

---

## “Me-ti si compiace di raccontare storie di furfanti”: Bertolt Brecht e il romanzo poliziesco

Luca Timponelli

The article analyzes Brecht's interest in the detective novel – both in his critical essays and in his literary work – as a genre capable of adequately capturing the specific features of the capitalist mode of production. In the detective novel, the characters' actions are not expressions of coherent individual identities manifesting through them, but rather reflections of material interests shaped by specific circumstances. Moreover, the unfolding of the narrative from a catastrophic event – the crime – whose causes must be reconstructed, recalls how the contradictory nature of capitalist production, otherwise obscured by a network of fetishized relations, becomes visible through its periodic disruptions, bankruptcies, crises, and wars. It is from such eruptions that any inquiry aiming to grasp the workings of the social mechanism must necessarily begin.

**Keywords:** Bertolt Brecht, detective story, analytical method, Me-Ti, Threepenny Novel

Come è noto, in *Impegno* Adorno identificava nel tratto saliente dell'arte di Bertolt Brecht la volontà di cogliere “nell'immagine” “l'in sé del capitalismo” (Adorno 2012, 147), un compito che il filosofo e critico letterario giudicava tuttavia impossibile. Secondo Adorno, la “tecnica cartellonistica” (Adorno 2012, 151) di cui Brecht fa uso richiede che a essere decisive siano le azioni di particolari individui, la descrizione della cui condotta inevitabilmente si sostituisce allo scopo dichiarato di svelare un meccanismo sociale che opera invece in maniera del tutto impersonale. La specificità del modo di produzione capitalistico, in cui gli individui altro non sono che maschere di carattere di relazioni sociali (Marx 1867, 8–9, 81–82, 88–89) viene completamente perduta, e i rapporti di dominazione non possono allora assumere che la forma, precapitalistica, della dipendenza personale. Non è allora un caso per Adorno che le ambientazioni brechtiane si allontanino nel tempo e nello spazio dalla metropoli capitalistica, privilegiando luoghi, come la remota provincia cinese del Sezuan [*Sichuan*], la guerra dei Trent'Anni o la Roma tardo-repubblicana, in cui l'imperio della forma merce è ben lungi dall'essersi insediato. Brecht, scrive Adorno, “ha bisogno di tempi agitati al vecchio modo come metafora per il presente poiché proprio lui si rendeva esattamente conto che la società della sua

propria epoca non è più immediatamente coglibile negli uomini e nelle cose” (Adorno 2012, 151). Allo stesso modo, le incursioni di Brecht in contesti pienamente capitalistici appaiono implausibili: in *La resistibile ascesa di Arturo Ui* il fascismo, raccontato allegoricamente attraverso le manovre di una banda di gangster per impossessarsi del mercato dei cavolfiori, perdeva la sua spiegazione come fenomeno organico alle trasformazioni della produzione capitalistica per apparire, in quanto prodotto dell’iniziativa di un gruppo di criminali, come “una cosa accidentale come le disgrazie e i delitti” (Adorno 2012, 149); la descrizione delle lotte operaie in *Santa Giovanna dei Macelli*, fallite in conseguenza dell’esitazione della protagonista a trasmettere un messaggio, facendo piena astrazione dalle dinamiche sociali in atto nel conflitto di classe, e dai rapporti di forza che determinano avanzamenti e arretramenti del movimento operaio, appariva del tutto implausibile: l’idea, scrive Adorno, “che i dirigenti di uno sciopero, alle spalle dei quali c’è il partito, affidino un compito decisivo a una che non appartiene all’organizzazione è impensabile, per quanto generosi si voglia essere nell’interpretare la credibilità poetica, così come è impensabile che per il venir meno di quella singola donna fallisca tutto quanto lo sciopero” (Adorno 2012, 148). Il procedimento immaginifico di Brecht era allora costitutivamente inadatto a rappresentare la totalità capitalistica, il cui nocciolo essenziale, l’imperativo della valorizzazione del capitale attraverso l’estrazione di plusvalore in conseguenza della separazione tra lavoratori e mezzi di produzione, non è immediatamente visibile all’osservazione, ma può essere raggiunto solo attraverso una lunga e complessa catena di mediazioni concettuali da cui Brecht, a giudizio di Adorno, si ostinava a rifuggire. In questo modo, soltanto le manifestazioni più superficiali del meccanismo capitalistico, la concorrenza tra le imprese per l’appropriazione di quote di profitto, anziché la genesi di quest’ultimo nell’estrazione di plusvalore, potevano essere messe sulla scena, in una maniera che non poteva che apparire priva di un’articolazione coerente (*ibidem*).

Questi rilievi critici ci inducono a domandarci se Brecht abbia sviluppato una riflessione estetica capace di prendere apertamente la specificità dei rapporti sociali all’interno del modo di produzione capitalistico, che devono indurci ad escludere tanto delle forme di antagonismo e di dominazione fondate sulle individualità dei personaggi, quanto a considerare la forma mediata in cui questi

---

rapporti si istanziano, senza mai essere immediatamente visibili nella loro complessiva articolazione. La tesi che vogliamo avanzare è che l'interesse espresso da Brecht nei confronti del romanzo giallo, cui è dedicato l'opuscolo *Sulla popolarità del romanzo poliziesco* (1938), testimonia esattamente l'attenzione a individuare un genere letterario capace di catturare adeguatamente le caratteristiche essenziali della modernità borghese. Infatti, nel romanzo poliziesco le azioni dei personaggi, anziché essere espressione di un'individualità coerente che in esse si manifesta, devono essere ricondotte, per diventare intelligibili, all'espressione di interessi materiali determinati dalle circostanze, e il dispiegarsi della vicenda a partire da un evento catastrofico, il delitto, le cui cause devono essere ricostruite, ricorda come la natura contraddittoria della produzione capitalistica, altrimenti impercettibile nelle maglie di rapporti feticistici, si impone all'attenzione generale nei suoi periodici rivolgimenti, fallimenti, crisi, guerre, dalla cui esplosione un'indagine mirante alla comprensione del meccanismo sociale deve necessariamente prendere le mosse. Nelle pagine che seguono ci concentreremo su questi aspetti dell'analisi brechtiana del romanzo poliziesco, guardando infine al loro impiego da parte dello stesso Brecht nel *Romanzo da tre soldi* (1934).

## 1. Romanzo psicologico e romanzo poliziesco

L'insoddisfazione nei confronti del romanzo nella sua forma classica, culminante nella nota polemica con Lukács a proposito del realismo (Brecht 1967, 223–320)<sup>1</sup>, è un tema ricorrente della riflessione estetica di Brecht, che egli svolge in parallelo alla critica del teatro "aristotelico". Protagoniste sia del teatro drammatico che del romanzo borghese sono infatti per Brecht individualità ben definite, munite di un carattere "in fondo solido, unitario e provvisto di una certa consistenza" (Brecht 1967, 53), che si manifesta nel corso dell'azione. Il romanzo classico "rappresenta determinati esseri umani con caratteristiche ben precise, i quali vengono a trovarsi in certe interessanti situazioni in cui mettono appunto in mostra le loro qualità, il loro carattere, si dimostrano insomma uomini di carattere" (*ibidem*). I cambiamenti delle circostanze non sembrano avere alcun effetto su queste individualità, e si riducono a mero sfondo della loro manifestazione

---

<sup>1</sup>Si vedano a questo proposito Chiarini (1970) e Kiralyfalvi (1985).

