

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Architettura e Culture del progetto

Ciclo: XXXIV

Settore Concorsuale: 11-C4

Settore Scientifico Disciplinare: Filosofia del linguaggio (M-FIL/05) e Estetica (M-FIL/04)

Forma e critica del reale in Siegfried Kracauer (1925-1937):

Immagine, città, modernità

Presentata da: Ivano Gorzanelli

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Annalisa Trentin

Supervisore

Prof. Andrea Borsari

Esame finale anno 2022

Abstract

Siegfried Kracauer (1889-1966) fu di formazione ingegnere-architetto, giornalista e poi direttore dell'insero culturale della «Frankfurter Zeitung», saggista, romanziere, filosofo, sociologo e storico del cinema, ma soprattutto fu un instancabile osservatore critico della superficie della realtà, convinto quale era che solo dall'osservazione dei fenomeni superficiali si potesse davvero intuire la realtà di un'epoca. Amico e corrispondente di Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Leo Löwenthal, Erwin Panofsky e di innumerevoli altre personalità appartenute a quell'epoca terribile e magnifica detta Repubblica di Weimar, fu costretto alla fuga prima in Francia poi in America a causa delle sue origini ebraiche. La tesi si propone di individuare all'interno di un'ampia produzione alcune figure chiave del suo pensiero limitando la ricerca al periodo che va dal 1925 al 1937, data della pubblicazione della sua ultima opera in lingua tedesca, *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo*. L'obiettivo della tesi è cercare di cogliere il rapporto tra forma e critica della realtà attraverso saggi, articoli di giornale, recensioni di libri e film, biografie e autobiografie. All'interno di questo lavoro si sono isolate alcune immagini e opere che permettono, a nostro parere, di cogliere il senso della decifrazione della modernità in Kracauer. La luce come figura ambigua della fantasmagoria e della metropoli, il mito e la razionalizzazione capitalistica, la figura di Ginster, personaggio letterario chiaramente autobiografico incaricato di descrivere le tensioni nel passaggio dall'esperienza della prima guerra mondiale al mondo moderno dell'improvvisazione e della perdita dei confini e, infine, Jacques Offenbach e l'operetta, incursione storica di Kracauer alla ricerca di una biografia sociale della città di Parigi come archeologia della modernità sviluppando un parallelo tra l'epoca del Secondo Impero di Napoleone III e l'avvento del nazismo. A ognuno di questi momenti è dedicato un capitolo che cerca di sviluppare continuità e discontinuità del pensiero di Kracauer nei confronti delle eredità filosofiche e metodologiche di György Lukács, Georg Simmel, Karl Marx mostrando come Kracauer sia stato sempre 'fuori fuoco', mai allineato a nessuno di questi autori e sempre alla ricerca di quel mosaico, ovvero quella relazione tra osservazione e costruzione del reale, che è la vera cifra stilistica del suo sguardo sulla modernità. L'attenzione è stata rivolta alle testimonianze dei rapporti e dei confronti, talora aspri, con i suoi colleghi e amici a partire da quelli complicati con Benjamin e Adorno che restituiscono un'immagine di un pensatore originale e complesso alla ricerca e, paradossalmente sulla soglia, di una via per pensare l'irruzione della cultura di massa e del potere assoggettante delle immagini. La tesi vuole anche mostrare come questo autore, di formazione architetto, rappresenti altresì un'interessante proposta critica per ridefinire la relazione tra spazio urbano e spazio sociale e la possibilità di una sorta di pensiero mimetico e trasformativo che rende giustizia delle relazioni complesse tra uomini, cose e luoghi.

Abstract (english version)

Siegfried Kracauer (1889-1966) was trained as an engineer-architect, a journalist and later editor of the cultural insert of the «Frankfurter Zeitung», an essayist, novelist, philosopher, sociologist and film historian, but above all he was a tireless critical observer of the surface of reality, convinced as he was that only by observing superficial phenomena could one really grasp the reality of an era. The aim of the thesis is to try to grasp the relationship between form and critique of reality through essays, newspaper articles, book and film reviews, biographies and autobiographies. Within this work, we have isolated certain images and works that, in our opinion, allow us to grasp the meaning of the decipherment of modernity in Kracauer. Light as an ambiguous figure of phantasmagoria and the metropolis, myth and capitalist rationalisation, the figure of Ginster, a clearly autobiographical literary character charged with describing the tensions in the transition from the experience of the First World War to the modern world of improvisation and loss of boundaries, and, finally, Jacques Offenbach and the operetta, Kracauer's historical incursion in search of a social biography of the city of Paris as an archaeology of modernity by developing a parallel between the era of Napoleon III's Second Empire and the advent of Nazism. A chapter is dedicated to each of these moments, attempting to develop continuities and discontinuities in Kracauer's thought in relation to the philosophical and methodological legacies of György Lukács, Georg Simmel and Karl Marx, showing how Kracauer was always 'out of focus', never aligned with any of these authors and always in search of that mosaic, that relationship between observation and construction of the real, which is the true stylistic hallmark of his gaze on modernity. The thesis also aims to show how this author, trained as an architect, also represents an interesting critical proposal for redefining the relationship between urban space and social space and the possibility of a kind of mimetic and transformative thinking that does justice to the complex relationships between men, things and places.

Was hilft aber eine Tiefe, die so weit unterhalb liegt, daß sie nicht an die Oberfläche dringt¹

Siegfried Kracauer, 1930

¹ Th. W. Adorno, S. Kracauer, *Briefwechsel, 1923-1966*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2008, p. 202.

In questa lettera indirizzata ad Adorno alias 'Teddie', Kracauer sta commentando le *Versuche* di Bertold Brecht che viene definito autore di bellissimi aforismi nel linguaggio oscuro del capo (*dunkler Führersprache*). Una possibile traduzione: "a cosa serve una profondità che arriva così a fondo se non si spinge fino alla superficie".

Indice

Introduzione

1. **La luce come decifrazione della modernità**

L'arte e la vita: a confronto con Lukács

Mosaico e rappresentazione: un conflitto estetico?

Esperienza e storia: un confronto col mondo di cartapesta

Lo sfarzo dell'esteriorità: alla ricerca di un'altra opera d'arte

L'apparenza come cifra dell'autentico

La "doppia esistenza" del viaggio e della danza

Georg Simmel, un'eredità difficile?

Positano, Marsiglia, Napoli: a confronto con altre immagini

Napoli e Positano

Marsiglia

Parigi, Berlino e la 'natura' del paesaggio urbano

La luce come decifrazione della modernità

Sul metodo: leggere Kracauer

2. **Ginster, critica della ragione geometrica**

Tra due stupidità: autorappresentazione e immagine di sé.

Il decoro e la rappresentazione geometrica

Anacronismo, spettri e suppellettili: Ginster e la storia

"Di fuori e di fronte": Ginster, lo straniero

Essere altrove: il tempo osservato

Microscopi e acquari: sugli spettri, le forme e Gilbert Clavel

La radicalità della noia e quella della falsificazione

“Uno che non ha niente da fare”: stazioni, porti e rifiuti.

Ginster e la ragione

3. *Ambivalenza del mito e ambivalenza della ragione: sulle immagini di città in Siegfried Kracauer*

Mito e immagini di città

Il mito come idealismo: contro Lukács e Buber, con Marx

Il mito e le tillergirls: un conflitto tra forme culturali

La decifrazione delle immagini spaziali come rappresentazione della disgregazione

4. *Jacques Offenbach e la forma urbana dell'ambiguità*

La rivoluzione del disprezzo e le immagini di città

Napoleone III e l'ambiguità dell'operetta

Una cultura urbana chiusa

“Il mondo era diventato democratico”

Intrattenimento, ebrezza e città

Il conflitto estetico, la natura della maschera e la propaganda

5. *Verso una conclusione*

Introduzione

Si potrebbe partire da un equivoco oppure, volendo leggere la questione da un altro punto di vista non meno aderente alla realtà, da una polemica maliziosa di Theodor. W. Adorno nei confronti di Siegfried Kracauer per introdurre questo lavoro di tesi.

Scrivo Adorno nel maggio del 1930 a Kracauer:

bisognerebbe comunque chiedersi se si trovi sempre il giusto rapporto tra la forma di improvvisazione a *prima vista*, l'esperienza a priori delle cose, e il metodo fondato sui documenti. Se insomma, senza alcun studio, bensì muovendo soltanto dalla superficie, non si sarebbe potuto dire tutto in modo altrettanto definito e più coerente, in quanto, in assenza di un ampio fondamento economico, gli studi delle fonti non sono decisivi (*ohne alles Studium*). Mi sembra quasi che, con il tuo specifico modo di vedere, la cosa più appropriata sarebbe davvero che tu ti attenessi esclusivamente a ciò che hai colto in maniera immediata e quindi formato in modo vincolante (*und damit verbindlich Geformte hieltest*). Questa non intende essere un'obiezione, ma semplicemente un'indicazione metodologica e di lavoro per le imprese future nello stesso campo. In tutti gli aspetti decisivi, ne sono colpito molto favorevolmente. È solo che – se possibile – vedo la realtà ancora più nera di te, perché non ritengo possibile un cambiamento degli uomini né che esista una possibilità concreta¹.

Adorno sta commentando *Gli impiegati* (1930). Il testo è frutto di un lungo lavoro di ricerca 'sul campo' che ha portato Kracauer a intervistare direttori, impiegati, quadri amministrativi, segretarie confrontandosi con i sindacati dei cosiddetti colletti bianchi². L'obiezione di Adorno, e forse sta proprio qui la malizia, riguarda la possibilità che la descrizione del mondo impiegatizio avvenga senza l'ausilio della teoria che sembra invalidare parzialmente la verità del testo e del lavoro. Adorno richiama la necessità di rimanere alla superficie delle cose.

Kracauer, e non sarà né la prima né l'ultima volta, si mostrò piuttosto restio ad accettare le critiche di Adorno³. Nel rispondere, il 25 maggio del 1930, vorrà soprattutto sottolineare che per lui non si tratta di una qualità specifica del suo occhio e della sua

¹ Th. W. Adorno, S. Kracauer, *Briefwechsel*. 1923-1966, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2008, p. 207. Lettera del 12 maggio 1930.

² Kracauer discute di alcune reazioni a *Gli Impiegati* in una lettera del 20 aprile 1930 inviata sempre ad Adorno dove risulta che la Deutschnationale Handlungsgehilfen-Verband (DHV) e la Volksparteiliche Reichsvereinigung avessero polemizzato con il suo testo proprio su uno dei punti più delicati della ricerca, ovvero la volontà di Kracauer di restituire un'immagine più veritiera del ruolo sociale degli impiegati nello scenario del dopoguerra. Egli fu accusato dalle associazioni più conservatrici di voler uccidere la coscienza di classe degli impiegati proletarizzandoli.

³ Un'altra polemica riguarderà sempre in questo periodo gli eventuali prestiti che Kracauer avrebbe preso da Walter Benjamin. Adorno ne farà menzione in una lettera del 25 luglio del 1930 dove scriverà a proposito del testo *Sugli uffici di collocamento*: "Il suo saggio *Arbeitsnachweise* - l'altro lo conoscevo già - mi è piaciuto molto. Ho notato con stupore e anzi con approvazione che hai accettato la formula di Benjamin 'case come i sogni del collettivo' (*Häusern als den Träumen des Kollektivs*) - solo senza la parola collettivo, che anche a me non piace. La cosa è davvero molto aggressiva e sorprendente. Una delle tue cose migliori; persegue certe intenzioni dell'«ornamento della massa» ulteriormente, ma in modo più radicale. Sono completamente d'accordo". Th. W. Adorno, S. Kracauer, *Briefwechsel*, cit., p. 236. La risposta di Kracauer enfatizzerà la distanza da Benjamin e pur riconoscendo il prestito cercherà di sottolineare il fraintendimento operato da Adorno: "Vorrei correggere un'osservazione sui miei «Uffici di collocamento». Vuoi dire che ho accettato la formula di Benjamin delle case come i sogni del collettivo. Non è questo il caso. Ho affrontato certe immagini spaziali come sogni della società perché rappresentano l'essere di questa società, che è velata dalla sua coscienza. Così mi incontro con Benjamin, che tra l'altro è della stessa opinione, solo nella parola sogno. È come incontrarsi a un incrocio e proseguire in direzioni diverse. La concezione della città come sogno della collettività mi sembra ancora romantica". Th. W. Adorno, S. Kracauer, *Briefwechsel*, cit., pp. 240-241.

abilità di osservatore⁴ delle realtà sociali, ma in primo luogo di una metodologia specifica frutto di un confronto con la realtà:

riguardo al lavoro sugli impiegati una delle tue formulazioni non mi sembra corretta. Non è che io abbia espresso i miei giudizi a *prima vista* [in italiano nel testo] ma di fatto l'intuizione della pura posizione difensiva del capitale è sorta dalla considerazione teoricamente fondata dell'empiria (*Empirie*). Anche in altre occasioni, ho dovuto più volte rivedere a posteriori le intuizioni originali. Considero il lavoro molto importante dal punto di vista metodologico, nella misura in cui costituisce un nuovo tipo di espressione (*eine neue Art der Aussage konstituiert*), che non si destreggia tra la teoria generale (*allgemeiner Theorie*) e la pratica particolare (*spezieller Praxis*), ma rappresenta un proprio modo strutturato di considerare le cose (*Betrachtungsart darstellt*). Se vuoi, è un esempio di dialettica materiale (*materiale Dialektik*). Casi analoghi sono le analisi della situazione di Marx e Lenin, che però fanno ancora più affidamento sul marxismo di quanto possiamo fare oggi, e quindi, solo per questo, danno l'apparenza di un maggior rigore. Lì, la dialettica è ancora l'ultima propaggine della filosofia della totalità, mentre io vorrei liberarla da questa riassicurazione e la considero una mitragliatrice di intuizioni minime. Sai che ammetto l'astratto, il vincolante fino a un certo grado non identificabile dal punto di vista teorico (*Daß ich dabei das Abstrakte, Verbindende bis zu einem gewissen theoretisch nichtausmachbaren Grade gelten lasse, weißt du ja*)⁵.

Kracauer non vuole collocare la propria “dialettica materiale” a metà tra l’astrazione e la prassi, ma trasformarla in una “mitragliatrice per intuizioni, anche le più piccole” (*Maschinengewehrfeuer von kleinsten Intuitionen*). Il suo punto di vista non è visibile lungo quell’asse che lo farebbe apparire ad alcuni troppo propenso al dettaglio e ad altri troppo poco propenso alla definizione di quello stesso dettaglio. La dialettica che decifra la realtà in Kracauer è sempre e comunque l’espressione di una relazione, quella tra visione e costruzione, che rinuncia esplicitamente alla totalità. Kracauer dichiara di non avere chiaro fin dove ammettere l’astrazione come elemento vincolante; l’espressione può essere tradotta come un radicale rifiuto della totalità e della concettualità come elementi capaci di cogliere la realtà nelle sue sfumature. Nel 1942 discutendo con Erwin Panofsky scriverà sugli stessi temi a proposito dei film e della capacità soprattutto dei prodotti cinematografici medi di intercettare quei fenomeni sociali che rimarrebbero nascosti alle idee:

sia l'agricoltore che l'ingegnere sanno qualcosa sull'importanza di dettagli apparentemente insignificanti. Molti piccoli fattori, loro sanno, devono lavorare insieme per far maturare il mais o per far funzionare una macchina complicata. La loro esperienza insegna loro a diffidare delle pretese delle idee pure, mentre allo stesso tempo trovano nelle piccole cose più che piccole cose.

⁴ Kracauer scriverà di una certa “fame di immediatezza” nel capitolo *Contrada sconosciuta de Gli impiegati* attribuita al digiuno che di questa aveva generato l’idealismo tedesco. A questa astrattezza viene contrapposto il *reportage*. L’esistenza però, scrive Kracauer “non viene fissata per il fatto che in un *reportage* – nel migliore dei casi – la si ha una seconda volta. Il *reportage* è stato un legittimo contraccolpo rispetto all’idealismo – nulla di più” e cento rapporti da una fabbrica non si lasciano sommare restituendo la realtà della fabbrica poiché la “realtà è una costruzione” e la vita “dev’essere certamente osservata per nascere”. All’esercizio di accumulazione del *reportage* così come all’astrazione idealistica, Kracauer oppone il *mosaico* come figura che unisce osservazione e conoscenza intima della materia osservata. Il *mosaico* diventa così una figura sospesa tra la possibilità documentaristica e quella artistica. S. Kracauer, *Gli impiegati*, Meltemi Milano, 2020, p.21. Il tema è trattato nel primo e anche nel secondo capitolo di questo lavoro.

⁵ Th.W. Adorno, S. Kracauer, *Briefwechsel*, cit., pp. 215-16. Lettera del 25 maggio 1930.

Una tale prospettiva si rivela utile anche nel campo delle scienze umane, dove qualsiasi indagine interessata solo all'esposizione delle idee corre il rischio di perdere il significato stesso delle idee. "I grandi eventi", diceva Paul Valery, "sono forse grandi solo per le piccole menti". Concentrarsi direttamente sulle idee è in ogni caso un mezzo sicuro per non afferrarle mai. Ma può accadere che un attento esame di qualche evento minore del tipo favorito sullo schermo permetta di osservare segretamente le forze in movimento della storia in piena azione. Le idee si manifestano piuttosto per vie traverse, in fatti poco appariscenti. E nell'esaminare questi fatti, è spesso come se si guardasse attraverso una stretta finestra a strane scene che, all'esterno, sarebbero del tutto invisibili⁶.

Il film offre una possibilità che è anzitutto metodologica sul piano della fisionomia, ovvero della capacità di riconoscere la superficie del reale sul piano estetico e storico, laddove è proprio il piano estetico a restituire la possibilità di decifrare la qualità di un'epoca oltre le autorappresentazioni:

Il film riflette in una misura finora sconosciuta il mondo visibile - un mondo che include non solo gli esseri umani ma anche gli oggetti e la natura e gli innumerevoli incidenti che risultano dalla loro interrelazione. [...] Questi pochi accenni evidenziano sufficientemente il valore documentario unico di un'arte capace di abbracciare folle impetuose, fisionomie, piccoli gesti, complessi occasionali di cose e corpi umani e tutti i fenomeni di passaggio che costituiscono la superficie della vita. I film illuminano il regno delle bagatelle, dei piccoli eventi. Ma solo oggi si comincia a capire che proprio per questo possono diventare una nuova fonte di conoscenza⁷.

Se l'iniziale obiezione di Adorno⁸ era quindi concentrata sullo iato che si apriva tra le intenzioni estetiche, che si trovano nel linguaggio e le intenzioni politiche che invece si troverebbero sul piano del dato di fatto, la risposta di Kracauer elude questa distinzione cercando di delimitare senza definire la fisionomia della propria epoca attraverso una relazione di tipo metodologico e morfologico. Kracauer unisce costruzione del reale e osservazione e include, questo sembrerebbe essere un punto decisivo, le cose e il loro intrecciarsi con la vita. Le innumerevoli relazioni tra cose e uomini, la natura amorfa degli eventi storici e la ricchezza fenomenologica della *Lebenswelt* sono l'accesso di Kracauer alla modernità intesa come epoca della disgregazione, dello smarrimento e della perdita di centralità della cultura, ma anche una modernità intesa in positivo come fantasmagoria, improvvisazione e della potenza trasfigurativa delle immagini. È possibile comprendere meglio che cosa si intenda con la dicotomia tra osservazione e costruzione del reale se appunto si accetta di non declinarla come una variazione del rapporto tra osservazione documentaristica e teoria. Riteniamo utile in questa direzione riprendere un testo scritto da Kracauer pochi mesi prima di morire, alla metà degli anni sessanta, *Prima delle cose ultime*. Nel capitolo *L'Approccio storico*, Kracauer sviluppa un parallelo e un confronto tra il mestiere di storico e quello di fotografo sottolineando di come appaia di grande interesse il fatto che "nella dimensione delle arti figurative, l'invenzione di Daguerre abbia sollevato questioni e domande simili a quelle che venivano ampiamente

⁶ Siegfried Kracauer-Erwin Panofsky, *Briefwechsel 1941-1966*, Akademie Verlag, Berlin, 1996, p. 16. Il riferimento della lettera va al "PLAN FOR WORKS" ovvero al piano di lavoro per la scrittura di *Da Caligari a Hitler. Storia psicologica del cinema tedesco* (1947) La lettera è del 16 ottobre del 1942.

⁷ Ibidem.

⁸ Th. W. Adorno-S. Kracauer, *Briefwechsel*, cit., p. 207 La lettera è del 12 maggio del 1930.

dibattute nella storiografia contemporanea”⁹. Il punto sul quale si interroga Kracauer sembra essere lo stesso che si è incontrato nella polemica con Adorno¹⁰, ovvero la relazione tra quella che viene descritta come la “tendenza realistica dello storico che lo induce a fare incetta di tutti i dati che gli interessano, e la tendenza costruttiva (*formative tendency*) che gli richiede di spiegare il materiale che è nelle sue mani. È insieme attivo e passivo, registra e crea allo stesso tempo (*He is both passive and active, a recorder and a creator*)”¹¹. La risposta di Kracauer a questo dilemma sta nell’individuare la qualità specifica del mezzo espressivo:

se vogliamo rovesciare il discorso si può dire che una realizzazione che disdegni le eventuali proprietà caratteristiche del suo *medium* può facilmente urtare la nostra sensibilità; le vecchie strutture in ferro con i loro prestiti dall’architettura in pietra neogotica sono tanto irritanti quanto sono venerande¹².

Per Kracauer l’approccio del fotografo è tanto più ‘fotografico’ se le sue aspirazioni stilistiche, invece di ostacolare le sue intenzioni realistiche le sorreggono. Senza esagerare si può trovare in questi riferimenti, scritti oltre trent’anni dopo la disputa su *Gli impiegati* con Adorno, la cifra stilistica e conoscitiva di Kracauer nei confronti della realtà: evitare di distruggere con i propri preconcetti o con le proprie dottrine e idee la materia prima a cui si vuole dare una forma. Non sembra casuale che proprio in questo riferimento alla metodologia ritornino le immagini della formazione architettonica dell’autore e quindi la città come immagine e sovrapposizione di immagini, il senso specifico e le modalità morfologiche dell’apparire come forma espressiva della vita e del mondo.

Il lavoro che qui si propone intende rispettare questa particolare via all’osservazione della città, al potere delle immagini e alla tensione sempre viva tra forma, realtà e apparenza. Si propone di esplorare la decifrazione della modernità di Kracauer come fisionomia di un’epoca di transizione, quella che va dalla metà degli anni Venti fino alla pubblicazione di *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo* nel 1937. La periodizzazione segue quella suggerita da una parte importante degli studi che si concentrano sugli anni che vanno dal 1925 al 1927 come decisivi e costituisce il tentativo di restituire la complessità dello sguardo kracaueriano focalizzato sul pensare per immagini: i capitoli che seguono scandiscono le tappe di questa ricostruzione senza, necessariamente indicare un percorso cronologico, ma si concentrano su immagini o opere che permettono di illuminarne i nodi critici.

Il primo capitolo ha al centro la figura della luce. Non solo una metafora, ma un insieme di analogie e similitudini, descrizioni di luoghi e ambienti che sono presenti in spazi metropolitani del sud e nord Europa, negli interni delle abitazioni come nelle strade, nei

⁹ S. Kracauer, *History. The Last Things Before the Last* (1969), completed by Paul Oskar Kristeller with a new Preface, Marcus Wiener Publishers, Princeton, 2014, trad. It S. Kracauer, *Prima delle cose ultime*, Marietti, Casal Monferrato, 1985, p. 40.

¹⁰ Adorno risponderà alle osservazioni di Kracauer in un primo momento il 26 maggio del 1930 scrivendo: “il tuo concetto di dialettica materiale è molto interessante per me, perché nel mio Kierkegaard ce n’è uno del tutto analogo sotto il nome di dialettica immanente, cioè quella che non si svolge in determinazioni chiuse del pensiero, ma viene interrotta dalla realtà che non si adegua”. La realtà si prende il respiro, scrive Adorno, e ricomincia ogni volta da capo. Tutti i miei dibattiti marxisti ruotano intorno a questo e, come te, opero contro il concetto chiuso della dialettica con l’argomento che è idealistica in virtù della categoria della totalità come mera determinazione del pensiero. Quindi siamo di nuovo d’accordo senza averne parlato prima”. Th. W. Adorno, S. Kracauer, *Briefwechsel*, cit., p. 218.

¹¹ S. Kracauer, *Prima delle cose ultime*, cit., p. 38.

¹² Ivi, p. 44.

grandi magazzini, nelle officine come negli spazi del divertimento. Il capitolo vuole descrivere continuità e discontinuità del pensiero di Kracauer a confronto con due grandi eredità, György Luckács e Georg Simmel, con l'obiettivo di far comprendere come l'irruzione della modernità sia rappresentata in Kracauer dalla relazione che la fantasmagoria intrattiene con la realtà. Le immagini legate alla luce rappresentano un pensiero che svolta verso la comprensione della relazione tra la cultura di massa e la forma del reale che avviene alla metà degli anni Venti, con, tra gli altri, i saggi *Culto del divertimento*, *Mondo di cartapesta*, *La massa come ornamento*. Il capitolo richiama i luoghi della luce in Kracauer mostrando come questa immagine apra alla comprensione del rapporto tra rappresentazione e autorappresentazione delle classi sociali sia sul piano estetico che politico. La luce diventa qui una figura capace di spiegare il conflitto estetico tra il retaggio culturale delle classi colte e l'omogeneo pubblico metropolitano. La luce naturale del meridione delle città di Positano, Napoli, Marsiglia e Nizza farà da contraltare alla luce assoggettante e ingannevole delle metropoli del Nord. Allo stesso tempo la luce sarà possibile veicolo di trasfigurazione delle realtà urbane, perdita dei confini delle cose, possibile riscatto dalle gerarchie, sogno e ricordo, ma anche un preciso segno della relazione tra centro e periferia della modernizzazione.

Il secondo capitolo affronta *Ginster* (1928), ovvero l'unico romanzo a sfondo autobiografico pubblicato da Kracauer in vita¹³ mostrando come egli utilizzi una forma narrativa per descrivere la propria figura e la relazione che questa intrattiene con il mutamento epocale rappresentato dalla prima guerra mondiale e dalla modernità. *Ginster*, figura di emigrato e di *flâneur* sempre sospeso tra assenza e presenza, prossimità e distanza, rappresenta un personaggio che mette in scacco le convenzioni sociali e la rappresentazione dominante del tempo. Romanzo ambientato negli anni della guerra, trova la propria conclusione cinque anni dopo la sua fine mostrando un percorso biografico che va ben oltre la descrizione di una vita. *Ginster* è soprattutto importante per comprendere la relazione tra la vita individuale e l'irruzione violenta della razionalizzazione capitalistica, esperienza vissuta e le forme. Attraverso *Ginster* Kracauer descrive il passaggio in quella che si è scelto di chiamare una critica della ragione geometrica.

Il terzo capitolo affronta uno dei nodi più teorici, ovvero la relazione tra l'ambivalenza del mito e quella della ragione. Nel testo *La massa come ornamento* (1927), ma non solo, Kracauer affronterà esplicitamente questo tema. Il capitolo descrive come siano proprio le immagini di città e la relazione con lo spazio metropolitano a mettere in scena il conflitto tra mito e ragione e come la lettura storica e politica dell'epoca sia da Kracauer sviluppata attraverso un conflitto di natura estetica. Nelle rappresentazioni ornamentali delle *tillergirls* Kracauer troverà uno spazio di interpretazione di uno degli esiti più significativi della modernità capitalista, il ritorno del mito. Il capitolo si propone di seguire la correlazione tra l'ambiguità della città e l'ambivalenza del mito e di comprendere come siano proprio le immagini nate dall'osservazione della metropoli a consentire a Kracauer di osservare la realtà nella tensione tra forma e critica del reale.

¹³ Kracauer scrisse anche un secondo romanzo di ispirazione autobiografica, *Georg*, alla metà degli anni Trenta. Le condizioni economiche e le urgenze del tempo lo portarono ad abbandonare il testo che solo alcuni lettori ebbero il privilegio di consultare e che sarà pubblicato solo dopo la morte dell'autore avvenuta nel 1966. Si è scelto qui di confrontarsi con la materia di *Ginster* perché ritenuta più consona ad illustrare le immagini e i conflitti della modernità.

Il capitolo finale si occupa di *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo* (1937). Il testo, scritto sotto la pressione di diverse difficoltà economiche da parte di Kracauer, ha in effetti un peso molto maggiore di quello che le premesse potrebbero suggerire. È infatti il tentativo di Kracauer di ripensare la nascita della modernità e alle possibilità che essa offriva mettendo in relazione il potente sviluppo tecnologico e il suo impatto sulla percezione e la democratizzazione della società, la sua apertura verso le classi popolari e la borghesia. Il testo su Offenbach è sia un tentativo di scrivere una “biografia sociale di una città”, sia quello di decifrare la modernità attraverso la relazione tra l’euforia e frivolezza della musica di Offenbach e la realtà sociale e politica del tempo, anch’essa divenuta irrealistica. Kracauer troverà nella Parigi del Secondo Impero una chiave di lettura che richiama le categorie sviluppate nel 1926 sviluppando un parallelo tra Napoleone III e Hitler. Il capitolo si sforza di rintracciare questa continuità e mostra come egli interpreti il senso del mascheramento e del conflitto estetico in seno alla società di Offenbach come a quella della Germania degli anni Trenta.

Kracauer ha effettivamente creduto alla possibilità che il cinema e l’innovazione dei nuovi *media* permettessero di affacciarsi verso quell’abisso di non senso e vuoto che era divenuta l’esistenza individuale dopo la guerra. In *Offenbach* sembra quasi volere enfatizzare la sua sfiducia verso il ‘popolo’ tedesco scrivendo un libro sulla Francia. Furono i repubblicani a equivocare la natura della frivolezza di Offenbach e della sua arte ritenendolo, a torto, il rappresentante più autentico e banale di quel mondo fasullo che era divenuta la società francese delle esposizioni universali e della dittatura di Napoleone III. Non deve quindi sorprendere che già a metà del 1930 Kracauer avesse sviluppato un parallelo tra Francia e Germania e intuito come da una rivoluzione non sarebbe spuntato nessun “nuovo popolo”, ma forse solo la disperazione e il risentimento. Scrive in una lettera ad Adorno del 24 agosto del 1930:

per il resto, l'orizzonte è cupo: la situazione in Germania è più che grave; anche per il giornale. Avremo 3-4 milioni di disoccupati e non vedo vie d'uscita. Una sciagura incombe su questo paese e so molto bene che non è solo il capitalismo. Il fatto che esso possa diventare così bestiale non è affatto dovuto solo a ragioni economiche. (Come dovrei essere in grado di formularle? Mi accorgo sempre in Francia, cosa su cui ci sarebbe certo molto da ridire, di tutto ciò che da noi è stato distrutto: il decoro elementare, la natura assolutamente buona e con essa ogni fiducia degli uomini l'uno nell'altro). Ma poiché nel nostro paese una rivoluzione non farebbe sorgere come forse in Russia, un «popolo» nemmeno consunto, non credo nei poteri curativi della rivolta. Vedo solo un caos generale, e preferirei quasi che si potesse ancora andare avanti così alla meno peggio¹⁴.

Ecco, Kracauer è stato un interprete onesto del disordine e ha cercato di trovare nel caos, nello scontro tra rappresentazioni, nell’antagonismo delle forme culturali, nel culto del divertimento, nella capacità del montaggio e nella potenza delle immagini, una possibile via alla ricomposizione di una vita degna. Questo lavoro di tesi ambisce a testimoniare anche di questa onestà intellettuale, di questo sforzo sempre in prossimità della superficie delle cose e della vita.

