e i dirigenti del partito sulle attività teatrali e letterarie, le discussioni con Reich sulle teorie estetiche di Plechanov, fino all'analisi descrittiva dei posizionamenti dei raggruppamenti politici degli scrittori e dei cineasti sovietici: sono queste alcune delle esperienze che fecero maturare in Benjamin quelle idee che lo accompagnarono verso lo sviluppo in forma estrema della sua idea di comunismo su cui si stava incamminando. Nell'appunto del 30 dicembre 1926 del *Diario moscovita*, Benjamin affronta il rapporto tra cultura (e letteratura) borghese e cultura (e letteratura) proletaria partendo dal problema dell'istruzione: «Per ovviare alla catastrofica ignoranza si è lanciata la parola d'ordine di diffondere la conoscenza dei classici russi e della letteratura occidentale»⁷. Su questo punto Benjamin mostrava tutto il suo scetticismo: rispetto alla fase del comunismo di guerra (o militante, come lo chiama Benjamin) nella fase attuale di stabilizzazione imposta dalla politica della NEP il governo frena fino all'arresto il portato delle dinamiche del processo rivoluzionario. Egli vedeva, attraverso la sua lente, la debolezza (il pericolo, direi) insita nel *trasporto* e nell'*innesto* della cultura borghese in quella sovietica. Scrive:

[il governo] cerca all'interno di sospendere il comunismo militante, si sforza di imporre per un certo periodo una pacificazione di classe, di spolicizzare il più possibile la vita civile. D'altro canto, nelle associazioni dei "pionieri", nel Komsomol la gioventù viene educata "in modo rivoluzionario" [...] Si fa il tentativo di arrestare nella vita dello stato la dinamica del processo rivoluzionario – si è entrati, lo si voglia o no, nella restaurazione, ma ciò malgrado si vuole accumulare energia rivoluzionaria nella gioventù come energia elettrica in una batteria. Questo non funziona⁸.

In tale contesto politico-culturale si inserisce il problema dell'istruzione: «Per ovviare alla catastrofica ignoranza si è lanciata la parola d'ordine di diffondere la conoscenza dei classici russi e della letteratura occidentale»⁹. Ma – e questa è l'osservazione decisiva di Benjamin – *i valori culturali borghesi sono entrati in una fase estremamente critica dato il declino della società borghese, per cui la cultura e la letteratura che vengono trasportati all'interno della società sovietica sono già espressione della loro decadenza*: «Quel che si nota adesso nella Russia dei Soviet è che questi valori vengono popolarizzati proprio nella forma contraffatta e squallida che da ultimo hanno assunto nell'epoca dell'imperialismo»¹⁰. Il fallimento della messa in scena del *Revisore* di Gogol da parte di Mejerchol'd, a cui Benjamin aveva assistito il 19 dicembre, lo aveva segnato proprio in riferimento alle contraddizioni insite in questo pericoloso trasporto: «Qui le si dà grande importanza, come adattamento di un'opera classica per il teatro rivoluzionario, ma nel contempo la si considera un tentativo fallito»¹¹. L'operazione, non esente da contraddizioni, si inseriva nella programmazione culturale generale per gli operai finalizzata a rendere loro accessibile la letteratura classica russa ed europea una volta abbandonata la letteratura degli scrittori di sinistra che aveva dominato durante la fase del comunismo di guerra, la quale era accusata di non aver saputo costruire un repertorio di qualità *ad usum* della classe proletaria: all'eroico comunismo di guerra si stava sostituendo l'eroismo della NEP che metteva in evidenza figure che Benjamin conosceva dai tempi della grande inflazione. Era evidente che Benjamin, di fronte a tale pericolo, era maggiormente incuriosito dalle produzioni artistiche realizzate dalla classe proletaria.

⁷ Benjamin (2001e), p. 546.

⁸ Ivi, p. 547.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, pp. 547-548.

¹¹ Ivi, p. 527.

Ma arriviamo alle considerazioni che Benjamin appunta l'8 e il 9 gennaio 1927. Ai suoi occhi gli si presentano con lucidità una serie di interrogativi legati alla necessità di avere una base solida e sicura – una struttura portante, dice – su cui consolidare la propria vita. Si tratta di *prendere posizione*: entrare o no nel partito comunista tedesco? Da un certo punto di vista questo sembra essere il momento più opportuno per prendere in considerazione questa opportunità. Da un altro punto di vista rimangono gli scrupoli esteriori:

Mi domando se non vada consolidata oggettivamente ed economicamente con un intenso lavoro una posizione di fiancheggiatore esterno che continui a garantirmi la possibilità di una vasta produzione nel mio ambito di lavoro consueto. Ma il problema è appunto se sia possibile trasferire senza rotture questa produzione in un nuovo stadio¹².

Si tratta, a ben vedere, di un problema analogo a quello del trasferimento della cultura borghese occidentale all'interno della società sovietica in costruzione: come poter trasportare all'interno della società sovietica le espressioni della decadenza senza incidere negativamente sulla costruzione di quella società? E, da un punto di vista personale: entrare nel partito per avere una posizione solida, un contatto con l'organizzazione e con la gente, un mandato garantito, proiettare i propri pensieri entro un campo di forze precostituito; oppure restare un fiancheggiatore, fare da battistrada, chiedendosi però «se sia possibile collocarsi all'esterno con un tangibile vantaggio per sé e per le cose stesse, senza passare dalla parte della borghesia né pregiudicare il lavoro»¹³. Come si vede, permane l'idea di poter restare un libero scrittore, un libero intellettuale, ma libero anche dalle maglie strette della borghesia e della sua declinante forma di vita: *mantenere una posizione autonoma senza essere autosufficiente; libero, ma senza privilegio*. E senza pregiudicare il lavoro, che vorrebbe dire: senza che alcun agente esterno – sia borghese che partitico – potesse mettere in discussione la sua forma di vita che egli definiva *rivoluzionaria*, operante nella sua clandestinità illegale fra gli autori borghesi¹⁴. Infine, c'è la posta in gioco del materialismo: tenersi alla larga dai suoi eccessi, oppure misurarsi con essi all'interno del partito? È il suo lavoro che lo preoccupava: alla fine di quell'appunto deciderà per l'ingresso, almeno in via sperimentale, nel partito, ma solo «se su una tela angusta base il mio lavoro non riuscirà a stare al passo con il ritmo delle mie convinzioni né a organizzare la mia esistenza»¹⁵. Sappiamo che al suo ritorno in Germania, e anche negli anni successivi, Benjamin non entrò mai nel partito comunista tedesco e non ne fu nemmeno un fiancheggiatore esterno. Tuttavia, egli non smise di essere (a suo modo) un materialista dialettico rivoluzionario, sebbene lo sviluppo di questa costellazione concettuale avrà bisogno di qualche tempo per configurarsi nei suoi tratti specifici.