(Brecht 1937, 81). L'azione è allora pienamente determinata dalla psicologia dei personaggi, dalla quale essa consegue in modo lineare, senza possibilità di rivolgimenti, e si lascia percepire dal lettore o dallo spettatore, la cui immedesimazione l'opera cerca di suscitare, come l'esito naturale del modo di essere dei personaggi (Brecht 1940, 88). La critica che Brecht rivolge a queste due forme artistiche è duplice.

In primo luogo, assumendo i caratteri come dati primari e irriducibili, esse fanno completa astrazione del modo in cui le circostanze concrete diano forma a questi caratteri, e come queste, a loro volta, permettano di modificare le circostanze in cui i personaggi si trovano ad agire. In questo modo, tanto il romanzo borghese quanto il teatro drammatico offrono una rappresentazione statica e deterministica delle vicende umane, mostrando l'ineluttabilità di determinate reazioni di fronte alle vicende che investono i personaggi. Non solo, ma nella misura in cui il godimento estetico di queste opere si fonda sulla capacità di immedesimazione da parte del pubblico, immedesimazione che l'artista giudica debba essere universale, i presupposti psicologici di queste forme d'arte finiscono con l'abolire la stessa pluralità di caratteri, ridotti a espressione di una comune ed eterna natura umana (Brecht 1937, 80), sacrificando tutte le differenze che sussistono tra esseri umani vissuti in epoche diverse o, nel medesimo lasso di tempo, tra esseri umani appartenenti a classi sociali differenti. Non solo, ma nel dar forma ai loro personaggi, questi scrittori ritengono sufficiente affidarsi all'introspezione, ritenendo sia possibile trarre dall'osservazione dei propri moti interiori i moventi e le reazioni di individui che operano nei più disparati contesti, prospettiva che Brecht giudica del tutto implausibile:

Molti credono che, se non un uomo qualunque, uno scrittore perlomeno dovrebbe essere in grado, senza bisogno di particolare istruzione, di ritracciare i motivi che spingono un uomo all'omicidio, che dovrebbe potere, per "virtù propria", dare un quadro dello stato psichico di un assassino. Si ritiene che basti, in casi consimili, guardare dentro se stessi: e poi, deve pur soccorrere un po' di fantasia [...]. E invece, per una quantità di ragioni, io non riesco più ad abbandonarmi alla piacevole speranza di poterla cavare tanto a buon mercato. Non posso più trovare in me stesso tutti i motivi determinanti che – come si apprende dai resoconti giornalistici e scientifici – sono individuabili negli uomini. Così come avviene al giudice che pronuncia la condanna, anche a me non è possibile formarmi un

---

quadro completo delle condizioni psichiche di un assassino.  
(Brecht 1936?, 68)

L'inadeguatezza dell'introspezione risulta in una conoscenza dell'essere umano "puerile", e nella costruzione di personaggi dal carattere "primitivo", dalle reazioni "povere", impossibilitati, nella loro assenza di sviluppo, a sfuggire ai cliché (Brecht 1967, 296). La pretesa di questi autori di fondare la propria costruzione narrativa sull'individuo ignorava come la psicologia avesse nel frattempo, con i contributi apportati dalla psicanalisi e dal comportamentismo, negato la trasparenza della mente a se stessa e mostrato come la personalità si costituisca in una continua interazione con gli stimoli provenienti dal mondo esterno: lo studio della mente umana, in consonanza con l'affermazione marxiana per cui è l'essere sociale a determinare la coscienza, si apriva così alle determinazioni ambientali del comportamento, negando l'autonomia e l'autofondazione della coscienza individuale, di cui evidenziava fortemente la natura relazionale, un punto che doveva essere ampliato per Brecht tenendo conto anche "dei risultati delle indagini sociologiche", senza poi trascurare "l'economia e la storia" (Brecht 1936?, 68). Emerge così la necessità di una nuova arte, capace di acquisire una volta per tutte "la concezione dell'essere umano come un dato variabile dell'ambiente – e dell'ambiente come variabile dell'essere umano –, ossia la riduzione dell'ambiente a un sistema di relazioni fra gli esseri umani" (Brecht 1937, 81). All'armonia del carattere, derivante dall'unità e coerenza dell'individuo, si sostituisce allora la coesistenza di stimoli, pulsioni, attese in direzioni fra loro del tutto contraddittorie, che lasciano aperte diverse possibilità d'azione. L'essere umano appare così "pressappoco come un campo di battaglia sul quale le forze avverse combattono una perpetua lotta, una lotta le cui sorti non si decideranno mai" (Brecht 1967, 219). All'immedesimazione, che non lascia altra scelta che l'interpretazione del comportamento del personaggio come inevitabile, deve allora sostituirsi una lettura delle azioni attraverso nessi causali, che ci facciano pensare contemporaneamente alle differenti possibilità di azione percorribili in un determinato momento, quanto alle loro conseguenze. Così, ad esempio, nel descrivere la rovina di una famiglia, al posto di suggerire che ciò sia dovuto a circostanze eccezionali, in un destino inesorabile, o ancora a "caratteristiche ereditarie", l'opera letteraria dovrà far emergere sia le condizioni che possono essere responsabili di questa rovina, sia le modalità

d'azione che potrebbero permettere di prevenirla (Brecht 1937, 81–82).

Se le forme tradizionali del dramma e del romanzo, occultando l'interazione continua tra coscienza individuale ed essere sociale, presentano per Brecht inevitabilmente una componente mistificatoria, esse rispecchiano nondimeno dei tratti essenziali alle epoche in cui sono state composte: la centralità dell'individuo nelle società precapitalistiche, in cui le relazioni economiche non sono ancora mediate dall'impersonale legalità del mercato, e, in una seconda fase, nel corso del capitalismo nascente, in cui l'iniziativa individuale rimane ancora centrale nell'organizzazione delle attività produttive, ancora sotto il diretto controllo del proprietario e trasmesse di padre in figlio. Prima dell'avvento del modo di produzione capitalistico, come aveva sottolineato Marx, "la dipendenza personale caratterizza tanto i rapporti sociali della produzione materiale, quanto le sfere di vita costruite su di essi" (Marx 1867, 81): il dominio del padrone di schiavi o del signore feudale segue dal comando diretto che egli esercita sui propri subordinati. Le decisioni su cosa e come produrre sono prese in parte dalla classe dominante (che, nel caso della società schiavile, controlla direttamente la produzione) e in parte dai dominati (che, nel caso della società feudale, si limitano a dare al proprio signore una parte del raccolto e una quota di ore di corvée) guardando direttamente ai propri bisogni. Non è più così nel modo di produzione capitalistico. Qui, in un sistema orientato al mercato, le decisioni in materia di produzione sono invece slegate dai particolari bisogni tanto del capitalista quanto dei lavoratori, e dipendono integralmente dalla profittabilità relativa di un determinato settore, che i produttori non possono che rincorrere, nella speranza di accaparrarsi il più alto margine di profitto possibile e col timore altrimenti di incorrere in perdite. Al contempo, i salariati, sciolti da ogni vincolo giuridico di dipendenza, sono formalmente liberi possessori e venditori della propria capacità di lavoro. Il loro sfruttamento non è allora conseguenza di una coazione esercitata attraverso il comando diretto, ma risulta da una struttura sociale in cui, da un lato, essi sono costretti a vendere la propria forza-lavoro per avere accesso ai mezzi di sussistenza e, dall'altro lato, i proprietari dei mezzi di produzione devono necessariamente aumentare il plusvalore estratto per non perire nella concorrenza con i loro rivali. La produzione, tanto nella scelta dei mezzi quanto dei fini, dipende allora in tutto da un meccanismo sul quale gli individui non hanno