¹⁴ Th. W. Adorno- S. Kracauer, *Briefwechsel*, cit., p. 246.

CAPITOLO. 1

La luce come decifrazione della modernità

Premessa

Il presente capitolo si propone di delineare un itinerario lungo dieci anni nella traiettoria intellettuale di Siegfried Kracauer (1889-1966). Dal 1921, anno in cui recensì la *Teoria del Romanzo* (*Theorie des romans*, 1913) di György Lukács, alla pubblicazione di *Dalla Finestra* (*Aus dem Fenster gesehen*) nel 1931, Kracauer sviluppa una personale visione della modernità centrata sulla prevalenza dell'ottico e del fantasmagorico. Nel tentativo di rendere conto delle continuità e discontinuità interne a questo percorso si è cercato di argomentare in due direzioni: da un lato attraverso la lettura delle relazioni con la filosofia di Simmel e quella di Lukács, si è voluto verificare quali idee e eredità, metodologiche e non solo, Kracauer accoglie, pur modificandole, nel proprio percorso; dall'altro si sono approfonditi i nodi, le immagini e le figure rintracciabili in un corpo di testi che vanno soprattutto dal 1925 al 1926 (*Kalikowelt, Kult der Zerstreung*). La proposta che il testo avanza muove sul livello teorico dal rapporto tra luoghi e rappresentazione, tra forme culturali (il romanzo, il montaggio cinematografico, la forma delle classi sociali, la rappresentazione dei corpi e delle classi, la fisionomia della città), ed epoche storiche individuando nella luce e nelle immagini ad essa correlate quali splendore e riflesso, un insieme di metafore, similitudini e analogie che Kracauer utilizza per descrivere e rendere visibile il rapporto tra corpi e modernità, rifiuti e razionalizzazione, sogni e strade. Si tratta di un itinerario geografico ed estetico che vuole localizzare le riflessioni di Kracauer attraverso il confronto con la realtà del sud Europa, tra Positano e Marsiglia alla ricerca della relazione tra le immagini-pensiero della porosità e della luce. È attraverso la relazione tra un piano volto a verificare la relazione tra realtà e rappresentazione e uno più legato alla potenza e all'autonomia delle immagini, che si è cercato di aprire ad un'ipotesi di lettura che evidenzia la caratteristica peculiare del pensare di Kracauer come agire mimetico, trasformativo e relazionale, non meramente imitativo, che trasfigura la realtà cercando di recuperare ciò che si è *perduto* nella "pura esteriorità" restituendo alle immagini, e dunque anche all'apparenza, il loro valore antropologico e esperienziale oltre il puro intrattenimento. Il testo è quindi leggibile a più livelli come una periodizzazione interna all'itinerario kracaueriano e come la ricerca di una cifra critica del nostro autore. La convinzione che ci muove è che sia indispensabile cogliere nei testi letterari come nelle brevi testi dedicati alle città o negli articoli di giornale di Kracauer, non cesure nette o rotture, ma sovrapposizioni tra teorie e visioni, immagini e prospettive politiche. Si tratta di far emergere come immagini e pensieri si coagulano stratificandosi nel tempo e prendono la forma (una *non* forma da molti punti di vista) del mosaico come figura artigianale non concettuale di *costruzione* mimetica della realtà e allo stesso tempo di valorizzazione dell'apparenza.

La produzione della metà degli anni Venti di Siegfried Kracauer rappresenta uno snodo essenziale nella traiettoria intellettuale di questo autore. È infatti in questo periodo che alcuni dei temi più significativi della formazione kracaueriana vengono ricollocati dentro un quadro di profonda trasformazione personale e sociale. Da un punto di vista personale il rapporto con Adorno (allora ancora Wiesengrund), il compagno di studi della gioventù, è al minimo, minato da tensioni emotive e personali¹. L'allontanamento da Adorno negli anni precedenti ha prodotto una lacerazione profonda, ma allo stesso tempo la carriera di Kracauer sembra ormai consolidata e la sua posizione di redattore alla «Frankfurter Zeitung»² è più sicura delle asprezze del precariato cui soffrono altri compagni di viaggio, tra questi Walter Benjamin³. In questo periodo sembrano incrociarsi alcune linee di crescita del suo pensiero che sono maturate negli anni e che sostengono da tempo la rappresentazione pubblica del discorso kracaueriano. Il testo qui proposto vuole indagare soprattutto questo periodo, ma nasce da due confronti. Il primo è con l'interpretazione della modernità offerta da György Lukács in *Teoria del romanzo*. Quest'ultimo testo – e forse maggiormente del successivo *Storia e coscienza di classe* – sarà uno spartiacque nella formazione kracaueriana, rappresentando per il circolo degli amici formato con Adorno, Bloch e Benjamin un riferimento imprescindibile. Questo primo confronto potrebbe, azzardando qui una periodizzazione interna al discorso kracaueriano, chiudersi con la recensione del 1925 del testo di Helmut Plessner, *I limiti della comunità*⁴. Il secondo confronto è rappresentato dalla lettura e dal confronto con l'opera di Georg Simmel, il filosofo e sociologo che con *La filosofia del denaro* e successivamente con *Le metropoli e la vita dello spirito* diede il contributo più significativo al ripensamento della vita moderna e alla trasformazione morfologica delle realtà urbane dei primi del Novecento attraverso l'analisi fenomenologica del dettaglio e dell'effimero contro le rappresentazioni totalizzanti. L'itinerario proposto vuole rileggere i testi della metà degli anni Venti individuando continuità e discontinuità del rapporto con Lukács e Simmel cercando di isolare le categorie e le immagini decisive con le quali Kracauer si confronta. Dai primi lavori degli anni Venti centrati sulla ricerca, nostalgica e restaurativa, di un'unità spirituale perduta, alla svolta, maturata alla metà di questi stessi anni, verso quello che oggi chiameremmo un pensare per immagini, una cultura visuale che mette al centro il lavoro sull'immagine e sulla rappresentazione.

1. *L'arte e la vita: a confronto con Lukács*

¹ Si veda al riguardo la lettera del 5 aprile 1923 nella quale Kracauer fa riferimento a qualche incomprensione con Adorno legata alla frequentazione da parte di quest'ultimo di Gretel Karplus, la ragazza che poi diverrà sua moglie. La lettera, al limite del sentimentalismo e forse oltre, è la testimonianza di un rapporto molto complesso non solo di natura intellettuale. T. W. Adorno, S. Kracauer, *Briefwechsel. "Der Riß der Welt geht auch durch mich"* Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2008, pp. 9-11.

² D'ora in avanti riportata in forma abbreviata nelle note con la sigla F.Z.

³ Di cui recensirà *Il dramma barocco tedesco* nel luglio del 1928. Si veda: S. Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1977, pp. 249-256, trad. it.: S. Kracauer, *Sugli scritti di Walter Benjamin*, in *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli, 1982, pp. 129-134.

⁴ H. Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1981, trad. it.: *I limiti della comunità. Per una critica del radicalismo sociale*, Laterza, Bari-Roma, 2001.

Si proverà a mostrare come l'interesse kracaueriano per le tesi di Lukács sia leggibile anche a distanza di anni su più piani determinandone sensibilmente la visione; si può legittimamente leggere Kracauer 'attraverso' le tesi di Lukács, in particolare nel rapporto con la storia e con quella che il filosofo ungherese non esista a chiamare, una *filosofia della storia*. La posizione di Kracauer sulla storia è da molti punti di vista prima del 1925 riassumibile in *Quelli che attendono* (marzo 1922):

per poter rispondere alla domanda su come si è arrivati allo svuotamento dello spazio spirituale che ci circonda, bisognerebbe seguire quel processo durato secoli nel corso del quale l'io si stacca dal suo legame con Dio e con il mondo divino e si sottrae alla coercizione della comunità fondata dall'autorità ecclesiastica, dalla tradizione, dal canone, dal dogma⁵.

Le cose diventano in questo spazio storico qualcosa che può essere solo "pensato" e non vissuto. Il senso della perdita dell'esperienza è intimamente legato in questa fase del pensiero di Kracauer all'atomizzazione e al prevalere dell'autonomia dell'io sulla comunità. Kracauer, con Lukács e Weber, si richiama a una filosofia della storia che legge la modernità come l'epoca dell'isolamento e della perdita dell'aspetto organico del corpo sociale. Risultano evidenti le affinità con questi filosofi nella diagnosi del proprio tempo: lo *svuotamento* della vita spirituale e quel "dolore metafisico per la mancanza nel mondo di un più alto significato"⁶ generato dall'abbandono di Dio che ha arricchito un'interiorità borghese e autoreferenziale, spesso incapace di cogliere la realtà esteriore nella sua autentica tragicità. Kracauer recensirà il volume di Lukács, *Teoria del romanzo*⁷, in modo favorevole ma, come ha notato Jorg Später nella sua biografia, esiste in Kracauer una tensione tra una dimensione maggiormente 'istituzionale' rappresentata dalla linea di pensiero, Weber, Simmel e Scheler, e la dimensione più chiaramente utopica rappresentata da Bloch e Lukács⁸. Il testo di Lukács viene soprattutto qui valutato come un contributo di filosofia della storia o, volendo ridimensionare questa espressione considerando che siamo del 1921, come periodizzazione e lettura della modernità aiutando Kracauer in un'impresa non semplice, capire sé stesso in relazione al proprio tempo. Kracauer sembra convergere verso la lettura che Lukács fa della modernità e sembra fare proprie alcune immagini presenti nel testo: le rovine, la decadenza, l'isolamento esistenziale, la fragilità della condizione dell'eroe moderno. Al centro di questa riflessione sta il rapporto tra l'arte e la vita, tra la dimensione terrena e quella spirituale e artistica dell'uomo:

ogni forma d'arte è definita dalla dissonanza metafisica della vita, che ha il compito di confermare e configurare l'arte come fondamento di una totalità in sé compiuta; la tonalità caratteristica del

⁵ S. Kracauer, *Die Wartenden*, in *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1977, p. 106, trad. it: *Quelli che attendono*, in *La fabbrica del disimpegno*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli, p. 135.

⁶ Ivi.

⁷ S. Kracauer, *Georg von Lukács Romantheorie*, in *Schriften*, Band 5.1, Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 1990, pp. 117-123. Sul rapporto con Lukács e in generale sul periodo fino al 1925, Cfr: A. Bruzzone, *Siegfried Kracauer e il suo tempo (1903-1925). Il confronto con Marx, Simmel, Lukács, Bloch, Adorno, alle origini del pensiero critico*, Mimesis, Milano, 2021, pp. 589-698.

⁸ J. Später, *Siegfried Kracauer, Eine Biographie*, Suhrkamp, Berlin, 2016, p. 56. È riconoscibile questa dialettica anche se non è accettata completamente nel corso di questo lavoro.

mondo che ne deriva, l'atmosfera che pervade uomini e avvenimenti, è contrassegnata dal pericolo; questo scaturisce a sua volta da un'incompleta risoluzione della dissonanza, che minaccia la forma⁹.

Il senso che Lukács vede nella forma, omogeneo e concluso, ha il sapore della rassegnazione alla disgregazione del mondo. L'arte da questo punto di vista misura la nostra incapacità a fare i conti realmente con l'astrattezza derivata da questa perdita. Scrive ancora Lukács che "l'immanenza del senso, connaturata alla forma, trae origine proprio da questo procedere fino in fondo e senza riguardi nella scoperta della sua assenza"¹⁰. Anche quando la forma si presenta omogenea e paradossalmente capace di restituire un senso alla vita, nel romanzo o meglio ancora nella biografia moderna, è perché si presta a essere quella forma d'arte che meglio di altre dissimula il rapporto tra le sfere separate della realtà esteriore e dell'anima. Scriverà Kracauer ne *La biografia come forma d'arte della nuova borghesia* (1930), con uno sguardo rivolto alla storia e al mondo degli "ultimi 15 anni", che "con fin troppa insistenza nel più recente passato ogni uomo ha dovuto sperimentare la nullità sua e degli altri, per poter credere ancora nella capacità del singolo individuo di portare a compimento qualcosa"¹¹. Quasi una sentenza che mostra come la biografia possa riassumere in sé la forma di una *non*-forma, ovvero di quella separazione definitiva tra forma ed esperienza. È interessante che in questo testo, scritto diversi anni dopo la lettura de la *Teoria del romanzo* riemergano le categorie che hanno affascinato Kracauer nel 1921: la separazione tra individuo e mondo e la perdita di senso della figura dell'eroe, ma stavolta l'attenzione non è al romanzo e alla sua forma o alla dimensione metafisica, ma soprattutto alla lettura del periodo storico. Kracauer sembra proporre in aggiunta alla diagnosi proposta da Lukács alla *Teoria del romanzo*, una lettura storica nel solco della coscienza di classe; solo una "coscienza progredita" può infatti generare una forma artistica che varchi le soglie della rappresentazione e attinga i propri materiali dal reale stesso. Si può dunque intravedere il Lukács letto all'inizio degli anni Venti, riletto, ma con categorie significativamente influenzate da Marx del 1930, nella continuità offerta dal tema della forma e della rappresentazione estetica. La biografia, nella sua espressione borghese, è infatti per Kracauer qualcosa di artefatto e incapace di cogliere l'avanzamento della realtà. Questa realtà altro non è che quella che Lukács stesso aveva teorizzato nel 1916, ovvero un mondo aggrovigliato, frantumato, ormai lontano dall'essere compreso. I biografi della borghesia indugiano sulla soglia di questa realtà disgregata per evitare di mettere in discussione la qualità specifica dell'esistenza borghese e per fare questo lavorano ancora con "le vecchie categorie psicologiche" che vorrebbero fare a meno della società di massa e della deflagrazione del loro stesso essere borghesi. La critica alle vecchie categorie risuona qui come un'autocritica di Kracauer al sé stesso dei primi anni Venti quando ancora la dimensione della compattezza e uniformità tra esperienza e forme sembrava centrale. La borghesia

⁹ G. Lukács, *Theorie des Romans*, Ferenc Jánossy, 1920, trad. it.: *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 1999, p. 63.

¹⁰ Ivi, p. 64.

¹¹ S. Kracauer, *Die Biographie als neubürgerliche Kunstform*, in *Das Ornament der Masse*, p. 75, trad. it.: *La biografia come forma d'arte della nuova borghesia* in *La massa come ornamento*, cit., p. 144.

sente “sin nelle ossa la forza della storia e non si accorge che l’individuo è diventato anonimo; da queste esatte convinzioni, che le si impongono con la forza delle esperienze fisiognomiche, non trae però alcuna conclusione che sia in grado di rischiare l’attuale situazione e per autoconservarsi evita di confrontarsi con essa”¹². La lettura di Kracauer mette in scena un’interpretazione dialettica della ‘forma culturale’; la biografia infatti mostra nella sua apparenza il suo essere una forma avanzata e di successo di rappresentazione culturale del proprio tempo. Il tentativo di fuga e di *salvataggio* dell’esistenza borghese operato con la biografia come genere letterario, mostra come il passaggio verso una dimensione di massa sia ormai compiuto e come queste forme culturali siano in realtà al servizio di istanze reazionarie. Lo svelamento di una falsa coscienza. Kracauer usa qui l’immagine del museo dove si allestiscono le opere del passato nel tentativo di preservarne il valore, mentre al contrario solo una biografia che si annulli nella realtà odierna enfatizzandone la problematicità può aspirare a rappresentare la necessità attuale¹³. La forma culturale della biografia può e deve mostrare non tanto le gesta e la qualità di eroi impegnati nella storia, opera destinata a non essere attuale di fronte al disgregarsi stesso del concetto di personalità, ma soprattutto mostrare il vuoto e la dissoluzione del rapporto stesso tra storia e personalità. Sulla figura del personaggio romanzesco o eroe che si annulla nel tentativo di mostrare il carattere problematico della realtà Kracauer lavorerà in *Ginster*. Il testo è una continua elaborazione di antinomie e coppie oppostive che corrono lungo la distinzione tra la presenza e l’assenza, la materialità e l’immaterialità. Scrive Kracauer sulle intenzioni del suo anti-eroe: “Per distinguersi da loro Ginster avrebbe voluto essere allo stato gassoso; in ogni caso non riusciva neppure a immaginarsi di dover diventare un giorno opaco e impenetrabile come loro”¹⁴. Si noti l’uso della metafora della lucentezza e della trasparenza accostata in contrasto alla pesantezza e impenetrabilità; il testo si muove tra linee rette e “muri cocciuti” la cui funzione è separare anche ideologicamente cose e persone. Il riferimento puntuale al proprio tempo Kracauer lo individua nella biografia di Trotskij, opera che ha come obiettivo smascherare la situazione del proprio tempo e che genera un individuo nuovo al di là delle “nebbie dell’ideologia”. Un individuo annullato dall’interesse per le condizioni attuali del proprio tempo. Il tratto distintivo di questo testo è riassumibile nel fare i conti con il proprio tempo e le sue specifiche urgenze richiamando la lettura della “filosofia della storia” che Lukács propose quindici anni prima quando lesse il cristianesimo e l’opera dantesca come una grandiosa costruzione intellettuale che aveva il compito di redimere e trascendere quella distanza dal mondo nella quale si rendeva ormai impossibile intuire il senso. Ciò che muta e segna la distanza tra il Kracauer dei primi anni Venti e quello del 1930 è il senso di questo rivolgersi alla storia. Se quindi si può solo parzialmente sostenere l’influenza della lettura di *Teoria del romanzo* dentro lo

¹² Ivi, p. 145.

¹³ Sul rapporto tra *Ginster* e la teoria del romanzo di Lukács, cfr: D. Oschmann, *Auszug aus der Innerlichkeit. Das literarische Werk Siegfried Kracauers*, Universität Verlag Heidelberg, 1999, pp. 81-89.

¹⁴ S. Kracauer, *Ginster*, Marietti, Casale Monferrato, 1984, p. 121.

spazio di un marxismo eterodosso¹⁵, funzionano però Kracauer più o meno sotterraneamente le istanze di una lettura che chiede all'individuo di soccorrere il proprio tempo più che dominarlo, di scomparirvi dentro e divenire spettro e presenza soffusa. Questo scomparire, questo essere annullati nel proprio tempo, è la chiara indicazione di una rinuncia, la rinuncia ad una filosofia della storia o teleologia che organizza il senso dell'esperienza. Se infatti Kracauer in *Quelli che attendono* aveva criticato l'autoinganno¹⁶ prodotto dalle esperienze religiose di riflesso proponendo di saper resistere nella posizione dell'attesa, nella riflessione più matura farà i conti con l'inganno, con l'ebbrezza e con la seduzione delle immagini e delle illusioni necessarie non solo sul piano psicologico, ma soprattutto politico e antropologico. La sua non sarà una rinuncia a una filosofia della storia centrata sulla ricomposizione del senso, ma soprattutto la rinuncia stessa al piano teleologico per poter cogliere la complessità del reale e di "rientrare, dal mondo atomizzato e irreali delle forme informi e da quello delle pure dimensioni di senso, nel mondo della realtà e degli ambiti che essa racchiude"¹⁷.

Per vedere il problema posto da Kracauer occorre ripercorrere dall'interno la sua ricostruzione storica che mette al centro il conflitto tra individualità, classi e rappresentazione. È possibile che molta di questa costruzione e lettura storica dei propri tempi si decida nel far convergere la filosofia della storia e l'analisi sociologica sulla realtà urbana di Georg Simmel (1858-1918). Simmel è il quadro, la cornice per usare un'espressione cara al filosofo de *La filosofia del denaro*, dentro cui prendono senso le istanze della storia, di una nuova storia che irrompe sulla scena a partire soprattutto dagli anni Venti affermandosi nella biografia di Kracauer con forza nella seconda metà del decennio, e vengono in primo piano la realtà finta ed essenziale allo stesso tempo del cinema e il richiamo al marxismo. Le forze reazionarie della borghesia così ben narrate dentro le biografie agiscono ben prima di essere recensite e osservate nel 1930¹⁸. E da qui si deve ripartire.

2. *Mosaico e rappresentazione: un conflitto estetico?*

¹⁵ Su Marx e un certo rapporto con le letture del gruppo di amici, Bloch, Benjamin e Adorno, si vedano le pagine di Später e sulla possibilità che Kracauer scrivesse un testo dedicato all'idea di uomo in Marx: J. Später, *Siegfried Kracauer*, cit, pp. 252-255. Notizie sulla lettura di Marx da parte di Kracauer anche in: Siegfried Kracauer 1889-1966, «Marbacher Magazin» 47/1988, a cura di I. Belke e I. Renz, Marbach, p. 37.

¹⁶ S. Kracauer, *Quelli che attendono*, cit., p. 142. Kracauer per descrivere l'illusione di uomini che barcollando si appoggiano a questo o a quell'ambito religioso credendo di poter trovare in questi riparo, usa proprio il romanzo. Come un romanzo che finisce con un fidanzamento, il viaggio di questi uomini del "corto circuito", è terminato solo in apparenza. Esiste uno scivolamento di tipo teorico che origina nei primi anni Venti e si compie nella seconda metà di quegli anni che fa leggere a Kracauer il tema della rappresentazione e dell'apparenza da un piano spirituale e psicologico a uno più nettamente sociale e politico. Questa trasformazione, che è propriamente una modifica del modo di intendere la relazione tra rappresentazione di sé e società, tra immagini e forme, ha naturalmente a che fare con l'irruzione del cinema nella visione dell'autore, ma anche con la disposizione teorica di Kracauer, quella di un'attesa orientata al mutamento, alla molteplicità della realtà, al "familiarizzarsi e al vibrare con essa". Una posizione che diventa teorica ed estetica insieme nel momento in cui assume come fondante un paradosso: l'assenza di un "significato fondante" o di "un'esistenza nella fede" nella forma e nella rappresentazione.

¹⁷ Ivi, p. 144.

¹⁸ Il riferimento è a S. Kracauer, *La biografia come forma d'arte della borghesia*, cit, pp. 143-149.

Volendo prestare fede a Kracauer e alle sue scarse indicazioni teoriche esplicite, la realtà può essere compresa solo nelle situazioni estreme¹⁹. Del resto, ci assicura, “non c’è tutto nei romanzi” come crede l’impiegata che vive una relazione clandestina con il suo titolare. Può essere utile per comprendere l’uso delle categorie estetiche e sociologiche che interessano queste realtà estreme, notare come Kracauer sempre nel 1930 le osserva: “la vita dev’essere certamente osservata per nascere”, ottenendo non l’insieme quasi accidentale del *reportage*, ma una costruzione che ha l’ambizione del mosaico. È interessante approfondire la specificità di questa concezione ottica del reale, il senso se possibile della *costruzione*, e capire cosa distingue il mosaico dall’auto-rappresentazione della società borghese. L’ipotesi è che questa costruzione non rappresenti solo l’insieme “delle singole osservazioni sulla base della conoscenza del loro contenuto”, ma ambisca ad essere un ritratto; il mosaico come figura teorico-esplicativa della realtà è essenzialmente una costruzione estetica, un insieme di immagini che si oppongono ad altre immagini. Allargando la dimensione del ragionamento, l’osservazione che Kracauer costruisce è frutto di una scelta stilistica e critica data dalla necessità che “la luce della pubblicità cadesse sulla pubblica situazione degli impiegati. Essa è mutata radicalmente rispetto al periodo pre-bellico”²⁰.

2.1. Esperienza e storia: un confronto col mondo di cartapesta

Mondo di cartapesta (Kalikowelt), articolo pubblicato nel gennaio del 1926 sulla «Frankfurter Zeitung»; è un testo sulla città dell’Ufa a Neubabelsberg, una città finta, completamente inventata dove “l’apparenza, è un’apparenza per nulla futile”²¹ e il mondo viene spezzettato dentro i confini degli studi cinematografici affinché i film possano scorrere. L’interesse che riveste il testo non sta solo nel ricorrere dell’immagine del museo che si è visto apparire in *La biografia come forma d’arte della nuova borghesia*, ma soprattutto nel come l’uso del passato e della riflessione storica si rapporti con la sociologia urbana. Sono infatti molte le immagini che indicano un confronto con le epoche trascorse dagli eroi dell’antichità alle ossa nelle catacombe. Una rappresentazione di quella “commistione di vecchio e nuovo, copie e originali, ammonticchiati in una mescolanza confusa”²², fino agli atti di magia tramandati dalla tradizione che sono stati “un pavido preludio dei trucchi cinematografici, che procedono senza tanti riguardi nei confronti della natura e per i quali il cosmo è una pallina da scagliare (*mit der Natur summarisch, der Kosmos ist ihm ein Schleuderbällchen*)”²³. La città del cinema ha grandi magazzini di macerie dove si copiano epoche, si edificano città per poi seppellirle di pece e zolfo. In questo testo, quasi un manifesto delle tematiche della sua riflessione, Kracauer sta proponendo di leggere la vita della città metropolitana sullo sfondo della

¹⁹ S. Kracauer, *Die Angestellten*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1971, p. 16, trad. it.: *Gli impiegati*, Meltemi, Milano, 2020, p. 9.

²⁰ Ivi, p. 16.

²¹ S. Kracauer, *Kalikowelt* in *Das Ornament der Masse* cit., p. 271, trad. it. *Mondo di cartapesta*, in *La fabbrica del disimpegno*, cit., p. 37.

²² Ivi, p. 38.

²³ Ivi, p. 39.

raccontazione del cinema e viceversa. I padroni di questo mondo del cinema dimostrano “un’allegria mancanza di senso storico”, poiché “le leggi della metamorfosi sono imperscrutabili” e, del resto, “si rendono necessari dei provvedimenti per far incontrare le cose e gli uomini. Se perseverassero nello stato che è loro consueto resterebbero separati, come le rarità del museo e chi va a vederle”²⁴. La storia, la *mancanza* di storia per la precisione, e la capacità del cinema di dare coerenza al mondo attraverso la distruzione della cronologia storica trova la sua corrispondenza nel mondo che egli si trova ad osservare e vivere nelle metropoli della metà degli anni Venti, Parigi e Berlino in particolare. Non sorprende che uomini di ogni natura, impiegati, operai, autisti e bambini siedano in costume aspettando: “le scene sono molte, vengono accostate l’una all’altra come le pietruzze di un mosaico”. È con una certa facilità che si può qui accostare questa *attesa* della scena con l’attesa di ordine esistenziale che Kracauer promuove in *Quelli che attendono* (1922). Se il senso è mutato radicalmente allo stesso tempo è possibile ritrovare una forma di continuità tra l’irrealtà del cinema, la sua sfrontatezza nell’accumulare scene, storie e epoche e l’apertura esitante dei primi anni Venti. La scena è qui accostata infatti al mosaico, una figura chiave per comprendere il senso radicalmente diverso della realtà che si fa strada in Kracauer negli anni dal 1923 in poi per formalizzarsi dalla metà del 1925. Più nel dettaglio, Kracauer sembra rimanere fedele alla necessità che la fede e il senso dell’esperienza siano *vissuti* e non appresi come un sapere. Il cinema è appunto un’arte che non genera sapere trasmettendolo, ma trasportando altrove lo spettatore per fargli vivere l’esperienza di una realtà diversa. Si è di fronte, nel 1926, ad un testo che illumina sul significato dell’esperienza moderna, un’esperienza di perdita e smarrimento descritta nelle macerie e nello sgretolamento di un mondo che non esiste più e che può funzionare solo con “architetture che si rendono abitabili, ma rappresentano solo l’esterno dei loro modelli”²⁵. Ad essere messa in discussione è proprio la capacità di cose e idee di persistere, a entrare in crisi è l’idea stessa di rappresentazione, le architetture sono paragonate alle parole e “rappresentano solo l’esterno dei loro modelli, come la lingua conserva facciate di parole da cui il senso originario si è ritratto”²⁶. Invece di:

essere lasciato nel suo stato di sbriciolamento, il mondo viene ricacciato nel mondo; le cose staccate dal contesto vengono ricontestualizzate, il loro smembrarsi viene cancellato, le loro smorfie spianate. Dalle tombe, che non sono tombe serie, si risvegliano a una parvenza di vita²⁷.

Riemergono qui come fili sospesi i temi della nostalgia per un mondo nuovamente organico, appare quell’immagine di mosaico che sarà determinante per le indagini sociologiche degli anni successivi accanto all’idea di una costruzione della realtà fatta

²⁴ Ivi, p. 41.

²⁵ *Mondo di cartapesta*, cit., p. 38. Sul senso dell’esperienza in Kracauer alla metà degli anni Venti, cfr: G. Koch, *Oberfläche und Selbstpräsentanz: «Das Ornament der Masse» und «Die Angestellten»*, in *Siegfried Kracauer. Zur Einführung*, Junius, Hamburg, 1996, pp. 39-65; *From our Weimar Correspondent: “The newest Germany” and elsewhere*, in G. Gilloch, *Siegfried Kracauer*, Polity Press, Cambridge, 2015, pp. 57-91.

²⁶ Ivi, p. 38.

²⁷ Ivi, p. 42.

attraverso l'osservazione, ma la rappresentazione è ormai destinata ad accogliere solo facciate: "qui tutti gli oggetti sono soltanto ciò che devono appunto rappresentare; non conoscono un'evoluzione nel tempo". L'esperienza, dopo la catastrofe della prima guerra mondiale e l'irruzione della pubblicità e del mondo dello spettacolo, è perduta²⁸. Rimangono le tracce ricomposte di un mondo di macerie e facciate e serve qualcosa che legghi uomini e persone e questo qualcosa, scrive Kracauer, è la luce: "li fonde l'illuminazione". Un mondo che esige di essere ricomposto "cellula dopo cellula" esige anche di essere illuminato e imbellettato dalla luce e 'montato' insieme scena dopo scena in un gioco di specchi che genera realtà. Il mondo di cartapesta può essere interpretato metaforicamente, ma non solo, come il mondo della Berlino degli anni Venti e attraverso le immagini qui utilizzate si può sviluppare un indice provvisorio di temi e luoghi della riflessione kracaueriana: il mondo distrutto dalle bombe della prima guerra mondiale torna qui nella forma delle macerie della civilizzazione, nell'isolamento. L'individuo, incapace ormai di riconoscersi e specchiarsi nella totalità dotata di senso, ha perduto la stessa possibilità di rapportarsi con l'origine delle parole come dei luoghi. La metamorfosi incessante unita all'indifferenza nei confronti della storia sono allo stesso tempo luoghi del cinema e della modernità.

L'itinerario sin qui proposto ha unito la riflessione sulla nostalgia che la filosofia rappresentava negli scritti di Lukács alle forme culturali rappresentate dalla biografia come forma d'arte del 1930 per poi ricollocarsi alla metà degli anni Venti quando Kracauer riflette sulla città del cinema scrivendo allo stesso tempo della realtà urbana che lo circonda. Interessanti sono soprattutto le categorie culturali e il loro uso, ovvero come Kracauer tenta una decifrazione ottica e politica della relazione tra macerie e storia offrendo una lettura rinnovata del rapporto tra senso, rappresentazione e comunità. La luce, le facciate, le superfici della città, il riflesso, gli specchi, le macerie e le fessure, i luoghi di transito, la metamorfosi e il sogno, queste sono le immagini che più concorrono secondo il punto di vista adottato qui a costruire quel mosaico che è la realtà. Come accennato questo mosaico è però una costruzione estetica e di questa dimensione ci si deve occupare.

2.2. *L'apparenza come cifra dell'autentico: l'opera totale degli effetti*

Appena due mesi dopo *Mondo di cartapesta*, Kracauer scrive per la «Frankfurter Zeitung» un altro articolo, *Culto del divertimento*, che pare ripercorrere e allargare il senso delle considerazioni sulla città dell'Ufa. Ai tradizionali cinema, sparsi per la vecchia Berlino e lungo le periferie, si sostituiscono i "templi del divertimento" dell'Ufa²⁹. Qui sembra che le

²⁸ Molto interessante per la relazione tra costruzione della realtà e archeologia della modernità è: O. Agard, *Jacques Offenbach ou la l'archéologie de la modernité*, in *Culture de Masse et modernité*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2001, pp. 179-212.