3.

Tornato a Berlino Benjamin scrisse per la “Literarische Welt” un testo intitolato *I raggruppamenti politici degli scrittori russi*¹⁶ in cui descriveva il dibattito tra radicali di sinistra e di destra all'interno del movimento rivoluzionario degli scrittori (il testo vedrà una seconda versione intitolata *La nuova letteratura russa* nella quale Benjamin riprese le analisi delle principali fazioni letterarie, accentuandone i contrasti e le differenze¹⁷). Nella Vapp (Associazione panrussa degli scrittori proletari) si distinguevano i Napostovcy (le vedette) che sostenevano la letteratura di partito che aveva liquidato il comunismo di guerra e affermato una letteratura rivoluzionaria determinata sul valore del contenuto rivoluzionario. Un secondo gruppo era quello dei *Poputčiki* (compagni di strada) che ricollocavano all'interno del

¹² Ivi, pp. 564-565.

¹³ Ivi, p. 566.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Benjamin (2001b), pp. 609-612.

¹⁷ Benjamin (2001d), pp. 665-671.

movimento letterario rivoluzionario le parole d'ordine dell'arte occidentale e borghese d'anteguerra. Ad essi si opponeva ancora il fronte di sinistra del Lef che perseguiva la linea dei gruppi proletkul'tisti e del riconoscimento dell'egemonia dell'arte proletaria anche dal punto di vista formale. Nonostante Benjamin non espliciti in quella sede alcuna preferenza per l'uno o per l'altro raggruppamento, questo scritto è importante per comprendere come egli stava prendendo coscienza di un problema che affronterà più direttamente in seguito, ovvero *il rapporto che l'intellettuale e lo scrittore borghese devono avere con la propria tradizione culturale e con la propria posizione sociale e, in particolare, nei confronti dell'arte proletaria d'avanguardia*.

4.

Così, invitato da Martin Buber a scrivere un pezzo sulla rivista "Die Kreatur", Benjamin rimescolò le tante osservazioni raccolte nel diario moscovita dando vita a un altro testo di passaggio in direzione dell'atteggiamento vincolante proprio di un comunismo radicale. Il testo, intitolato *Mosca*, è il risultato della sua presa di posizione avendo fatto pace dialettica col mondo, ossia avendo fatto convergere dialetticamente realtà e verità di fronte alla storia, e non semplicemente di fronte ai suoi contemporanei, per una corretta comprensione della svolta storica radicale compiuta in Russia¹⁸. Sorprese Benjamin scoprire come nella Russia sovietica «ogni pensiero, ogni giornata e ogni esistenza è come esposta sul tavolo di un laboratorio», come l'incessante processo di riorganizzazione fosse accompagnato dall'incondizionata disponibilità al cambiamento¹⁹ – considerazione che sposava quella che aveva fatto nel *Diario*, là dove ammirava la rapidità dei cambiamenti e degli stimoli continui che agitavano i circuiti politico-culturali: «Tutto l'insieme di combinazioni della vita di un intellettuale europeo è ben poca cosa a paragone dell'infinità di esperienze che qui incalzano l'individuo nel giro di un solo mese»²⁰. Toccò la sua riflessione la constatazione di come il campo della tecnica fosse più pronto ad accogliere i risultati europei di quanto lo fosse quello culturale e letterario. Si trattava, scrive, di un problema di formazione culturale della classe che si presentava come la nuova committente del letterato, ma nella condizione di essere perlopiù analfabeta e poco ricettiva nel conciliare il momento della cultura superiore europea con quello elementare nazionale²¹. Benjamin vedeva che le contraddizioni culturali insite nella costruzione di una società nuova, con una nuova classe protagonista della storia e della società, risiedevano non tanto nel conflitto di questa con il passato o con il mondo borghese esterno («il paese è separato dall'Occidente, più che dai confini e dalla censura, dalla pienezza di un modo di vita che non trova riscontro in Europa»²²), quanto nel fatto che il congedo dalle istanze d'avanguardia del periodo del comunismo di guerra (costruttivismo, suprematismo, astrattismo), compiuto dalla dottrina ufficiale esposta dalla Vapp, aveva limitato il terreno operativo del letterato (e dell'intellettuale in generale) al campo del *contenuto*, relegando in secondo piano quello della ricerca formale: «Oggi la dottrina ufficiale è che il contenuto, non la forma, decide del carattere rivoluzionario o controrivoluzionario di un'opera»²³. Tema, quello della supremazia della forma o del contenuto, ormai superato da Benjamin che vedeva nel problema così impostato dai teorici della Vapp una modalità di analisi obsoleta. Questo arretramento provocava la tendenza a far sparire l'immagine del libero scrittore per far emergere quella dell'intellettuale come funzionario della nuova classe dominante legato al piano astratto del contenuto rivoluzionario. (L'astrazione: uno dei concetti a cui Benjamin ha sempre dato battaglia!). Benjamin, per la verità, vedeva che il processo di sparizione del libero scrittore accadeva anche in Europa, sebbene in modalità diverse e con velocità diverse. Nella stessa pagina

¹⁸ Benjamin (2001c), p. 624.

¹⁹ Ivi, p. 632.

²⁰ Benjamin (2001e), p. 565.

²¹ Benjamin (2001c), p. 643.

²² Ivi, p. 644.