---

alcun controllo. Non deve allora stupire che Brecht dichiari le passioni individuali significative soltanto per l'epoca feudale (Brecht 1935, 95). Agli albori della società borghese, tuttavia, rimane ancora possibile per alcuni individui accedere alla condizione di imprenditore, che lotta direttamente, anche con ogni sorta di inganno e violenza, per arrivare alla proprietà e assicurarsi il successo della propria impresa. La concorrenza giustifica allora una diversa idea di individualità, alla base del romanzo borghese, che esso avvolge di un alone di romanticismo:

In quest'epoca di un capitalismo da foresta vergine gli individui lottano contro gli individui, contro gruppi di individui, in fondo lottano "contro l'intera società". Proprio in questo consiste la loro individualità. (Brecht 1967, 248)

La natura ancora familiare dell'impresa si riflette nell'importanza che questi autori accordano alle genealogie: Balzac "combina matrimoni fra le creature della sua fantasia, come Napoleone faceva coi suoi marescialli e i suoi fratelli, segue i patrimoni (feticismo della roba) attraverso generazioni di una stessa famiglia, il loro passaggio da una famiglia all'altra" (Brecht 1935, 248–249). Tuttavia, l'evoluzione interna al modo di produzione capitalistico, aumentando vistosamente le dimensioni delle imprese più competitive, rende sempre più difficile che il singolo individuo disponga di capitale sufficiente per entrare in possesso di mezzi di produzione: le società per azioni, le *holdings* e i *trusts* si sostituiscono alle imprese tradizionali, mentre i proprietari delegano la gestione a Consigli di amministrazione. Come constata lo stesso Brecht attraverso la voce dell'ex-rapinatore Macheath nel *Romanzo da tre soldi*, l'attività di direzione dell'impresa si è ridotta a "aspirare a quel modo i sigari e stilare contratti" (Brecht 1934, 353), perdendo quella dimensione al contempo violenta e avventurosa che permetteva all'individualità capitalistica di avere tratti romanzeschi:

Non sarebbe meglio dire: o la borsa o la vita? Perché fare dei contratti quando puoi arrivare allo stesso risultato infilando loro sotto le unghie qualche scheggia di legno? Questo ignobile modo di proteggersi sempre dietro i giudici e gli uscieri! È degradante! Evidentemente, ai nostri tempi il brigantaggio semplice, onesto e naturale non serve più. Il brigantaggio sta al commercio come la navigazione a vela sta a quella a vapore. Ma i tempi andati erano più umani. (*Ibidem*)

A questa trasformazione<sup>2</sup> si aggiungono inoltre le metamorfosi interne alla sfera della produzione: il processo lavorativo, da un lato sempre più segmentato in mansioni svolte autonomamente e dall'altro sempre più standardizzato grazie all'applicazione delle macchine, è ormai irriducibile all'attività creativa individuale: non solo il carattere individuale come unità fondamentale della narrazione, ma anche l'opera come frutto dell'invenzione originale del singolo autore risulta messa in discussione, facendo emergere la necessità di una forma d'arte all'altezza della tecnica, che non rifugga la serialità, come vedremo a breve, l'autorialità collettiva e la compartecipazione del pubblico alla creazione artistica.

Da un lato Brecht si richiama al cinema (Brecht 1931, 94–142)<sup>3</sup> e alla radio (Brecht 1967, 59–71)<sup>4</sup> come esempi di arte da cui la pratica narrativa potrebbe imparare, e dall'altro va in cerca di esempi nella letteratura che già si pongono in rottura con il vecchio paradigma. Tra questi troviamo non soltanto il modernismo di Joyce, Döblin, Dos Passos e Kafka (Brecht 1967, 259, 370–371), ma anche il romanzo poliziesco<sup>5</sup>, che l'autore oppone apertamente al romanzo psicologico<sup>6</sup>. Anzitutto, tanto al lettore quanto al detective i caratteri dei personaggi sono del tutto inaccessibili tramite l'introspezione. A essere visibili sono soltanto le azioni, o le loro tracce:

Si vedono agire i personaggi, a frammenti. I loro moventi sono avvolti nell'oscurità, e bisogna ricostruirli logicamente. (Brecht 1938, 374)

Inoltre, tale procedimento deduttivo è praticabile soltanto assumendo, come l'indagine poi confermerà, che siano “i loro interessi, e quasi esclusivamente i loro interessi materiali, a determinare le loro azioni” (*ibidem*). Non solo l'idea di un carattere preesistente e indipendente dalle circostanze è del tutto inutile all'indagine, ma risulta addirittura fuorviante. Il buon autore di

---

<sup>2</sup> Si veda Fortini (1958).

<sup>3</sup> Si veda Koutsourakis (2018).

<sup>4</sup> Si veda Hood (1979)

<sup>5</sup> Per gli storici di questo genere letterario (ad es. Nusser 2009 e Edward 2025), l'interpretazione brechtiana è interessante soprattutto per l'uso di strutture seriali e per l'enfasi sul pensiero logico. Le letture più analitiche (Herzog 2007, Perrucchi 2017) approfondiscono invece il confronto con Benjamin, Bloch e Kracauer.

<sup>6</sup> Più precisamente, Brecht elogia il romanzo poliziesco nello stile “inglese”, elevando a modelli Poe, Conan Doyle e Chesterton. Per contro, egli vede nel romanzo poliziesco “americano” (Sayers, Freeman e Rhode) e nell'opera di Simenon (Brecht 1971, 417) il ritorno alla psicologia del romanzo borghese.

---

gialli, consapevole della facilità con cui il lettore tende ad abbandonarsi ai propri pregiudizi e proiezioni anziché limitarsi all'osservazione del comportamento, cerca di sviare il proprio pubblico facendo leva sulla descrizione dei caratteri, mostrando poi la parzialità delle reazioni che così produce:

Traiamo diletto dal modo in cui lo scrittore di romanzi polizieschi ci porta a formulare giudizi ragionevoli, costringendoci a rinunciare ai nostri pregiudizi. Per raggiungere questo scopo bisogna che egli sia un maestro nell'arte di sedurre. Deve dotare le persone implicate nel delitto sia di tratti antipatici che di tratti simpatici. Deve stuzzicare i nostri pregiudizi. [...] Ci porta fuori strada con le sue descrizioni dei caratteri. (Brecht 1938, p. 377)

In questo modo, il lettore è portato a dimenticare “che solo il movente e l'occasione sono gli elementi decisivi”: la scoperta del colpevole immancabilmente glielo ricorda, mostrando come “sono esclusivamente le condizioni sociali che rendono possibile o necessario il delitto, sono esse che violentano il carattere, così come sono esse che lo hanno formato” (*ibidem*). Non meno svianti sono le dichiarazioni stesse dei personaggi, che cercano di occultare i propri reali moventi “fabbrica[ndo] a bella posta dei tratti”, meccanismo che, per quanto essenziale, rappresenta invece piuttosto “un'eccezione” nel romanzo psicologico, in cui l'immedesimazione richiede al contrario che il lettore simpatizzi per i personaggi, anziché imparare a diffidare di loro (Brecht 1931, 140–141). Nel romanzo poliziesco si impara così a distinguere l'immagine che i personaggi vogliono dare di sé rispetto alle loro azioni concrete, vedendo così applicata alla ricostruzione del delitto quell'impostazione metodologica che Marx voleva estendere all'analisi della società intera: come “non si può giudicare un uomo dall'idea che egli ha di se stesso, così non si può giudicare una simile epoca di sconvolgimento dalla coscienza che essa ha di se stessa; occorre invece spiegare questa coscienza con le contraddizioni della vita materiale, con il conflitto esistente fra le forze produttive della società e i rapporti di produzione” (Marx 1859, 5). Il giallo, prosegue Brecht, non si limita a constatare la preminenza degli interessi materiali nel dar forma ai moventi per l'azione, ma riconosce come questi interessi assumono necessariamente una forma antagonistica in un sistema sociale fondato sulla competizione, al cui interno non tutti hanno la possibilità di ottenere ciò di cui hanno bisogno con mezzi legali. Il delitto appare come una risposta possibile a un contesto in cui