²⁹ S. Kracauer, *Kult der Zerstreung* in *Das Ornament der Masse* cit., p.311, trad. it.: *Culto del divertimento*, in S. Kracauer, *La fabbrica del disimpegno*, cit., p. 31. L'interesse per il cinema nasce in Kracauer attorno al 1923 per poi aumentare considerevolmente negli anni successivi; è utile per la comprensione dell'itinerario proposto e di quello di Kracauer nello specifico notare la proporzione e l'evoluzione della critica cinematografica in rapporto all'insieme della sua produzione giornalistica: il 10% nel 1923, il 25% nel 1924, la metà nel 1925 e i due terzi nel 1928-29 e oltre il 40%

considerazioni sul mondo di cartapesta, fatto di fondali e città finte pronte ad essere bruciate e ricostruite in un batter d'occhio, siano portate al cospetto della realtà esteriore, nel vivo dei quartieri e delle strade. E proprio questo passaggio testimonia l'emergere di una prospettiva teorica; a interessare Kracauer è l'aspetto antropologico oltre che culturale, quello rappresentato "dall'omogeneo pubblico metropolitano", un pubblico che sente, pensa e vede allo stesso modo, molto oltre la distinzione di classe poiché Berlino, città con oltre quattro milioni di abitanti, possiede già quella relazione tra mondo della strada e intimità, tra pubblico e privato, che "trasforma la vita della strada nell'ineluttabile strada della vita, crea figure di contorno che penetrano fin dentro le pareti domestiche"³⁰. Il testo è ricco di analogie; Kracauer scrive della necessità di recuperare il tempo svuotato e essenzialmente formale che lega le masse al lavoro nella sfera superficiale in cui "si è obbligati a trascurare sé stessi. Alla forma dell'attività lavorativa corrisponde necessariamente la forma della "baldoria"³¹. E da queste analogie con il lavoro e il vuoto delle occupazioni formali, Kracauer non ricava solo "l'estrinsecazione della pura esteriorità", ma anche l'idea di una relazione tra luoghi e classi sociali, uomini e cose e soprattutto una critica che vuole discutere apertamente dell'eredità del passato e del rapporto tra categorie culturali e società del divertimento. Qui lo scontro è soprattutto estetico, fatto di rappresentazioni culturali che diventano autorappresentazioni di ordine sociale. Uno scontro apparentemente tra la luce che illumina le pareti degli edifici e la borghesia immobile a custodia del passato, ma in realtà più sottile. Kracauer vede nel divertimento qualcosa di profondamente legato alla verità *morale*, ma questa 'verità' non ricade nel comportamento individuale, bensì nel destino e nella funzione della massa. Kracauer scrive nel 1926 "dell'omogeneo pubblico metropolitano" in un'accezione neutra se non positiva, mentre nel 1922 in *Quelli che attendono*, il "destino comune" era rappresentato dal non sapere nulla gli uni degli altri in un contesto di "profonda tristezza che scaturisce dalla coscienza del loro essere inchiodati a una determinata situazione intellettuale e che alla fine soffoca tutti gli starti dell'essere"³²: Se infatti l'architettura del *Gloria-Palast* e di altri grandi luoghi culto del divertimento, mira all'edificazione attraverso lo splendore, questa non ricade mai nel fasto barbarico dei templi profani di epoca guglielmina dell'*Oro del Reno* che vuol far credere di "nascondere il tesoro dei Nibelunghi", ma produce "l'opera totale degli effetti". A mutare è la prospettiva storico-filosofica nel momento in cui Kracauer abbandona l'idea di una ricomposizione di ordine spirituale per indagare la massa nella sua *funzione* e nella sua *verità* in relazione alla società del divertimento mostrando come la distanza dalle condizioni del passato recente sia ormai incolmabile sul piano dell'emotività e della stessa 'natura' delle persone quindi su un piano storico e

nel periodo berlinese dal 1930 al 1933. Kracauer era divenuto caporedattore del *Feuilleton* della F.Z. nel 1924 acquisendo così margini di manovra importanti nella gestione delle pagine culturali del giornale. Cfr: P. Despoix, *Éthiques du Désenchantement. Essais sur la modernité allemande au début du siècle*, L'Harmattan, Paris, 1995, p.176. Sulla posizione di Kracauer internamente alla F.Z.: Th. Y. Levin, *Introduction in The Mass Ornament*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1995, pp. 6-9.

³⁰ S. Kracauer, *Mondo di cartapesta*, cit., p. 33.

³¹ Ibidem

³² S. Kracauer, *Quelli che attendono*, cit., p. 135.

antropologico insieme. La direzione in cui cercare la moralità e autenticità è mutata radicalmente spostandosi dalle sfere dello spirito ai riflettori degli studi cinematografici in linea con quel ritorno al concreto che, paradossalmente, ma non troppo, lo stesso testo del 1922, *Quelli che attendono*, suggeriva. Al passato custodito da opere architettoniche ormai superate è associato il “patrimonio culturale di cui le masse rifiutano la ricezione” che è divenuto “solo un retaggio storico, dal momento che è mutata la realtà storica e sociale a cui era correlato”³³. Per le cosiddette “classi colte” scrive Kracauer il tempo è ormai poco, o si siederanno al tavolo delle masse o potranno al più mettersi snobisticamente in disparte, perché la verità dell’esteriorizzazione della vita è messa in discussione “dall’ingenua affermazione di valori ormai privi di realtà, dal risoluto abuso di concetti come personalità, interiorità, tragicità”³⁴. A questi valori, che, si noti per inciso, sono gli stessi valori e riferimenti che il giovane Kracauer studiava e analizzava nei propri scritti giovanili rimproverando la gioventù tedesca di averli smarriti³⁵, è sostituita un’urgenza: riconoscere il valore della realtà sociale del proprio tempo che ha il proprio modello nei magazzini dell’Ufa. Il pubblico nell’esteriorità:

ritrova sé stesso, la sequenza spezzettata delle magnifiche impressioni sensoriali porta alla luce la sua vera realtà. Se questa gli restasse celata, il pubblico non potrebbe confutarla e cambiarla; il suo diventare palese nel divertimento ha un significato morale³⁶.

In questo passo e nei successivi convergono tre delle linee di pensiero che più esplicitamente sono emerse e che danno corpo alla riflessione architettonica sulle forme dei palazzi e della metropoli; quella estetica relativa al senso della luce come nuova forma sociale e quella storica che include le precedenti in un nesso ottico e politico insieme rintracciabile e sintetizzabile in un’espressione contenuta in *Mondo di cartapesta*: “gli animi apprezzano l’autenticità quando vogliono essere ingannati”³⁷. Se in *Mondo di Cartapesta* all’autenticità era associata la capacità trasformativa del cinema di rendere vera e utile ogni apparenza, ai luoghi culto del divertimento è associata un’intenzione morale e un’autenticità diversa: che il divertimento non sia fine a sé stesso. Gli spettacoli di cui scrive Kracauer hanno infatti nelle sue parole un’analogia precisa con la realtà urbana:

proprio il fatto che gli spettacoli appartenenti a quest’ambito siano un miscuglio di apparenze simile al mondo di massa della grandi città, il fatto che facciano a meno di ogni autentico nesso oggettivo, persino del mastice del sentimentalismo che nasconde la pochezza solo per renderla visibile, il fatto che per migliaia di occhi e di orecchi siano i mediatori, aperti e diretti, del disordine della società, tutto questo li rende appunto idonei a provocare e a tener desta quella tensione che deve precedere il necessario rivolgimento. Non di rado nelle strade di Berlino si viene colti per

³³ S. Kracauer, *Mondo di cartapesta*, cit., p. 33.

³⁴ Ivi, p. 34.

³⁵ Sul senso dell’esperienza della guerra in Kracauer: *Vom Erleben des Kriegs* (1915), in S. Kracauer, *Aufsätze*, in *Schriften 1915-1926*, Band 5-I, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1990, pp. 11-23 e *Max Scheler. Krieg und Aufbau* (1916), in *Aufsätze*, in *Schriften 1915-1926*, Band 5-I, cit., pp. 23-27.

³⁶ S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p. 34.

³⁷ S. Kracauer, *Mondo di cartapesta*, cit., p. 38.

qualche attimo dalla sensazione che un giorno tutto debba spaccarsi improvvisamente in due. Anche i divertimenti verso i quali il pubblico si accalda dovrebbero fare questo effetto³⁸.

Eppure per Kracauer questo effetto dirompente, che si vedrà essere una cifra stilistica precisa della sua lettura della città, viene e manca. Il perché è presto detto e rappresenta un elemento di continuità nella lettura qui proposta sul rapporto tra filosofia della storia e realtà metropolitana. Questo succede perché i grandi cinematografici pur chiamando al divertimento “gli sottraggono di nuovo il suo significato, saldando assieme in un’unità «artistica» la molteplicità degli effetti che per loro natura richiedono di essere isolati l’uno dall’altro, e volendo comprimere in un tutto plasticamente modellato la serie variopinta degli elementi esteriori”³⁹. Nell’affermarsi l’architettura dei palazzi del divertimento porta con sé un rischio molto concreto, ovvero la volontà di imporre una dimensione “sacrale quasi racchiudesse creazioni di durata eterna”. Lo spettacolo stesso, scrive Kracauer “ambisce a un eguale alto livello, dev’essere un organismo ben accordato, una totalità estetica come lo è unicamente l’opera d’arte”⁴⁰ come se alla luce dei riflettori si volessero sostituire le “candele votive”. Se quindi il culto del divertimento è “un sintomo della modernità” è anche portatore di “tendenze reazionarie”:

le leggi e le forme di quella cultura idealistica che oggi si aggira oramai ridotta a uno spettro hanno perso il loro diritto, ma vorrebbero prepararne una nuova con gli elementi dell’esteriorità in cui si sono felicemente penetrate. Il divertimento, che ha senso solo come improvvisazione, come immagine dell’incontrollata confusione del nostro mondo, viene avvolto in drappaggi e ricacciato a forza in un’unità che oramai non esiste più invece di riconoscere la disgregazione che spetterebbe a loro rappresentare, questi spettacoli incollano insieme i pezzi in un secondo tempo e l’offrono come una creazione spontanea⁴¹.

Un procedimento che, scrive Kracauer in modo molto significativo, trova modo di vendicarsi sul piano “puramente artistico” poiché al film vengono accostate scene di fisicità reale rovinando quel “gioco di luci” che è il film stesso. Le masse salariate di Berlino si lasciano stordire così facilmente, questa la sentenza finale di Kracauer, perché “sono vicine alla realtà”. La realtà è autenticamente tale se non è deviata da rappresentazioni culturali superate; i cinema potranno portare a termine i loro compiti se assoceranno alla loro missione estetica anche quella sociale. La lettura proposta può portare in modo quasi conseguente a due ordini di considerazioni; in primo luogo è importante riconoscere il debito che Kracauer ha nei confronti della lettura storica e della periodizzazione sviluppata in *Teoria del romanzo* da Lukács. Su questo piano sono riconoscibili nei testi della metà degli anni Venti le forme di un’interpretazione della modernità che prende atto della disgregazione del tessuto sociale e urbano; alla soggettività creatrice del romanzo che almeno formalmente e astrattamente unisce e dona senso a componenti eterogenei, corrisponde una realtà sociale, quella degli anni

³⁸ S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p. 34.

³⁹ Ivi, p.35.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

Venti appunto, dominata dall'individualità e contestualmente e paradossalmente dalla massa. Il romanzo è "l'epopea del mondo abbandonato dagli dei"⁴² e la sua disposizione emotiva è appunto la spaccatura tra interno ed esterno, interiorità e esteriorità. Il mondo abbandonato della massa richiama da vicino, almeno nel senso appunto della filosofia della storia che include questa diagnosi, la forma-romanzo destinata in *Teoria del romanzo* a includere la dissonanza nel rapporto col mondo o forse è meglio dire che, essa stessa, la forma, è la dissonanza. L'arte in "rapporto alla vita è sempre un *nonostante*; la creazione di forme attesta l'esistenza della dissonanza nel modo più profondo che sia dato pensare"⁴³. La forma stessa del romanzo appartiene al processo, stabilizzando almeno parzialmente il divenire del mondo; questa forma paradossalmente negata porta con sé un'eco indubbiamente hegeliano, avvertibile, forse con la mediazione di Lukács stesso nella dimensione della forma architettonica e spettacolare del culto del divertimento. L'ambiguità della forma romanzo ha un suo parallelo nella dimensione a sua volta ambigua e insita di tendenze reazionarie che è quella del cinema-teatro, ma come analogia di relazioni tra forme e realtà del proprio tempo. Nel tentativo di Kracauer, e qui si pone un secondo ordine di considerazioni, all'opera d'arte intesa come totalità estetica viene contrapposta *l'opera totale degli effetti* la quale però deve poter testimoniare non di una nostalgica unità che ancora accompagnava Kracauer quando recensì nel 1921 il testo di Lukács, ma soprattutto del "progredire della forma" che permette alla massa di affermarsi nel proprio stato di abbandono. La massa degli abitanti di Berlino prospera nel segno della disgregazione e dell'abbandono riportando a quelle macerie, a quelle scene di cui si "costruisce solo la metà inferiore, quella superiore la si ricava dal modellino tramite un gioco di specchi"⁴⁴ mostrando così come i colossi vengano confutati e "se i loro piedi sono d'argilla, le parti più alte sono parvenza immateriale della luce orientata all'insù"⁴⁵. A una tradizione ancora intenta ad affermare l'unità dell'opera d'arte come *totalità estetica* si contrappongono gli *effetti* dei riflettori che illuminano soggetti creando "un caleidoscopio ottico e acustico, al quale si accompagna il gioco dei corpi sulla scena"⁴⁶, corpi e volti che rivelano sé stessi e "il loro segreto solo quando le inonda la luce delle lampade"⁴⁷, aiutati a tenersi a galla da *salvagenti* che altro non sono che i fasci di luce dei riflettori. La forma dell'opera d'arte degli effetti è qualcosa di estremamente problematico perché si oppone all'opera d'arte totale e alla sua unità e organicità radicalizzando la sua assenza e precarietà. Eppure Kracauer non sembra del tutto incline a credere ad una prospettiva di sola dissoluzione, al contrario individua nel culto del divertimento qualcosa come un possibile affaccio verso quella realtà disgregata. Rimane nella forma del capitalismo industriale degli anni Venti, pare di capire da questi contributi di Kracauer, qualcosa di profondamente irrisolto, di dualistico, che interessa sia le condizioni politiche e sociali, sia quelle antropologiche. Kracauer sembra individuare

⁴² G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 80.

⁴³ Ivi, p. 64.

⁴⁴ S. Kracauer, *Mondo di cartapesta*, cit., p. 39.

⁴⁵ Ivi, p. 39.

⁴⁶ S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p. 32

⁴⁷ S. Kracauer, *Mondo di cartapesta*, cit., p. 41.

nei cinema-teatro una possibile forma di vita e qui si dovrà intendere con quest'espressione una sorta di oggettivazione e cristallizzazione in aspetti per quanto parziali e precari di correnti sociali che sono presenti nella società. Il riferimento non può che andare al grande maestro rimasto sullo sfondo: Simmel. È necessario approfondire questo rapporto facendo però prima un passo indietro.

3. La "doppia esistenza" del viaggio e della danza

Nella traiettoria di Kracauer più che svolte radicali si trovano sovrapposizioni; esistono cambi di prospettiva che non si affacciano con testi teorici capaci di illustrare il senso di questo cambiamento, ma soprattutto in variazioni linguistiche e per immagini⁴⁸. Per mettere a fuoco la riflessione sulle forme culturali a partire dalla metà degli anni Venti circa, risulta utile cercare di decifrare alcune immagini o parole avendo come possibile esito lo stesso che Kracauer indicava ne *Il mondo di cartapesta*, ovvero la possibilità che le parole siano solo *facciate* nelle quali il senso originario è andato perduto. Appare indicativa in questo senso la lettura dell'articolo *Il viaggio e la danza* (1925)⁴⁹. A essere criticata esplicitamente in questo testo è la *moda*, intesa come disposizione dello spirito moderno, tipicamente metropolitano, che fa della relativizzazione dell'esotico qualcosa che va di pari passo con la sua stessa esclusione dalla realtà. La moda è esplicitamente collegata e opposta al culto, al rito e all'espressione attraverso le forme di determinati contenuti spirituali del tempo. Il viaggio diventa fine a sé stesso, una pura esperienza spaziale; allo stesso modo la danza, una volta espressione del culto e di una certa eleganza e ritualità, è ormai solo espressione in sé del ritmo. Il tempo è diventato il vero contenuto del ballo. Con un gesto che richiama i testi che Kracauer dedicherà da lì a un anno al divertimento, il ritmo viene definito come "pago di sé stesso" e intenzionato a essere "destituito di significati"⁵⁰, ma stavolta l'interpretazione che se ne deve trarre è esclusivamente negativa. Il viaggio e la danza "qualificano come avvenimento la trasformazione di spazio e tempo" dando ai loro contenuti qualcosa di determinato profondamente dalla *moda*. Alla danza e al viaggio si deve riconoscere un'ambiguità specifica che ricorda da vicino la lettura simmelliana: da una parte culto del movimento, erotismo, dall'altra liberazione e abbandono di una certa vena classicista della cultura. Kracauer individuerà nella passione per il viaggio una specifica caratteristica del moderno che ha un'inflessione antropologica, ovvero il destino di cose, luoghi e sensazioni a consumarsi, a divenire presto obsoleti e noiosi. La passione per il movimento, il vagabondare, la ricerca del "luogo nuovo" di cui si cerca l'aspetto eccitante della novità, sono tutti temi che possiamo trovare ampiamente nella letteratura simmeliana e che

⁴⁸ Sull'atteggiamento di Kracauer nei confronti della filosofia sistematica e dell'accademia: U. Pralle, *Philosophie in Bruchstücken. Siegfrieds Kracauers Feuilletons*, in *Siegfried Kracauer. Zum Werk des Romanciers, Architekten, Filmwissenschaftlers und Soziologen*, Seismo Verlag, Zürich, 1996, pp. 63-79.

⁴⁹ S. Kracauer, *Die Reise und der Tanz*, in *Das Ornament der Masse*, cit., trad. it: *Il viaggio e la danza*, in *La fabbrica del disimpegno*, cit., p. 77.

⁵⁰ Ivi, p. 78.

rappresentano, agli occhi di Kracauer in questo specifico frangente, un aspetto morale deprecabile e condannabile tipico del suo tempo⁵¹:

difficilmente questa doppia vita spazio-temporale potrebbe essere bramata con tale intensità se non rappresentasse la *deformazione* della vita reale. L'uomo reale, che non ha abdicato a ridursi a figura del movimento meccanicizzato, si oppone al proprio dissolvimento nello spazio e nel tempo⁵².

L'uomo che non è stato rapito dalla meccanicizzazione del mondo e dalla formalità delle istituzioni culturali ormai piegate alla modernità ha ancora una risorsa nella dimensione trascendentale, nel rapporto con l'assoluto nello spazio e nel tempo. L'interpretazione della parola *culto* viene nel giro di un anno completamente rivista; nel saggio che qui si prende in considerazione l'uomo di Kracauer è ancora lontano dall'essere definito sulla base della sua posizione sociale e economica, l'uomo reale è colui che vive una doppia esistenza essendo prigioniero del mondo e allo stesso tempo appartenente al mondo dell'al di là. L'uomo, istanza metafisica e trascendentale, vive questa duplice sfera, ma mentre la vita quotidiana lo limita, la vita della sfera religiosa e trascendentale dona senso al peregrinare in questo mondo. Alcune delle parole più importanti usate da Kracauer in questo saggio sono: *tragicità, tensione interna, compimento, infinito*, a delineare una dimensione formale che riceve la propria importanza e il proprio significato dall'altro regno verso il quale è rivolta. Non sorprende constatare che anche in questo articolo, Kracauer individui l'opera d'arte come la forma necessaria a rappresentare il compimento necessario del mondo terreno nella sfera religiosa e trascendente. Elevare l'effimero sottraendolo alla dittatura del tempo e dello spazio è esattamente la funzione dell'opera d'arte. Così come non sorprende che Kracauer scriva delle forme culturali della danza e del viaggio non in termini di funzione sociale, ma soprattutto di essenza. Le forze che Kracauer vuole criticare sono appunto quelle che rendono il mondo sterilmente meccanico e razionale impedendo alla vita di manifestarsi nella sua dimensione più autentica e separata dalla tecnica. L'immagine usata è quella di un uomo così "levigato e rifinito" da sembrare un'automobile frutto di un intelletto così razionalizzante da poter controllare spazio e tempo e dominarli⁵³. La diagnosi kracaueriana sembra senza via di uscita e vede nell'uomo metropolitano il frutto di un'esigenza puramente burocratica e di una visione matematica che lo riduce a un *punto*, puro elemento da utilizzare all'interno di una interpretazione intellettuale; l'esistenza non viene vissuta nella sua tragicità rappresentata dalla duplicità e dalla tensione tra le sfere del trascendente e quelle dell'immanente, ma surrogata nelle forme culturali della danza e del viaggio affinché sia spezzettata e ridotta a infinite sequenze di spostamenti e di movimenti fini a se stessi. Gli

⁵¹ Sulla passione per la danza e l'influenza della moda nella cultura tedesca post prima guerra mondiale ha scritto Eric D. Weitz: "Le *Münchener neuesten Nachrichten* parlarono di «contagio pandemico del ballo», altri di «atmosfera carnevalesca» permanente calata sulla città. Sesso e politica divennero temi apertamente dibattuti, mentre la gioventù abbandonava piuttosto rapidamente le consuetudini il rispetto per l'autorità. Si veda: E. D. Weitz, *La Germania di Weimar. Utopia e tragedia*, Einaudi, Torino, 2019, p. 28. Cfr. G. D. Feldman, *The Great Disorder. Politics, Economics and Society in the German Inflation, 1914-1924*, Oxford University Press, New York, 1993.

⁵² S. Kracauer, *Il viaggio e la danza*, cit., p. 80.

⁵³ Ivi, p. 81. Si noti come la critica di Kracauer agli esisti della civilizzazione sia in queste parole di ordine estetico.

uomini “violentati dall’intelletto” “afferrano l’imperituro solo nella transitorietà”⁵⁴. Nel finale dell’articolo Kracauer sembra quasi concedersi uno spiraglio e riflette su un’altra delle istanze di ordine antropologico già incontrata nella riflessione sulle forme culturali, la non-contemporaneità; è decisiva infatti per il Kracauer de il *Mondo di cartapesta e Culto del divertimento* la collocazione geografica e spaziale come elemento culturale e antropologico allo stesso tempo. In *Culto del divertimento* si legge infatti che solo a Berlino l’attrazione determinante per gli spettacoli dei cinema-teatro può svilupparsi; questo perché anche in provincia le masse si radunano, ma sono sottoposte a pressioni molto minori, mentre nelle città industriali la pressione del lavoro è troppo significativa per poter realizzare “una propria forma di vita”⁵⁵, laddove nelle città di provincia più grandi i rapporti sono comunque intesi nel solco della tradizione e difficilmente le classi borghesi si mischiano con le masse. Questa idea di non-contemporaneità presente nei saggi del 1926 e incentrati sul rapporto tra forme culturali e il “pubblico omogeneo” delle grandi città, ha un significato completamente diverso se letta nelle considerazioni finali contenute ne *Il viaggio e la danza*. Se infatti scrivendo del divertimento a Berlino, il nesso nel 1926 era rappresentato da forme culturali che assurgono al valore di cultura di massa e per la massa, nell’articolo del marzo del 1925 la non contemporaneità è descritta in questi termini:

le nostre idee sulla natura del mondo terreno si sono ampliate così bruscamente che ci vorrà ancora molto prima che entrino nell’esperienza pratica. [...] somigliamo a *conquistadores* che non hanno ancora trovato il tempo per occuparsi dell’importanza delle loro conquiste. La tecnica ci ha sopraffatto, le regioni che ha dischiuso si affacciano ancora vuote...⁵⁶.

L’uomo moderno, l’abitante della metropoli nella fattispecie, appare qui come travolto dalle istanze di una civilizzazione comprensibile solo se relativizzata verso l’infinito e l’eterno. La sua collocazione socio-economica e geografica, il suo essere parte di una massa o di un agglomerato urbano di provincia, sono temi tutto sommato ancora relativi anche se visibili. La verità della civilizzazione è ancora da scoprire e l’uomo appare incapace di coglierle. L’immagine che questo testo restituisce è appunto quella di un ‘uomo’ che può essere da una parte interpretato come antiquato diremmo con Günther Anders rispetto alla accelerazione della vita moderna, alla moda e alla intensificazione delle sensazioni che la città offre, ma al tempo stesso è un soggetto sottratto a questa vita perché reale solo nella “doppia esistenza” tra la vita terrena e quella spirituale. Il passaggio teorico che vale la pena sottolineare è la doppiezza della vita; la prospettiva di Kracauer sembra mutare nel momento in cui l’ambiguità della vita viene sciolta nella dimensione sociale e fantasmagorica della civilizzazione e del culto del divertimento. Se quindi ancora all’inizio del 1925 questa doppiezza era pensata internamente alla categoria di personalità, nei saggi successivi è la stessa forma culturale a possedere l’ambiguità che le consentono di essere sia un’opera d’arte che permette di osservare il

⁵⁴ Ivi, p. 83.

⁵⁵ S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p. 32.

⁵⁶ S. Kracauer, *Il viaggio e la danza*, cit., p. 84.

vuoto nel quale viviamo e la disgregazione stessa della realtà, sia fascinazione puramente estetica, illusione estetizzante dedita alla distrazione. Se ancora nei primi anni Venti la *personalità* ha un senso preciso come riferimento, problematico, ma reale, almeno a partire dal 1925 e dopo ogni riferimento a questa categoria è perduto. Da qui Kracauer sembra individuare nella dimensione del divertimento, della fantasmagoria, della luce, che domina la scena della realtà metropolitana una possibile apertura capace di far riflettere criticamente sul senso dell'esperienza moderna: proprio per il fatto che gli spettacoli "per migliaia di occhi e orecchi siano i mediatori, aperti e diretti, del disordine della società. Tutto questo li rende appunto idonei a provocare e tener desta quella tensione che deve precedere il necessario rivolgimento"⁵⁷.

Sotto questo aspetto appare oltremodo significativo che Kracauer abbia espresso l'idea di una non-contemporaneità come difficoltà dell'uomo moderno nei confronti della tecnica e della vita razionalizzata delle metropoli, sia in *Il viaggio e la danza*, sia in *La biografia come forme d'arte della nuova borghesia*. In entrambi i casi egli chiarisce come l'uomo suo contemporaneo sia inadatto nei confronti del proprio tempo, ma mentre nell'articolo del marzo 1925, l'accento è posto sulla capacità del soggetto di comprendere e codificare l'esperienza vissuta, nell'articolo del 1930, il tema della personalità è criticato esplicitamente: "La forma compiuta dei vecchi romanzi rispecchia quella supposta della personalità, e la sua problematica è sempre una problematica individuale. Per chi si dedica a un'attività creativa la fiducia in un sistema di riferimento individuale è andata perduta per sempre"⁵⁸. A venire meno sono i contorni dell'individuo, scrive infatti Kracauer che per questa ragione il romanzo "come genere artistico non è ancora diventato storico. È pensabile che possa risorgere in una forma adeguata al nostro mondo confuso, che la confusione stessa acquisti una forma epica"⁵⁹. Il riferimento al Lukács de la *Teoria del romanzo* sembra evidente, ma evidente sembra anche il riferimento all'antagonismo delle forme e delle forze, tema questo che deve ricollocare il discorso nell'eredità di pensiero di Simmel. Solo ricostruendo almeno in parte il discorso kracaueriano su Simmel è possibile comprendere la traiettoria del suo pensiero in relazione a due aspetti esaminati: l'opera d'arte e il senso stesso della realtà.

4. *Georg Simmel, un'eredità non semplice.*

Il testo *Georg Simmel* pubblicato nel 1920 sulla rivista *Logos*, non rappresenta in modo esaustivo il pensiero di Kracauer su Simmel⁶⁰; egli scrisse infatti una monografia più ampia e stratificata dedicata al filosofo berlinese nel 1919. È importante sottolineare come il punto di innesco dell'interesse kracaueriano per Simmel sia stato fornito dalla discussione "sul problema dello stile artistico" aiutandoci a comprendere la rilevanza e la sua funzione

⁵⁷ S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p. 34.

⁵⁸ S. Kracauer, *La biografia come forma d'arte della nuova borghesia*, cit., p. 56.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ S. Kracauer, *Georg Simmel*, in *Das Ornament der Masse*, cit., pp.209-249, trad. it.: *La massa come ornamento*, cit., pp. 37-67.

emblematica come indicatore di una specifica direzione della conoscenza⁶¹. Questa conoscenza raggiunge Kracauer attraverso non solo la lettura dei testi simmeliani, quali il *Rembrandt*,⁶² ma anche dall'ascolto diretto della conferenza del 1907 intitolata *Il problema dello stile*. Lo stile in questa conferenza diventa "intreccio di singolarità e generalizzazione di connotazioni sensibili e nelle opere d'arte e nelle grandi personalità artistiche (Michelangelo, Velasquez, Rembrandt), quanto la sua rifunzionalizzazione in strumento di configurazione delle forme sociali"⁶³. Secondo Kracauer le estrinsecazioni della vita spirituale in Simmel, che sviluppa la propria interpretazione avvalendosi di figure e immagini architettoniche, "hanno innumerevoli relazioni tra loro, nessuna isolabile dalle connessioni d'insieme in cui si trovano le une rispetto alle altre". Kracauer introduce due categorie atte a esemplificare l'approccio di Simmel alla relazione tra cose: la similitudine e l'analogia; mentre la prima sviluppa in forma sensibile il significato dei fenomeni, l'analogia si limita a mostrare il collegamento tra gli oggetti mostrando il mondo senza spiegarlo. Qui sta un punto critico fondante della lettura kracaueriana; Simmel diventa in questa prospettiva un pensatore che sviluppa una rete di analogie che partendo da una definizione essenziale, come nel caso della moda, o dalla scomposizione di unità non reali che abbracciano una molteplicità, come per la filosofia del denaro, tende comunque a scontrarsi con quello che Kracauer ritiene un limite: negare al mondo "un'unità di senso"⁶⁴. Il modello alternativo a questa esistenza priva di senso diventa Goethe cui si lega l'idea di oggettività della vita, mentre la flessibilità e descrizione di innumerevoli aspetti della vita fenomenica sono associati a qualcosa di negativo. In linea con la riflessione dei primi anni Venti e della fine degli anni Dieci, Kracauer vede in Simmel la "mancanza di elementari contenuti di fede" della sua personalità che illumina l'assenza di radici. Alla felicità che gli viene dal "far rilucere dal di dentro" i fenomeni fa da contraltare "un'essenza afflitta da una sorta di «horror vacui»"⁶⁵.

In questi pochi passi è possibile trovare l'insieme delle categorie e delle valutazioni di ordine morale e religioso che Kracauer riporterà ancora nelle prime settimane del 1925: la mancanza di radici, la perdita del senso e dell'orientamento dell'umanità di fronte al moderno, la tragicità, il senso del vuoto di un'esistenza che trova la sua verità solo nella trascendenza. E ancora, a fare da filo rosso che lega e cerca di dare unità e coerenza alla lettura proposta in queste pagine, il tema della luce. Simmel è visto in questa monografia come il filosofo che ha la sua corrispondenza in quell'aspetto dell'ordinamento economico capitalistico che «sradica e isola». La conoscenza di Simmel ha una tendenza a

⁶¹ Una lettura orientata dall'analisi della monografia del 1919 è quella fornita da: A. Borsari, *Per una morfologia di cose e immagini: Siegfried Kracauer e Georg Simmel*, in *Pensare attraverso le cose: Siegfried Kracauer*, in *Iride*, 79, settembre-dicembre 2016, pp.617-631; si veda anche: I. Meyer, *Wachablösung. Zur Publikation von Siegfried Kracauers Simmel-Monographie in Rahmen der neuen Werkausgabe*, in «Simmel Studies», n. 1 (2006), pp. 115-129.