²³ *Ibidem*.

aggiunge che la priorità del contenuto sulla ricerca formale – che toglieva il terreno sotto i piedi al letterato tradizionale, così come aveva fatto l'economia sul piano materiale – era un processo sì più avanzato nella Russia sovietica, ma non di molto in quanto la questione si poneva, sia sul piano economico che culturale, anche nell'Europa capitalistica che in quella fase stritolava il ceto medio nella lotta tra capitale e lavoro, trascinando con sé anche l'intellettuale che di quella classe ne era appartenente e rappresentante. Questo delicato problema, insieme al tema dell'arretratezza culturale e della spinta all'istruzione della classe proletaria, si univa, agli occhi di Benjamin, alla questione relativa a quale cultura avesse bisogno la nuova società sovietica: se una cultura *dei* proletari o una cultura *per* i proletari. Nello scritto su *La nuova letteratura russa* scrive che i teorici bolscevichi conoscevano la differenza tra la loro rivoluzione e quella della borghesia francese del 1789: «Allora la classe vincitrice si era assicurata, ben prima che le toccasse il potere, attraverso decenni di battaglie, il dominio delle istituzioni [...] la battaglia per l'emancipazione spirituale fu sostenuta prima di quella politica»²⁴. L'osservazione è ripresa da quanto aveva scritto in *Mosca* là dove si domandava: «Che ne è del letterato in un paese dove egli ha come committente il proletariato?»²⁵ Egli osservava come per i teorici del bolscevismo la situazione del proletariato dopo la rivoluzione era diversa da quella della borghesia del 1789. Questa si era già assicurata da decenni il dominio dell'apparato culturale: «L'organizzazione della cultura, l'educazione erano da tempo impregnate dell'ideologia del *tiers état*, e la lotta per l'emancipazione culturale era stata portata a termine prima di quella politica»²⁶. Ma ora il problema era diventato quello di porre le basi per un'istruzione generale di milioni di persone analfabete capaci solo in un secondo momento di prendere possesso dei mezzi intellettuali rispetto alla presa dei mezzi di produzione e del potere politico: «si tratta ora di bilanciare i due momenti: quello della cultura superiore, di stampo europeo, e quello della formazione elementare, nazionale. Questo è uno degli aspetti del problema dell'istruzione. Dall'altra parte, la vittoria della rivoluzione ha accelerato in molti campi il processo di assimilazione all'Europa»²⁷. E d'altro canto questo avvicinamento alla cultura europea (senza un sostanziale avvicinamento in campo economico e politico) veniva utilizzato dai vertici governativi come forma di stabilizzazione che si concludeva in un fenomeno generale di restaurazione. Queste domande riproponevano l'ineludibile problema di come affrontare concretamente, e risolvere, la diversa velocità interna alla dialettica tra struttura economica e sovrastruttura intellettuale e culturale, che Benjamin avrà sempre presente come problema fondamentale nella comprensione della *tendenza politica* dell'arte (e dell'opera) nel rapporto immanente con i mezzi e i rapporti di produzione. La chiarezza di cui Benjamin dispone nell'affrontare questo problema è mostrata nel modo con cui descrive le tematiche del Proletkul't di fronte alle polemiche condotte da questo fino al compromesso indicato da Lunačarskij: cosa vuole il Proletkul't? Vuole una letteratura di proletari o una letteratura per i proletari? Nel rispondere a questa domanda i proletkul'tisti sostenevano di voler creare le condizioni per dare diritto alle masse proletarie di costruire una letteratura che rispondesse alla vita delle macchine, alla vita quotidiana della fabbrica e a quella del soldato dell'Armata Rossa. Benjamin reagiva a questa risposta con la seguente domanda: «oggi, nell'epoca della guerra civile, nel periodo della sua strenua lotta per l'esistenza, può forse il proletariato liberare delle forze a vantaggio della letteratura, della poesia? Mai finora le epoche delle grandi rivoluzioni politiche o anche politico-sociali sono state epoche di fioritura per la letteratura»²⁸. Solo quando non sarà più possibile separare il trapasso dei mezzi di produzione spirituali dal parallelo trapasso dei mezzi di

²⁴ Benjamin (2001d), p. 665.

²⁵ Benjamin (2001c), p. 643.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Benjamin (2001d), p. 668.

produzione materiali il proletariato potrà impossessarsi di entrambi compiendo il passaggio della produzione intellettuale nelle mani della collettività²⁹.

5.

Le domande intorno alla questione del rapporto tra arte e letteratura borghese e arte e letteratura proletaria continuarono a interrogare Benjamin nell'avanzamento del suo lavoro in direzione di un comunismo sviluppato in forma estrema. Prima di incontrare Brecht, con il quale iniziò la fase di consolidamento della sua posizione marxista, vale la pena accennare alla replica che Benjamin scrisse contro un testo di Oscar Schmitz su *La corazzata Potëmkin*. Nel difendere il lavoro di Ėjzenštejn dalle critiche di Schmitz, Benjamin attaccava con forza il suo uso *dell'artiglieria pesante dell'arsenale dell'estetica borghese* nel momento in cui questi si indignava di coloro che fanno un uso politico dell'arte: «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?»³⁰. Il punto è decisivo e ha bisogno di una precisazione teorica che si rivela di enorme portata: ogni opera d'arte in ogni epoca artistica possiede intrinsecamente una *tendenza politica* intesa come configurazione storica della coscienza che si manifesta precisamente *nelle fratture della storia dell'arte e delle opere*. E le fratture che vengono alla luce nello sviluppo artistico sono propriamente le *rivoluzioni tecniche* nelle quali, di volta in volta, si manifestano apertamente le tendenze politiche³¹. L'obsolescenza dei teorici della supremazia del contenuto nel determinare la tendenza rivoluzionaria dell'opera, così come lo schiacciamento della ricerca formale sul mero piano formalistico, sono posizioni superate da Benjamin attraverso la questione della *rivoluzione tecnica* che precede sia il momento del contenuto che quello della forma in quanto termine esplicativo della tendenza politica e termine medio nella dialettica tra struttura e sovrastruttura. L'esemplare frattura che Benjamin indica nel testo *contra* Schmitz è il film, in anticipo rispetto al saggio del 1935 sull'opera d'arte. Una nuova regione della coscienza è sorta attraverso la rivoluzione tecnica del film; una regione originata da una *frattura*, da un'*interruzione del continuum*, da una lesione che ha incrinato il piano lineare della storia lasciando emergere una nuova tendenza politica che aspettava solo di trovare la forza e l'opportunità per essere accolta e raccolta. Ed è quello che è riuscito a fare *La corazzata Potëmkin*. Questo film è l'esempio della *giusta tendenza politica* nell'uso della rivoluzione tecnica cinematografica: rispetto al film internazionale borghese, esso ha trovato il suo schema coerente e ideologico coniugando lo strumento tecnico cinematografico con il dispiegamento dell'ambiente immediato in cui vive realisticamente il soggetto di classe (il proletariato), il quale non deve più «fruire il “bello” anche e proprio là dove gli parla dell'annientamento della sua classe»³², ma può finalmente riappropriarsi del proprio spazio collettivo in cui soltanto (nella collettività umana dell'ambiente storico rivoluzionario) «il film può condurre a termine quel lavoro prismatico che ha intrapreso nell'ambiente»³³. 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. Nessun altro mezzo potrebbe rendere il movimento di questa collettività; o meglio, nessun altro potrebbe comunicare la bellezza in esso finanche dei moti del terrore, del panico³⁴.