“regna la fame e si può trarre profitto dalla violenza” (Brecht 1934–1955, 17). Brecht, così dice di sé in *Me-ti*, “mostrava un certo debole per i delinquenti di specie comune, come i ladri, gli assassini per rapina, i falsari e i violenti” (*ibidem*): rispetto a chi ritiene il disinteresse praticabile all’interno di relazioni sociali fondate sulla competizione, il loro comportamento esibisce comunque una certa “intelligenza realistica”. Solo in un sistema sociale in cui agire disinteressatamente può essere vantaggioso per tutti ci si può aspettare che non ci sia più alcun incentivo ad adoperare “la forza e l’astuzia” per commettere “furfanterie” (Brecht 1934–1955, 51).

Se è all’interesse materiale che possono essere generalmente ricondotte le ragioni dei delitti, non deve dunque stupire che nel romanzo poliziesco i loro moventi e le loro modalità di esecuzione si ripresentino sovente secondo un limitato numero di possibilità. La ricorrenza di elementi fissi, per quanto compatibili con un buon numero di variazioni e combinazioni, non rappresenta un punto di debolezza del romanzo poliziesco, ripresentando la coazione a ripetere di una struttura, quella capitalistica, che periodicamente ripropone, sia pure in forme che possono essere diverse a seconda della congiuntura, i medesimi limiti strutturali attraverso la periodicità delle crisi. La conformità della struttura narrativa a uno schema, per poco originale che possano esserne gli elementi costitutivi, è garanzia della possibilità, almeno da parte del lettore attento, di risolvere il caso con i propri mezzi. Proprio il *fair-play* dell’autore nei confronti del pubblico nel mettergli a disposizione tutto il materiale necessario all’individuazione del colpevole assicura la buona qualità del romanzo giallo, permettendo al lettore il pieno dispiegamento della propria capacità analitica. Così facendo, esso si pone completamente agli antipodi rispetto all’atteggiamento passivizzante e disattento promosso dal romanzo psicologico. In quest’ultimo, per rendere plausibile l’immaginazione e mettere in moto la sospensione dell’incredulità l’autore “con una serie di trucchi facili da imparare ma difficili da smascherare” fa “dimenticare al lettore quel che succede suscitando la sua curiosità per quel che succederà dopo” (Brecht 1934–1955, 73). Al contrario, costringendo il lettore all’attenzione continua e ponendolo di fronte a personaggi che cercano di nascondere i propri reali motivi, l’autore di romanzi polizieschi da un lato gli insegna a diffidare dei meccanismi narrativi che appronta per illuderlo, e dall’altro, nella cruda materialità dei moventi che si scoprono alla radice del delitto, lo riconnette costantemente con il mondo reale, dal quale

---

invece la finzione psicologica cerca costantemente di distrarlo. Per queste ragioni, il giallo rappresenta un antidoto contro una letteratura che per Brecht meno dichiara esplicitamente le proprie intenzioni e più appare come manipolatoria:

Uno scrittore che scriva in modo tale che il suo lettore sia in grado di mettere da parte ogni tanto il libro per meditare su ciò che ha letto, e confrontare le idee dell'autore con le proprie, passa per debolezza. Di lui si dice che non può fare quello che vuole del suo lettore. [...] In realtà i libri devono essere letti come scritti di gente sospetta, quali essi sono. (Brecht 1934–1955, 73–74)

## **2. Dalla crisi alla critica: il ruolo della catastrofe nel romanzo poliziesco**

Non solo per Brecht il giallo abitua il lettore a comprendere i meccanismi specifici della società borghese, ma lo incoraggia a percorrere lo stesso metodo della ricerca che è condizione del loro disvelamento. Tanto nell'indagine del detective quanto in quella dello scienziato sociale, punto di partenza sono sempre eventi drammatici che rompono l'illusione dell'armonia nelle relazioni umane, rendendo visibili quegli antagonismi la cui esistenza, prima latente, o dismessa come marginale, sfuggiva del tutto alla considerazione dell'osservatore. Così come i moventi e le pulsioni che conducono al delitto operavano già prima che questo fosse compiuto, allo stesso modo i meccanismi economici responsabili delle crisi erano in azione prima di manifestarsi in un tracollo della borsa. Eppure, nonostante qualche presentimento, alla chiarezza "si arriva, se pure, solo dopo la catastrofe" (Brecht 1938, 379). La pretesa stabilità delle relazioni sociali si dissolve, e si fa allora esperienza della loro natura dialettica: il mondo circostante ci si svela non più come un ordine immutabile, ma come un insieme di processi, in cui "tutto esiste solo in quanto si trasforma, dunque in antinomia con se stesso" (Brecht 1948, 132), di modo che "non vi è posa nelle cose, né nell'osservatore" (Brecht 1934–1955, 73). Così, solo nella crisi economica diventa visibile che una produzione mediata dallo scambio di merci e orientata al profitto e la soddisfazione universale dei bisogni sono due principi tra loro inconciliabili. L'immagine del sistema economico come capace di ricompensare in proporzione al proprio contributo ogni individuo che vi prende parte mettendo a disposizione i "fattori produttivi" di

cui dispone, siano essi capacità di lavoro, capitale e terra, per Brecht simbolizzata dalla parabola evangelica dei talenti (Brecht 1934, 362)<sup>7</sup>, è infatti scossa dal fatto che, durante le crisi, nonostante l'economia disponga di mezzi di produzione e di capacità di lavoro per aumentare la ricchezza disponibile, questi rimangano inadoperati mentre la catena degli scambi si interrompe. In questa situazione, forza-lavoro e capitali, privi di impiego profittevole, perdono il proprio valore: i lavoratori si vedono condannati chi alla disoccupazione chi al calo del loro salario e al peggioramento delle proprie condizioni di lavoro, mentre la necessità di vendere al ribasso la merce porta al fallimento le imprese più piccole, incapaci di sfruttare le economie di scala, a esclusivo vantaggio delle grandi concentrazioni, che ne possono poi fare acquisizione a prezzi irrisori: a chi ha, come recita la parabola, sarà dato, ma a chi non ha, sarà tolto anche quello che ha (*ibidem*). Troviamo allora ribadita in Brecht la constatazione di Marx (1872, 17–18) per cui è solo nelle crisi che la società borghese, “con il suo sistema di produzione anarchico”, diventa “consapevole delle sue stesse leggi di movimento” (Brecht 1969, 68). Eppure, né per Marx né per Brecht l'osservazione degli eventi catastrofici è sufficiente per una vera comprensione del reale. È sempre possibile reinterpretare il delitto o la crisi come degli “incidenti di percorso”, dovuti a circostanze eccezionali, all'azione di forze irrazionali e inspiegabili, o ancora a una mancata corrispondenza tra la società concreta in cui la catastrofe è avvenuta e un ordinamento pienamente conforme alla legalità borghese, capace al contrario di pacificare pienamente la convivenza umana. Così per Marx “anziché indagare in che cosa consistano gli elementi contraddittori che esplodono nella catastrofe, gli apologeti si accontentano di negare la catastrofe stessa e di insistere, di fronte alla loro periodicità regolare, sul fatto che se la produzione si conformasse ai libri scolastici non si arriverebbe mai alla crisi” (Marx 1861–1863, 547–548). Più pessimista, ma egualmente deciso a imputare le catastrofi all'imperfezione della realtà, è il commerciante Peachum nel *Romanzo da tre soldi*, dopo che le navi che lui e i suoi soci hanno consapevolmente fornito in pessime condizioni al governo inglese sono colate a picco:

Catastrofi come quella dell'*Ottimista* sono inevitabili. Ce ne saranno sempre. Guerre, uragani, terremoti, imprese

---

<sup>7</sup>La parabola si legge in *Matteo* 25, 14–30.

---

commerciali, cattivi raccolti sono assolutamente inevitabili. Chi conosce la natura umana sa che l'opera umana non può non essere imperfetta. C'è già scritto nella Bibbia. (Brecht 1934, 329)

Contro questa mistificazione, bisogna imporsi di pensare che né il delitto né le crisi economiche rappresentino delle mere casualità: al contrario, il detective e il critico dell'economia politica assumono, ciascuno nella propria sfera di indagine, che queste catastrofi siano riconducibili, attraverso il pensiero logico, a una spiegazione radicata nella struttura stessa del mondo sociale, che diventa allora necessario indagare. Come afferma Sherlock Holmes ne *Il mastino dei Baskerville*, di fronte a un caso che ha apparentemente del paranormale:

Naturalmente, se il presupposto del dottor Mortimer fosse esatto, e noi ci trovassimo a lottare con forze estranee alle comuni leggi della natura, la nostra indagine sarebbe bell'e finita. Ma noi dobbiamo esaurire tutte le altre ipotesi prima di ricadere su questa. (Conan Doyle 1902, 170)

Si scopre così che l'assassino è guidato da moventi che, tutt'altro che straordinari, sono propri a tutti gli individui che si trovano ad agire all'interno di una società mercantile e che, in circostanze particolari, data l'impossibilità di soddisfare con altri mezzi il proprio interesse materiale, conducono al delitto e, allo stesso modo, che in una società fondata sullo scambio non esiste, contro ogni rappresentazione armonica, alcuna necessità che le merci riescano a trovare sbocco. In entrambi i casi "è dalle catastrofi che dobbiamo dedurre il modo in cui funziona la nostra convivenza sociale" (Brecht 1938, 378), rinunciando alla tentazione di ricercare in caratteri particolari e morbosi, dunque indipendenti dalla pressione ambientale, la responsabilità delle catastrofi che ci investono. Risalire al colpevole di un assassinio, nella consapevolezza che questo possa essere spiegato in modo plausibile, è allora impresa non radicalmente differente dal cercare una causa strutturale alle catastrofi sociali. Riprendendo il titolo di una rivista cui Brecht avrebbe voluto dar vita con Benjamin negli anni '30<sup>8</sup>, *Krise und Kritik*, la crisi deve condurre alla critica, nel senso letterale di analisi di quanto sta accadendo. Così come esistono dei nessi causali che spiegano il delitto, e ci permettono di risalire al colpevole, così esistono dei meccanismi sociali che conducono non solo alla crisi economica, ma anche alla guerra, che

---

<sup>8</sup> Si veda Wizisla (2004, 66–79).

contribuisce, grazie alla distruzione del capitale in eccesso, al ristabilimento di un adeguato saggio del profitto, e al fascismo:

Il capitalismo, come ha bisogno delle sue crisi periodiche per mandare al macero la sua sovrapproduzione, che non è capace di eliminare in qualche altro modo (più bello, più utile, più umano) se non appunto mandandola al macero, così ha bisogno delle sue guerre. (Brecht 1939, 385–386)

La tentazione umanista di ricondurre questi fenomeni all'irragionevolezza o una crudeltà priva di spiegazioni rappresenta una vera e propria abdicazione all'uso della ragione: essa respinge il sospetto "che in tutto ciò sia in azione una logica orrida, meschina e inadeguata" "prima ancora che essa possa trasformarsi in un pensiero, e ci si mette di nuovo a dimostrare l'assurdità, la mostruosità, l'inadeguatezza di quel che sta succedendo" (Brecht 1939, 385). L'indignazione e l'appello alla ragionevolezza si rivelano completamente inadeguate a cogliere il ruolo strutturale del fascismo per favorire l'accumulazione del capitale nei paesi periferici, in cui il surplus di violenza, tanto all'interno quanto all'esterno delle proprie frontiere, si rende necessario per recuperare posizioni nella competizione internazionale:

Richiamare alla ragione il capitalismo significa invitarlo a leggere da cima a fondo i suoi libri contabili. Il fascismo è il capitalismo degli stati nullatenenti, e in quanto capitalismo è altrettanto ragionevole quanto quello degli abbienti. (Brecht 1939, 387).

Si diventa così incapaci di vedere per quali ragioni il fascismo abbia riscosso un seguito tanto nella grande quanto nella piccola borghesia, promettendo loro i vantaggi tanto in termini di domanda che seguono a un'economia di guerra quanto di mercati da conquistare con l'espansione territoriale (Brecht 1934–1955, 115–116).

Soltanto individuando le cause ultime della guerra e del fascismo è possibile mostrare che è possibile agire su queste cause, di modo che questi mali non rappresentino più una minaccia per il genere umano. Un atteggiamento di condanna che, giudicando il fascismo come una semplice sciagura o il frutto più marcio della natura umana o del carattere di un popolo, finisce per offrire ai dominanti la parvenza "a loro assai gradita, di potenza della Natura, essi diventano la neve di chi gela, il terremoto di color cui vacilla il terreno sotto i piedi; potenze grandi, naturali, inevitabili,

---

cui non si può impedire di agire” (Brecht 1934–1955, 54). L’atteggiamento del detective, il rifiutare alla psicologia o al destino tragico di essere la ragione ultima di quanto ci accade intorno, risalendo invece pazientemente alla ricerca di moventi e di cause specifiche, nella consapevolezza che una spiegazione logica e plausibile può essere sempre trovata diventa allora un patrimonio di cui i lettori del romanzo poliziesco possono appropriarsi e, auspicabilmente, estenderlo all’analisi della società che li circonda.