⁶² Alcune informazioni sulla vicenda editoriale del *Simmel* di Kracauer in: "Marbacher Magazin". 47/1988. *Siegfried Kracauer*, cit., pp.32-33.

⁶³ A. Borsari, *Per una morfologia di cose e immagini: Siegfried Kracauer e Georg Simmel*, cit., pp.622.

⁶⁴ *Ivi*, p. 625.

⁶⁵ S. Kracauer, *Georg Simmel. Ein Beitrag zur Deutung des geistigen Lebens unserer Zeit* (1919), in *Id.*, *Werke*, vol. 9.2, *Frühe Schriften aus dem Nachlaß*, a cura di I. Belke, con la collaborazione di S. Biebl, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2004, pp. 186-187.

“ricercare ogni «sfumatura» («parola d’ordine dell’epoca»): «la luce incerta del crepuscolo domina l’anima», tutto riluce, fluisce, si fa plurivoco e converge in figurazioni cangianti. È il regno del caos nel quale viviamo”⁶⁶.

Non sembra inutile sottolineare che quella luce come forma del caos in cui viviamo viene a stridere fortemente con quegli oggetti che alla “fine luccicano gessosi e vengono svenduti” di cui Kracauer scrive in *Mondo di cartapesta*⁶⁷ poiché quello che cambia sostanzialmente è proprio il rendere atto da parte di Kracauer che il mondo che Simmel aveva interpretato nelle sue forme cangianti e nelle sue manifestazioni della superficie, è l’unico mondo con il quale fare i conti. Nel finale e “disperato atto di relativismo” che Kracauer aveva intravisto nella filosofia simmeliana vanno ritrovate le letture del 1926 che suggeriscono di interpretare le forme culturali come ambivalenti e allo stesso tempo le uniche capaci di illuminare la realtà del tempo senza i filtri dell’ideologia e della tradizione. Gli spettacoli del divertimento berlinese illuminano con i loro riflettori fenomeni e oggetti tenuti insieme senza la necessità di alcun legame oggettivo, neppure il sentimentalismo. Il mondo delle grandi metropoli è per Kracauer nel marzo del 1926 un “miscuglio di apparenze” che non può e non deve tradursi in nessuna unità artistica di sorta, mentre ancora nel 1923 recensendo *Zur Philosophie der Kunst* di Simmel scriveva che solo nell’opera d’arte il dualismo fondamentale tra le forze antagoniste della vita, raggiungeva una “parvenza di realtà” che fornisce un “surrogato della realtà autentica della vita”⁶⁸. Se in questa fase di ‘critica’ del discorso simmeliano è quindi l’opera d’arte che unisce e dona senso trascendendo l’antagonismo delle forze e oltrepassando la decifrazione dei fenomeni nelle loro formazioni cangianti e nella loro relazione, successivamente, più propriamente dalla metà del 1925, non vi sarà più spazio per un ricongiungimento, fatta salva la prospettiva di ingannevoli surrogati, rimarrà invece una visione più complessa dove il compito sarà individuare sul piano antropologico le relazioni irrisolte ma dense tra vuoto e pieno, luce e ombra, superfici e spazi urbani, rifiuti e progresso, cinema e realtà, donando alla sua produzione un tono più chiaramente politico e meno esistenziale. Pur dell’impossibilità di trovare una linea diretta o puntuale è possibile però vedere e cogliere in passi come questo di Simmel sulla moda un’anticipazione teorica, quasi normativa, del lavoro sulla città che Kracauer svilupperà anni dopo nelle sue immagini berlinesi:

e solo nella misura in cui ogni energia interna preme oltre il limite della sua manifestazione visibile, la vita acquista quella ricchezza di possibilità inesauribili che integra la sua realtà frammentaria, solo così i suoi fenomeni fanno presentire forze più profonde, tensioni più irrisolte,

⁶⁶ Ivi, pp. 658-260. Simmel sarà ancora oggetto di critica in *Quelli che attendono* nel 1922. In questo testo che pure contiene un’apertura verso la realtà che “è colma di cose e di individui concreti e vuole quindi essere vista in maniera concreta”, la filosofia del filosofo berlinese è indicata come “tipica di questa situazione”, ovvero della mancanza di legami con l’assoluto. La teoria di Simmel viene criticata perché riconosceva in “norme e valori” una validità “a termine” annientando l’assoluto proprio con “l’elevare ad assolutezza il processo vitale, lo scorrere e il fluire indifferenti ai valori”. In questo “atto disperato del relativismo” stava la ricerca di una solida base rivelandosi poi in una vita senza fondo e senza radici. S. Kracauer, *Quelli che attendono*, cit., p. 137.

⁶⁷ S. Kracauer, *Mondo di cartapesta*, cit., p. 39.

⁶⁸ S. Kracauer, *Georg Simmel. «Zur Philosophie der Kunst»*, Verlag Gustav Kiepenhauer, Potsdam, 1922.

una lotta e un accordo di proporzioni più ampie di quanto riveli la loro realtà immediatamente data⁶⁹.

Un testo, questo sulla moda (1911), a cui Simmel lavorò parecchi anni⁷⁰ e che rappresenta senza dubbio un contributo nella comprensione della complessità delle forme sociali e della loro funzione. Simmel individua nella moda un fenomeno generale che appaga il nostro bisogno di “appoggio sociale” e al contempo quello di diversità e differenziazione esaltando i gusti individuali e il particolare. Ad almeno due livelli il testo mostra affinità con alcuni dei temi che Kracauer tratterà nei primi anni Venti; ad un primo livello Simmel chiarisce che “tutta la storia della società si svolge nella lotta, nel compromesso, nelle conciliazioni lentamente conquistate e rapidamente perdute che intervengono fra la fusione con il nostro gruppo e il distinguersene individualmente”⁷¹. Kracauer aveva già dibattuto nel saggio *Autorität und Individualismus* (1921)⁷² sulle spinte rappresentate dai gruppi di giovani radicali tedeschi verso la comunità e la critica dell’ autorità statale. A interessare Kracauer in quegli anni è soprattutto la scoperta di un forte movimento anti-autoritario che sostituisce allo Stato la forza di coesione della comunità. Ora, il testo di Simmel certamente affronta il tema relativizzando questo scontro nella funzione sociale della moda e riconoscendo come quest’ultima rappresenti una forma di conciliazione e corrosione costante delle pretese dei singoli come dei gruppi. Simmel interroga la natura stessa dell’uomo nell’alternanza di movimento e quiete, ricettività e attività. Ad un secondo livello egli vede nella moda un fenomeno che nasce dalla società di classe e dalla divisione del lavoro unendo la tendenza all’eguaglianza sociale a quella alla differenziazione sociale per classe. Non sarà sfuggito a Kracauer come le mode della classe più elevate si distinguano da quelle delle classi inferiori, mode che poi vengono abbandonate nel momento in cui queste ultime si impossessano delle mode delle élites. In effetti si è già notato come Kracauer accenni alla moda nel testo sul *Il viaggio e la danza* e come vi ritorni scrivendo delle classi sociali anche nel testo su *Il culto del divertimento*, sottolineando come esista uno scivolamento del valore del culto e della funzione delle forme culturali, quali appunto la moda, ma soprattutto come qui il tema della classe sociale sia esplicitamente orientato da una visione antagonista: sono infatti le masse, a cui il divertimento compete e per il quale esiste come forma culturale, che rifiutano esplicitamente i canoni della tradizione trascinandolo, volenti o meno, nel sistema-

⁶⁹ G. Simmel, *Gesamtausgabe, Philosophie der Mode, Die Religion, Kant und Goethe, Schopenhauer und Nietzsche*, Band 10, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1995, trad. it.: *La moda*, SE, Milano, 1996, p. 11.

⁷⁰ Si vedano le note *Simmel e la moda* di L. Perucchi nell’edizione citata: G. Simmel, *La moda*, cit., p. 73.

⁷¹ G. Simmel, *La moda*, cit., p. 12.

⁷² S. Kracauer, *Autorität und individualismus* (1921), in S. Kracauer, *Schriften*, Band 5.I, cit., pp.81-86. Sugli stessi temi si vedano anche *Gestalt und Zerfall* (1925) e *Philosophie der Gemeinschaft* (1924) dove Kracauer recensendo il testo di H. Plessner *I limiti della comunità* individua nella prospettiva comunitaria una forma di ingenuità politica cui l’autore del testo recensito, risponderebbe sostenendo che “accentuando la formalità esteriore in ambito pubblico come conservazione dell’essere esistenziale ci si comporta in modo più realistico degli irremovibili che cercano di descrivere la convivenza umana in modo ideologico”. La polemica di Kracauer che converge sostanzialmente con la tesi di Plessner è rivolta a quelle forme di comunitarismo ingenuo che non riconosce nessun altro vincolo esistenziale che una comunanza di spirito e velleità politico ideologica. Plessner fornisce a Kracauer una sponda di tipo teorico per un pensiero che articola la convivenza civile oltre la dimensione religiosa in un’ottica non marxista conducendo un’indagine su presupposti di tipo psicologico e pragmatico e non metafisico. La citazione è tratta da: S. Kracauer, *Philosophie der Gemeinschaft*, in *Schriften*, Band 5.I, cit., pp.268- 273.

moda e del culto del divertimento le *élites* borghesi. Il patrimonio culturale ereditato è diventato un semplice “retaggio storico” perché è “mutata la realtà economica e sociale a cui era correlato”⁷³. Un’espressione che se sembra richiamare una terminologia chiaramente marxista, ma che alla luce delle considerazioni sin qui svolte è possibile inquadrare in un contesto simmeliano. Più propriamente l’eredità che Simmel porta a Kracauer è da considerare da molti punti di vista di difficile decifrazione proprio per la natura sfuggibile del lavoro del filosofo berlinese, ovvero quella capacità di leggere le relazioni tra i fenomeni sociali e riempirli concettualmente avendo cura di variare e diversificare costantemente l’oggetto dell’indagine. La lettura qui proposta vede nella leggibilità del sistema sociale filtrata dal primato dell’ottico appreso da Simmel ciò che permette a Kracauer di leggere marxianamente la conflittualità sociale. Volendo estremizzare la lettura proposta è possibile sostenere che la ripresa dei temi simmeliani verso la metà degli anni Venti può e deve essere accostata alla comprensione di quali passaggi, teorici o esperienziali, aiutano o promuovono questa svolta verso una considerazione antagonista della cultura e delle forme. Non più l’opera d’arte totale delle alte sfere dello spirito, ma insegne pubblicitarie, luci e corpi che lottano per sopravvivere. Ancora una volta sarà la luce, come metafora e figura architettonica, a indicare in questo percorso verso il sole del meridione e le strade di Marsiglia e Parigi dove, come nella filosofia di Simmel, tutto *riluce e fluisce*.

5. Napoli, Positano, Marsiglia: a confronto con altre immagini

Dalle hall d'albergo alla costiera amalfitana

Secondo Jorg Später grazie anche al viaggio effettuato in Francia alla metà del 1925, Kracauer divenne qualcosa di simile a un francofilo. In realtà il biografo di Kracauer collega questa svolta filo francese al ‘caso’ *Ginster*⁷⁴ il romanzo autobiografico fu recensito benevolmente da Joachim Maass e da Hermann Kesten sulla *Weltbühne* dove venne sottolineata la chiarezza della scrittura e la raffinatezza dello *humor* ed elogiato in una missiva privata da Alban Berg, molto gelosamente custodita da Kracauer, ma non ebbe granché successo in termini di vendite⁷⁵. È noto che Kracauer visitò alla metà del 1925 Parigi e nel settembre del 1926 Marsiglia, mentre già nel settembre del 1925 assieme all’amico e allora studente di composizione, Theodor Wiesengrund, non ancora pubblicamente Adorno, visitò Genova, Napoli e Positano, in quello che fu un vero e proprio tour italiano. Ad accoglierli Alfred Sohn-Rethel e Walter Benjamin, che con Asja Lacis nell’agosto del 1925 aveva pubblicato sulle pagine della «Frankfurter Zeitung», *Napoli*, un testo centrale per la comprensione del concetto di *porosità* e per la decifrazione delle immagini da parte di Kracauer. La domanda che si pone Martin

⁷³ S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p.33.

⁷⁴ S. Kracauer, *Ginster*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2013. Il romanzo riporta come sottotitolo “*Vom ihm selbst geschrieben*”, scritto da sé stesso.

⁷⁵ Queste e altre informazioni sul caso sono riprese da J. Später, *Siegfried Kracauer*, cit., p. 221.

Mittelmeier nel suo *Adorno a Napoli* è abbastanza radicale: “Esiste un linguaggio comune o una diagnosi comune del tempo presente su cui i quattro possano convergere?”⁷⁶. Certamente in comune c’è la chiusura della società borghese e la messa in discussione dell’eredità del conflitto mondiale in mezzo a uno dei periodi di massima espansione dell’innovazione tecnologica e della relativa meccanicizzazione della vita⁷⁷. Mittelmeier cita proprio *Il viaggio e la danza* di Kracauer come testo chiave di un’interpretazione della società disincantata e meccanicizzata mentre le letture come quella che Benjamin fece della recensione di Bloch del Lukács di *Storia e coscienza di classe* inducono a vedere in questi profughi dell’inflazione e del mondo civilizzato nord europeo, persone capaci di ripensare il tema della forma. Mittelmeier coglie nel tema della porosità, l’altro della reificazione: “ma come principio strutturante esso emigra nell’immagine di Napoli. Perché il suo concetto chiave, la porosità, è una variante della diagnosi della reificazione, ma volta in positivo. Niente può essere più sé stesso, tutto è scambiabile e deve poter significare qualunque altra cosa”⁷⁸. La porosità diventa idea guida che si estende ben oltre le cavità delle rocce andando ad intaccare nelle parole di Benjamin e Lacis i muri stessi delle abitazioni e i cordoli delle strade, finendo per descrivere la ‘natura’ dei napoletani, e non solo gli aspetti architettonici della città, in quella particolare commistione di descrizione dei luoghi e pensiero mimetico che certamente si può ritrovare anche in Kracauer. Con le parole di Benjamin e Lacis:

l’architettura è porosa quanto questa pietra. Costruzione e azione si compenetrano in cortili, arcate e scale. [...] Si evita ciò che è definitivo, formato. Nessuna situazione appare come essa è, pensata per sempre, nessuna forma dichiara il suo «così e non diversamente». È così che qui si sviluppa l’architettura come sintesi della ritmica comunitaria: civilizzata, privata, ordinata solo nei grandi alberghi e nei magazzini delle banchine – anarchica, intrecciata, rustica nel centro in cui appena quarant’anni fa si è cominciato a scavare grandi strade. Ed è solo in queste che la casa costituisce il nucleo dell’architettura urbana in senso nordico⁷⁹.

Passaggi come questo hanno profondamente stimolato e organizzato la fantasia architettonica e plastica di Kracauer inducendolo a sovrapporre al negativo della sparizione del senso del sacro ritiratosi nelle hall d’albergo⁸⁰, gli elementi della

⁷⁶ M. Mittelmeier, *Adorno in Neapel. Wie sich eine Sehnsuchtslandschaft in Philosophie*, btb Verlag, München, 2015, trad. it. parz.: *Adorno a Napoli. Un capitolo sconosciuto della filosofia europea*, Feltrinelli, Milano, 2018, p. 29.

⁷⁷ Su questo tema: S. Kern, *The Culture of time and Space 1880-1918*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, trad. it.: *Il tempo e lo spazio, La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1983.

⁷⁸ M. Mittelmeier, *Adorno a Napoli*, cit., p. 37.

⁷⁹ W. Benjamin, A. Lacis, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972-1989, trad. it: *Napoli*, in W. Benjamin, *Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino, 2001, p. 39.

⁸⁰ S. Kracauer, *Die Hotelhalle*, in *Das Ornament der Masse*, cit., 157, trad. it. *La hall d’albergo*, in *La fabbrica del disimpegno*, cit., p. 85. Scrive al riguardo O. Agard: “si tratta - almeno nell’era del *Detektivroman* e della sua teologia negativa - di guardare all’irrealtà contemporanea come a un cattivo infinito, che è solo il riflesso inverso di quella che sarebbe la vera realtà, in senso pieno. Secondo Kracauer, si può avere un’idea di questa realtà solo in una sorta di retrospettiva e di proiezione paradossale. Successivamente, questa prospettiva diventa politicizzata e arricchita dalla critica sociale, ma rimane «negativista». È interessata ai rifiuti, a ciò che la società non vuole vedere, da qui l’immagine dello straccivendolo, che Benjamin aveva usato per Kracauer, e che egli apprezzava particolarmente. Questa prospettiva richiede, come minimo, l’uso di una «piccola forma» micrologica, poiché la realtà urbana è frammentata. Si può parlare di una filologia negativa o malinconica”. O. Agard, *La mélancolie urbaine selon Siegfried Kracauer* in Fuzesery, Stéphane. *Le choc des métropoles. Philosophie imaginaire*. Eclat (De l’), Parigi, 2013, pp.149-173.

frammentazione dei piani urbani e della pianificazione rappresentata dalla città fatta di rifiuti e masse di disagiati premuti contro la necessità dalla vita. La forma-mondo si estrania dal complesso delle sue rappresentazioni spirituali per ritrarsi, almeno criticamente nelle parole di Kracauer, e divenire informe, di difficile penetrazione e decifrazione. Nelle parole di Benjamin nulla appare e rimane ciò che è. È probabile che il periodo napoletano e la riflessione sulle strade di Parigi, portino Kracauer ad una diversa considerazione della stessa rappresentabilità del reale in termini estetici, un tema che, va ricordato, appartiene ancora alla riflessione del Lukács della *Teoria del romanzo*, ma ad essere messa in discussione è la fisionomia della stessa funzione dell'opera d'arte come veniva rappresentata nel 1922:

alla vita che non si è realizzata, che ha smarrito la forza del proprio certificarsi, una modellatura *estetica* può restituire una specie di linguaggio; perché, anche se l'artista non costringe immediatamente quanto è diventato muto e fittizio a farsi realtà, tuttavia esprime il suo Io nella tensione di raffigurare quella vita. Più in basso la vita scivola, tanto più ha bisogno dell'opera d'arte che toglie i sigilli alla sua chiusura e ne rimette a posto gli elementi che giacciono sparsi gli uni accanto agli altri arricchendoli di connessioni⁸¹.

Probabilmente pochi altri passaggi sono così efficacemente riassuntivi del mutato paradigma di comprensione della realtà nel rapporto con le immagini. I temi qui espressi sono gli stessi rintracciabili nei saggi successivi alla metà del 1925 e includono una visione radicalmente fenomenologica ispirata alla capacità simmeliana di collegare, schiudere e decifrare i fenomeni nella loro apparenza superficiale; questi stessi elementi che in *Hall d'albergo* giacciono sparsi e possono essere restituiti alla loro posizione nel mondo dall'intenzione artistica, saranno successivamente colti nella loro manifestazione superficiale senza avere la pretesa spirituale di *ordinarli esteticamente* in funzione di un piano morale superiore. Nel frattempo, almeno agli occhi di Kracauer, il mondo è divenuto una strada metropolitana ed è questa immagine che lo guida nella comprensione del ruolo dell'artista nella modernità rappresentato dalla relazione con le macerie e coi rifiuti. Scrive infatti in *Der Künstler in dieser Zeit*: "forse gli stessi uomini che prendono sul serio la realtà sentono due volte più profondamente il potere delle forze che sfigurano il mondo e lo trasformano in una strada metropolitana"⁸². La raffigurazione di cui parla *Hall d'albergo* nel 1922, è quindi fortemente limitata dalla mancanza di appiglio e di coordinate di ordine morale; si possono cogliere i riferimenti alle forze che sfigurano il mondo in termini simili a quelli che Simmel aveva notato nel saggio sulla moda o nella parte finale de *La filosofia del denaro*: l'intellettualismo, l'economia monetaria, la trasformazione della vita in calcolo numerico, l'oggettivazione nella vita culturale negli schemi dell'economia capitalistica. La riflessione di Kracauer sembra essere migrata nel linguaggio e nelle categorie verso la potenza delle immagini, non un esercizio di sottomissione al realismo, ma un intento critico volto a decifrare la realtà e la potenza di una società di specchi, riflessi, luci e proiettori che illuminano parti della realtà

⁸¹ S. Kracauer, *La hall d'albergo*, cit., p. 85.

⁸² S. Kracauer, *Der Künstler in dieser Zeit, Schriften*, t. 5.1, op. cit., p. 303 [Der Morgen, 5.5.1925].

oscurandone altre. Kracauer si propone nella seconda metà degli anni Venti di 'fare i conti' con questa realtà senza cedere al potere assoggettante delle immagini, salvaguardandone però il potere trasfigurativo e mimetico. Si vuole mostrare qui come all'interno di questo itinerario, che si intende anche geografico, la luce, come categoria e come immagine o serie di immagini ad essa associate, diventi negli anni cruciali tra i primi mesi del 1925 e nel 1926 e successivamente, una figura architettonica e critica insieme, capace di organizzare mimeticamente gli spazi, modificare i contorni delle cose per distanza o somiglianza, associando prospettive e delimitandone altre, rompendo con la rappresentazione fatta di prospettive e linee rette. Non una semplice metafora, ma qualcosa che indica, circonda e relaziona pezzi di realtà. Nel pensiero di Kracauer irrompe il *montaggio* come arte della trasformabilità che incurante delle epoche storiche dona un senso ad una realtà che l'ha smarrita perché smarrite sono le categorie e coordinate stesse delle forme atte a rappresentarla.

Napoli e Positano

È nel sud Europa che Kracauer può osservare luoghi con una disposizione alternativa della realtà, una relazione diversa tra la pianificazione razionale e l'abitare e una diversa luce. *Delirio rupestre a Positano (Felsenwahn in Positano)* inizia con un preambolo introduttivo; l'abitare dell'uomo, in caverne, torri, tende o case, possiede sempre un inizio e una fine; le case sono fatte di soffitti e stanze e dove pur sottoposte alla spesso artificiosa volontà dell'uomo, trovano un proprio concatenarsi in un progetto. Positano non assomiglia a un progetto, ma a un luogo dove si addensano "forze elementari" che nell'antico paesaggio si sono incontrate e "vi appaiono personificate". Il testo mira esplicitamente a contrapporre alla città moderna, razionale e progettata, la cavità paurosa delle forze elementari presenti a Positano, il suo essere cangiante e senza un inizio e una fine, scrive Kracauer:

nelle nostre grandi città, sono ridotte a spauracchi per bambini; persino agli anditi e alle cripte più oscure fa difetto la magia. Tuttavia, soltanto una luce che irrompa dall'alto potrebbe indurre la natura a smascherare il fatto che, grazie al suo risplendere, è la magia ad essere addomesticata. Dinnanzi all'intelletto dell'uomo civilizzato, il quale, anziché mettere al bando le manifestazioni di quest'ultima, le rinnega, il terrore non ne vuole sapere di arretrare⁸³.

Positano è un luogo dove le macerie prendono vita pervase dagli spettri dei morti, da forze mitologiche che si oppongono alla civilizzazione in quella che è leggibile come una ripresa del tema che Simmel trattò nel VI capitolo della *Filosofia del denaro, Lo stile della vita*⁸⁴. Sviluppando quella che si può a tutti gli effetti definire una dialettica dell'illuminismo ante-litteram, Kracauer si focalizza sul rapporto tra le forze elementari e l'intelletto, sul come il mito penetri le forme della civilizzazione; è attraverso l'acqua

⁸³ S. Kracauer, *Felsenwahn in Positano* in *Straßen in Berlin und anderswo*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., p. 62, trad. It.: *Delirio rupestre a Positano*, in *Strade a Berlino e dintorni*, Pendragon, Bologna, 2004, p. 62.

⁸⁴ G. Simmel, *Philosophie des Geldes* (7ª edizione), Duncker und Humblot, Berlin, 1977, trad. it.: *Lo stile della vita*, in *La filosofia del denaro*, Torino, Utet, 2003, pp. 607-721.

marina che scava e corrode da dentro la malta dell'impasto delle case e nelle forme e grazie agli effetti ottici generati dal mare oltre al gioco di "luci iridescenti", che tutto "muta ad ogni ora". Mandare in "frantumi" l'ordine delicato dell'uomo civilizzato appare a Gilbert Clavel, l'eccentrico padrone di casa, come un gioco da ragazzi: sono infatti le forze elementari a scatenare desideri e istinti che credevamo sopiti, potenze "dell'ombra che oscurano ogni luce". L'opposizione tra una luce di ordine naturale, elementare e mitologica, e una luce di ordine razionale e geometrico porta con sé l'analogia con le forze mitologiche che si trasformano in divertimento cui fa esplicito riferimento Kracauer nel saggio del 1926, *Mondo di cartapesta*⁸⁵, e sarà un motivo costante della produzione successiva a questo viaggio. Se qui, a Positano, le macerie sono depositarie di un universo di tipo arcaico e allo stesso tempo indispensabile al mondo dell'uomo civilizzato, nel mondo del cinema si daranno appuntamento le stesse forze mitologiche tenute insieme dalla metamorfosi che permette di combinare "le macerie dell'universo sono depositate nei magazzini dei materiali scenici, copie d'obbligo di tutte le epoche, i popoli, gli stili", quasi a voler significare che la possibile relazione tra l'universo sommerso delle forze ctonie e la civilizzazione debba passare da un medium estetico. Certo nulla che somigli al ritrarsi sintetico e superiore dell'opera d'arte totale cui ancora Kracauer si affidava nel periodo indicabile tra il 1922 e ancora nei primi mesi del 1925. Il testo su Positano offre la possibilità di sviluppare sempre in relazione a questa dialettica tra forze elementari e forma della civilizzazione, un'ulteriore analogia, con *l'atmosfera*. E proprio riferendosi a questo tema è possibile interpretare questa *cartolina illustrata* che è anche contestualmente un confronto con Benjamin e con il tema della rappresentazione. Kracauer cita il tema dell'atmosfera nel testo su Positano una sola volta, ma propriamente per distinguerlo dall'idea che sia appunto una visione estetica:

è l'atmosfera, si dice, a cagionare spossatezza, ma altro non è invece, che il luogo, demoniacamente rigurgitante di prede divorate in un sol boccone, la cui prossimità e la cui reale esistenza conducono a un vero e proprio sconvolgimento⁸⁶.

Non di atmosfera, ma di prossimità a luoghi e architetture. Prossimità alle forze mitologiche che si trattengono nelle cavità e investono l'anima di un uomo, quello moderno e civilizzato, incapace di dominarle perché "debole in quanto a facoltà immaginativa"⁸⁷. Quest'anima incapace di rapportarsi alle forze aorgiche è destinata a "aggirarsi radente le coste come la carcassa di una nave naufragata" verso quella che metaforicamente è una condizione patologica della civiltà moderna e, allo stesso tempo, è un'immagine che richiama i rifiuti. Del resto se "tutto a Positano è in rovina" esso diventa una sorta di luogo originario/originante in senso goethiano⁸⁸ che permette di

⁸⁵ S. Kracauer, *Mondo di cartapesta*, cit., p.37.

⁸⁶ S. Kracauer, *Delirio rupestre a Positano*, cit., p. 67.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ L'espressione è ripresa da Mario Pezzella, il quale scrive: "Con qualche forzatura, tradurrei *Urphänomen* con «fenomeno originante» per evitare di confonderlo con un'origine immota e sempre uguale, in cui ogni apparenza tornerebbe a dissolversi. Il fenomeno originante al contrario è un fondo potenziale, che resta latente in ogni fenomeno particolare" M. Pezzella, *Interpretazioni del mito da Bachofen a Benjamin, in Il volto di Marilyn. L'esperienza del mito nella modernità*. Manifestolibri, Roma, 1999, pp. 91-96. Il riferimento va dunque al Goethe del

comprendere come questa relazione tra forze e correnti della vita possa e debba trovare una rappresentazione di tipo estetico attraverso il medium del cinema e l'immaginazione come forza trasfigurante alle quali è però chiesto di mantenere viva la memoria di questa relazione con l'elementare. Positano è per Kracauer un modello teorico di confronto con Benjamin certamente, ma anche un luogo dove prende forma quella relazione tra forze antagoniste di cui scriveva Simmel e allo stesso tempo un luogo fisico di esplorazione. Da questa relazione, dall'individuazione di questa dialettica che è innervata di contenuti marxisti seppur genuinamente simmelliana, possono nascere altre rappresentazioni e costruzioni della realtà. L'immagine del mosaico trova qui una sua parziale spiegazione: come un mosaico organizza pezzi di realtà accostandoli e tenendoli insieme nella relazione, così la realtà è questa relazione tra forze e forme in perenne rigenerazione⁸⁹. Il mosaico può essere interpretato come pratica artistica di elaborazione, paziente costruzione, ricerca e accostamento di pezzi di realtà tra loro irrelati e anche come medium estetico di costruzione della realtà preso atto della sua disgregazione. La modernità è quindi paradossalmente ritrovata per distanza nella luce del sud Europa.

Ancora di città, cavità e sogni, Kracauer scriverà nell'ottobre del 1926 in *Bar nel meridione* (*Stehbars im Süden*) Il testo segue di poco un altro testo molto significativo, *Due superfici* (*Zwei Flächen*) del settembre dello stesso anno. Si tratta di testi scritti a distanza di un anno dall'esperienza nell'Italia meridionale, ma di grande importanza per cercare di seguire e sostanziare il filo dell'argomentazione relativa alla luce come decifrazione della modernità e al tema della rappresentazione. A entrare in scena stavolta è però la Francia meridionale, in particolare le città di Marsiglia e Nizza. Se già nel marzo del 1926, Kracauer sosteneva che "non di rado per le strade di Berlino si viene colti per qualche attimo dalla sensazione che tutto debba spaccarsi improvvisamente in due"⁹⁰, questa sensazione abita le strade e gli agglomerati delle città del meridione e come a Positano le fessure create dall'acqua contribuivano a determinare la porosità della materia, qui è la luce del sole mediterraneo che "crea della lacune all'interno del tessuto urbano"; l'intero sistema appare smembrato e "sorge qualche sospetto nei confronti della sua unità". "Non vi è alcun luogo in cui le zone demolite siano così frequenti come nelle città meridionali"⁹¹ e in effetti a mancare non sono certo le cose da radere al suolo. I bar del meridione sono proprio squarci all'interno di quella perfezione formale che le città possederebbero, ma sono soprattutto gli specchi, le luci, i riflessi e gli effetti cromatici a interessare Kracauer

Viaggio in Italia laddove scrive: "Con questo modello e la chiave da esso fornita, si potranno inventare piante all'infinito, che saranno del tutto coerenti, vale a dire che, anche senza esistere nella realtà, potrebbero tuttavia esistere; che non saranno ombre o parvenze pittoriche, ma avranno una verità e una necessità interiore", J. W. Goethe, *Opere*, Sansoni, Firenze, 1948 vol. 2, p. 739.

⁸⁹ Pezzella insiste nel tratteggiare una continuità tra Benjamin e Goethe che è possibile estendere, almeno nell'interpretazione offerta in queste pagine, anche a Kracauer soprattutto per quanto riguarda il tema dell'apparenza. Egli scrive che: "Più volte Goethe afferma che lo scopo delle sue ricerche di scienza naturale non è determinare e classificare i fenomeni in base a un ordine causale, ma di descrivere la modalità stessa del loro apparire", M. Pezzella, cit., p. 92. Il riferimento è qui alla *Teoria della natura* di Goethe: "Il dovere supremo è di ricercare accuratamente ogni condizione nella quale un fenomeno appare". J. W. Goethe, *Teoria della Natura*, Boringhieri, Torino, 1958, p. 51.