²⁹ Benjamin (2001c), p. 645.

³⁰ Benjamin (2001f), p. 617.

³¹ Ivi, p. 618.

³² Ivi, p. 619.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

Tutto ciò vuol dire: vedere i fatti e le situazioni, i personaggi e le vicende nella loro dimensione *tipica* – «se li si sottrae a un'osservazione che li isoli» – ovvero in rapporto *all'intero della società* entro la quale si trovano; in rapporto alla *totalità* storica, economica e sociale dello stato imperialistico in cui si svolge la narrazione filmica³⁵. Insomma: più vicino a Lukács che al Proletkul't, ma anche a quella *tipicità* che aveva incontrato sulla scena teatrale di Mejerchol'd³⁶. In questo modo l'opera cinematografica sovietica poneva il problema di come realizzare una produzione che fosse dimostrazione dell'appropriazione dei mezzi di produzione artistici mantenendosi coerente sul piano della sovrastruttura intellettuale e ideologica.

6.

Per aggiungere un ultimo tassello a questa fase di passaggio nella direzione di una presa di posizione intorno alla questione della posizione sociale dell'intellettuale – fase che potremmo limitare definendola pre-brechtiana – vale la pena accennare al tentativo fallito compiuto nel 1930 da Benjamin di fondare una rivista – *Krisis und Kritik*. La rivista avrebbe dovuto essere un periodico politico, «vale a dire che la sua attività critica è ancorata alla chiara consapevolezza della situazione di fondo in cui si trova la società oggi»³⁷. Questa consapevolezza spingeva Benjamin a dire che la rivista si sarebbe dovuta collocare sul terreno della lotta di classe, senza avere alcun carattere partitico: essa non avrebbe dovuto essere un foglio proletario, ma «un organo in cui l'intelligenza borghese si dà conto delle sole istanze e concezioni che possono consentirle, date le attuali circostanze, una produzione incisiva gravida di conseguenze, in contrasto con quella consueta, arbitraria e priva di effetti concreti»³⁸. Benjamin insisteva subito dopo su un punto: *Krisis und Kritik* avrebbe dovuto essere una rivista che raggruppava i suoi collaboratori tra gli intellettuali borghesi, ma solo quelli in grado di rispondere all'esigenza imprescindibile di *produrre lavori incisivi gravidi di conseguenze*. Quali conseguenze? Innanzitutto, quelle che derivavano dalla piena cognizione di appartenere a una classe togliendosi tuttavia la maschera della propria falsa coscienza ed evitando di cadere sempre e di nuovo nelle reificazioni conformistiche di cui si cibava l'intellettuale borghese bene adattato al privilegio della conoscenza e alla padronanza dei beni e dei prodotti culturali. D'altra parte, Benjamin proprio quell'anno ebbe a scrivere: «La creazione di una giusta coscienza è il primo compito del marxismo»³⁹. Ma quali intellettuali? Non certo quegli attivisti passati dall'espressionismo alla *Neue Sachlichkeit*, malinconici di mestiere, «mimetizzazione proletaria della borghesia in sfacelo», fenomeno di disgregazione borghese carica di quel buon senso che priva «la dialettica rivoluzionaria del suo carattere di classe» e la depotenzia attraverso la lente della borghesia che l'ha ridotta a mero oggetto di consumo. Non certo quegli intellettuali attivisti che avevano ridotto la rivoluzione a merce culturale con la fiera dei beni spirituali ereditati, nel massimo comfort ricavato dalla malinconica posizione del critico e dello scrittore transcendentali che veleggiavano sulla cresta dell'onda dell'inumano senza alcuna possibilità di azione politica: «La trasformazione della lotta politica da coazione a decidere a oggetto di piacere, da mezzo di produzione ad articolo di consumo»⁴⁰. Proprio la lontananza dai processi di

³⁵ Ivi, p. 620.

³⁶ «Della realtà noi scegliamo sempre ciò che è più tipico, prendiamo una serie di avvenimenti tipici di un unico ordine, li colleghiamo in modo tale da mettere in evidenza lo scopo dello spettacolo. [...] Noi non vogliamo essere naturalisti, e non vogliamo che lo sia nemmeno il nostro spettatore, perché non può esserci una riproduzione della realtà sulla scena, perché la scena è costruita in modo da non poter contenere la vita» (Mejerchol'd, 1977, p. 82).

³⁷ Benjamin (2002a), p. 287.

³⁸ *Ibidem*. Citiamo alcuni tra quelli che avrebbero dovuto essere i collaboratori della rivista che Benjamin inserisce nell'elenco provvisorio che stila nel memorandum: Borchardt, Brecht, Döblin, Eisler, Ihering, Kraucauer, Korsch, Kurella, Kantorowicz, Lukács, Meyer, Marcuse, Musil, Piscator, Reich, Sternberg, Weill, Wiesengrund.

³⁹ Benjamin (2002b), p. 140.