È solo il procedimento analitico che, in entrambi i casi, porta alla scoperta della verità. Si tratta di un metodo che non vediamo direttamente all’opera nella lettura degli autori che hanno cercato di comprendere i fenomeni sociali, ma che nondimeno è il presupposto della loro esposizione. Il metodo dell’esposizione, aveva già osservato Marx, differisce radicalmente dal metodo della ricerca<sup>9</sup> che ha permesso di arrivare ai risultati che la sua opera presenta:

La ricerca deve appropriarsi della materia nei particolari, analizzare le sue diverse forme di sviluppo e rintracciarne l’interno legame. Solo dopo che è stato compiuto questo lavoro, il movimento effettuale può essere esposto in maniera corrispondente. (Marx 1872, 17)

Il metodo della ricerca si configura come un difficile percorso di risalita dal concreto, la realtà immediatamente osservabile in cui il meccanismo sociale opera in tutta la sua complessità, verso l’astratto, individuando via via i nessi più essenziali sino a giungere alle caratteristiche fondamentali del modo di produzione capitalistico, da cui tutte le altre dipendono: la forma valore (vale a dire una modalità di redistribuzione del lavoro sociale non diretta, attraverso la coordinazione, bensì attraverso lo scambio di merci mediato dal denaro) e il rapporto di capitale (vale a dire la separazione dei lavoratori dai mezzi di produzione, e l’esistenza della forza-lavoro come merce). È precisamente nella difficoltà di individuare ed isolare gli elementi più semplici ed essenziali che consiste la difficoltà più grande della ricerca: se infatti in altre scienze le strutture fondamentali di un determinato fenomeno possono essere oggetto di osservazione attraverso l’utilizzo di strumenti, nell’analisi “delle forme economiche non servono né il microscopio né i reagenti chimici”: “la forza di astrazione deve sostituire entrambi” (Marx 1867, 8). Soltanto una volta che il lavoro analitico sia stato portato a termine, è possibile ricostruire il

---

<sup>9</sup> Sul metodo di Marx si vedano almeno Rosdolsky (1968) e Fineschi (2021).

concreto per via della sintesi, mostrando quest'ultimo come risultato finale (Marx 1857–1858, 26). A corroborare l'analogia tracciata da Brecht, la difficoltà espressa da Marx di risalire, qui logicamente dall'*explanandum* all'*explanans*, è esattamente la stessa che troviamo enunciata da Sherlock Holmes a proposito della risalita dall'effetto alla causa in *Uno studio in rosso*. Anche qui si delinea la distinzione tra analisi e sintesi, e il primato della prima sulla seconda:

Nel risolvere un problema di questo genere, l'essenziale è saper ragionare a ritroso. È una tattica utile e saggia, ma pochi se ne servono, forse perché, nella vita di ogni giorno, è più pratico far seguire al ragionamento la direzione del tempo. Ci sono cinquanta persone che sanno ragionare sinteticamente per una sola che sa ragionare analiticamente. [...] Se lei descrive una certa sequela di eventi, gli ascoltatori, per la maggior parte, le diranno quali potrebbero essere le conseguenze degli eventi stessi. Sono capaci di mettere insieme mentalmente le circostanze e di arguire quello che accadrà in seguito. Ben poche, viceversa, sono le persone che, venendo a conoscenza di un fatto, riescono a dedurre le circostanze che l'hanno provocato. A questa facoltà alludo, parlando di ragionamento a ritroso o analitico. (Conan Doyle 1887, 74)

Il giallo ci trasmette così fiducia nelle nostre capacità intellettuali, mostrandoci in azione una capacità, quella analitica, tanto necessaria quanto invisibile a chi si limiti a leggere opere di scienza senza praticarla lui stesso, e al contempo ci invita a praticarla noi stessi per svilupparla, anticipando le conclusioni del detective. Difficile del resto parlare, al di fuori della pratica, di una facoltà che si può sviluppare non secondo un metodo rigido, ma soltanto attraverso un costante esercizio: “le facoltà mentali che si sogliono chiamare analitiche”, scrive Poe in apertura a *Gli assassini della Rue Morgue*, “sono, di per se stesse, poco suscettibili di analisi” (Poe 1841, 708) nella misura in cui richiedono non di fare inferenze da principi noti, ma semmai la capacità di relativizzarli. Sempre forte è la tentazione, prosegue Poe in *La lettera rubata*, di scambiare per universali deduzioni tratte da assunti che hanno una validità soltanto condizionale (Poe 1845, 927–929), perdendo così il contatto con l'esperienza e finendo (al pari dell'economista 'volgare') con “*nier ce qui est, et d'expliquer ce qui n'est pas*” (Poe 1841, 753).

Tanto come propedeutica per chi deve apprendere l'*habitus* dell'analista, quanto per offrire allo storico un passatempo più leggero, il romanzo poliziesco permette un esercizio della logica

---

che, diversamente dalla sua applicazione nelle scienze naturali e sociali, può fare astrazione dalla natura statistica dei fenomeni complessi<sup>10</sup>. Tanto le leggi dei fenomeni fisici, come sembra suggerire a Brecht la meccanica quantistica, quanto quelle dei fenomeni sociali trovano la loro validità soltanto in una sfera macroscopica, permettendo un'infinità di configurazioni nei fenomeni singoli dal quale il ricercatore deve imparare a fare astrazione, tanto nel moto delle particelle subatomiche quanto nel comportamento degli individui. Non solo nello studio dell'economia, le cui leggi hanno per Marx valore di tendenza, imponendosi come media di continue deviazioni, ma anche nella vita quotidiana, "in tutte le questioni che riguardano la nostra esistenza, escluse forse solo le più primitive, dobbiamo per forza accontentarci del calcolo delle probabilità" (Brecht 1938, 380). Non è però così nel romanzo poliziesco, in cui il numero ristretto di personaggi e di ambienti rende possibile reintrodurre una causalità di tipo deterministico. Risalta così una caratteristica dell'estetica brechtiana, che rinuncia consapevolmente a farsi specchio integrale della realtà, operazione che l'artista può compiere soltanto imponendole dall'esterno un principio di unificazione arbitrario e, dunque mistificandola, per darne invece una rappresentazione icastica, semplificata ma non per questo priva di valore. Le pretese dell'opera d'arte di dare "un'immagine completa della vita" erano per Brecht già in uno scritto del 1926 "infinitamente più menzognere" dei "piccoli frammenti" rappresentati dai romanzi polizieschi (*ibidem*). La perdita di complessità, rimproverata da Adorno, è dunque riconosciuta come inevitabile. Eppure, come abbiamo visto, la letteratura per Brecht non si propone di trasmettere in modo esaustivo un contenuto veritativo, compito che potrebbe essere di pertinenza del metodo dell'esposizione, ma, iniziandolo al metodo della ricerca, nell'attivare nel lettore quelle facoltà che, se esercitate fuori dall'opera d'arte, possono condurlo a una conoscenza del mondo reale.

### **3. Brecht autore di romanzi polizieschi**

L'interesse di Brecht per il romanzo poliziesco non si esaurisce nella riflessione sul genere, ma si accompagna alla volontà di metterne in pratica gli stilemi, invitando il lettore a pensare che colpevole non sia più il criminale singolo, bensì un sistema

---

<sup>10</sup> Si veda Adams (2022).