⁹⁰ S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p. 34.

⁹¹ S. Kracauer, *Stehbars im Süden* in *Straßen in Berlin und anderswo*, cit., p. 69, trad. it.: *Bar nel meridione*, in *Strade di Berlino e altrove*, cit., p. 70.

poiché qui si amplificano le luci fioche trasformando i bar in “una pubblica tana del tesoro”⁹²: traboccano di riflessi in cui gli oggetti presenti vengono sconquassati alla rinfusa e squartati” perché in questi luoghi, che metaforicamente e fisicamente hanno il senso della città metropolitana, tutto è “a tempo determinato”. Una totalità irrelata come “le parole di un cruciverba” perché nessuna funzione è stabilmente riconosciuta e nessuna posizione mantenuta troppo a lungo. In queste città dove i palazzi non reggono “il gioco deformante degli specchi” abbandonare il porticciolo e salpare significa aver perduto le coordinate della visibilità e il senso della propria esperienza: “gli crolla in mille pezzi sparsi con i quali può improvvisare frammenti di una vita altra”⁹³. Alla luce è dato il compito di illudere e scompaginare, persino deformare e mostrare quanto è ingannevole la vita e seppur consci che non saranno gli specchi e le luci a testimoniare qualcosa di maggiormente reale, rimane il nodo critico che indagato da qualche pagina: la relazione tra apparenza estetica, rappresentazione e realtà. E qui Kracauer introduce una dimensione critica in questo spazio, quello tra le macerie della civilizzazione, l’illusione e l’improvvisazione. Lo spazio politico-architettonico e urbanistico dell’improvvisazione è una costruzione sociale che mentre liquida gli stili architettonici e sconquassa posizioni e gerarchie del reale, apre a nuove vite, al possibile. Ancora a Marsiglia sarà possibile seguire il senso dello specchiarsi, la relazione tra architettura e luce per poi provare a comprendere come queste immagini siano portate da Kracauer al cospetto di quelle città nordiche di cui scrisse che “sembrano sognare” solo per poterle distinguere da quelle meridionali che “hanno qualcosa del sogno”⁹⁴. Si vedrà come la relazione tra rifiuti e rappresentazione della città trova nella luce un punto di giuntura visibile nell’argomentazione kracaueriana. Per ora basta accennare come il tema dell’improvvisazione e delle cavità si insinui nella progettazione della linea retta che contraddistingue il paesaggio urbano nord europeo al confronto con quello meridionale.

Marsiglia

Marsiglia, “anfiteatro di accecante splendore” è una città in cui Kracauer ambienterà il finale del suo romanzo autobiografico *Ginster*. La lettura che ne offre nel settembre del 1926 è un manifesto alla malinconia⁹⁵ e allo stesso tempo un esercizio critico fatto di luoghi e persone, tra queste Walter Benjamin. All’interno del testo infatti si trova esplicitata la distanza tra un passato fatto di uno splendore ormai sbiadito e un presente dominato dalla poderosa “linea tesa” dei bacini portuali uniti alla costa; al centro sopravvive il quartiere antico del porto dove brulica la massa informe dei mestieranti e della “fauna umana” dentro “cavità spugnose”⁹⁶, eppure per Kracauer la baia è ormai uno

⁹² Il traduttore italiano sceglie di tradurre *Schatzhöhle* con “tana del tesoro”, ma vale la pena sottolineare che *Höhle* significa anche grotta. In questa accezione è forse più significativa la dimensione della cavità spugnosa e porosa dell’architettura meridionale come richiamato nel caso di G. Clavel a Positano.

⁹³ Ivi, p. 72.

⁹⁴ Ivi, p. 70.

⁹⁵ O. Agard, *Kracauer*. cit., pp. 144-149.

⁹⁶ S. Kracauer, *Zwei Flächen in Straßen in Berlin und anderswo*, cit., p.25, trad. it: *Due superfici*, in *Strade di Berlino e altrove*, cit., p. 26.

spazio vuoto. Nel quartiere del porto la città è fatta di vicoli che appaiono all'occhio cinematografico del nostro autore come "scenari mobili", grovigli e linee curve cui fanno da contrasto lo spiazzo centrale delimitato da un muro di "linee orizzontali tracciate con la riga, perfettamente rettilinee". La piazza è uno spazio relativamente piccolo, ma con la sua dinamica spietata ha la forza di costringere il groviglio di strade e carruggi dentro la disciplina della prospettiva. In un crescendo di claustrofobia e razionalità dello spazio, Kracauer affida al muro che delimita lo spiazzo il compito di comprimere la luce degli spazi circostanti e allestire la prospettiva visiva e morale di un processo; probabilmente influenzato dalla lettura de *Il Processo* di Kafka⁹⁷ e allo stesso tempo memore della relazione tra potenze ctonie e spazi urbani trovata a Positano, egli descrive uno spazio fisico⁹⁸ dove: "il gioco strambo delle mosse trasversali e angolate si sprigionano nella penombra e riempiono ogni fessura". Il quadrato dello spiazzo esercita un potere verso cui "tremenda è la paura di caderne in balia"⁹⁹ esattamente come nella recensione de *Il Processo* "la paura li circonda come velatura del vero, dell'essere estranei alla giustizia, essa non ha origine nell'aspetto psicologico, ma forma le persone e definisce il contesto nel quale vivono"¹⁰⁰. Ai "mutevoli motivi ornamentali" che una volta formavano un caleidoscopio di figure e a "rilucerne erano tutte le cancellate dei palazzi signorili", si oppone lo spiazzo, luogo di un processo dove le linee visive sono occupate da occhi che giudicano. Il testo su Marsiglia mostra qualcosa di esemplare nella costruzione della realtà di cui si è discusso sopra; l'occhio di Kracauer unisce ad una descrizione cinematografica, fatta di "scenari mobili" il cui "ordine" è solo il "sognatore a conoscerlo"¹⁰¹, a osservazioni di tipo più realistico volte alla rappresentazione di un passato e di un vissuto che sono soffocati dalla razionalizzazione dove le vecchie reti da pesca, una volta portate in mare da barche a vela, sono ora a disposizione di bacini portuali. Si è già notato come Kracauer avesse nei primi mesi del 1926 scritto dei magazzini cinematografici dell'Ufa e di come si fosse interessato alla tecnica del montaggio cinematografico e qui, a Marsiglia, egli rivede le possibilità di questa trasformazione e relazione con le epoche e gli stili della vita, ma allo stesso tempo la sua immaginazione architettonica si confronta con lo sviluppo della città; se Positano in questo senso era il fenomeno originario di una relazione tra rappresentazione e forze originarie, tra l'emersione della forma e le potenze sotterranee,

⁹⁷ S. Kracauer, *Der Prozeß* (1925) in *Schriften*, 5. I, cit., pp.336-338.

⁹⁸ È la lettera che Benjamin invia a Kracauer il 5 giugno del 1927, insieme a quella del 5 novembre del 1926, scrive Daniele Pisani in nota al testo pubblicato in *Strade a Berlino e altrove*, a consentire l'effettiva identificazione dello spazio con la *Place de l'Observance* che Kracauer aveva visitato assieme a Benjamin proprio nel settembre del 1926. Cfr: D. Pisani, in *Due superfici*, in *Strade a Berlino e altrove*, cit., p. 28.

⁹⁹ S. Kracauer, *Due superfici*, cit., p. 27.

¹⁰⁰ S. Kracauer, *Der Prozeß*, cit., p. 337.

¹⁰¹ Un possibile riferimento a questa lettura di Marsiglia come città fatta di scenari che vengono "levati e rimontati" è rintracciabile nella lettura di *Napoli* di Benjamin e Lacis laddove scrivono che "ovunque viene mantenuto dello spazio idoneo a diventare teatro di nuove impreviste circostanze" e dove "i cantieri vengono usati come teatro popolare" e gli "addobbi delle strade rivelano una stretta parentela con quelli teatrali" Cfr: W. Benjamin, A. Lacis, *Napoli*, cit., pp. 6-8. È evidente come la riflessione di Benjamin e Lacis porti con sé alcuni dei temi presenti nella scrittura kracaueriana: la città-teatro è solidale con l'immaginazione cinematografica unendo Marsiglia e Napoli nel loro essere *allestite* in senso teatrale e *montate* nel senso cinematografico, richiamando in entrambi i casi l'idea di 'costruzione della realtà'. Kracauer troverà nelle figure della luce, quali riflesso e splendore la propria chiave interpretativa del rapporto tra civilizzazione e macerie, la natura e "l'oscuro casermone nordico" di cui scriveva Benjamin.

Marsiglia offre a Kracauer l'opportunità di sperimentare e leggere la realtà delle forze antagoniste nel vivo di una città oltre l'immobilismo arcaico e originario. Questo testo è da alcuni punti di vista l'analisi di un piano urbano nel quale convivono forze divergenti a forma di linee rette, muri, porti, facciate e caseggiati che hanno come esito un conflitto estetico/architettonico tra civilizzazione e sogno, possibilità e necessità, violenza dell'economia monetaria e trasfigurazione della luce. E proprio qui che diventa interessante risalire l'Europa verso Parigi e le periferie francesi dove Kracauer scriverà ancora di rappresentazioni e rifiuti, ma non prima di aver notato come a Marsiglia emerga la relazione tra luce e porosità:

ai tempi in cui si pescava ancora a vela, il porto era un caleidoscopio che sulla banchina proiettava mutevoli motivi ornamentali. S'instillano in ogni poro, a rilucerne tutte erano le cancellate dei palazzi signorili disposte alle spalle del fronte del porto. Lo splendore si è ormai sbiadito¹⁰².

Alle relazioni tra forze elementari e razionalizzazione, tra pianificazione e demolizione, si aggiunge quella tra luce e porosità in una città, Marsiglia, vista come un sogno, ma descritta come uno spazio fisico dove l'improvvisazione poteva ancora avere luogo, ma anche come un tremendo scenario kafkiano, uno scontro tra la dimensione irrigidita dell'architettura razionalistica che riflette in realtà i processi industriali del taylorismo e quella trasformativa e fantasmagorica del cinema.

I faubourgs e Malakoff: la periferia della luce

Nelle pagine appena lette su Positano, Nizza e Marsiglia si è notato come lo sguardo di Kracauer abbia trovato nel meridione d'Europa una commistione di progettato e improvvisato, di fisionomie di città nella loro "levigata politezza"¹⁰³ e cumuli di macerie. Positano è una città culla di fenomeni arcaici, luogo originario della relazione tra forze e forme¹⁰⁴ mentre Marsiglia ospita nelle proprie architetture quella non-contemporaneità intravista negli articoli sul culto del divertimento e relativamente alle masse salariate. Il riferimento è alla categorizzazione impiegata da Emil Lederer che Kracauer impiega nel proprio studio sugli impiegati. Lederer invita a considerare i colletti bianchi come masse anonime usate nel ciclo produttivo al pari degli operai con cui condividono "lo stesso destino"¹⁰⁵. La precisazione è importante perché la riflessione di Kracauer sulla città metropolitana parla come si è già notato nei testi sulla città dell'Ufa di un luogo dove le classi sociali sono spesso indistinguibili. Saranno i riflettori della luce e lo sfavillio della merce a produrre l'unità delle masse e non le tradizioni spirituali o la *Bildung*. In *Popolo di strada parigino*, Kracauer esplicherà questo tema scrivendo di "vegetazione" della gente

¹⁰² S. Kracauer, *Due superfici*, cit., p. 18.

¹⁰³ S. Kracauer, *Bar nel Meridione*, cit., p.70.

¹⁰⁴ Sul rapporto di Kracauer con l'architettura, cfr: C. Holste, "Wenn der Mensch aus dem Glas steigt" Siegfried Kracauer als Vermittler einer neuen Formensprache der Architektur, in *Kracauers Blick. Anstöße zu einer Ethnographie des Städtischen*, PHILO&Philofine Arts, Hamburg, 2006, pp. 103-152; C. Zimmermann, *Siegfried Kracauer's Architectures, in Culture in the Anteroom* Ann Arbor, Michigan University Press, 2012, pp. 149-166; H. Reeh, *Ornaments of the Metropolis, Siegfried Kracauer and the modern urban Culture*, Cambridge, The Mit Press, 2004, pp. 89-165.

¹⁰⁵ S. Kracauer, *Gli impiegati*, cit., p. 18.

comune sulla strada opponendola alla chiusura entro le “quattro mura” della società delle classi superiori rappresentata dalle case e dalle automobili¹⁰⁶. La strada, qui come altrove, è per Kracauer un elemento di improvvisazione e spontaneità che lega confondendole le nature le une alle altre, quella umana e quella ‘naturale’, in un’ottica di continua e reciproca trasformazione; le cose assomigliano agli uomini e gli uomini sono natura. Una sorta di fisiologia della cultura che esclude apertamente con la sua stessa composizione del reale la possibilità di interpretarlo alla luce di una filosofia della storia. Il tema ‘natura’ è un indice del cambiamento della lettura della società da parte di Kracauer che indica un mutato atteggiamento nei confronti delle forme culturali e della loro interpretazione più orientato in senso fisiologico. Lo sforzo di Kracauer tra il 1925 e il 1926 sarà quello di allestire una scena e una visibilità alternativa a due fenomeni: le rappresentazioni reazionarie intrise di categorie e retaggi culturali borghesi e la deriva esclusivamente estetizzante della merce, ovvero lo spettacolo. Natura e luce si incrociano là dove Kracauer abbandona la difesa della spiritualità delle sfere alte per riunirsi oltre la lettura filosofico storica in una prospettiva che ha al centro il confronto con i nuovi medium e la trasformazione della città moderna. Il tratto mimetico dello sguardo di Kracauer, ovvero la capacità retorica e stilistica di trasporre con similitudini e analogie cose a persone, e architetture e forme culturali, permette al lettore di vedere nelle fessure e nel non progettato gli spazi reali e immaginari per vite possibili. Non si tratta di associazioni per somiglianza o di semplici imitazioni, ma di generare spazi per un’immaginazione estetica e architettonica che ha conseguenze politiche poiché l’esisto di questo sguardo è l’aprirsi a una dislocazione dei soggetti e degli oggetti dai loro contesti tradizionali che assomiglia, almeno nei suoi esiti estetici, al montaggio come strumento cinematografico. È l’improvvisazione che decide il “rango di una città”¹⁰⁷, con questa frase non si dovrebbe intendere solo un insieme di manifestazioni folkloristiche o inaspettate, ma soprattutto la diversificazione degli usi, delle funzioni, la creazione di spazi inediti, ovvero di rappresentazioni capaci di sospendere o interrompere la legalità costituita dai rapporti di forza. La relazione tra pianificazione e improvvisazione permette a Kracauer di interrogare la natura stessa della città e degli abitanti che la vivono interrogando le immagini che li definiscono assieme alle immagini che essi producono di sé stessi associando a queste le immagini che spontaneamente la città produce nei suoi conflitti.

¹⁰⁶ S. Kracauer, *Popolo di strada parigino*, in *Strade a Berlino e altrove*, cit., p. 126.

¹⁰⁷ Gli uomini che abbandonano la città perdono il senso della misura della propria vita che così: “crolla in mille pezzi sparsi, con i quali può improvvisare frammenti di un’altra vita.”, S. Kracauer, *Bar nel meridione* cit., p. 72. Sul tema della città come luogo dell’improvvisazione ha scritto pagine molto efficaci Olivier Agard che rilegge i frammenti kracaueriani come l’insieme di una “fisionomia della modernità urbana”, approfondendo un’intuizione di Philippe Despoix che accosta la sociologia della scuola di Chicago, tra questi Everett Hughes e David Riesman, al lavoro di Kracauer, il quale, va precisato, non conosceva direttamente l’opera di questi autori. L’anello di congiunzione è significativamente rappresentato da Simmel la cui influenza oltremare è ampiamente documentata. Le patologie del processo della civilizzazione: il disordine, la miseria materiale e culturale, la criminalità, queste e altre sono le facce della radicalità della metropoli moderna che accomunano Chicago e Berlino e che si sedimentano come immagini in Kracauer. Nella proposta di lettura qui avanzata, si è preferito far emergere il tema ‘improvvisazione’ a partire dal riferimento al meridione evidenziando la distanza tra le città del sud Europa e quelle nordiche, Berlino e Parigi. Cfr: O. Agard, *La ville o l’éloge de l’improvisation*, in *Kracauer*. cit., pp. 127-170.

In *Analisi di un piano urbano* (1926)¹⁰⁸, Kracauer trasferisce il suo sguardo nei *faubourgs* parigini, luoghi popolati di esistenze perdute dove esiste una commistione di classi sociali. Le strade sono fiere colme di generi alimentari di prima necessità, di suppellettili che si confondono con le persone, ma a caratterizzare queste periferie non è il fatto che in esse sopravviva un residuo di natura organica quanto il fatto che “tale esistenza vissuta nella sua pienezza si ponga sotto il segno del disgregamento”¹⁰⁹. L’efficacia dello sguardo kracaueriano sta nel rendere leggibile in questo brevissimo testo il nesso tra spettacolo, marginalità e pianificazione urbana nel segno della luce, mostrando ancora una volta un mondo ormai in frantumi, che può solo essere illuminato e racchiuso, metaforicamente e non solo, dai riflessi e dalle linee di luce attraverso la mediazione di un pensiero metamorfico. Si nota anche qui come Kracauer produca associazioni e analogie che tendono a sfumare i contorni tra cose e uomini coinvolti all’interno di un processo sociale di decadimento: gli abitanti di queste periferie sono come gli *spettatori* che “si godono lo spettacolo dell’ininterrotto processo del decomporsi dei complessi cui appartengono”¹¹⁰. È questo stesso decomporsi a tenerli ai margini della vita”¹¹¹; un luogo che Kracauer interpreta come una cattiva fotografia, “sgranato” e senza gioia, dove manca “lo splendore sensibile”. I luoghi descritti assomigliano al processo di decomposizione di cui gli uomini sono spettatori e protagonisti; sovrapponendo in un processo mimetico continuo uomini e cose, città e corpi. Ai *faubourgs* manca soprattutto la capacità di divenire una superficie luminosa che invece è ben presente nei quartieri centrali dei *boulevards* dove la vita non scorre portata a spasso dalle necessità, ma fluisce senza finalità e dove “il piano in base al quale i diversi elementi del congegno scarabocchiano il guazzabuglio di linee sull’asfalto non l’ha concepito nessuno”. Che la città descritta da Kracauer sia senza un ordine preciso, che la materia dei suoi spostamenti avvenga senza mete ma fluisca ininterrottamente, appare come la chiara ascendenza simmeliana di un autore che ritrova nella dialettica di luce e oscurità, corpi e architetture, l’insieme dei principi antagonisti che si coagulano nel tessuto urbano su un piano caro allo stesso Simmel de *Le metropoli e la vita dello spirito*, quello antropologico. Alle macerie e alla disgregazione non è associata solo la vita della città, ma quella dei suoi abitanti nella loro fisiologia unendo con uno sguardo critico tanto riconoscibile quanto narrativo e poco incline alla concettualità, fisiologia della cultura e fisionomia della città. Sono gli stessi corpi degli uomini a decomporsi. Il senso della frantumazione diventa, nel nord Europa, una questione sociale e antropologica anche in questo caso leggibile attraverso l’immagine della luce. La luce in questo specifico testo rinuncia a essere splendore che

¹⁰⁸ S. Kracauer, *Analyse eines Stadsplan in Straßen in Berlin und anderswo* cit., p. 16-20, trad. it.: *Analisi di un piano urbano*, in *Strade di Berlino e altrove*, pp. 16-19. La data esatta del testo non è accertata.

¹⁰⁹ Ivi, p. 16.

¹¹⁰ Sul rapporto tra medium estetico e disgregazione si veda: M.B. Hansen, *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and T. W. Adorno*, California University Press, 2011, trad. it.: *Il cinema, medium di un mondo che si disintegra*, in *Cinema & Experience. Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, Johan e Levi editore, 2013, pp. 31-46. Sullo stesso tema, ma più focalizzato sulla città: P. Despoix, *Zwischen urbaner Ethnographie und Heuristik des Films. Kracauers kinematographischer Blick auf die Stadt*, Philo & Philo fine arts, Hamburg, 2006, pp. 63-81. Per una ricognizione introduttiva al tema: G. Gilloch, *From our Weimar Correspondent: The ‘Newest Germany and Elsewhere’*, in *Siegfried Kracauer*, Polity Press, Cambridge, 2015, pp. 57-91.

¹¹¹ S. Kracauer, *Analisi di un piano urbano*, cit., p. 16

unisce e custodisce come nei bar del meridione per diventare evidenza di cose e uomini irrelati tra loro in un luogo dove “ad imperare incontrastato negli interstizi è il demone dell’assenza di spirito”¹¹². È proprio attraverso la figura della luce che i luoghi acquistano leggibilità; il tono del testo trova una sua conferma nella visione spietata di uno splendore che rende le metropoli del mondo sempre più somiglianti le une alle altre mostrando come miseria e anonimato ritornino come temi centrali della lettura kracaueriana. È dunque un’analogia a portare l’osservazione di Kracauer un passo oltre nella relazione tra la luce e la metropoli moderna: quella che si stabilisce tra la mancanza di pianificazione e di mete che rimangono “ben celate all’interno delle singole particelle” e la funzione della luce sempre più fine a sé stessa:

col sopraggiungere del crepuscolo s’accendono ad altezza d’uomo i lumi. Impeccabilmente allineati come le palline di un abaco, i lampioni ad arco si protendono attraverso il labirinto di frecce infuocate e di bengala. Nei principali quartieri della vita notturna, l’illuminazione è talmente abbacinante che ci si devono turare le orecchie. I lumi si sono dati ritrovo per loro proprio diletto piuttosto che per risplendere sugli uomini. I loro traccati luminosi potrebbero rischiarare la notte e invece si limitano a cacciarla via. I loro messaggi pubblicitari s’imprimono nella mente senza lasciarsi decifrare. Il bagliore rossastro che vi fluttua intorno offusca il pensiero come un velo¹¹³.

Il vuoto è reale e se le strade appaiono solcate dal demone dell’assenza di spirito nei *faubourgs* come nel centro cittadino è perché alla disgregazione che tiene ai margini la vita del popolo delle periferie, si sostituisce nel centro città il ruolo della luce che incanta, assorda, vela e ordina il mondo annullando le differenze. Questa relazione tra il vuoto delle strade di periferia e l’accecamento indotto dalla luminosità dello spettacolo nel centro cittadino, sarà una costante in molti testi kracaueriani successivi al 1925. Ancora qui vale la pena di notare come la luce che illumina i *boulevards* diventa per Kracauer un’immagine utile per una lettura politica e antropologica della metropoli: politica perché la luce si limita a cacciare via la notte invece di illuminarla restituendo la profondità di quella dialettica tra mito e ragione, illusione e emancipazione, che accompagna molte sue immagini in questi anni e antropologica perché descrive la relazione tra l’abitare e la non-contemporaneità, ovvero quello scarto che si mostra nella marginalità dove è possibile la disgregazione delle vite di periferia. Un esempio importante di questa non-contemporaneità è rappresentato dal testo *La Ville de Malakoff* (1927). Malakoff è una cittadina a sud di Parigi che assomiglia ad un “mucchio di spazzatura” dove nulla la collega con lo “splendore del mondo che l’ha espulsa”. Una città caratterizzata dall’abbandono e dalla malinconia, un agglomerato di frammenti che “sfuggono ad un’intenzione comune” costellato qua e là dai resti di un antico insediamento rurale che possedeva case da contadini e persino una casa signorile. Se le case dei *boulevards* sembrano disegnate con un tratto solo per coerenza e uniformità, quelle di Malakoff sembrano disegnate a suon di *Orkestrum* e appaiono diseguali, mescolate negli stili come nei profili. Qui, al contrario dei

¹¹² Ivi, p. 19.

¹¹³ Ivi, p. 18.

faubourgs, nulla sembra accennare ad una rivoluzione, tutto “sembra una rinuncia”. Kracauer accosta questa rinuncia agli insediamenti industriali tedeschi dove sopra ai comignoli delle fabbriche sembra di poter vedere una trasformazione, un accenno di protesta, forse una rivoluzione. Il tema dell'*insurrezione* ritorna costantemente nelle pagine di questi testi: in *La ville de Malakoff* (1927), in *Analisi di un piano urbano* (1926) e in *Culto del divertimento* (1926). In *Ricordo di una strada parigina* (1930), Kracauer ricordando la sua esperienza a Parigi di tre anni precedente, scrive: “Ma è soltanto dove abitano gli statali di grado inferiore, i mestieranti e i tanti anziani che le case si ammassano più prive di piano, più brutte e più fitte, e che odori ed esalazioni – i cui contorni corporali interferiscono con le forme visibili – osano far capolino. Tutte queste strade se ne stanno ad un passo dall'*insurrezione*: sgangherate masnade sul punto di disperdersi o, invece, di marciare tutte insieme, unite. Talvolta è come se si udisse un rullo di tamburi percossi in lontananza”¹¹⁴. In questa citazione oltre al tema dell'*insurrezione* si trova un altro riferimento importante al rapporto mimetico tra cose e persone. Esistono continuità e discontinuità nel percorso kracaueriano che impediscono di dare un'uniformità e coerenza alla posizione del nostro autore. L'*insurrezione* non è infatti collocata fisicamente solo nelle aree urbane industriali delle grandi metropoli, né confinata nelle periferie “senza splendore”, nemmeno è limitata a una relazione precisa tra gli aspetti economici e quelli della decifrazione delle manifestazioni superficiali della società. Esiste in Kracauer, questo pare di capire, una costante oscillazione tra gli aspetti metamorfici e mimetici e quelli più propriamente descrittivi e realistici, Parigi ha le sembianze di un luogo che come Marsiglia e Positano non può farsi inquadrare dentro una pianificazione fatta di linee rette e prospettive definite. Alcuni luoghi per Kracauer sembrano possedere una disposizione, Parigi più di Berlino, a essere visti e pensati attraverso le categorie del sogno dove disgregazione e costruzione, melanconia e rivoluzione, costellazioni e rifiuti, convivono senza confini precisi impregnando i muri come le strade tra loro appena distinguibili. Una possibile interpretazione del tema *insurrezione* è quindi poterla pensare come variante della leggibilità del mondo attraverso il rapporto tra luce e realtà urbana. Queste ambiguità saranno progressivamente sostituite da un'aderenza, o forse addirittura una corrispondenza, più netta tra luoghi e socialità, tra le stesse forme architettoniche e nelle immagini successive al 1930 dove la pressione degli eventi politici sembra, anche se non sempre, fare incursione nella prosa del nostro autore rendendola meno capace di cogliere la trasformabilità del reale. La perdita del mimetismo è direttamente legata al tema della luce¹¹⁵. Malakoff è il regno dell'improvvisazione e della miseria che è fisicamente, e rappresenta metaforicamente, *il resto e il retro* dello spettacolo delle luci sfavillanti delle grandi città; la città infatti non è costruita, ma è cresciuta tra falle e vuoti, di progetti e di denaro probabilmente.

Parigi, Berlino e la 'natura' del paesaggio urbano

¹¹⁴ S. Kracauer, *Ricordo di una strada parigina*, cit. pp. 10-11.

¹¹⁵ Un esempio in questo senso: S. Kracauer, *Der Unterführung*, in *Straßen in Berlin und anderswo*, trad. it.: *Il sottopassaggio*, in *Strade a Berlino e altrove*, cit., pp. 52-54. Il testo è del marzo del 1932.

Kracauer dedica a Parigi diverse pagine, tra queste quelle di *Popolo di strada a Parigi* (1927) e *Ricordo di una strada parigina* (1930). La città di cui scrive è pensata attraverso l'immagine della strada, un luogo germinale dove abita un popolo sfuggevole che ha il suo "humus nel selciato" ed emana un tepore animalesco. Parigi è in realtà la periferia di Parigi, una città che vive modestamente delle necessità elementari racchiuse in piccole celle, tendoni, bazar e catapecchie. La sua natura crolla da sé sotto il peso della necessità. Il popolo descritto in questo testo ha forti somiglianze con la gente delle città del meridione e fatica a configurarsi, non riuscendo a divenire "superficie". E se la società borghese mira a rappresentazioni nette fatte di linee rette e *avenues*, la gente comune si "riconosce in un mosaico improvvisato"¹¹⁶ che "lascia vuote molte cavità". Va ricordato qui che la figura del 'mosaico', vera e propria immagine-pensiero, ricorre anche ne *Gli impiegati*, un testo pubblicato a puntate nella sezione *Feuilleton* della «Frankfurter Zeitung» tra il 1929 e il 1930, a testimonianza del come Kracauer leggesse la disgregazione e mancanza di visibilità sia nelle masse proletarie o sottoproletarie, sia nelle classi sociali più organiche al sistema capitalistico dominante. Il tema che unisce questa lettura, in tutta evidenza eterodossa rispetto al marxismo tradizionale volto a individuare nella classe operaia il veicolo più autenticamente capace di ribaltare le sorti in senso universalistico del presente, è appunto la luce come riflesso e messa in scena delle esigenze esistenziali e sociali degli esclusi dall'industria del divertimento e dalle rappresentazioni ufficiali della società. Si tratta di un'interpretazione che mette al centro la *manca*za di luce in relazione alla vita sociale di queste classi e degli individui. Un elemento di sicura importanza è l'insistenza di Kracauer sulle sorti delle individualità, dei piccoli gruppi e delle parti di società che non acquisiscono nessuna visibilità. Queste 'cavità', già incontrate a Positano come a Marsiglia, sono potenzialmente eversive perché si lasciano riempire di sogni e ricordi; in *Ricordo di una strada parigina* Kracauer cammina per strade senza meta, un girovagare che assomiglia al tentativo di un *flâneur* che "cerchi nella sua memoria una parola che ha sulla punta della lingua e che pure non riesce a trovare"¹¹⁷. Parigi è la città metamorfica per eccellenza dove le singole parti che la compongono sono "connesse le une alle altre come le membra di un essere vivente" e dove le architetture si fondono senza possibilità di essere disarticolate nei diversi elementi che le compongono. Il nodo che lega i due testi è quello della rappresentazione; la difficoltà delle masse di mestieranti e anziani ad "assumere una qualsiasi forma di solidificazione dei propri componenti" è causata dai contorni corporali che "interferiscono con le forme visibili"; forme che "si spezzano all'improvviso"¹¹⁸. A essere in discussione qui è la stessa leggibilità delle masse popolari, la loro possibilità di essere riconosciute come tali, di essere rappresentate; eppure questo popolo, si è creato comunque "il paesaggio urbano in cui poter persistere – un'indissolubile trama di celle, che, dalle prospettive architettoniche fatte aprire dal re e dalla borghesia illuminata, è stata

¹¹⁶ S. Kracauer, *Straßenvolk in Paris in Straßen in Berlin und anderswo*, cit., 132, trad. it.: *Popolo di strada parigino, in Strade di Berlino e altrove*, cit., p. 127.

¹¹⁷ S. Kracauer, *Erinnerung an einer Pariser Straße*, in *Straßen in Berlin und anderswo* cit., p. 10, trad. it.: *Ricordo di una strada parigina, in Strade a Berlino e altrove*, cit., p. 10.