⁴⁰ Benjamin (2002c), pp. 264-265.

produzione – dalle forme attuali della struttura – se non nella forma di *emblemi del privilegio*⁴¹, era la colpa maggiore di questi intellettuali contro cui la rivista avrebbe dovuto combattere: la distanza dai mezzi di produzione faceva di loro dei fatalisti in cerca di favori nelle parziali situazioni congiunturali, di fatto esponenti della borghesia declassata che non riusciva a separarsi dagli ideali smorti e reificati del suo splendore passato⁴². La formazione di una giusta coscienza materialistica che si sarebbe dovuta opporre a quella sterile tendenza si accompagnava alla formulazione di un pensiero in grado di raggiungere la più fruttuosa completezza, ossia di *agganciarsi il più strettamente possibile alla realtà sociale*. Per fare ciò sarebbe stato ammesso «solo ciò che è socialmente realizzabile» rinunciando alla falsa ricchezza delle valutazioni private, dei parziali punti di vista e delle opinioni personali. L'indifferenza nei confronti delle convinzioni personali – *la lotta contro le opinioni nell'interesse della verità* – era la tesi principale sulla quale fondare il lavoro della rivista finalizzato all'utilizzabilità delle valutazioni legate strettamente alla realtà sociale, una valutazione propriamente politica⁴³. Questo punto decisivo mostra come il dialogo con Brecht si stava avviando su binari comuni la cui importanza fornirà materiali sui quali riflettere e costruire quella posizione estrema, nonché originale, che definisce il comunismo benjaminiano. Il grido che Brecht porterà a Parigi nel 1935 al Congresso degli scrittori con il quale sottolineava l'importanza di appropriarsi dei mezzi di produzione in vista di un diverso modello di produzione culturale, sia materiale che intellettuale («Compagni, parliamo dei rapporti di proprietà!»⁴⁴) echeggia già nel progetto di *Krisis und Kritik*, nella sua necessità.

7.

Dato questo quadro provvisorio della fase dei primi anni di avvicinamento di Benjamin al comunismo e dell'avvio della costruzione di una sua originale estetica marxista, ci si domanda: qual è stato il contributo di Asja Lācis alla svolta verso il marxismo di Benjamin? Per abbozzare una risposta abbiamo a disposizione due fonti principali: gli scritti e i diari di Benjamin e quelli di Lācis. Quest'ultima incontrò Benjamin dopo le esperienze teatrali con i bambini abbandonati a Orel (1918) e dopo la sua adesione all'Ottobre teatrale ispirato da Mejerchol'd. Va detto che Lācis, nello stesso periodo, guardava con attenzione le esperienze del teatro proletario di Piscator e la scena teatrale rivoluzionaria berlinese della Volksbühne (in particolare negli anni 1923-1925) attratta dalle forme documentaristiche del materiale drammaturgico (genere Agitprop) che meglio di qualsiasi altro fornivano un nesso stringente fra il teatro e la prassi della lotta di classe⁴⁵. Seguendo lo spirito della drammaturgia di Mejerchol'd, Lācis si impegnò nella costruzione di una nuova drammaturgia che abbandonasse la tradizione del teatro borghese per abbracciare quello prodotto e diretto dalla nuova classe: alla mancanza di un repertorio, come ha scritto Mejerchol'd, si rispondeva con l'educazione e con l'insegnamento di una nuova drammaturgia:

Prima di ogni altro problema è opportuno e urgente esaminare quello della drammaturgia. Dobbiamo riconoscere che la nostra abbastanza giovane drammaturgia, in sostanza, è opera di autodidatti, più o meno dotati. [...] non abbiamo forse il diritto di attenderci dei drammaturchi proveniente dalla nuova classe? Se in ambiente borghese era raro trovare

⁴¹ Benjamin (2003), p. 208.

⁴² Ivi, p. 207.

⁴³ Benjamin (2002d), p. 290. Il frammento 142 scritto nel 1930 conferma questa tesi là dove chiarisce la distinzione tra critica personale e critica oggettiva. La critica polemica, scrive, deve essere politica se vuole essere immagine del tempo, ossia deve stagliarsi su uno sfondo oggettivo e questo sfondo oggettivo deve essere riconosciuto dalla critica come il terreno comune tra strategia politica e strategia letteraria: il fatto che l'una non corrisponda all'altra «rappresenta in modo emblematico la miseria della critica in Germania, la disgrazia del pensiero critico e forse anche del pensiero politico». Ma affinché la critica polemica sia oggettivamente politica essa deve superare l'espressione irrilevante della nota personale per riportare l'oggettività critica sul terreno della piena e consapevole rilevanza (cfr. Benjamin 2014, p. 172).

⁴⁴ Brecht (1973), p. 136.

⁴⁵ Lācis (2021), p. 176.

dei drammaturghi preparati, perché non aspettare che una classe più potente ce ne fornisca di bravi? E ce li fornirà, ha bisogno solo dell'aiuto di chi può e deve insegnare questa arte⁴⁶.

Il nuovo *gioco teatrale* ideato da Lācis, in linea con queste prospettive, si rivolgeva in particolare all'infanzia poiché intendeva risvegliare una nuova coscienza nei bambini liberando una nuova forma in seno ai principi estetico-politici del comunismo attraverso il *produrre giocando*: «Scopo dell'educazione comunista è liberare la produttività sulla base di un alto livello generale di formazione, siano o non siano presenti attitudini particolari»⁴⁷. Sebbene Mejerchol'd fosse la fonte principale di ispirazione della sua visione teatrale, Lācis non negò critiche al drammaturgo e regista allorché, nel 1929, riconobbe che la scena letteraria sovietica fosse più complessa e contraddittoria di quanto avesse sperato con l'avvento dell'Ottobre teatrale. Il riconoscimento del passaggio storico tra il comunismo di guerra a quello della NEP aveva avuto come conseguenza che «la letteratura sovietica comprende una letteratura borghese, una letteratura dei grossi contadini e una letteratura proletaria, a seconda che nell'ideologia dell'opera d'arte in questione prevalga l'elemento proletario, dei grossi contadini o borghese»⁴⁸. Tuttavia, Lācis non rinunciava all'idea che questa fase fosse un momento di passaggio verso una piena maturità dell'arte proletaria, con una produzione artistica e un pubblico finalmente consapevoli del ruolo culturale svolto dalla drammaturgia in senso alla costruzione della società socialista. Nonostante ciò, Lācis riconosceva che «artisti eminenti, di grande talento, non abbiano tenuto il passo con queste trasformazioni della tattica di lotta, che addirittura alcuni, che all'inizio dell'era sovietica si trovavano all'avanguardia, come portabandiera della condizione artistica rivoluzionaria, si trovino ora nelle retrovie. È il caso di Mejerchol'd e di Majakovskij»⁴⁹. In verità Mejerchol'd non aveva mai sostenuto una completa rottura con la tradizione teatrale del passato: fin dal 1926, dopo vari scontri e polemiche, aveva finito per sostenere l'impianto teorico di Lunačarskij riguardo al peso e alla funzione positiva del repertorio classico nell'assetto del teatro post-rivoluzionario⁵⁰. Nel 1933 in un dibattito con i dirigenti dei Circoli filodrammatici arrivò a formulare accuse ai futuristi dello stesso stampo di quelle di Lunačarskij:

Ma un distacco definitivo col passato porta nel campo dell'arte a un nichilismo sui generis, dato che l'arte non può essere creata senza tenere conto di tutto ciò che l'umanità ha fatto nel passato. Perciò è giusta la geniale osservazione di Lenin che l'arte proletaria non può essere creata nel laboratorio del Proletkul't; l'arte proletaria non può nascere senza tenere conto di tutte le passate conquiste artistiche⁵¹.