socioeconomico che, inseparabile dalla competizione e dalle asimmetrie di potere, non può non avere anche il crimine tra i suoi effetti. Insieme a Walter Benjamin, Brecht progetta nel 1933 una serie di romanzi che avrebbero dovuto avere come protagonista Lexer, giudice in pensione<sup>11</sup>. Per come è stata ricostruita da una serie di appunti conservati tra le carte dei due autori, l'ex-commesso viaggiatore Karl Seifert ricatta diverse compagnie di cui è azionista per poi proporre alla segretaria di una di queste di evitare di mandarla in bancarotta, facendole perdere il posto di lavoro, in cambio di un rapporto sessuale. Nell'albergo dove i due convergono di incontrarsi, la segretaria si sottrae gettandolo nella tromba delle scale. Scartando la pista del delitto passionale, suggerito dal fatto che la moglie di Seifert fosse a conoscenza dell'infedeltà del marito, Lexer risale alla verità ma rifiuta di denunciare la donna alla polizia, dato che non a lei può essere attribuita la responsabilità ultima del crimine. Con una trama decisamente più elaborata, l'idea di spostare il colpevole dall'individuo alla società viene da Brecht realizzata nel *Romanzo dei tre soldi* (1934)<sup>12</sup>. Le vicende affaristiche dello sfruttatore di mendicanti Peachum, del truffatore Coax e dell'ex-gangster, trasformatosi in proprietario di un *franchise* di negozi, Macheath, che Brecht descrive meticolosamente, si intrecciano con la morte di Mary Swayer, amministratrice di uno dei magazzini di quest'ultimo e finita sul lastrico per la volontà di Macheath di competere vendendo a prezzi bassissimi. Peachum, desideroso di ricattare Macheath, lo accusa dell'assassinio della donna. A sua volta, Macheath, è restio a respingere le accuse invocando il suicidio di Swayer, poiché ciò implicherebbe ammettere le terribili condizioni contrattuali imposte ai propri venditori. La ricomposizione delle inimicizie tra i tre protagonisti fa sì che la colpa sia fatta ricadere, col pretesto del delitto passionale, sul mutilato di guerra e mendicante Fewkooombey, che la donna aveva temporaneamente ospitato dopo il suo ritorno dal fronte. Prima di essere accusato e impiccato, Fewkooombey sogna di essere chiamato a presiedere il giudizio universale, e di avere come primo imputato Gesù Cristo in quanto autore della parabola dei talenti. A Cristo Fewkooombey fa notare come chi ha ricevuto come unico talento "le proprie forze spirituali e fisiche" (Brecht 1934, 375) non ha mai potuto moltiplicarlo, nonostante le energie profuse quotidianamente. Dall'altra parte, chi ha ricevuto per talento dei

<sup>11</sup> Si vedano Jäger (1993), Wizisla (2004, 49–51) e Herzog (2009).

<sup>12</sup> Per un'analisi dell'opera e della sua genesi, si veda Buono (1971).

---

mezzi di produzione, ha potuto farli fruttificare in ossequio alla parabola. Dopo aver vagliato l'inconsistenza di diverse spiegazioni, il giudice sentenza che la capacità di questo talento di rendere un interesse coincide con lo sfruttamento della forza-lavoro, e condanna non solo Cristo per aver raccontato la parabola, ma tutti coloro, lui stesso compreso, che vi hanno creduto (Brecht 1934, 382). Dalla meticolosissima descrizione delle pratiche di concorrenza reciproca tra i protagonisti del romanzo, che si situano nell'analisi marxiana sul piano della redistribuzione del plusvalore, Brecht arriva così al piano più fondativo della genesi del plusvalore stesso. La lotta reciproca dei capitalisti si svela così un conflitto tra fratelli, capace sempre di ricomporsi in nome del comune interesse al dominio sui salariati.

Se nella sua lettura del romanzo poliziesco e nell'abbozzo pianificato con Benjamin essenziale era fare del crimine, in quanto infrazione, una conseguenza stessa dell'ordine legale borghese, a questo aspetto, che pure si mantiene<sup>13</sup>, qui si aggiunge un altro elemento fondamentale: non è necessaria l'infrazione di quest'ordine legale perché il delitto sia commesso. Anche senza un ordine diretto di Macheath, che pure teme le rivelazioni che Swayer potrebbe fare a suo danno, rimane del tutto plausibile che quest'ultima, ridotta sul lastrico, si sia tolta la vita. È l'ordine borghese stesso a essere svelato come essenzialmente criminale. Come scrive in *Me-ti*:

Ci sono molti modi di uccidere. Si può infilare a qualcuno un coltello nel ventre, togliergli il pane, non guarirlo da una malattia, ficcarlo in una casa inabitabile, massacciarlo di lavoro, spingerlo al suicidio, farlo andare in guerra ecc. Solo pochi di questi modi sono proibiti nel nostro Stato. (Brecht 1934–1955, 52)

Brecht può così incorporare quel parallelo tra delitto individuale e delitto sociale, quest'ultimo non meno premeditato del primo, che era già stato tracciato da Engels in *La situazione della classe operaia in Inghilterra*:

Se un individuo arreca ad un altro un danno fisico di tale gravità che la vittima muore, chiamiamo questo atto omicidio: se l'autore sapeva in precedenza che il danno sarebbe stato

---

<sup>13</sup> Macheath constata infatti: "Davvero, la nostra civiltà tanto esaltata non è poi così lontana dai tempi in cui l'uomo di Neanderthal doveva abbattere il suo avversario a colpi di clava! Si comincia con contratti e timbri governativi e alla fine si deve giungere a un sordido assassinio" (Brecht 2020, 313). Si veda Benjamin (1935).

mortale, la sua azione si chiama assassinio premeditato. Ma se la società pone centinaia di proletari in una situazione tale che debbano necessariamente cadere vittime di una morte prematura, innaturale, di una morte che è altrettanto violenta di quella dovuta ad una spada o ad una pallottola; se toglie a migliaia di individui il necessario per l'esistenza, se li mette in condizioni nelle quali essi non possono vivere; se mediante la forza della legge li costringe a rimanere in tali condizioni finché non sopraggiunga la morte, che è la conseguenza inevitabile di tali condizioni; se sa, e sa anche troppo bene, che costoro in tale situazione devono soccombere, e tuttavia la lascia sussistere, questo è assassinio premeditato, esattamente come l'azione di un singolo, ma un assassinio mascherato e perfido, un assassinio contro il quale nessuno può difendersi, che non sembra tale, perché non si vede l'assassino, perché questo assassino sono tutti e nessuno, perché la morte della vittima appare come una morte naturale, e perché esso non è tanto un peccato di opera, quanto un peccato di omissione. Ma è pur sempre un assassinio. (Engels 1845, 143, trad. leggermente modificata)

Non gli intrighi, la deliberata crudeltà e il cinismo dei Peachum, dei Coax e dei Macheath erano responsabili della serie di sciagure che accadono nel romanzo, ma un ordine sociale orientato alla valorizzazione del capitale, capace di riprodursi soltanto “minando allo stesso tempo le fonti da cui sgorga ogni ricchezza: la terra e il lavoratore” (Marx 1867, 512). Mostrando che la deriva autoritaria, incarnata dai discorsi di Macheath sulla necessità di avere governanti al di fuori dai partiti, “uomini come noi, uomini d'affari” (Brecht 1934, 335), l'imperialismo e la guerra sono non meno conseguenze di quest'ordine, l'uso di Brecht del romanzo poliziesco non cessa di suggerire, in tempi non meno bui dei suoi, di conservare la lucidità e il rigore analitico, nella consapevolezza che una corretta interpretazione della congiuntura, seppur insufficiente, resta non meno necessaria per indirizzare l'azione.