¹¹⁸ S. Kracauer, *Popolo di strada parigino*, cit., p. 127.

intaccata appena”¹¹⁹ riattualizzando quella distanza e non-contemporaneità che separa la massa dal “retaggio storico” rappresentato dalla borghesia e dalle classi colte. Parigi appare come una tappa decisiva di questo itinerario che ha cercato di metter al centro il tema della rappresentazione, il conflitto estetico e la decifrabilità delle immagini della metropoli. Al centro dei ricordi e dell’immagine di Parigi stanno le classi popolari e la loro intrinseca difficoltà ad acquisire una forma, a farsi immagine si potrebbe dire; il tema della mancanza di forma è intimamente connesso alla natura, ai bisogni fisici, umori e corpi che non conoscono la luce e lo splendore del *boulevard* divenendo così tema sociologico e politico legato alla condizione sociale. Un conflitto tra le condizioni della vita e la rappresentazione della stessa che attraversa l’intera costruzione del reale nelle pagine di Kracauer almeno dalla metà del 1925 in avanti. Leggere la città, decifrarne le immagini e le superfici, diventa un compito che incrocia la trasformazione antropologica e fisica dei corpi con le architetture, l’abitare tra periferia e centro. Lo sforzo di Kracauer è compositivo e relazionale e solo apparentemente restaurativo: si tratta di restituire a questa massa di uomini e donne informe, socialmente e politicamente, una visibilità e omogeneità; in questo senso egli riconosce nella disgregazione delle periferie, nelle masse di rifiuti, la qualità estetica di un corpo sociale, quello dei mendicanti, degli anziani e degli operai che vive il vuoto lasciato dalla tradizione e dal collasso della società guglielmina. In *Ricordo di una strada parigina* esporrà in modo piuttosto chiaro il senso di questa distanza, una distanza che si misura anche nel rapporto tra memoria e presente, strade e ricordi, rifiuti e costellazioni fatte di sogni e pensieri e che ha nel bagliore, nella luce, una chiave di lettura e un legame:

a Parigi il presente ha il bagliore del passato. Persino mentre si vaga per strade piene di vita, esse risultano già distanti come ricordi in cui la realtà si mescola ai propri pluristratificati sogni e in cui rifiuti e costellazioni trovano un punto d’incontro¹²⁰.

Per comprendere il senso del costruirsi della città come paesaggio e il senso della relazione al visibile, si dovrà ancora una volta rivolgersi alla figura della luce spostando l’attenzione da Parigi a Berlino. Con il titolo *Dalla finestra*¹²¹, Kracauer scrisse nel novembre del 1931, un testo decisivo per comprendere la relazione tra le coppie paesaggio/rappresentazione e natura/città. Scrive Kracauer che:

è possibile distinguere tra due generi di immagini di città: le une vengono configurate consapevolmente, le altre sorgono inintenzionalmente. Le prime, che scaturiscono da una volontà artistica che trova realizzazione in piazze, colpi d’occhio, gruppi di palazzi ed effetti prospettivi, sono quelle che il *Baedeker* segnala in genere con una stellina. Le altre, per contro, sorgono senza

¹¹⁹ S. Kracauer, *Popolo di strada parigino*, cit., p. 126. Per Kracauer la dimensione urbana è leggibile nelle sue forme spontanee, irrazionali e improvvisate come paesaggio naturale, ma anche come ‘questione estetica’. Va poi notato come in questo testo la relazione tra architettura della città e popolo sia per analogia la stessa che intercorre tra il popolo e il “patrimonio culturale” della borghesia, patrimonio rifiutato perché inteso come “retaggio storico”. Rif: S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p. 33.

¹²⁰ S. Kracauer, *Ricordo di una strada parigina*, cit., p. 15.

¹²¹ S. Kracauer, *Aus dem Fenster gesehen in Straßen in Berlin und anderswo*, cit., pp.53-59, trad. it.: *Dalla finestra*, in *Strade di Berlino e altrove*, cit., pp. 55-57. Vale la pena ricordare che il testo preso qui in esame si intitolava originariamente *Berliner Landschaft*.

essere state prima progettate. Esse non sono affatto composizioni, debitrice della loro esistenza ad un principio unitario, come il Pariser Plaz o la Concorde, bensì creazioni del caso, di cui non è dato chiedere ragione¹²².

La città che nasce come agglomerato di interessi divergenti stride rispetto alla pianificazione fatta dai grandi colpi d'occhio e effetti prospettici ed è priva di forma quanto la natura e "nella misura in cui si costituisce inconsapevolmente, assomiglia a un paesaggio. Incurante del proprio aspetto, affiora e dilegua nel corso del tempo"¹²³. A Berlino Kracauer sceglie una finestra per descrivere la città come un luogo dotato di una "dote fiabesca", quella di poter sparire dentro una "cappa magica". Una piazza che scompare nell'attraversamento dei treni e delle macchine; vive questa città "in incognito", "come fosse circondata da una fitta nebbia, ma non è nebbia, è luce. La sera infatti la città è illuminata e svanite rotaie e piloni "un unico campo luminoso risplende nell'oscurità" fatto di luci immobili o oscillanti che "arrecano conforto al viaggiatore". Soprattutto splende il faro della torre della radio, un "cono luminoso" che perlustra la notte. Berlino è così colta, scrive Kracauer:

di sorpresa; nel suo paesaggio, cresciuto spontaneamente, trovano espressione senza nemmeno averne avuta l'intenzione, i suoi contrasti, la sua crudezza, la sua apertura e le sue contiguità, il suo splendore¹²⁴.

Questa magnifica miniatura¹²⁵ può essere letta ad almeno due livelli: ad un primo livello rappresenta un percorso per immagini e temi che Kracauer ha ricavato dalla sua analisi di città, dal sud Europa, Marsiglia, Positano e Napoli, fino a Parigi dove il suo sguardo ha interrogato i *faubourgs*. La Berlino che si rapprende alla finestra è il luogo dell'improvvisazione, dove le strade e i palazzi sono sorti inintenzionalmente, votato all'attraversamento di flussi di auto, persone e treni. Un punto di vista sulla transitorietà della vita della metropoli e anche un luogo senza un inizio e una fine con una ripresa dei temi del 1926. Ad un secondo livello è importante notare come Kracauer qui stia descrivendo non una città, ma l'immagine della città: "l'intera immagine di città è illuminata". È un piano estetico che come spesso accade nelle sue riflessioni sul finire degli anni Venti e nei primi anni Trenta, diventa politico: il paesaggio che si forma spontaneamente è pensato come privo di forma come la natura, ma per natura si intende qui non tanto, o non solo, una natura biologica, vegetale o animale separata dal contesto umano e civile, piuttosto la natura delle necessità fisiche e dei corpi degli uomini degli strati popolari a cui è impedito di assumere, sullo stesso piano, una forma politica, ovvero una rappresentazione. La spontaneità del formarsi della città incrocia un'altra spontaneità, quella della distanza delle masse dalle grandi arterie e se la città

¹²² Ivi, p. 55.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Ivi, p. 57.

¹²⁵ Sul tema della miniatura come qualità critica e stile filosofico si veda: A. Huyssen, *The Urban Miniature and the Feuilleton in Kracauer and Benjamin*, in *Culture in the Anteroom*, cit., pp. 213-229. Il testo è palesemente orientato verso Kracauer ridimensionando la qualità della prosa benjaminiana, aspetto questo che non può essere condiviso fino in fondo.

intenzionalmente progettata è “una volontà artistica” che produce effetti prospettici, quella che racchiude Kracauer nel proprio sguardo è una città fatta di nebbia e sogni, luci ma anche di corpi accaldati nei mercati, qualcosa di molto lontano da un’intenzione artistica. In questo senso prima si è scritto che solo apparentemente la volontà di Kracauer è restaurativa: poiché abbandonata la possibilità di dotare di un senso trascendente, per analogia prospettico e lineare, la vita della metropoli e preso atto dell’intima relazione tra la spontaneità/paesaggio e natura/uomini, Kracauer sceglie di decifrare le immagini della città restituendo una leggibilità al corpo della città che nel suo sguardo è anche il corpo degli operai e delle masse metropolitane. A interessarlo in questa operazione è la natura della società del divertimento, il fantasmagorico, il sogno; la luce viene interpretata come figura capace di restituire la potenzialità metamorfica della città oltre la dimensione del caos e della perdita di senso dell’esperienza. Siamo in presenza di una rinuncia a una filosofia della storia che da Positano a Berlino via Parigi è definitiva e secondo il punto qui scelto di vista già ampiamente visibile tra la metà del 1925 e la fine del 1926. Scrive Kracauer in *L’ornamento di massa*: “Il posto che un’epoca occupa nel processo storico può essere determinato in modo convincente più partendo dall’analisi delle sue manifestazioni non appariscenti che non dai giudizi pronunciati su di sé dall’epoca stessa”. In questo testo del giugno del 1927 Kracauer sembra discutere delle epoche storiche negli stessi termini in cui scriverà nel 1931 sulla città nel testo *Dalla finestra*. Le epoche storiche come le città sono colte nei loro aspetti inintenzionali, in tutto ciò che esse lasciano trasparire oltre il progettato le intenzioni artistiche e politiche. Le manifestazioni superficiali consentono un accesso immediato alla verità delle epoche, ma devono essere interpretate. L’interpretazione che ne darà Kracauer secondo la proposta di lettura qui esposta trova nell’immagine della luce, nelle superfici luminose, la chiave di accesso a quel presente che nelle strade di Parigi possiede il bagliore del passato permettendo di unire in una singolare unità i rifiuti e le costellazioni di pensiero.¹²⁶ Contestualmente a questa rinuncia, ad una direzione spirituale e culturale organica e capace di collocare con sicurezza ogni cosa al proprio posto, Kracauer diviene il critico di ogni forma di narrazione di tipo storico filosofico, abbandonando la pretesa stessa della totalità, la possibilità concettuale di poter ordinare il mondo nelle categorie di una filosofia per quanto marxista o dialettica, anche negativa. La sua preoccupazione sul finire degli anni Venti è sicuramente di tipo estetico e antropologico insieme, ma con una forte inclinazione politica: restituire alle masse, ai rifiuti e al disordine della modernità una propria forma e leggibilità, ma solo, e paradossalmente, attraverso il medium della luce, dello splendore, della metamorfosi, della *non* forma per eccellenza¹²⁷. In questo senso la

¹²⁶ S. Kracauer, *Das Ornament der Masse*, in *Das Ornament der Masse*, cit., p. 50, trad. it.: *L’ornamento di massa*, in *La fabbrica del disimpegno*, cit., p. 97. Si è preferito in questo contesto utilizzare la traduzione *L’ornamento di massa* invece di *La massa come ornamento* al fine di sottolineare maggiormente la relazione tra interpretazione storica e l’intrattenimento come elemento di distrazione di massa e allo stesso tempo come fenomeno epocale che permette di decifrare un periodo storico.

¹²⁷ Si potrebbe, senza accettare integralmente le premesse e le conclusioni conservative del discorso, ma lavorando sull’analogia, accennare qui alla lettura di Odo Marquard che scrive di come le scienze che si richiamano all’antropologia siano oggi quelle “la cui validità nell’età moderna appare alternativa a quella della filosofia della storia, e che, di regola, acquistano un’efficacia filosofica come compensazioni dei fallimenti della filosofia della storia”. Pur

lettura di Kracauer acquista una dimensione politica perché mentre rinuncia all'aspetto organico della società prova comunque a restituire una leggibilità al contesto sociale unendo in una prospettiva originale le osservazioni sulla forma del Lukács della *Teoria del Romanzo* alla lezione simmeliana acquisita negli stessi anni, ma per un certo periodo confinata nell'equivoco del relativismo. Si potrebbe azzardare che questa convergenza di pensieri permette a Kracauer di riscattare, attraverso la dimensione onirica del cinema e dello spettacolo, una parte importante della sua formazione. È l'immagine della città come riflesso della luce a restituire a Kracauer il senso del suo punto di vista dalla finestra: il bagliore delle strade di Parigi che ricorda il passato e la nebbia come "campo luminoso" che avvolge Berlino di sera sono le coordinate immaginarie e le figure architettoniche che decidono dell'immagine della città. Ed è sull'immagine della città che Kracauer costruisce la sua personale interpretazione del paesaggio urbano come conflitto estetico tra la nebbia della luce e la magia che avvolge la città opposta alla potenza disciplinante delle linee rette e della razionalizzazione. La luce diventa essa stessa figura dell'ambiguità del moderno: intrattenimento funzionale al potere disciplinante della giornata lavorativa, ma anche splendore che illumina le masse popolari, immagine di una possibile trasfigurazione della vita, dell'insurrezione, della protesta contro il vuoto. In questa direzione non può passare inosservato come Kracauer colga le città del sud Europa, da Positano a Marsiglia, al sole del meridione che apre "lacune all'interno del tessuto urbano", quando invece questo elemento naturale sarà sostituito a Parigi e Berlino dalla luce elettrica e la città non sarà colta di giorno, ma più spesso alla sera. Più precisamente la Parigi dei *faubourgs* o la città di Malakoff sono ritratte nella loro miseria quotidiana, mentre Berlino e Parigi sono città che devono essere trasfigurate dalla luce elettrica e trasformate esteticamente per poter offrire riparo ad un'esistenza ferita. Il passaggio descritto va dal sole del meridione alle luci delle pubblicità e diventa così anche una sorta di diagnosi politica attraverso il tema della rappresentazione.

In *Cartolina illustrata* (1930), la dicotomia tra le luci del giorno e quelle della notte è decisiva; dove di giorno la *Kaiser-Wilhelm Gedächtniskirche* altro non è che un ingombro al traffico, la sera diventa uno spettacolo "quasi sovranaturale"¹²⁸ di difficile

scrivendo Marquard di medicina e teologia, interessa qui sottolineare la posta in gioco di questa compensazione. Il fallimento della filosofia della storia rintracciabile anche in Kracauer diventa visibile, a nostro parere, nello spostamento radicale verso il cinema e un'estetica più chiaramente orientata dai mezzi tecnologici e tecnici, dal potere e della potenza generatrice delle immagini. Si veda O. Marquard, *Zur Geschichte des philosophischen Begriffs "Anthropologie"*, in *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1982, trad. it.: *Per una storia del concetto filosofico di "antropologia" a partire dalla fine del XVIII secolo*, in *Compensazioni. Antropologia ed estetica*, Armando, Roma, 2007, p. 53. In questo senso va letta, come è stato effettivamente fatto da Philippe Despoix, la rivalutazione estetica e storica del senso della fotografia per Kracauer che passa da un atteggiamento critico nel saggio *Sulla fotografia* (1927) a considerazioni complesse e positive accostando la fotografia al potere trasformativo del cinema. Si veda: P. Despoix, *Kracauer as Thinker of the Photographic medium*, in *The Past's Threshold*, diaphanes, Zurigo-Berlin, 2014, pp. 7-27; si veda anche in relazione al tema della delusione politica cui fa da compensazione il piano estetico, la lettura che Marquard fa dell'interpretazione heideggeriana di Schiller: O. Marquard, *Der Schritt in der Kunst. Über Schiller und Heidegger*, in M. Heidegger, *Übungen für Anfänger, Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Neckar, 2005, pp.191-206.

¹²⁸ S. Kracauer, *Ansichtspostkarte*, in *Straßen in Berlin und anderswo*, cit., p. 48, trad. it.: *Cartolina illustrata*, in *Strade di Berlino e altrove*, cit., p. 50. Sul tema ha scritto M. Mittelmeier, riportando l'interesse di Benjamin nel 1926 per il genere della cartolina illustrata. Benjamin intendeva riferirsi, riporta Mittelmeier, al lavoro sui piccoli ritratti, o miniature

decifrazione. Non è infatti la luce dei lampioni a illuminare le pareti, non è nemmeno una luce che proviene dall'interno dell'edificio, ma un *riflesso*. Questa dicotomia tra luce del giorno e luci della sera non è l'unica; esiste anche quella tra la rappresentazione dell'interiorità rispetto a quella dell'esteriorità luminosa. L'interno della chiesa non ha più alcuna funzione e ormai è divenuto solo "rappresentativa dei suoi esterni" e il riflesso sulle pareti altro non è che il riflesso delle "facciate luminose circostanti- da quella dell'Ufapalast a quella del Capitol- che nell'intento di scacciare dalla giornata lavorativa dei loro frequentatori il terrore della notte, la illuminano a giorno"¹²⁹. Si è tornati così al tema con il quale si è cercato di aprire questo itinerario, quel culto del divertimento fatto di insegne luminose e palazzi del cinema che esige di "superare quanto si è perduto"¹³⁰ solo nella "sfera superficiale dell'esteriorità". La cartolina di Kracauer restituisce una Berlino dove "le abbacinanti superfici dei manifesti pubblicitari dei cinematografi e, dietro le vetrate a specchio, il caos di schermi abbaglianti" intraprendono un'offensiva contro la stanchezza, contro il vuoto delle strade, contro l'alienazione del lavoro. La luce che si riflette sulle pareti della *Gedächtniskirche* è uno "sfrenato sfavillio" ma non fine a sé stessa, poiché è "un'infuocata protesta contro le tenebre della nostra esistenza, di una protesta della brama di vivere, che sfocia da sé in una disperata professione nel divertimento"¹³¹. I grandi cinematografi, questi "spazi ottici fatati" non sono qui posti al centro, quanto un loro riverbero, un bagliore che racconta qualcosa della città, il dimenticato, il rimosso. Le pareti della chiesa diventano nelle parole di Kracauer "mura scalciate" che fanno da "asilo a tutto quanto è stato versato e dimenticato, e risplende così magnifico da sembrare esso stesso il *santa sanctorum*"¹³². Nel centro della città, nel pieno del traffico e dello scorrere della vita della metropoli, proprio qui nella strada, è la luce dei riflettori come quella delle insegne pubblicitarie a illuminare una metamorfosi¹³³; è grazie alla luce, agli specchi e ai riflettori che i sogni, l'inappariscente e l'ignoto, cominciano anch'essi a risplendere avvicinandosi a quella verità del divertimento che elargisce conforto mentre guarda il vuoto. Se nel mondo del cinema come si è visto "si rendono necessari provvedimenti per far incontrare le cose e le persone"¹³⁴, sotto forma di riflettori alimentati dalla centrale elettrica, qui, nella Berlino del 1930, Kracauer prova a disegnare una cartolina che ha nella luce l'elemento capace di decifrare cose e persone, architetture e sogni, memoria e presente, e che è tutt'altro che un surrogato di realtà ma ambisce a ricomporre nella metamorfosi della luce il dimenticato e il perduto delle vite. È

filosofico-estetiche, degli "arredi scenici e del sogno e della nostalgia piccolo borghese". Il riferimento preciso sembrerebbe quello al testo di Kracauer, *Il pianoforte* (1926). La cartolina nella quale Kracauer coglie una Berlino al crepuscolo, immersa in un'atmosfera sognante, ha certamente qualcosa di nostalgico, ma decisamente non restaurativo, quasi utopico al contrario. È quindi possibile che all'opposizione giustamente notata tra cartolina illustrata come surrogato di realtà cui allude Mittelmeier con la mediazione di Adorno, si possa affiancare qui un significato esplicitamente alternativo. La cartolina di Kracauer è una decifrazione estetica che fa i conti con la difficoltà della rappresentazione della città e sceglie le proprie luci, i propri scenari, per rappresentarla nelle condizioni in cui appare illuminata, porosa e metamorfica. Vedi: M. Mittelmeier, *Adorno a Napoli*, cit., pp. 64-67.

¹²⁹ S. Kracauer, *Cartolina illustrata*, cit., p. 50.

¹³⁰ S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p. 33.

¹³¹ S. Kracauer, *Cartolina illustrata*, cit., p. 51.

¹³² Ibidem

¹³³ La stessa metamorfosi che nel 1926 aveva "leggi imperscrutabili". Vedi: S. Kracauer, *Mondo di cartapesta*, cit., p. 39.

¹³⁴ Ivi, p. 41.

utile ricordare ancora la relazione tra mondo della strada e intimità, che “trasforma la vita della strada nell’ineluttabile strada della vita, crea figure di contorno che penetrano fin dentro le pareti domestiche”¹³⁵, ma nella Berlino del 1930 non saranno più gli “interni nascosti” a offrire riparo all’ignoto, ma le pareti scalciate di una chiesa sconsecrata. È un esercizio di pensiero mimetico¹³⁶ che permette a Kracauer, a Berlino, di sostituire la porosità della pietra da costruzione di Napoli e Positano con la luce¹³⁷. La porosità riusciva nei muri di Napoli a descrivere un paesaggio dove nulla è concluso e regna l’improvvisazione; la luce è nel Kracauer letto qui l’elemento di una costruzione onirica che permette alle città di rinnovare il legame tra il passato e il presente, riempire di sogni le cavità aperte, riflettere la rabbia generata dal vuoto delle esistenze consumate, trasfigurare i corpi nella relazione tra sogni e rifiuti. Kracauer fa i conti con il collasso della rappresentazione e ricomponne il proprio mondo con il montaggio cinematografico.

La luce come decifrazione della modernità

La luce in Kracauer è una figura complessa; le immagini ad essa associate, splendore, riflesso, bagliore, sono figure di pensiero che delineano spazi architettonici e sociali mostrando l’ambiguità della modernità unitamente all’ambivalenza delle immagini e delle categorie usate da Kracauer per decifrarla. La luce contribuisce a determinare la natura dei luoghi, la loro fisionomia e qualità: l’improvvisazione, il terrore, l’insurrezione,

¹³⁵ S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p. 33.

¹³⁶ Un accenno al mimetismo come parte di una riflessione più ampia sul senso della trasformazione della percezione umana nell’epoca del capitalismo, è fatto da M. Braut Hansen, studiosa di teoria critica, che differenzia il contributo di Benjamin, più incentrato sul macro tema della tecnica da quello di Kracauer volto all’identificazione di “nuove modalità dell’esperienza mimetica, dell’identificazione e della socialità”. Rif. M. B. Hansen, *Cinema & Experience*, cit., p. 32.

¹³⁷ Il rapporto tra la luce, la somiglianza e l’analogia, è presente in Kracauer, senza paura di esagerare, in quasi tutti i contributi della seconda metà degli anni Venti. Esiste una specificità di tipo mimetico e metamorfico che naturalmente incrocia la relazione che Kracauer stabilirà a partire dal 1923 con il mondo del cinema. In questa direzione è molto significativa la recensione al film *Die Straße* di Karl Grune del 3 febbraio del 1924. Scrive Kracauer che: “l’uomo esce, se ne va come un viandante notturno [...] stordito e solo nella marea dei passanti e delle macchine lanciate all’impazzata. E ora una cosa si muta in un’altra, il nodo si stringe e nuovamente si scioglie, giacché tutto è apparenza e rimane ciò che era: nulla.” Il testo prosegue associando la morte all’essere “spenti” degli uomini cui le cose inanimate “si associano”: “un muro a calce denuncia un omicidio, i guizzi delle réclame luminose simulano il lampeggiare dell’occhio”. Questa recensione, che assomiglia molto ad un piccolo saggio sulla vita della strada e sulla metropoli moderna, richiama le stesse categorie e immagini che saranno centrali per la produzione dei testi del 1926 *Mondo di cartapesta* e *Culto del divertimento*: il caos, l’assenza di tragicità della nostra esperienza, il disorientamento, lo scollamento tra realtà e vita, la luce. Scrive infatti Kracauer: “tutto è irreali, il tragico è assente – sempre più spesso gli eventi si associano, senza per questo giunger a un’integrazione”. È la descrizione di un universo vuoto e caotico allo stesso tempo, metafora spietata e realistica della strada metropolitana, ma resa con le luci del cinema. Non a caso Kracauer finirà la recensione con queste parole che sembrano indirizzate al lettore e a sé stesso: “Il futuro appartiene a film di questo tipo”. Si veda: S. Kracauer, *Die Straße*, in *Appendice 2. Recensioni cinematografiche degli anni ’20 e ’30*, in *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, Torino, 2001, pp.416-417. In una seconda recensione dello stesso film, sempre pubblicata sulla F.Z. del 4 febbraio del 1924, Kracauer scriverà di un film che è stato girato con tecniche adatta a un oggetto, il mondo della strada, dove “regna sovrano l’imperfetto discorso delle impressioni visive”. Il montaggio e una regia fatta di successioni di immagini come vorticosi inseguimenti è funzionale a una vita “ridotta a soli eventi esteriori”. La strada è appunto la scena di quella che ancora nei primi mesi del 1924 è identificata da Kracauer come una “vita apparente” che deve scoprire quanto di quello che è attorno a sé e appare stabile è in realtà inconsistente. La novella di E. A. Poe, *L’uomo della folla* viene citata come modello di questa realtà fatta di incontri e avvenimenti del tutto insignificanti. Uomini derealizzati si muovono in un mondo “decomposto”. La nostalgia di una ricomposizione del divario tra anima e mondo appare qui certamente ancora decisiva, ma altrettanto evidentemente Kracauer nota come questo mondo possa accadere solo nell’apparenza e nella superficie ponendo le premesse teoriche e le immagini che poi lo condurranno verso la verità della superficie. Rif: S. Kracauer, recensione a *Die Straße*, in *Appendice 2. Recensioni cinematografiche degli anni ’20 e ’30*, in *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, cit., pp.417-418.

l'angoscia, la fantasmagoria e l'illusione sono tutte caratteristiche psicologiche e sociali allo stesso tempo che si possono ritrovare nelle cartoline kracaueriane lette attraverso la luce e le sue declinazioni. La luce non possiede in Kracauer le caratteristiche del concetto: non abbraccia, non rinchioda, non fissa, può però trasfigurare, accecare, ingannare e illuminare e delimitare in senso spaziale. La luce, almeno apparentemente trova una propria distinzione tra artificiale, legata agli ambienti urbani e lavorativi del nord Europa, e naturale come caratteristica dei fenomeni culturali e urbani del meridione. Soprattutto internamente alle città del nord Europa, esiste anche una distinzione tra sobborghi e centro città dove meglio emerge la relazione tra società e spazi urbani, tra la vita dei luoghi, delle cose e degli uomini. Il confine è in realtà incerto: non esiste una luce solo meridionale e una che illumina solo Parigi o Berlino; esistono rifrazioni in angoli o piazze, dall'alto o dal basso, dentro i locali o per strada; Kracauer ricorrerà sempre alle figure della luce in ogni sua descrizione e opera, letteraria, giornalistica o saggistica per decifrare la modernità. Nel già citato *Bar nel meridione* (1926) egli delinea un confine geografico e immaginario insieme che ha nella luce e nel sogno la propria consistenza:

Le città nordiche sembrano sognare, quelle mediterranee hanno qualcosa del sogno. È caratteristico di quest'ultimo allineare le une accanto alle altre le immagini in base a criteri estranei ai loro caratteri superficiali. Certo, a riemergervi è la vita che si è vissuta alla luce del giorno, eppure, ciò malgrado, non si tratta più della vita ordinaria. Nella successione delle immagini oniriche, ne risulta scompagnata la concatenazione, già di per sé lacunosa. Il loro contenuto altrimenti occultato, può così finalmente riaffiorare dalle cavità in cui si era rintanato¹³⁸.

È il sole del meridione che crea "lacune all'interno del tessuto urbano" quasi a sembrare che all'interno dell'organismo urbano si protraggano "invisibili dita divaricate che scindono quanto è connesso". La luce del meridione diventa così una figura critica capace di far perdere al visitatore l'orientamento; i bar, veri santuari colmi di specchi, riflettono la luce delle fioche lampadine generando uno squarcio nella consistenza e nella vita degli oggetti. Illusione e realtà, rappresentazione e fantasmagoria si rincorrono dentro questa luce mediterranea che non ha nemmeno il compito di stare al posto di qualcosa, ma soprattutto di trasfigurare. La luce, sempre nel 1926, diventa parte fondamentale del testo nostalgico e allo stesso tempo colmo di inquietudine che descrive Marsiglia, *Due superfici*¹³⁹. Marsiglia è un anfiteatro "di accecante splendore" dove all'inizio irrompe la *Canebière* col suo "abbacinante chiarore", punto di fuga di tutte le prospettive. Kracauer che descrive in questo testo "lo splendore ormai sbiadito" della città ritrova le caratteristiche fantasmagoriche e trasfiguranti della modernità stessa; il senso di precarietà, l'indecisione nei confini delle cose, il sovrapporsi di elementi spaziali e sociali, l'improvvisazione. Positano, a chiudere il cerchio di questo affresco di città del sud Europa, è il luogo dove le forze elementari si fanno beffe della civilizzazione dell'uomo nella malta impastata con l'acqua marina che diventa gioco di "luci iridescenti". Effetti

¹³⁸ S. Kracauer, *Bar nel meridione*, cit., p. 70.

¹³⁹ S. Kracauer, *Due superfici*, cit., pp. 25-28.

ottici e sonori costruiscono un ambiente dove “sempre negli incontri e nelle conoscenze date per acquisite, fa irruzione la natura, che penetra per tutti i pori e vi risale come l’acqua marina”¹⁴⁰.

Nella Parigi dei primi anni Trenta Kracauer insegue il ricordo di un soggiorno; qui è possibile rintracciare la dimensione onirica delle strade; dove “il presente ha il bagliore del passato”¹⁴¹ e dove la “realtà si mescola ai propri pluristratificati sogni in cui rifiuti e costellazioni trovano un punto d’incontro”. Parigi rimane una città sospesa tra insurrezione e dispersione e i *faubourgs* dove la vita si pone sotto il segno del disgregamento. A far difetto alle periferie è appunto “lo splendore” il quale è intuibile nelle grandi strade che invece portano ai *boulevard* dove la luce “si propaga sulle superfici”. L’illuminazione del centro città è per Kracauer qualcosa di più di un servizio reso agli uomini, essa diventa in questa metropoli una forza stessa della modernità che mostra la sua ambivalenza:

col sopraggiungere del crepuscolo s’accendono ad altezza d’uomo i lumi. Impeccabilmente allineati come le palline di un abaco, i lampioni ad arco si protendono attraverso il labirinto di frecce infuocate e bengala. Nei principali quartieri della vita notturna, l’illuminazione è talmente abbacinante che ci si devono turare le orecchie. I lumi si sono dati ritrovo per loro proprio diletto piuttosto che per risplendere sugli uomini. I loro traccianti luminosi potrebbero rischiarare la notte e invece si limitano a cacciarla via. I loro messaggi pubblicitari s’imprimono nella mente senza lasciarsi decifrare. Il bagliore rossastro che vi fluttua intorno offusca il pensiero come un velo¹⁴².

In questo testo si mostra l’ambivalenza della luce nella grande metropoli del nord Europa. Nel 1926, pochi anni prima degli studi sugli impiegati, Kracauer ha già colto un punto fondamentale che distingue la luce del meridione dall’illuminazione artificiale della realtà urbana: il suo rendersi una forza autonoma e assoggettante. La luce ha in queste pagine, soprattutto in relazione alla povertà di splendore dei *faubourgs* il compito di eludere il rapporto con le forze ctonie e di imprimersi nella percezione delle masse organizzando non solo le loro forme di vita, ma il complesso stesso delle emozioni e dei desideri conquistando così un aspetto antropologico. La pubblicità è il simbolo di questa luce: seducente, fluttuante, un bagliore che offusca i pensieri mentre accresce la frustrazione verso ciò che manca sul piano sociale. La luce mostra la sua forza nel momento in cui confonde i contorni tra le cose, ma seduce imbrigliando il pensiero, trasformando il presente mentre lo immobilizza. Esiste sempre in Kracauer una traducibilità spaziale e sociale allo stesso tempo della luce, illumina e ritrae lo spazio della seduzione, oscura e definisce i luoghi della miseria. La luce delle città del nord Europa, Berlino e Parigi è questa tensione. La luce artificiale dei grandi magazzini diventa sul finire degli anni Venti e primi anni Trenta uno strumento di oppressione sociale per impiegati:

¹⁴⁰ S. Kracauer, *Delirio rupestre a Positano*, cit., p. 63-64.

¹⁴¹ S. Kracauer, *Ricordo di una strada parigina*, cit., p.15.