Il 1929 è anche l'anno in cui Benjamin scrisse il *Programma di un teatro proletario di bambini* che Lācis presentò alla Karl-Liebknecht-Haus, testo che spostava la questione della costruzione dell'arte proletaria sul terreno più proprio di Lācis: quello dell'educazione. In quel testo Benjamin poneva il problema di quali strumenti ci si dovesse dotare «per un'educazione dei bambini proletari fondata sulla coscienza di classe»⁵². Dato che l'educazione borghese, in corrispondenza con la condizione di classe della borghesia, è priva di un quadro generale (Benjamin condivideva l'idea marxiana che la borghesia non è più la classe dell'universale e della totalità), l'educazione proletaria per essere tale ha bisogno di un quadro oggettivo *in cui* si educi piuttosto che un'idea *a cui* si educi. Il quadro oggettivo

⁴⁶ Mejerchol'd (1977), p. 51.

⁴⁷ Lācis (2021), p. 69.

⁴⁸ Ivi, p. 109.

⁴⁹ Ivi, p. 111.

⁵⁰ Lunačarskij (1968a), pp. 245-257. Si veda nella stessa raccolta i suoi interventi sul teatro di Mejerchol'd, pp. 5-69.

⁵¹ Mejerchol'd (1977), p. 77.

⁵² Benjamin (2010a), p. 181.

a cui pensava Benjamin era quello della collettività a cui si rivolgeva il teatro proletario di bambini: ossia la *classe*. Solo la classe possiede gli organi infallibili della collettività, «ed è un privilegio della classe operaia avere gli occhi ben aperti per la collettività infantile, di fronte alla quale la borghesia è cieca»⁵³. A ciò si aggiungeva la fine della qualifica morale di educatore pedagogico a cui Benjamin sostituiva la capacità di osservazione in quanto «amore non sentimentale» in grado di mettere fuori gioco lo strumento borghese della sensazione che, insieme alla logica del profitto, dominava la scena del teatro borghese. Brechtianamente Benjamin aggiungeva che il teatro proletario di bambini non era fatto per l'eternità, ma per *l'attimo del gesto* e proprio la sua caducità lo rendeva propriamente arte dell'infanzia. All'azione gestuale si accompagnava *la forma di gioco*. Polemizzando con il movimento della Jugendkultur – che «svuota l'entusiasmo giovanile attraverso riflessioni idealistiche su se stesso, per sostituire senza farsi notare le ideologie formali dell'idealismo tedesco con i contenuti della classe borghese»⁵⁴ – Benjamin sottolineava come la forma di gioco, nel garantire ai bambini l'adempimento della loro infanzia, si integrava perfettamente alle esigenze della lotta di classe senza promuovere una disciplina morale *a cui* educare secondo interessi di classe. Poiché è proprio lo spazio teatrale che si inserisce completamente nel quadro della situazione sociale della classe nel dispositivo della lotta di classe, Benjamin aggiungeva che «Si potrà rinunciare alle pratiche “naturali”, “comprehensive”, “empatiche”, alle educatrici “amanti di bambini”»⁵⁵. In tal modo nel gioco teatrale si adempie l'infanzia dei bambini e ciò consentiva a Benjamin di concludere con la sua proposta finale da donare a Lācis per il suo teatro: «davvero rivoluzionaria non è quella propaganda delle idee che qua e là incita ad azioni ineseguibili e che svanisce davanti alla prima sobria considerazione fatta all'uscita del teatro. Davvero rivoluzionario è *il segnale segreto* dell'avvenire che parla nel gesto infantile»⁵⁶.

Sempre nel 1929 Benjamin scrisse un appunto sul rapporto che si stava instaurando tra Piscator e l'Associazione moscovita per il teatro proletario: *Piscator e la Russia*⁵⁷. Lo scritto è un'occasione per Benjamin di mettere a fuoco un elemento importante per lo sviluppo della sua estetica materialistica. Nell'interpretare il dibattito russo sul presunto realismo di Stanislavskij – i sostenitori del quale ritenevano che la sua concezione del teatro fosse a suo modo realista poiché poggiava sulla rappresentazione dell'ambiente nel quale emergono i diversi personaggi – Benjamin ricordava che ciò era piuttosto in sintonia con la sociologia individualistica di matrice borghese basata sulla psicologia dell'individuo e che non avesse nulla a che fare con quella marxiana: «Marx invece afferma che il singolo è determinato dalla sua collocazione di classe e quest'ultima, a sua volta, dalla sua posizione nel processo di produzione»⁵⁸. Erano tesi che lo stesso Piscator aveva avanzato quell'anno nelle linee fondamentali per una drammaturgia sociologica là dove aveva sostenuto che

Non più l'individuo col suo destino personale e privato, ma l'epoca stessa, la sorte delle masse è il fattore eroico della nuova arte drammatica. Forse che in questo modo l'individuo può perdere gli attributi della sua personalità? [...] Naturalmente no, ma tutti i complessi sentimentali sono stati spostati verso un'altra visuale. [L'individuo] è inseparabilmente congiunto con i grandi fattori politici ed economici della sua epoca⁵⁹.

Dopo queste considerazioni, che riconducevano i conflitti individuali ai nessi e ai conflitti sociali in quanto conflitti di classe, e rinunciando a ogni motivazione psicologica in luogo della chiarificazione dei rapporti sociali ed economici, Piscator aggiungeva che il teatro

⁵³ Ivi, p. 183.