---

---

## Bibliography

- Adams, Dale. “Wir machen unsere Erfahrungen im Leben in katastrophaler Form. Statistische Kausalität und der Kriminalroman bei Bertolt Brecht”. *Geheimnisse / Secrets. Festschrift für Alison Lewis*. Ed. by H.M. Benbow, A.W. Hurley, B. Stone. Rombach, 2022: 149–166.
- Adorno, Theodor Wiesengrund. *Noten zur Literatur* (1965). Trad. it. di A. Frioli, E. De Angelis, G. Manzoni ed E. Filippini. *Note per la letteratura*. Einaudi, 2012.
- Benjamin, Walter. “Brechts Dreigroschenroman” (1935). Trad. it. di M. F. Solari. “Il romanzo da tre soldi di Brecht”, in B. Brecht, *Il romanzo da tre soldi*. L’Orma, 2020: 383–392.
- Brecht, Bertolt. “Der Dreigroschenprozess” (1931). Trad. it. di B. Zagari “Il processo all’opera da tre soldi”. *Scritti sulla letteratura e sull’arte*. Meltemi, 2019: 75–153.
- . *Dreigroschenroman* (1934). Trad. it. di R. Leiser e F. Fortini. *Il romanzo da tre soldi*. L’Orma, 2020.
- . *Me-ti. Buch der Wendungen* (1934–1955). Trad. it. di C. Cases. *Me-ti, Libro delle Svolte*. L’Orma, 2019.
- . “Ein Dichter in Verbannung. Interview mit Knud Rasmussen” (1935). In Id. “*Unsere Hoffnung heute ist die Krise*”. *Interviews 1926–1956*. Hrsg. von N. Willumsen. Suhrkamp, 2023: 105–108.
- . “Vergnügungstheater oder Lehrtheater?” (1936?). Trad. it. di E. Castellani, R. Fertoni e R. Mertens “Teatro di divertimento o teatro di insegnamento?”. *Scritti teatrali*, Einaudi, 1971: 61–71.
- . “Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst” (1937). Trad. it. di E. Castellani, R. Fertoni e R. Mertens “Effetti di straniamento nell’arte scenica cinese”. *Scritti teatrali*, Einaudi, 1971: 72–83.
- . “Über die Popularität des Kriminalromans” (1938). Trad. it. di B. Zagari “Sulla popolarità del romanzo poliziesco”. *Scritti sulla letteratura e sull’arte*. Meltemi, 2019: 372–379.
- . “Über den Kriminalroman” (1938?). Trad. it. di B. Zagari “Sul romanzo poliziesco”. *Scritti sulla letteratura e sull’arte*. Meltemi, 2019: 380–381.

- . “Notizen zu Heinrich Manns „Mut“” (1939). Trad. it. di B. Zagari “Appunti su *Coraggio* di Heinrich Mann”. *Scritti sulla letteratura e sull’arte*. Meltemi, 2019: 383–394.
- . “Die Straßenszene, Grundmodell eines epischen Theaters” (1940). Trad. it. di E. Castellani, R. Fertonani e R. Mertens. “La scena di strada. Modello–base per una scena di teatro epico”. *Scritti teatrali*. Einaudi, 1971: 84–95.
- . “Kleines Organon für das Theater” (1948). Trad. it. di E. Castellani, R. Fertonani e R. Mertens. “Breviario di estetica teatrale”. *Scritti teatrali*. Einaudi, 1971: 113–149.
- . *Schriften zum Theater: Über eine nicht-aristotelische Dramatik* (1957). Trad. it. di E. Castellani, R. Fertonani e R. Mertens. *Scritti teatrali*. Einaudi, 1971.
- . *Schriften zur Literatur und Kunst* (1967). Trad. it. di B. Zagari. *Scritti sulla letteratura e sull’arte*. Meltemi, 2019.
- . *Die Antigone des Sophokles. Materialien zur ‚Antigone‘*. Hrsg. von W. Hecht. Suhrkamp, 1969.
- . *Arbeitsjournal. Erster Band 1938 bis 1942*. Hrsg. von W. Hecht. Suhrkamp, 1971.
- Buono, Franco. “Una «Inquiry» di Brecht: *Der Dreigroschenroman*”. *Studi Germanici* 9, 1–2 (1971): 119–158.
- Chiarini, Paolo. *Brecht, Lukács e il realismo*. Laterza, 1970.
- Conan Doyle, A. “A Study in Scarlet” (1887). Trad. it. di A. Tedeschi. “Uno studio in rosso”. *Tutti i romanzi e tutti i racconti*. Mondadori, 2018: 3–77.
- . “The Hound of the Baskervilles” (1902). Trad. it. di O. Del Buono “Il mastino dei Baskerville” (1902). *Tutti i romanzi e tutti i racconti*. Mondadori, 2018: 159–264.
- Edward, Martin. *The Golden Age of Murder. The Mystery of the Writers Who Invented the Modern Detective Story. Second Edition Fully Revised and Expanded*. Harper Collins, 2025.
- Engels, Friedrich. *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* (1845). Trad. it. di R. Panzieri. *La situazione della classe operaia in Inghilterra*. Editori Riuniti, 1978.
- Fineschi, Roberto. *La logica del Capitale. Ripartire da Marx*. Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, 2021.

- 
- Fortini, Franco. "Istruzioni per il romanzo da tre soldi" (1958). In Id. *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*. Einaudi, 1989: 273–277.
- Herzog, Todd. "Crime, Detection, and German Modernism". In Id. *Crime Stories. Criminalistic Fantasy and the Culture of Crisis in Weimar Germany*. Berghahn, 2009: 13–33.
- Hood, Stuart. "Brecht on Radio". *Screen*, 20, 3–4 (1979): 16–23.
- Jäger, Lorenz. "Mord im Fahrstuhlschacht: Benjamin, Brecht und der Kriminalroman". *The Brecht Yearbook*, 18 (1993): 25–42.
- Kiralyfalvi, Bela. "Georg Lukács or Bertolt Brecht?". *British Journal of Aesthetics*, 25, 4 (1985): 340–348.
- Koutsourakis, Angelos. *Rethinking Brechtian Film Theory and Cinema*. Edinburgh University Press, 2018.
- Marx, Karl. *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (1857–1858). Trad. it. di E. Grillo. *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica*. La Nuova Italia, 1968.
- . *Zur Kritik der politischen Ökonomie* (1859). Trad. it. di E. Cantimori Mezzamonti. *Per la critica dell'economia politica*. Editori Riuniti, 1979.
- . *Theorien über den Mehrwert* (1861–1863). A cura di C. Pennavaja, trad. it. di L. Perini. *Teorie sul Plusvalore. Volume II*. Editori Riuniti, 1979.
- . *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (1867: 1a ed., 1872: 2a ed.). A cura di R. Fineschi, trad. it. di S. Breda, R. Fineschi, G. Schimmenti e G. Sgrò. *Il Capitale. Critica dell'economia politica. Libro I: Il processo di produzione del capitale*. Einaudi, 2024.
- Nusser, Peter. *Der Kriminalroman. Vierte Auflage*. Metzler, 2009.
- Perrucchi, Lucio. "Per un'estetica del romanzo giallo". *Materiali di estetica*, 4.1, 3–4 (2017): 278–285.
- Poe, Edgar Allan. "The Murders in the Rue Morgue" (1841). Trad. it. di D. Cinelli "Gli assassinii della Rue Morgue". In Id. *Racconti*, Mondadori, 2006: 708–753.
- . "The Purloined Letter" (1845). Trad. it. di D. Cinelli. "La lettera rubata". In Id. *Racconti*, Mondadori, 2006: 911–934.
- Rosdolsky, Roman. *Zur Entstehungsgeschichte des Marxschen Kapital. Der Rohentwurf des Kapital 1857–1858*. Europäische Verlagsanstalt, 1968.

Wizisla, Erdmut. *Walter Benjamin und Bertolt Brecht – Die Geschichte einer Freundschaft* (2004). Transl. by C. Shuttleworth. *Walter Benjamin and Bertolt Brecht: The Story of a Friendship*. Yale University Press, 2009.