¹⁴² S. Kracauer, *Analisi di un piano urbano*, cit., p.18.

molti impiegati provengono da un ambiente molto semplice. Forse l'alloggio è costituito di strette stanze senza luce, forse le persone con cui hanno a che fare nella vita privata hanno una scarsa cultura. Ma nel grande magazzino l'impiegato per lo più soggiorna in ambienti luminosi, inondati di luce¹⁴³.

L'influenza che la luce esercita sul personale, sostiene Kracauer è al massimo visibile nei buoni rapporti con la clientela di lusso ma "potrebbe consistere al massimo nel fatto che il personale ne viene stordito abbastanza da dimenticare l'alloggio stretto e senza luce"¹⁴⁴.

ma la luce acceca piuttosto che illuminare, e forse tutta la luce che negli ultimi tempi inonda le nostre città serve non da ultimo ad accrescere il buio¹⁴⁵.

Che la luce inseguia il buio rappresenta una critica alla stessa idea di razionalizzazione e alla perdita della dimensione più autenticamente illuministica della modernità. La luce diviene la caratteristica di una modernità che ha talmente razionalizzato i processi produttivi del taylorismo da richiamare la stessa potenza del mito attraverso un uso puramente strumentale della ragione¹⁴⁶; la luce in questo contesto è stordimento e velatura, una serie di immagini che servono a distogliere lo sguardo dalla reale condizione di vita. La luce sarà nelle ricerche sugli impiegati un conflitto estetico tra rappresentazioni e immagini, ognuna delle quali avrà un uso diverso della luce. Una lettura certamente marxista dei processi di razionalizzazione produttiva che risulta leggibile solo attraverso le metafore, le immagini e le analogie che Kracauer sviluppa attraverso la luce. Non sempre la luce artificiale dello spettacolo e del divertimento saranno opponibili alla luce naturale e metamorfica del meridione. Sarà sempre Parigi a mostrare nell'ultimo periodo tedesco di Kracauer, stavolta sotto un altro aspetto e per molti versi quasi a riconoscere l'eredità delle intuizioni del 1926, l'importanza della luce *storicamente* come rappresentazione che eleva l'ambivalenza e l'ambiguità dello sfavillio, del lusso e della fantasmagoria a concreta situazione politica. Nella ricerca su *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo* (1937), Kracauer scriverà esplicitamente di una "luce rosa che avvolgeva gli orrori"¹⁴⁷, che ammantava il *boulevard*, uno spazio che era "come il denaro, da cui dipendeva" "volto a distruggere miti, a esorcizzare le forze tenebrose"¹⁴⁸. Lo splendore della Parigi del Secondo Impero manteneva intatta l'ambivalenza della luce intesa come velo sull'orrore, ma era anche un'opera potente di demitizzazione verso un'idea di ragione allargata alle forme simboliche. La luce di quella società che non era accompagnata dalla musica da

¹⁴³ S. Kracauer, *Gli impiegati*, cit., p. 107.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ Ivi, p. 108.

¹⁴⁶ Scrive Remo Bodei commentando Benjamin: "Il diciannovesimo secolo e la grande città (ed in particolare Parigi, come capitale di quell'epoca) sono il momento del prepotente riemergere di potenze mitiche, quasi esse fossero evocate dalla crescente razionalizzazione dell'economia e della società. Il capitalismo, il più 'razionale' dei modi di produzione, facendo saltare le energie di legame che tenevano insieme le strutture tradizionali, ne fa emergere la dimensione mitica. Essa non è opposta a quella razionale, ma ne costituisce anzi il complemento, la sua incongruente metà" R. Bodei, *L'esperienza e le forme. La Parigi di Walter Benjamin e Siegfried Kracauer*, in *Caleidoscopio benjaminiano*, Edizioni dell'Istituto, Roma, 1987, p. 366.

¹⁴⁷ S. Kracauer, *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo*, Marietti, Casal Monferrato, 1984, p.13.

¹⁴⁸ Ibidem.

operetta, ma era essa stessa un'operetta, divenne una concreta possibilità di allargare la percezione del reale e forzare la rappresentazione della dittatura fatta di decoro¹⁴⁹. La fantasmagoria e l'ebrezza dell'operetta furono la necessaria premessa alla conquista di orizzonti democratici e alternativi: fu la luce della messa in scena dell'operetta a illuminare l'alternativa politica e lo fece lavorando sul piano estetico e percettivo. La luce nella forma della fantasmagoria e del divertimento smascherava l'inganno di Napoleone III. Una luce "tremolante, ambigua, che sfumava i contorni delle cose, moltiplicava il significato degli eventi e assecondava l'apparizione di fantasmi alla luce del sole"; sono queste, parole, che richiamano direttamente le intuizioni legate al mondo del cinema e al divertimento e che permettono di riconoscere un luogo critico preciso nella traiettoria di Kracauer, l'indagine sulle epoche di trapasso. Se alla metà degli anni Venti, per Kracauer il conflitto era rappresentato dall'eredità delle classi colte contro l'insorgere della cultura di massa, nella Parigi di Offenbach vi si trova lo stesso conflitto solo declinato storicamente: l'affermazione della modernità contro la resistenza di forme culturali anacronistiche e ormai desuete. Il cinema alla metà degli anni Venti rappresentava la rottura contro il retaggio culturale delle forme ormai stantie della borghesia tedesca mentre nella Parigi di Offenbach è l'operetta a rompere i confini di un'immaginazione sociale altamente sollecitata dalla necessità di intrattenimento del regime di Napoleone III. È attraverso la figura della luce e delle immagini ad essa associate, splendore, frivolezza, fantasmagoria, divertimento, che Kracauer costruisce il proprio accesso alla modernità attraverso la decifrazione delle forme apparentemente minori della ragione; sarà la luce a permettere di tradurre in immagini i conflitti che Kracauer identificherà nel proprio tempo: tra le classi sociali, tra mito e ragione e dentro la stessa razionalità.

Sul metodo: leggere Kracauer

Sul piano del metodo risulta difficile individuare chiaramente una direzione univoca di pensiero in Kracauer. Il capitolo aveva come obiettivo mostrare continuità e discontinuità del pensiero di questo autore; non si tratta solo di riconoscere coerenza espositiva o chiarezza teorica, ma soprattutto attribuire al suo stesso pensiero le qualità riscontrate nelle sue immagini di città e strade. Nel merito si tratta di capire che l'eredità del primo Lukács non scompare assorbita dalle polemiche attorno a *Storia e coscienza di classe* e dall'irruzione del marxismo, neppure il pensiero di Simmel, pur criticato nei primi anni Venti, scompare sostituito da Marx e Bergson. Nemmeno va perduta la lettura iniziata nel 1920 di Max Weber, piuttosto si tratta di comprendere come Kracauer declini e utilizzi nei suoi testi più influenze e lavori su più piani mostrando una diffusa ambivalenza delle sue figure di pensiero. Ecco, quindi, che l'importanza del cinema a partire dal 1923 apre uno spazio nuovo di riconsiderazione della stessa modernità fatta attraverso l'eredità simmelliana, il confronto con Lukács e Benjamin. Mimeticamente Kracauer adatta la sua visione e il suo pensiero oltre gli steccati teorici andando a costruire all'interno dei singoli testi presenze e pluralità di approcci raccogliendo l'eredità del disincanto di Weber e

¹⁴⁹ Ivi, p. 166.

Luckács, la metodologia sociologica di Lederer e Simmel, le intuizioni di Benjamin, il confronto con Marx e unendo questi autori all'irruzione di una cultura di massa che è anche una cultura visiva completamente nuova che indica nella relazionalità la qualità estetica principale delle immagini come se l'intensità delle immagini agisse come l'esito di un risveglio dell'attività dello sguardo. Certo, sono riconoscibili discendenze precise in alcuni periodi, ma è soprattutto questa compresenza e pluralità a determinare l'esito teorico maggiormente interessante del pensiero di Kracauer. Soprattutto è chiara questa dimensione *porosa* del suo pensiero, aperta e stratificata, in attesa.

CAPITOLO. 2

Ginster, critica della ragione geometrica

L'itinerario sin qui seguito ha portato ad approfondire alcune linee di continuità e alcune sostanziali discontinuità nella riflessione di Kracauer sulla modernità; si è notato il mutamento sul piano storico e antropologico della riflessione di Kracauer a partire dai primi anni Venti sino alla svolta individuata nel 1925 dove ad una dimensione più esistenziale dominata da una visione organica del rapporto tra il soggetto e il mondo, si sostituisce una visione antagonista delle forze e delle rappresentazioni culturali. Si è potuto verificare come alcune categorie quali personalità, eredità culturale e tradizione siano state criticamente riviste alla luce delle diagnosi sulla modernità di Lukács e Simmel. La diagnosi sulla forma del primo e il contributo fenomenologico alla varietà alla vita metropolitana del secondo, pur diverse, hanno agito in direzione simile inducendo Kracauer a un ripensamento radicale verso un'interpretazione ottica e relazionale delle immagini. L'irruzione della cultura di massa e la scoperta del cinema portano Kracauer a riflettere sul rapporto tra l'autorappresentazione della borghesia tedesca e delle classi colte e la razionalizzazione della società capitalista. Le metafore e le immagini della luce hanno in questo quadro una funzione decisiva perché restituiscono l'ambivalenza della modernità: un possibile sguardo sull'abisso della condizione umana e allo stesso tempo la fascinazione dello spettacolo che diventa nelle geometrie delle *tillergirls* funzionale alla razionalizzazione della produzione industriale. La riflessione di Kracauer non manca di notare come l'irruzione della società dello spettacolo modifichi profondamente il rapporto tra esperienza e forma come quello tra sfera pubblica e sfera privata. Ora, nel tentativo di restituire coerenza e profondità alla riflessione di Kracauer è importante affiancare all'analisi e al commento dei testi più chiaramente sociologici, la lettura e interpretazione della produzione letteraria. La lettura di *Ginster*, l'unico romanzo pubblicato in vita da Kracauer, risulta decisiva sotto due aspetti: in primo luogo questo testo mostra la relazione di Kracauer con sé stesso, l'autore infatti attraverso la finzione letteraria permette al lettore di accedere alla propria trasformazione riportando l'insieme delle tensioni e delle categorie che si delineano nei testi scritti per la «Frankfurter Zeitung» e dando forma alla disgregazione delle strutture sociali e familiari vista attraverso il protagonista del romanzo. Dall'altro lato in *Ginster* si trova esplicitata una vera e propria sociologia del rapporto tra sfera privata e sfera pubblica, tra casa e strada. In *Culto del divertimento* del resto Kracauer era stato piuttosto esplicito nell'opporre alla dimensione elitaria e tradizionalista della cultura precedente la Grande Guerra, l'avvento della cultura di massa che nasce in concomitanza con l'affermarsi di una cultura specificatamente urbana dove il confine tra il focolare e la strada tende a sfumare fino a rendersi indistinguibile¹. Nel 1930 con *Ricordo di una strada parigina*, Kracauer scrisse della ormai avvenuta indistinguibilità che univa le facciate dei palazzi alle strade.²

¹ S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p. 33.

² S. Kracauer, *Ricordo di una strada parigina*, cit., p. 9.

Wolfgang Schivelbusch ha ben illustrato nella sua ricerca sulla luce proprio questo aspetto:

allacciando la casa ad un sistema di distribuzione centralizzata del gas si decretò la fine della sua autarchia. La termolampada si era limitata a centralizzare gli impianti di illuminazione e riscaldamento all'interno della casa: ora questi ultimi venivano trasferiti all'esterno, ad una distanza non più controllabile dal capofamiglia. La casa che cessò di produrre in proprio luce e calore perse al tempo stesso la sua autonomia, poiché si allacciò con una sorta di cordone ombelicale ai produttori industriali di energia, rendendosi, così, dipendente da essi³.

Con questo sistema la casa cessa di essere una dimensione esclusivamente privata. La storia dell'illuminazione pubblica delle strade, ricorda sempre Schivelbusch, è appunto la storia della progressiva contaminazione tra la dimensione pubblica e quella privata a vantaggio soprattutto della prima. Se infatti nel tardo cinquecento si imposero in Europa le prime leggi cittadine per l'illuminazione stradale, il progresso tecnologico e il rinnovamento urbano unitariamente alla nascita dello Stato assolutista imposero verso il tardo seicento sempre più un controllo istituzionale sull'illuminazione delle strade prima demandata principalmente ai privati cittadini cui era fatto obbligo di accendere un lume di fronte alla propria abitazione⁴. Polizia e luce si uniscono nella forma politica del controllo sulla strada che viene pavimentata e resa agibile oltre che esteticamente gradevole. Alle tradizionali insegne di legno e ferro delle botteghe artigiane furono sostituiti i lampioni sulla pubblica strada fino alla comparsa della vetrina illuminata che esponeva le merci in quella che si può definire una trasformazione urbana dettata da una modifica sostanziale della percezione⁵. I divertimenti e le rappresentazioni pubbliche non tardano ad accorgersi del potenziale immenso dell'illuminazione artificiale su larga scala instaurando con la strada e la vetrina una relazione di analogia e similitudine. Non sorprende che durante la rivoluzione di Luglio, a Parigi, la distruzione dell'illuminazione pubblica e dei relativi supporti per le lanterne divenne molto popolare⁶. Ubriacconi e libertini, scrive Schivelbusch, si divertivano con lunghi bastoni a rompere le lanterne. Kracauer userà le immagini della luce per descrivere decadenza e splendore; in *Ginster* il tema della superficie e della luce si legherà alla propaganda di guerra investendo con la sua carica simbolica e mimetica i corpi dei protagonisti come la dimensione urbana stessa. Kracauer aiuta a comprendere come l'illuminazione divenne oltre che una questione di ordine pubblico, decoro e moralità, anche, se non soprattutto, una questione di realtà.

Seppur spesso intesa nella sua dimensione biografica⁷, la produzione letteraria di Kracauer, nella fattispecie *Ginster*, ha nelle pagine seguenti un peso assolutamente

³ Wolfgang Schivelbusch, *Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel XIX secolo*, Pratiche editrice, Parma 1994, p. 35.

⁴ Ivi, pp. 89-91.

⁵ In questa direzione un testo molto significativo: J. Cray, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2001.

⁶ Wolfgang Schivelbusch, *Luce*, cit., p. 105.

⁷ Alcuni esempi: G. Koch nel suo *Kracauer* colloca *Ginster* nella sezione autobiografia e biografia sociale assieme a Offenbach; G. Koch, *Kracauer. Zur Einführung*, Junius, Hamburg, 1996. mentre Enzo Traverso ricollega *Ginster* alla formazione giovanile kracaueriana e alla dimensione dello *Schweik* intellettuale di matrice ebraica; E. Traverso, *Siegfried*

rilevante per comprendere l'itinerario che porta dalla svolta maturata verso la metà degli anni Venti fino alle letture sociologiche de *Gli impiegati*. *Ginster* rappresenta da molti punti di vista una summa dei temi e delle prospettive personali del nostro autore letti attraverso l'esperienza autobiografica della guerra; Kracauer saprà in queste pagine non solo riflettere sulla propria esperienza bellica, ma su come la società civile aveva allestito il teatro della guerra, fatto di luci, scene e tragedie personali che, paradossalmente, non parlavano più al mondo: "le tragedie del giorno d'oggi sono faccende private finite male"⁸

Tracce dell'inizio del lavoro di scrittura al romanzo *Ginster* (1928)⁹ si trovano tra il settembre e l'ottobre del 1925, in particolare nel testo *Die Kleine Stadt* e in *Die Frau vor dem Café* oltre che nella novella inedita *Die Gnade*¹⁰. Nel gennaio del 1928 Kracauer spedisce via espresso a Berlino i primi sette capitoli del romanzo a Ernst Bloch ricevendone attraverso la persona di quest'ultimo, il commento entusiasta di Walter Benjamin¹¹. *Ginster* si iscrive in quello che può essere considerato un filone di letteratura di guerra che vede tra gli esponenti di maggior successo Erich Maria Remarque con *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (1928) e Ernst Hemingway con *Addio alle armi* (1929). Alcuni frammenti di *Ginster* furono pubblicati nell'aprile del 1928 con la seguente nota: "Siamo in grado di presentare frammenti di un grande romanzo ancora inedito: *Ginster*, che tratta il destino di un uomo umile nell'entroterra durante la Grande Guerra. L'eroe non è un eroe. La guerra è la guerra. Dobbiamo tenere conto del desiderio dell'autore di rimanere anonimo..."¹², mentre la pubblicazione in volume avvenne nel dicembre del 1928 presso il Fischer Verlag.

Il testo percorre le vicende di un giovane architetto neolaureato che cerca di inserirsi sotto la pressione della famiglia nel mondo del lavoro, ma viene inevitabilmente travolto

Kracauer. *Itinéraire d'un intellectuel nomade*, éditions la découverte, Parigi, 2006 Graeme Gilloch riserva al romanzo parti piuttosto brevi della sua monografia, G. Gilloch, *Siegfried Kracauer*, polity, Cambridge, 2015.

⁸ S. Kracauer, *Le piccole commesse vanno al cinema*, in *La fabbrica del disimpegno*, L'ancora del mediterraneo, Napoli, 2000, p. 27.

⁹ Sul rapporto tra *Ginster* e Kracauer e sulle premesse teoriche del lavoro letterario di Kracauer nonché sulla genesi del testo sono utili: D. Oschman, *Auszug aus der Innerlichkeit. Das literarische Werk Siegfried Kracauers*, Universitätsverlag, Heidelberg, 1999, pp. 77-104; G. Koch, *Autobiographie und Gesellschaftsbiographie: «Ginster», «Georg», «Jacques Offenbach»*, in *Siegfried Kracauer. Zur Einführung*, Junius, Hamburg, 1996, pp. 66-78; C. Rogowzki, *«Written by himself», Siegfried Kracauer's «Auto-Biographical» Novels in Culture in the Anteroom. The legacies of Siegfried Kracauer*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2012, pp. 199-213.

¹⁰ Informazioni importanti in: «Marbacher Magazin», *Siegfried Kracauer*, 47/1988, p. 42. *Die Kleine Stadt* fu pubblicato il 9 settembre del 1926 sulla F. Z., mentre *Die Frau vor dem Café* il 13 settembre del 1926 sempre sulla F. Z. La novella *Die Gnade*, inedita, è del 1913.

¹¹ La notizia del commento di Benjamin è del 3.01.1928, mentre Bloch si dilungherà in alcune osservazioni più personali su *Ginster* nella successiva lettera del 15.01.1928 dove scriverà del personaggio Ginster come di uno *Schwejk*, curioso e senza phatos, straniero in ogni città, ma di tipo nuovo. In questa lettera Bloch paragonerà anche Ginster a Chaplin e a Buster Keaton scrivendo anch'egli di stupidità (*Dummheit*). E. Bloch, *Briefe, 1908-1975*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1985, lettera nr. 3., p. 287-288, lettera nr. 11., pp. 269-271. Tra queste due lettere l'invito di Kracauer dei primi di gennaio del 1928 a Bloch a rivolgersi a lui con il soprannome "Krac" ("Bitte, Sagen Sie Krac zu mir") a suggello di una ritrovata intesa dopo alcune incomprensioni dovute alla recensione non positiva di Kracauer al *Thomas Münzer* di Bloch.

¹² "Wir sind in der Lage, Fragmente aus einem großen, noch unveröffentlichten Roman: *Ginster* vorlegen zu können, der die Schicksale eines bescheidenen Menschen im Hinterland während des Weltkriegs behandelt. Der Held ist kein Held. Der Krieg ist der Krieg. Dem Wunsch des Autors, ungenannt zu bleiben, haben wir Rechnung zu tragen", Cfr: «Marbacher Magazin», cit., p. 48.

dal sopraggiungere della guerra. Il romanzo non si concentra sulle vicende belliche del fronte – Ginster infatti sarà sempre destinato alle retrovie collezionando una serie di rinvii per vari motivi – ma sul complesso mondo delle relazioni interne: la famiglia, attraverso la figura dello zio e della madre; l'esercito con la figura dell'amico Otto morto al fronte e la vita militare nelle caserme, il mondo lavorativo dove spiccano le vicende del signor Valentin e le relazioni tra Ginster e i colleghi, ma anche il mondo politico e intellettuale rappresentato dal signor Caspari (alter-ego di Max Scheler) e dalla signora Van C. L'arco temporale del romanzo si svolge tra il 1914 e il 1922 dove nel capitolo finale, simbolicamente, il protagonista si trova nel porto di Marsiglia. Pur attraversando diverse situazioni, alcune ironicamente enfatizzate dall'autore, *Ginster* è un romanzo capace di restituire la brutalità della propaganda, la deformazione delle persone di fronte alla guerra attraverso il punto di vista di un non-eroe, di un senza patria, di un personaggio dislocato, anacronistico e incapace di aderire alla superficie della realtà del suo tempo. È messa in atto in *Ginster* una tipica abilità kracaueriana: quella di descrivere la realtà emotiva e sociale della contemporaneità attraverso il ricorso a metafore, analogie e similitudini spaziali¹³. Esiste in *Ginster* una traducibilità spaziale e architettonica che include personaggi, situazioni, spazi lavorativi, sentimenti. Il testo si può leggere come un montaggio di immagini che acquistano il loro significato nella relazione tra la condizione esistenziale del protagonista e la società della Germania della guerra, tra individuo e comunità muovendosi su una trama a dir poco evanescente e sottile. Estraneità, perdita del senso della vicenda storica nel suo insieme, lontananza dal centro della vita pubblica, sono solo alcuni dei temi chiaramente filosofici che interessano il romanzo e che possono essere letti come un tentativo letterario di restituire la ricchezza della meditazione di Kracauer almeno a partire dal 1925.

Al momento della pubblicazione in Germania *Ginster* ebbe diverse recensioni¹⁴, tra queste quella di Joseph Roth che legge *Ginster* l'unico personaggio a vedere la guerra come un mostro e non come una cosa umana. *Ginster* che non si rivela e appare come Chaplin nel grande magazzino dove inciampa sedici volte nella scala mobile e diventa sospettato di essere un ladro. Scrive Roth: "Per la prima volta [la guerra], in *Ginster*, è qualcosa di scandalosamente ordinario! Straordinario è solo *Ginster*"¹⁵. Il testo, scrive Roth, si presta alla comprensione di un pubblico molto selezionato perché la stessa lingua in cui è scritto rende incomprensibile alle figure tradizionali il volto di questo eroe: "né i «generali» né i «pacifisti» capiranno questo libro. Chi lo farà? - La grande massa dei semplici e il piccolissimo numero dei pensanti. Questo non è un libro per la società borghese dei colti, che raggiungono quasi il livello di «generali-normali», che siano amanti della guerra o oppositori della guerra. Questo è un libro per persone semplici, molto

¹³ Un tentativo di leggere il contributo dell'architettura in relazione alla lingua e viceversa è offerto da: C. Holste, «*Wenn der Mensch aus dem Glas Steigt*» - Siegfried Kracauers als Vermittler einer neuen Formsprache der Architektur, Philo, Hamburg, 2006, pp. 103-159.

¹⁴ Tra queste vanno citate quella di Hermann Kesten su: *Die Weltbühne*. Jahrgang 26, 1930, Nr. 11, 11. März, Seite 399-400, quella di Joachim Maass sulla «*Kölnische Zeitung*», 19. Juli 1931 e Joseph Roth sulla F. Z. del 25 novembre del 1928.

¹⁵ J. Roth, F.Z., (25. November 1928).

semplici, cioè: persone umane, - che non sono tutte «normali», ma che sono tutte come Ginster: piccole, timide e smarrite. E che sono sempre minacciati da qualcosa di disumano: dalla guerra, dall'«educazione», dalla «cultura», dalla «ricostruzione». Questo è un libro per persone molto semplici”¹⁶. Il testo non ebbe un grande successo editoriale provocando un certo fastidio nell'autore ampiamente ripagato dal fatto che nel luglio del 1933, mentre già si trovava in esilio dalla metà di aprile all'Hotel Madison in *Boulevard Saint Germain*, poté contare sulla mediazione di André Malraux e Bernard Groethuysen per la pubblicazione presso Gallimard di *Ginster*, modificato in *Genêt*.

Tra due stupidità: autorappresentazione e immagine di sé.

Ginster è un romanzo attraversato da un antagonismo di forme culturali visibile nella relazione tra contesti politici, vite familiari, caserme, studi professionali, ferrovie e porti, dove il protagonista è costantemente sospeso tra prossimità e lontananza¹⁷. Questo antagonismo che naturalmente richiama nella sua dinamica alcune delle pagine simmeliane più note de *La filosofia del denaro* e *Le metropoli e la vita dello spirito* non può essere descritto e individuato esclusivamente nella relazione tra la realtà e l'esperienza del protagonista, piuttosto lo si deve poter leggere nella stessa relazione tra forma e sospensione della forma che accompagna la figura del protagonista. Ginster è infatti interno e esterno allo stesso tempo al mondo che vive e al contesto familiare dal quale proviene, ma è anche allo stesso tempo prossimo e lontano a sé stesso. Questa oscillazione è leggibile non solo esteticamente o come strategia narrativa, ma è anche storica nella profonda trasformazione che investe la società tedesca del tempo; la grande accelerazione di carattere razionalistico e tecnologico fino alla guerra portò alla distruzione di un mondo borghese che sopravvive nelle sue forme ancora nei primi anni del ventesimo secolo ed è anche visibile sul piano individuale laddove il protagonista attraversa la vicenda bellica intrecciandola con la propria traiettoria personale e professionale. Lungo tutto l'itinerario del romanzo al lettore non è chiesto uno sforzo minimo, anzi, è chiesto spesso di sopperire alle visibili mancanze di solidità e coerenza del mondo che si crea nel romanzo e anche alle possibili soluzioni narrative e esistenziali riguardanti il protagonista. Non solo Ginster sembra mancare a sé stesso, ma la sua stessa vicenda narrativa è colma di vuoti, di zone d'ombra. Kracauer assiste nel 1922 alla lettura pubblica di quella che diventerà poi un'opera incompiuta di Thomas Mann, ovvero *Felix Krull*. A questa figura di disincantato *blasé* indifferente alle sorti del mondo, alla qualità delle cose e delle esperienze e capace di grandi manipolazioni e truffe, alla figura dell'impostore quindi, parrebbe lecito accostare la figura di Ginster¹⁸, ma la realtà del protagonista sembra più complessa. Ginster sembra potersi sovrapporre alla figura di

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Su questa relazione tra prossimità e distanza declinata a partire dal confronto con Erwin Panofsky: V. Breidecker, "Ferne Nähe" Kracauer, Panofsky und "the Wahrung Tradition", in S. Kracauer, E. Panofsky, *Briefwechsel*, Akademie Verlag, Berlino, 1996. Sul senso dell'osservazione partecipante e sulla distanza sono di grande interesse anche le pagine di O. Agard, *Socioanalyse et Observation participante*, in Kracauer. *Le chiffonnier mélancolique*, CNRS Editions, Paris, 2010, p.83-85.

¹⁸ O. Agard, *Kracauer*. cit., p.316.

Mann solo in parte; egli appare sì impacciato, ma è solo apparentemente incapace. Da questa piccola nota può derivare una questione importante per l'interpretazione del testo: la relazione tra la 'stupidità' del personaggio e la 'stupidità' della borghesia tedesca di quegli anni. Per comprendere la prima è necessario avventurarsi nella seconda e provare a decifrare come Kracauer nella seconda metà degli anni Venti discuta del rapporto tra classi sociali e autorappresentazione.

Nei primi mesi del 1927 Kracauer scrive sulle pagine della «Frankfurter Zeitung» un articolo, *Le piccole commesse vanno al cinema*, centrato sul rapporto tra rappresentazione cinematografica e realtà, tra intrattenimento e coscienza politica. Il testo ha una sua peculiare rilevanza per l'analisi di *Ginster* a partire dal rapporto con la storia. Questa infatti con i suoi eventi e le sue date, ha solo marginalmente un peso nella vicenda del protagonista. Ginster è interessato, in quella che appare come una critica implicita allo storicismo, soprattutto alla *rappresentazione* dei fatti, alle dinamiche della vita popolare e ai "movimenti culturali" e non alle date¹⁹; non sorprende che egli proprio non riesca a divenire quello che tutti al momento dello scoppio della guerra stanno divenendo: un popolo; il "noi non gli usciva dalle labbra" poiché non "aveva mai conosciuto popoli, ma solo gente, persone singole"²⁰. Ginster affronta l'annuncio della guerra nelle primissime pagine del romanzo mostrando alcune delle sue dubbie inclinazioni sociali: la riottosità a seguire la massa, l'incapacità a farsi assuefare dalla propaganda e dalla rappresentazione pubblica della guerra e del popolo che non si traducono in un'indifferenza *blasé* o nel cinismo di cui scriverà Simmel²¹, ma sembrano essere una strategia che inclina alla stupidità come costruzione di un punto di vista privilegiato verso realtà almeno più complesse²². A questi elementi si aggiungono il sostare solitario e rassicurante presso la stazione di Berlino oltre al rapporto inquieto e mai risolto con gli spiazzi e le adunate di folle urlanti come di soldati allineati. Una relazione, quella di Ginster con gli spazi e le forme della rappresentazione urbana, che incrocia costantemente la sua 'costruzione della realtà' attraverso l'artificio retorico e immaginativo, ma si dovrebbe dire conoscitivo, di un mimetismo²³ fatto di somiglianze

¹⁹ S. Kracauer, *Ginster*, p. 4.

²⁰ Ivi, p. 5.

²¹ G. Simmel, *Il cinismo e l'atteggiamento blasé*, in *Ventura e sventura della modernità. Antologia degli scritti sociologici*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003, pp. 475-481.

²² Scriverà Adorno: "La buaggine raffinata che fa finta di non capire mentre invece non capisce davvero è il rovescio dell'individuazione assoluta". Th. W. Adorno, *Uno strano realista*, in *Note per la letteratura*, 1961-1966, Einaudi, Torino, 1979, p. 81.