⁵⁴ Ivi, p. 185.

⁵⁵ Ivi, p. 186.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Benjamin (2010b), pp. 272-273.

⁵⁸ Ivi, p. 272.

⁵⁹ Piscator (1960), p. 130.

politico doveva posizionarsi all'interno della lotta di classe come sua propria funzione sociale:

Quando [l'uomo sulla scena] si presenta, si presenta insieme con lui anche la sua classe o il suo ceto. Quando entra in conflitto, morale, spirituale o istintivo, entra in conflitto con la sua società. [...] un'epoca nella quale sono all'ordine del giorno i rapporti interni della collettività, la revisione di tutti i valori umani, il sovvertimento di tutti i rapporti sociali, non può vedere l'uomo altro che nella sua posizione di fronte alla società e di fronte ai problemi sociali della sua epoca, cioè l'uomo come entità politica. [...] Il compito del teatro rivoluzionario consiste invece nel prendere la realtà come punto di partenza, e intensificare la frattura sociale facendone un elemento di accusa, di rivoluzione e di nuovo ordine⁶⁰.

Ora, mentre la tendenza di Stanislavskij mostrava i segni dell'epoca in maniera non dialettica in direzione di una conciliazione fra le classi (mostra com'è l'epoca e non come essa possa essere cambiata), Benjamin sottolineava che la giusta tendenza del teatro proletario dovesse andare nella direzione della lotta di classe attraverso un realismo che si confrontasse criticamente con l'esistente, aderendo in qualche modo alle tesi di Piscator e alla corrente che nel 1929 era sostenuta da Becher sul numero di agosto di "Linkskurve" di quell'anno⁶¹. Era implicita la condanna di ogni naturalismo e di ogni psicologismo. D'altra parte, Benjamin commentava pure l'altra posizione dell'Associazione moscovita, ovvero la sua presa di distanze gruppo del Lef, tra i cui esponenti spiccavano Majakovskij, Tret'jakov, Brik, Šklovskij (ai quali Benjamin aggiunge Mejerchol'd e non cita Arvatov). L'estetica del montaggio in letteratura, la descrizione senza narrazione, l'uso del materiale giornalistico e biografico, il metodo documentario: questi gli elementi che caratterizzavano l'estetica del Lef. Benjamin rimarcava di queste posizioni la sconfitta del 1926 quando si concretizzò il programma della RAPP (Associazione russa degli scrittori proletari) stabilito nel luglio del 1925 al Comitato centrale del Partito comunista russo con il documento *Sulla politica del partito in campo letterario* su proposta da Averbach⁶². In quel documento si metteva fine alla fase del comunismo di guerra e alla costruzione di una letteratura conseguente e si apriva la fase dell'organizzazione di nuove forme artistiche basate sull'idea che il proletariato non possedeva le risposte per affrontare una tale organizzazione, ma che fosse il partito a indirizzarne le tendenze⁶³. Condannando le posizioni di Trockij, Voronskij, dei compagni di strada, del Proletkul't, del Lef e dei costruttivisti il documento affermava la necessità di una letteratura di classe promossa dal partito che non fosse settaria e specialistica, ma che fosse in grado di tollerare quegli «strati letterari che possono camminare col proletariato» al fine di costruire una letteratura rivolta alle masse «servendosi di tutti i risultati tecnici della vecchia arte»⁶⁴. Questa linea fu poi confermata dallo stesso Lunačarskij che sottolineò l'importanza di recuperare criticamente il passato culturale nelle fasi di stabilizzazione della dittatura del proletariato⁶⁵. Benjamin riconosceva nell'Associazione moscovita per il teatro proletario a cui si stava rivolgendo Piscator quella collocazione capace di «permeare la nuova scena postrivoluzionaria con uno spirito che metta al servizio di una radicalizzazione e di una illuminazione della coscienza di classe gli elementi vitali dell'eredità della cultura teatrale»⁶⁶, e ciò grazie al fatto che si trattava di una scena teatrale operata da attori dilettanti e da lavoratori quali «rappresentanti di un'arte scenica che è scaturita immediatamente dalle fabbriche e dalla politica quotidiana»⁶⁷. Ciò appariva ai

⁶⁰ Ivi, p. 131.

⁶¹ Becher (1929), pp. 1-3.

⁶² Trockij (1974), pp. 617-622.

⁶³ Ivi, p. 619.

⁶⁴ Ivi, pp. 621-622.

⁶⁵ Lunačarskij (1968a), pp. 135-172.

⁶⁶ Benjamin (2010b), p. 273.

⁶⁷ *Ibidem*.

suoi occhi come l'unico modo, inizialmente, per non cadere nel falso recupero della tradizione culturale (e teatrale) borghese trapiantata nella fase della sua decadenza: come se guardando alla realtà culturale sovietica e ai pericoli di un innesto in essa di elementi decadenti e dissolutori, Benjamin riprendesse ancora una volta in mano la critica radicale alla società borghese tedesca ed europea. E tra gli strumenti principali di questa critica radicale, mossa a partire dal piano sempre più consapevole del materialismo di matrice marxista, Benjamin riflette su un tema brechtiano tanto decisivo come *il cambiamento di funzione* dal punto vista della produzione e del consumo. Dal punto di vista della *produzione* – riferito ai due teorici principali, Brecht e Tret'jakov – come «dissoluzione del carattere dell'opera per mezzo del lavoro collettivo»⁶⁸ e del coinvolgimento della critica, dell'occupazione dell'apparato di produzione senza foraggiarlo che apre alla trasparenza didattica, produzione che si dà come progressiva e non come creativa (teatro epico e libro di lettura). Dal punto di vista del *consumo* in cui il lettore viene considerato non come pubblico generico, ma come classe da istruire (e non da convincere) al cui compito è assegnato l'intellettuale che avvia il cammino verso il comunismo come il cammino più lontano e non quello più vicino.

8.

Tra l'attacco ai malinconici di mestiere, «mimetizzazione proletaria della borghesia in sfacelo», fenomeno di disgregazione borghese carica di quel buon senso che priva «la dialettica rivoluzionaria del suo carattere di classe», e la riconversione della lotta politica da oggetto di piacere e articolo di consumo a coazione a decidere e mezzo di produzione⁶⁹, Benjamin ha cercato la sua strada all'interno del marxismo occidentale facendo tesoro delle esperienze moscovite che Lācis gli dette occasione di vivere. A suo modo Lācis stessa riconobbe che tra gli obiettivi di Benjamin vi era la critica della società e della cultura borghese come momento imprescindibile della via marxista alla costruzione di una società nuova. Nelle sue memorie Lācis sottolinea le preoccupazioni di Benjamin nei riguardi della borghesia tedesca: una massa in decadenza che difende selvaggiamente la proprietà nell'ambito di un processo di stabilizzazione che di fatto stabilizzava la miseria e affermava la volontà di impotenza dell'individuo borghese ormai privo di coscienza di classe⁷⁰. La necessità di superare la facile posizione della sociologia volgare, che si limitava all'analisi della posizione sociale dello scrittore e al ruolo politico dell'opera senza tenere conto della valutazione degli aspetti estetici dell'opera, è un punto decisivo per capire la posizione di Benjamin all'interno del marxismo occidentale. La prassi marxista dialetticamente connessa all'analisi critica a cui Benjamin rivolse la sua attenzione passava necessariamente per la riflessione sul modo con cui la dominante classe borghese riusciva a influire sui comportamenti e le azioni delle masse proletarie manovrandole non solo riguardo ai modi della produzione e della distribuzione, del lavoro estraniato e dello sfruttamento, ma anche nei termini generali del controllo della sfera sovrastrutturale, dell'industria culturale e dei media⁷¹. In Benjamin è rimasta sempre presente la tesi marxiana che l'individuo non è solo collocato genericamente nella società, ma lo è nei termini della sua collocazione di classe, la quale a sua volta è posizionata nel processo di produzione e riproduzione, sia strutturale che sovrastrutturale. Se Lācis ha contribuito a far conoscere a Benjamin alcuni aspetti della realtà comunista è vero soprattutto che Benjamin ha compreso, da solo e con altri, molto di questa realtà al punto da dare lui indicazioni di tratti di strada che Lācis, e non solo lei, ha poi percorso con profitto.

⁶⁸ Benjamin (2014), p. 178.

⁶⁹ Benjamin (2002c), pp. 264-265.

⁷⁰ Lācis (2021), p. 103.

⁷¹ Ivi, p. 105.

Bibliografia

- Becher, J. (1929), "Unsere Front", *Linkskurve*, n. 1, pp. 1-3.
- Benjamin, W. (1978), *Lettere 1913-1940* (1966), Einaudi, Torino.
- Benjamin, W. (1996), *Gesammelte Briefe*, Bd. II, 1919-1924, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Benjamin, W. (2001a), *Strada a senso unico* (1926), in *Opere complete*, vol. II: *Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino, pp. 409-463.
- Benjamin, W. (2001b), *I raggruppamenti politici degli scrittori russi* (1927), in *Opere complete*, vol. II: *Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino, pp. 609-612.
- Benjamin, W. (2001c), *Mosca* (1927), in *Opere complete*, vol. II: *Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino, pp. 624-653.
- Benjamin, W. (2001d), *La nuova letteratura russa* (1927), in *Opere complete*, vol. II: *Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino, pp. 665-671.
- Benjamin, W. (2001e), *Diario moscovita* (1927), in *Opere complete*, vol. II: *Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino, pp. 506-608.
- Benjamin, W. (2001f), *Replica a Oscar A. Schmitz* (1927), in *Opere complete*, vol. II: *Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino, pp. 617-621.
- Benjamin, W. (2002a), *Memorandum sul periodico "Krisis und Kritik"* (1930), in *Opere complete*, vol. IV: *Scritti 1930-1931*, Einaudi, Torino, pp. 287-289.
- Benjamin, W. (2002b), *Un isolato si fa notare. A proposito degli Impiegati di S. Kracauer* (1930), in *Opere complete*, vol. IV: *Scritti 1930-1931*, Einaudi, Torino, pp. 139-144.
- Benjamin, W. (2002c), *Malinconia di sinistra* (1930), in *Opere complete*, vol. IV: *Scritti 1930-1931*, Einaudi, Torino, pp. 263-267.
- Benjamin, W. (2002d), *Tesi sul periodico "Krisis und Kritik"*, in *Opere complete*, vol. IV: *Scritti 1930-1931*, Einaudi, Torino, pp. 290-291.
- Benjamin, W. (2003), *L'errore dell'attivismo* (1932), in *Opere complete*, vol. V: *Scritti 1932-1933*, Einaudi, Torino, pp. 206-208.
- Benjamin, W. (2004), *L'autore come produttore*, (1934), in *Opere complete*, vol. VI: *Scritti 1934-1937*, Einaudi, Torino, pp. 43-58.
- Benjamin, W. (40a), *Programma di un teatro proletario di bambini*, in *Opere complete*, vol. III: *Scritti 1928-1929*, Einaudi, Torino, pp. 181-186.
- Benjamin, W. (2010b), *Piscator e la Russia*, in *Opere complete*, vol. III: *Scritti 1928-1929*, Einaudi, Torino, pp. 272-273.
- Benjamin, W. (2014), *Frammenti e Paralipomena*, in *Opere complete VIII*, Einaudi, Torino.
- Brecht, B. (1973), *Discorso al I Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura. Una constatazione necessaria per la lotta contro la barbarie* (1935), in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Einaudi, Torino, pp. 132-136.
- Eagleton, T. (2024²), *Walter Benjamin. Or, Towards a Revolutionary Criticism*, Verso, London-New York.
- Lācis, A. (2021), *L'agitatrice rossa*, Meltemi, Milano.
- Lunačarskij, A.V. (1968a), *Il teatro d'arte di Mosca*, in *Teatro e rivoluzione*, Samonà e Savelli, Roma, pp. 245-257.
- Lunačarskij, A.V. (1968b), *Le basi della politica teatrale del potere sovietico*, in *Teatro e rivoluzione*, Samonà e Savelli, Roma, pp. 135-172.
- Mejerchol'd, V. (1977), *L'Ottobre teatrale. 1918-1939*, Feltrinelli, Milano, pp. 50-55.
- Piscator, E. (1960), *Il teatro politico*, Einaudi, Torino.
- Trockij, L. (1974), *Letteratura e rivoluzione*, Einaudi, Torino.