²³ Si intende qui indicare quella "dissociazione che si fa costruzione" di cui scrive Georges Didi-Huberman discutendo sulla prospettiva conoscitiva dell'atlante *Mnemosyne* di Aby Warburg. Dell'interpretazione del filosofo francese si vuole in questo contesto rintracciare una possibile analogia con il mimetismo di Kracauer, in particolare si vuole sottolineare come lo strumento *Mnemosyne* offra la possibilità di "far percepire le sovradeterminazioni attive nella storia delle immagini" con l'obiettivo di escludere esplicitamente una sintesi, un valore finale della rappresentazione. La posizione di Ginster allude costantemente alla dialettica di costruzione e decostruzione di rappresentazioni in linea con l'ostilità dichiarata dal punto di vista teorico del suo autore, Kracauer, per la categoria di totalità. Si tratta anche della possibile sottrazione alla stessa rappresentabilità rintracciabile nella volontà del protagonista del romanzo di eclissarsi, sparire, non divenire nulla. Il mimetismo di Kracauer ha da alcuni punti di vista la stessa funzione sociale delle immagini rintracciata da Didi-Huberman in Warburg, ovvero amplia la possibilità delle immagini di sovrapporsi, ritornare e associarsi in forme distanti e anacronistiche suggerendo prospettive non tragiche, ma sempre aperte alla trasformazione e permeabilità dei confini e dei contorni. In questa direzione la critica di Kracauer svolta attraverso

con forme animali, cose e spazi che sottrae costantemente coerenza alla superficie della realtà come ai personaggi che la popolano e alle gerarchie che la sorreggono. Si tratta di una strategia che come accennato poco sopra in *Le piccole commesse vanno al cinema*, vede Kracauer indagare il nesso tra rappresentazione e coscienza politica attraverso l'analisi di film che potrebbero essere definiti dozzinali, ma soprattutto il testo mostra come dall'analisi di queste forme superficiali si arrivi a decifrare gli aspetti inconsci della società del suo tempo. La qualità specifica dello sguardo di Kracauer è focalizzata nel mostrare come più la superficie appare falsa e improbabile, più è vera e testimoni dei "sogni diurni della società (*Tagträume der Gesellschaft*)"²⁴. Nei prodotti di grande consumo Kracauer vede nascondersi "grandi contenuti oggettivi" della società rinunciando a contestualizzare moralmente il fatto che ciò avvenga in modo distorto o superficiale. Quello che l'industria culturale fa attraverso il cinema è in realtà rispondere non a un'aspettativa estetica (che viene puntualmente usata invece per depotenziare il contenuto politico del messaggio dei film più arditi) o morale, ma piuttosto rispondere al desiderio di autorappresentazione in senso politico, ma questo è possibile solo parzialmente perché come scrive Kracauer i rappresentanti delle classi alte o medio-alte "hanno motivo per non sapere come sia il loro aspetto, e se definiscono falso qualcosa, a maggior ragione sarà vero"²⁵. Questa dialettica di rappresentazione e autorappresentazione, vero e falso, è rintracciabile anche nelle pagine di *Ginster* nella forma dell'autorappresentazione della guerra da parte della società, dei suoi doveri militari, della sua spietata organizzazione gerarchizzata che riproduce la razionalizzazione capitalistica. La guerra diventa nelle pagine di *Ginster* una rappresentazione estetica, la messa in scena del potere; Ginster sa e Kracauer scrive in *Le piccole commesse vanno al cinema* che "le tragedie del giorno d'oggi sono faccende private finite male" e quello che avviene nella rappresentazione pubblica di queste tragedie è molto più spesso un'incapacità personale, una disgrazia o "un'insufficienza conoscitiva" che fa della morte dell'eroina qualcosa che contrasta visibilmente con la morte che sarebbe sempre possibile "al servizio della lotta contro le istituzioni" e le nobiltà d'animo di eroi e eroine sono più incidentalmente "sprechi di sentimento" utili a sostenere una trama scialba. Questa relazione tra autenticità dei sentimenti e autenticità della situazione politica è declinata nel rapporto tra la rappresentazione pubblica dei doveri del popolo e l'inadeguatezza individuale di Ginster, un personaggio che "avrebbe preferito non diventare niente"²⁶. Saranno molti gli sprechi di sentimento a cui il protagonista assisterà durante l'intera sua vicenda opponendo a questa identificazione con le vicende della guerra e del patriottismo militare, una sensibilità che agisce per somiglianze, curiosi

Ginster è un lavoro *interno* e allo stesso tempo *esterno* alla rappresentazione, la qualità di questo mimetismo è infatti quella di non essere una critica esterna alle forme in oggetto, ma piuttosto una loro possibile articolazione differente, mostrandone una peculiare verità nascosta dalla rappresentazione dominante. Si tratta da un lato di aderire nella critica alla forma stessa della realtà, di sviluppare una critica che assomigli al proprio oggetto, ma dall'altra si tratta di riconoscerne i limiti, le storture, i rapporti di forza e quindi allargarne le possibilità, modificarne le relazioni, agire con similitudini e processi inconsueti, alienanti, volti a decostruire criticamente la compattezza del reale.

²⁴ S. Kracauer, *Le piccole commesse vanno al cinema*, cit., p. 18. In corsivo nel testo originale.

²⁵ Ivi, p. 26.

²⁶ Ivi, p. 15.

accostamenti con animali e spazi geometrici, analogie, sottraendosi alla rigidità sociale e estetica del reale; la stupidità e la debolezza sono ammantate di tragicità, di eroismo e fronzoli al solo fine di nascondere le relazioni di potere dominanti in una lettura che appare sostanzialmente influenzata dal lavoro su Marx intrapreso da Kracauer in questi anni²⁷. L'autorappresentazione ha certamente qualcosa di limitato perché corre costantemente il rischio di eccedere e offrire alle masse veri motivi per ribellarsi. La luce che emanano queste storie ha qualcosa di accecante e forse proprio per questo Ginster dichiara sin dalle prime pagine di essere irritato "dall'indifferenza della gente verso la luce", il che porta a pensare al personaggio esattamente nei termini contrari a quelli coi quali Kracauer descrive le piccole commesse o il giovane sportivo che allena il proprio corpo. Ginster è esattamente questo sottrarsi nella relazione sospesa e inquieta di forma e non-forma del sé alla stupidità e alla rappresentazione borghese del suo tempo, ma è anche un critica involontaria, nel senso di apparentemente non diretta, della dimensione luminosa e sfavillante della superficie della società del suo tempo: nelle pagine del romanzo si assisterà ad un continuo ritrarsi del nostro eroe proprio dalla *luce della superficie*, tema, quest'ultimo, che compare costantemente nel testo e che permette al lettore di seguire Ginster in quella che appare inizialmente come un'operazione volta a depotenziare i confini stessi della figura dell'eroe. Un'operazione gnoseologica che può essere interpretata come qualcosa di molto più importante dal punto di vista conoscitivo, ovvero una critica volta a sottrarre coerenza e credibilità al "teatro di guerra" rappresentato dalla costruzione retorico propagandistica della Germania in guerra per l'onore, i confini e il sangue. La stupidità di Ginster, quella "ingenuità che sa essere tecnica di vita e si descrive come tale", e che tale alla "fine non è" come scrisse l'amico fraterno di Kracauer, Theodor W. Adorno²⁸, possiede una qualità conoscitiva, un "vantaggio epistemologico".²⁹ Adorno vede nella costruzione del personaggio qualcosa che trascende la "teoria cui fa le boccacce", ma soprattutto nota qualcosa di molto utile se si vuole comprendere la relazione tra le stupidità, quella individuale e quella borghese, che *Ginster* mette in scacco, ovvero come "la possibilità dell'umanamente immediato viene al tempo stesso dimostrata e negata"³⁰. Su questo piano, sul piano della relazione intersoggettiva, la 'stupidità' del personaggio gioca sicuramente un ruolo importante poiché, come accennato, la sua riottosità a "prenotare un posto in società" è sintomo di atteggiamento che rifiuta la completa adesione al modello sociale. Su questo specifico tema Kracauer aveva certamente un riferimento importante nella sezione *Kaiserpanorama di Strada a senso unico* di Walter Benjamin, un testo questo, e una

²⁷ Almeno a partire dal 1925 Kracauer intraprende un lavoro intenso dedicato agli scritti giovanili di Marx. Sono *Il Diciotto Brumaio di Bonaparte* e *Le lotte di classe in Francia dal 1848 al 1850* le principali fonti. A partire da questa lettura la sua prospettiva subirà una modificazione nella direzione del concreto e delle manifestazioni della superficie. Sia *Ginster*, 1928, che *Gli impiegati*, 1930, risentono nettamente dell'influsso di questo lavoro oltre naturalmente a diversi testi comparsi in quegli anni e raccolti successivamente nelle sezioni *Cose*, *Persone*, *Strade di Strade a Berlino e altrove*. «Marbacher Magazin», cit. p. 37. Tracce di un lavoro specifico su Marx sono testimoniate nello scambio epistolare con Bloch nel 1926, vedi: E. Bloch, *Briefe*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1985.

²⁸ Th. W. Adorno, *Uno strano realista*, cit., p. 81.

²⁹ O. Agard, *Kracauer*, cit., p. 323.

³⁰ Th. W. Adorno, *Uno strano realista*, cit., p. 81

sezione in particolare quella sull'inflazione e l'abisso della società tedesca di quegli anni, che Kracauer conosceva molto bene avendo avuto un fitto scambio di opinioni con l'autore e avendo potuto leggere ben prima della pubblicazione nel 1928 le parti e gli aforismi che comporranno il testo finale³¹. Per Benjamin la vita è "impastata di stupidità" nell'atteggiamento al tempo stesso conservativo e illusorio della borghesia tedesca; la decadenza non è in nulla meno stabile dell'ascesa e "soltanto un calcolo che ammetta di trovare nel declino la sola ratio dell'attuale congiuntura, potrebbe, abbandonando il delirante stupore per quanto quotidianamente si ripeta, accogliere i fenomeni di decadimento come il puro e semplice dato stabile"³². Il testo di Benjamin pone questioni centrali per tutta la produzione di Kracauer; la lettura qui proposta mette al centro la relazione tra stupidità e inconscio politico nelle forme culturali nel tentativo di dirimere il tema "degli istinti di massa che sono divenuti insensati e estranei alla vita" ovvero di come le rappresentazioni e le abitudini del tempo assumano forme anacronistiche incapaci di vedere la prospettiva dell'annientamento. Benjamin osserva l'interno di uno dei paradossi fondanti la vita metropolitana che già Simmel aveva acutamente rilevato³³, ovvero come le nostre vite siano alla ricerca della differenziazione sociale e allo stesso tempo risentano degli schemi collettivi uniformanti. La vita intellettualizzata della metropoli è vittima della stupidità del suo stesso intelletto incapace ormai di riconoscere i segni di quella che Benjamin legge come una decadenza stabilizzata. La riflessione proposta, si noti, è sia filosofica che squisitamente antropologica laddove l'autore accosta alla fiacchezza dell'intelletto il venir meno dell'istinto all'autoconservazione; anche qui, come nei testi di Kracauer precedentemente visti, Benjamin riflette sull'effetto della relazione tra le classi elevate e quelle inferiori nei termini dell'autorappresentazione e sottolinea come il desiderio di "salvare il prestigio della propria personale esistenza" si scontri ormai con due elementi: la stupidità e miseria come sottomissione degli uomini alle forze della collettività e la "limpidezza penetrante" cui sono sottoposti tutti i "rapporti umani di una qualche consistenza"³⁴. Il denaro costringe a una nudità insopportabile i rapporti personali che sono apparentemente filtrati da una riservatezza e indifferenza che solo la metropoli può restituire³⁵, dall'altra parte la miseria innalza muri invisibili. Adorno aveva colto nelle pagine di *Ginster* l'affermazione e negazione allo stesso tempo dell'*umanamente immediato*, così Benjamin interpreta questa immediatezza in una forma di brutalità imposta da una società fortemente razionalizzata e determinata dalla mediazione del denaro e dell'inflazione. Così come Kracauer sottrae il proprio protagonista dal teatro della propaganda in un gioco continuo e volutamente ironico di adesione e rifiuto, richiamo alle armi e esenzione dal servizio, così Benjamin vede la borghesia tedesca vittima di una "rappresentazione teatrale" di cui deve seguire il copione e nel sottrarsi di *Ginster* ai rapporti interpersonali va rintracciata quella indisponibilità del protagonista a sottostare alla "limpidezza penetrante" rappresentata

³¹ Alcune informazioni al riguardo in: W. Benjamin, *Opere Complete, II. Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino, 2001, p. 756.

³² W. Benjamin, *Strada a senso unico* in *Opere complete II., Scritti 1923-1927*, p. 417.

³³ G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, in *Ventura e sventura della modernità*, cit., p.421.

³⁴ W. Benjamin, *Strada a senso unico*, cit., p. 418.

³⁵ G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, cit., p. 420.

dall'economia monetaria unita alla rappresentazione sociale dei doveri del patriota. Nel testo di Benjamin sono almeno altre due le note che sembrano ricordare alcuni temi presenti in *Ginster* e che ricorrono come critica delle forme culturali nei testi di Kracauer della seconda metà degli anni Venti: in primo luogo la fantasmagoria e gli spettri intesi come "miraggi e fantasmi di un futuro culturale destinato malgrado tutto a fiorire dalla sera alla mattina: perché ognuno si costringe a credere alle illusioni ottiche del suo punto di vista isolato" che rappresentano la costante volontà degli individui di credere a raffigurazioni consolatorie che in *Ginster* è rappresentata da più personaggi minori³⁶ che invocano soluzioni, credono in rimedi esoterici, accettano di buon grado illusioni su vittorie improbabili. In secondo luogo e anche questo tema sarà centrale per la comprensione del rapporto di Ginster con il mondo: il divenire fredde delle cose stesse, il fatto inesorabile che gli oggetti di uso quotidiano allontanano il protagonista da sé mostrandosi respingenti e degradanti accompagnati in questo dalla stessa umanità che li usa.

In *Ginster* prendono forma problemi filosofici che attraversano la produzione di Kracauer nel periodo che va dalla metà degli anni Venti fino ai primi anni Trenta e oltre almeno fino al lavoro su *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo* (1937). Il fatto che queste immagini di pensiero debbano tradursi in costruzioni narrative ha naturalmente un proprio senso specifico che distingue il romanzo per una peculiare duplicità: la rappresentazione dei temi cari a Kracauer e la rappresentazione degli stessi fatta dal suo protagonista. Ginster ha nei confronti del mondo esteriore e del suo tempo un approccio ambiguo indeciso tra adesione e rifiuto, ma soprattutto la sua figura sembra far emergere una peculiare capacità critica del discorso kracaueriano, ovvero la possibilità di costruire la realtà attraverso un pensiero ottico e mimetico. Come già ricordato sul finale del primo capitolo de *Gli impiegati* (1930), Kracauer scrive esplicitamente che: "La realtà è una costruzione. La vita deve essere certamente osservata, per nascere. Però non è contenuta nella successione più o meno accidentale del *reportage*, ma è insita esclusivamente nel mosaico che viene formato con le singole osservazioni sulla base della conoscenza del loro contenuto"³⁷. Kracauer oppone qui la fotografia, intesa come istantanea che blocca e cristallizza il senso della vita al ritratto, usando un'immagine che richiama la composizione, il lavoro della costruzione del reale come rapporto tra l'occhio del pittore e la realtà circostante. Ad essere richiamata qui la figura del mosaico in *Mondo di cartapesta* (1926) dove scrive: "Le scene sono molte, vengono accostate l'una all'altra come le pietruzze di un mosaico. Invece di essere lasciato nel suo stato di sbriciolamento il mondo viene ricacciato nel mondo. Le cose staccate dal loro contesto vengono ricontestualizzate, il loro smembrarsi viene cancellato, le loro smorfie spianate. Dalle tombe, che non sono tombe serie si risvegliano a una parvenza di vita"³⁸. *Ginster* si colloca a metà cronologicamente tra questi due testi e testimonia di un lavoro di Kracauer

³⁶ In questo senso è emblematica la segretaria Berta, le cui convinzioni sul bene del mondo e sulla funzione redentrice del buddismo rimangono estranee a Ginster e al suo mondo. S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 55.

³⁷ S. Kracauer, *Gli impiegati*, cit, p. 21.

³⁸ S. Kracauer, *Mondo di Cartapesta*, cit., p. 42.

sul tema della costruzione ottica del reale, che incrocia unendole riflessione sociologica, conoscenza dettagliata dei meandri del reale e volontà di organizzare un'unità estetica nuova che doni unità ad una realtà ormai sfilacciata e disgregata paradossalmente, ovvero sottraendo coerenza alla stessa figura dell'eroe del romanzo. L'esito criticamente importante di questo procedimento è l'appropriazione della realtà attraverso una associazione e relazione di immagini che restituisce un senso alla dissoluzione del mondo fatta attraverso la proliferazione infinita di immagini. Questa ambivalenza è rintracciabile nella stessa produzione di Kracauer di questi anni che alterna saggi con una forte impronta sociologica e di analisi sociale a cartoline, quelle che Walter Benjamin chiamerà *Denkbilder*³⁹, di raffinatissima decifrazione ottica del movimento del reale, di interni, di cose, di paesaggi urbani, di comportamento sociale. Il protagonista definisce il suo approccio nei confronti del reale nelle pagine iniziali del testo, ma è attraverso una serie di figure e immagini che è possibile rintracciare la peculiarità narrativa e epistemologica del romanzo; tra queste figure quella del *decoro* concentra in sé elementi culturali, psicologici e di autorappresentazione della borghesia tedesca del tempo.

Il decoro e la rappresentazione geometrica

Georg Simmel usa la figura dello scandaglio per sottolineare come la superficie dell'esistenza dell'uomo moderno è collegata alle profondità della psiche⁴⁰; Ginster è una figura che sembra almeno da un certo punto di vista sottrarsi a questa dinamica, all'esattezza con cui il maestro berlinese pensa questo rapporto tra le costruzioni sovraindividuali e l'inconscio, tra le formazioni collettive e la ricerca di un'identità individuale, eppure sembra anche capace di offrire una chiave di lettura di questa immagine. L'ambiguità costitutiva dell'uomo moderno, fatta di differenziazione e conformismo, non sembra adattarsi alla figura di questo personaggio per vari motivi; la peculiarità della sua fisionomia psicologica e letteraria sta proprio nel *non* avere una fisionomia chiara, nel sottrarsi continuamente alla riconoscibilità sociale. L'incontro con Otto, un giovane studioso amico di famiglia, mette subito in discussione le sue buone intenzioni laddove la volontà di Ginster di "prescindere dal passato" vorrebbe essere il presupposto per inventarsi il 'nuovo' Ginster ogni volta, ma puntualmente la sua "costruzione artificiale" va a "squagliare come un gelato"⁴¹ assieme al tentativo di mostrarsi diligente dal punto di vista scientifico ricordando date che puntualmente dimentica. Ogni volta che tentava di intrattenersi con qualcuno veniva subito "lasciato solo con sé stesso"⁴². *Ginster* è, come accennato inizialmente, anche un romanzo di

³⁹ Importanti considerazioni su questo tema in: A. Huyssen, *The Urban Miniature and the Feuilleton in Kracauer and Benjamin*, in *Culture in the Anteroom. The Legacies of Siegfried Kracauer*, University of Michigan, Ann Arbor, 2012, pp.213-229; Ph. Despoix. *La miniature urbaine comme genre. Kracauer entre ethnographie urbaine et heuristique du Cinéma*, in *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, Paris, 2001, pp. 162-179. Mentre Despoix suggerisce di cogliere la qualità letteraria del genere miniatura, Huyssen, in aperto contrasto con Adorno, ritiene che la comunanza o prossimità dello stile conoscitivo e letterario di Benjamin e Kracauer sia falsa o quantomeno discutibile.

⁴⁰ G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, cit., p. 417.

⁴¹ S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 25.

⁴² Ivi, p. 19.

contrasti, di forze antagoniste; la figura del decoro è leggibile in questo senso come l'impossibilità o incapacità del protagonista a essere accolto all'interno delle istituzioni del proprio tempo. L'apparizione dello zio nelle pagine del terzo capitolo è da questo punto di vista emblematica: lo zio sta conducendo una lunga ricerca storica del suo paese e mostra a Ginster, disorientato e incapace di provare emozioni per qualcosa che sente lontano, quali sono i "sentimenti giusti" divenendo nel farlo "la patria in persona". Egli esorta Ginster a "sottomettersi alla collettività"; una figura, questa, che con la sua costruzione della storia fatta di collage di pezzi di carta incollati tra loro, diventa lungo l'itinerario del romanzo decisiva per comprendere sia l'incapacità di Ginster di stare al passo con i sentimenti nazionalistici, ma anche l'idea, metaforizzata dal suo lavoro di costruzione e ricostruzione delle epoche passate, che la stessa realtà è *costruzione* e associazione di immagini⁴³. La vita dello zio e la sua vocazione storica saranno a più riprese l'insieme di questa tensione tra la superficie rappresentata dal patriottismo di guerra, con le sue immagini di sacrificio, onore e rispettabilità, e la 'costruzione' della storia che invece procede ricostruendo le vicende del paese in senso storico meno ideologico. Questa figura, altamente significativa nella lettura qui proposta, richiama una differenza che Kracauer aveva ben in mente in questi anni, ovvero quella che differenziava l'astrattezza dell'idealismo dall'immediatezza del *reportage*, ma entrambi opposti alla relazione di osservazione e conoscenza che è il *mosaico* come costruzione. Lo zio con la sua conoscenza del contenuto delle storie e dei fatti costruisce non un *reportage*, ma un mosaico storico che andrà poi a infrangersi contro due elementi: la realtà brutale della guerra e la storia ufficiale decidendo della scomparsa di questa figura nel romanzo. Egli mostra un lato di quel sentimento del decoro che diventa moralizzante perché istituisce regole di comportamento attraverso la falsificazione della realtà creando una superficie luminosa di convinzioni, illusioni e falsi nemici. Come Benjamin aiuta a comprendere che lo spostamento delle colpe verso lo straniero nasce nella borghesia tedesca dalla mancata consapevolezza della propria posizione di decadenza, così la figura dello zio sembra aderire a questa dinamica: incolpare l'aggressore senza riconoscere il proprio *status*. Nel sostenere questa realtà egli stesso sembra a Ginster dotato di "corazza" contro ogni dubbio sull'efficacia delle truppe. La figura di Otto diventa anch'essa leggibile come geometrizzazione e razionalizzazione violenta imposta ai corpi: è "l'artificialità del sistema" – la stessa che specularmente Ginster aveva tentato di assumere fallendo conformandosi alle regole – a trasformare Otto in un "rettangolo perfetto", un "ingranaggio" non "regolato sulla fisiologia" che abita "come un inquilino" l'uniforme e risponde della propria chiamata con le motivazioni del sentimento patriottico e della vergogna. Il decoro diventa in queste pagine una rappresentazione della realtà sia storica che spaziale divenendo così un indice della lettura che Kracauer fa dei *luoghi* architettonici nel romanzo e istituendo una relazione precisa tra la traiettoria esistenziale del protagonista e gli spazi, pubblici e privati. Alle regole di comportamento decoroso corrisponderanno pareti e stili architettonici, ma non solo. Durante la vita professionale

⁴³ Vedi nota al testo n. 28.

Ginster si imbatte poi nella costruzione di un cimitero militare dove bisognava adottare “linee rette, incrollabili come i nostri eroi” alludendo al rapporto tra decoro, disciplina e geometria. Ginster osserva altrove che per sopravvivere era necessario “uccidere in sé ogni forma di vita vegetativa” e “irrigidirsi come un muro” Questi e altri numerosi passaggi dimostrano come *Ginster* sia una continua messa in discussione della relazione tra attitudine morale e rappresentazione dello spazio. In questa direzione, oltre alla già citata figura dell’amico d’infanzia Otto, allude lo zio descrivendo gli ufficiali del Quartier Generale come “colti e gentili, i tavoli e i calamai di cui si servono non potrebbero essere più semplici”. Ginster durante il ritorno a casa si imbatte in un piazzale che non ha il coraggio di attraversare per poi incontrare un “paesaggio di pietra, nel quale le strade seguivano percorsi regolati da leggi rigorose”, a questa regolarità e disciplina del costruito Ginster “avrebbe voluto farla a pezzi, mandare in frantumi le sue colonne, spalancare i battenti delle finestre” per poi chiedersi “forse nel mondo esistevano anche composizioni che non si chiedevano su se stesse, spirali e svolazzi che si sviluppavano liberi, e piani mobili che si potevano spostare senza dover rispettare un ordine”⁴⁴. Nell’entrata di Ginster nel mondo professionale presso lo studio tecnico del signor Valentin la figura del decoro (*Anstand*) trova, in particolare nel quarto capitolo, la propria dimensione. In un contesto dove “la maggior parte della gente apprezza le cose splendide”, Ginster “evitava accuratamente le superfici ampie” e non riesce mai a stare al passo con le opinioni e le accurate misurazioni, in centimetri e millimetri, fatte dal suo capo. Il signor Valentin è uomo capace di intendere la guerra solo come una faccenda di cui dovevano occuparsi uomini ben saldi sulle loro poltrone. Ginster, non esattamente a suo agio con le poltrone, veniva invitato “per decoro” a considerare il proprio titolare non come un uomo di potere ma allo stesso tempo a ricordarsi di come “gli uomini senza poltrone non contassero nulla”. Il “decoro” che delimita il signor Valentin dietro “gli alti parapetti che aveva dovuto erigere per proteggersi”⁴⁵ assume le forme architettoniche di spazi circoscritti e minimi contrassegnati da ombre e vicoli della città vecchia a misura delle inclinazioni del titolare che amava starsene nel proprio ufficio incurante del resto in quella che sembra la figura del piccolo borghese opportunistica incapace di vedere oltre il proprio naso. Il tema ritorna poche pagine avanti riguardo al decoro che un ufficio professionale doveva tenere⁴⁶ e ancora poco dopo dove Kracauer utilizza similitudini e metafore per caratterizzare le qualità di Valentin, un uomo che preferiva le superfici ampie e “ronzava dentro il suo studio (*er vermied weite Flächen und bevorzugte Ecken zum Brummen*)”⁴⁷, in relazione alle guerre combattute contro artigiani e manovali per

⁴⁴ S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 32.

⁴⁵La parola *Anstand* appunto decoro, decenza, viene ripetuta almeno tre volte nella stessa pagina all’inizio del capitolo. S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 51. Il tema del decoro ricorre anche nelle pagine di *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo* (1937), laddove “dove tutto è soltanto apparenza, la verità diventa lo zimbello di corte” e tutto è fatto “con decoro e per il decoro”. S. Kracauer, *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo*, Marietti, Casal Monferrato, 1984, p. 155. Il decoro funziona nell’operetta come una convenzione sociale cui in realtà la società del tempo si permette di trasgredire amabilmente. Kracauer osserva che Offenbach aveva il dono di smascherare con la sua gioia immensa i fantasmi da cui la gente “si lascia tiranneggiare” avendo cura di conservare ogni singola traccia di umanità, magari presente nei fantasmi stessi. S. Kracauer, *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo*, cit., pp.155-7.

⁴⁶ S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 54.

⁴⁷ Ivi, p. 50.

realizzare negozi di vicinato mentre la segretaria Berta svolazza via attratta probabilmente da illusioni sull'umanità⁴⁸. Ginster afferma di non credere nella giustizia, ma di dover far finta di crederci "per decoro" mentre la realtà attorno a lui è continuamente restituita attraverso un uso mimetico del linguaggio che enfatizza nella similitudine la relazione tra la forma professionale e politica a quella fisica associando mustacchi a "pesanti monetine di nichel" e impresari a "pesanti blocchi di calcestruzzo" laddove il tubista si rigirava dritto "come una conduttura"⁴⁹. Le conversazioni di Ginster erano spesso "proibite dal decoro" poiché quello che a lui proprio non riusciva era stare al passo con la piccola visibilità (*kleine Sichtbarkeit*) del signor Valentin e preferiva invece "sprofondare nelle caverne che si aprivano sotto gli edifici del decoro"⁵⁰. Ginster è qui ritratto da Kracauer come un uomo incapace di sostenere la luminosità della superficie che appare come la scena stessa della visibilità borghese; la luce è in queste pagine sinonimo di costruzione della realtà. Ginster oppone la visibilità e chiarezza del mondo professionale all'umidità delle caverne dove si rifugiava e dove solo ogni tanto "un bagliore si smarriva", mentre sopra "tutto stava al posto giusto"⁵¹. L'opposizione tra la superficie del reale e il desiderio di Ginster di sprofondare sotto questa appare leggibile proprio nella relazione tra decoro e spazio pubblico richiamando da vicino l'immagine dello scandaglio che misura nelle pagine simmeliane la distanza e la prossimità tra la superficie e le qualità profonde dell'essere. In questa posizione Ginster è una figura capace di riflettere le diverse visioni della guerra: dal signor Valentin che la interpreta come insieme di relazioni per uomini potenti, al direttore di banca Luckenbach che vede la guerra come un evento apolitico da cui trarre un "vantaggio personale" contrapponendosi ai motivi fondati "storicamente" dello zio o alle visioni vagamente esoteriche della segretaria Berta fino al patriottismo del dovere del giovane Otto. Tutti insieme sembrano formare un mosaico di "ideologie sociali" come scriverà Benjamin che, interpretate dal punto di vista del protagonista del romanzo, diventano "motivi tipici" esattamente come Kracauer vedeva questi ultimi nei film dozzinali da cui doveva essere estorta la "confessione dell'industria cinematografica" che permetteva di comprendere la società. Si tratta in questo capitolo di *Ginster*, ma si può affermare che questa è una linea interpretativa estendibile a tutto il romanzo, di rintracciare questa dinamica di

⁴⁸ Ivi, p.61.

⁴⁹ Dell'uso particolare del linguaggio in relazione al mimetismo parla Miriam Bratu Hansen nella sua indagine su cinema e esperienza in Kracauer, laddove scrive che "l'analisi di Kracauer di nuove modalità dell'esperienza mimetica, dell'identificazione e della socialità, era orientata più da questioni di natura sociologica ed etnografica" rispetto al discorso sulla tecnica di Walter Benjamin. Hansen scrive anche che "Kracauer argomenta sia servendosi di figure retoriche – chiasmi, paradossi, attenuazioni e interpretazioni letterali- sia mediante ragionamenti analitici e astrazioni allegoriche" definendo lo stile del nostro autore come "poetico e letterario". La Hansen ha il merito di cogliere non solo la svolta verso un'interpretazione del medium cinematografico in termini sociologici e estetici insieme, ma anche di sottolineare l'importanza "dell'esperienza mimetica" come relazione tra la percezione umana e "la sua trasformazione nella modernità capitalistico-industriale". Il mimetismo diventa nelle pagine di Hansen, la via di Kracauer alla ricomposizione dei divari tra il soggetto che percepisce/describe e gli oggetti della cultura di massa analizzati aiutando a comprendere come sia criticamente produttiva la relazione tra prossimità e distanza offerta dal mimetismo, ovvero come la somiglianza alla forma del fenomeno descritto e osservato, ci mostri in realtà un'opportunità di comprensione migliore della distanza introdotta da una certa oggettività sociologica e scientifica. M. B. Hansen, *Cinema & Experience. Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, Johan e Levi, Bologna, 2011, pp. 32-3.

⁵⁰ S. Kracauer, *Ginster*, p. 64.

⁵¹ Ibidem.

irrigidimento della società che diviene impermeabile al cambiamento e alla critica, che annichilisce ogni tentativo di porsi fuori da questo 'teatro' e costringe Ginster a scomparire rinunciando a esporsi socialmente⁵². I protagonisti del romanzo vivono procurandosi una distrazione dalla terribile realtà che li circonda costruendo ognuno il proprio microcosmo e costruiscono un mosaico di luci e figure capace di offuscare illuminando la realtà, una luce certamente non festosa come quella del cinema, ma capace di occultare ciò che serve. Nel finale di *Le piccole commesse vanno al cinema*, solo in un caso, definito appunto "al limite", Kracauer riconosce a un film la capacità di restituire la realtà per quella che è; il rischio del film stava nel "descrivere gli eventi come realmente si svolgono invece di conservare loro la dignità che li rende possibili", rischio poi accuratamente evitato da un finale melenso ma funzionale a dimostrare come "l'amore è più forte del denaro, quando il denaro deve accattivarsi le simpatie"⁵³. Decoroso (*Würde*) è ciò che è rappresentabile senza turbare la relazione tra poteri così come decoroso è il comportamento dei protagonisti del romanzo di fronte alla patria; non sembra quindi destare sorpresa che il capitolo si chiuda con un evento prevedibile ma comunque inaspettato: la morte del giovane Otto. Kracauer sceglie di far arrivare a Ginster una lettera colma di ripensamenti dove il giovane soldato scrive dei suoi "pensieri ridicoli" di fronte alla guerra e del rammarico per essere stati ingannati e imprigionati da "una coperta di parole" in un paese che rende grigi anche i cieli sereni e dove regna questo "terribile ordine ossessivo"⁵⁴. Questa notizia ha per la piccola cerchia familiare di Ginster un effetto dirompente perché produce quella lacerazione nella superficie dei fatti e delle narrazioni che prima sembrava inscalfibile; i volti dei sopravvissuti erano "contagiati dalla sua morte" che putrefaceva gli oggetti intrisi di ricordi, mentre il sole "non poteva penetrare" perché avrebbe "fatto chiasso e riportato in vita gli oggetti"⁵⁵. La guerra "lo schiacciava" e Ginster combattuto tra la gioia di essere rimasto solo, ma vivo, e la sensazione di oppressione fatta di "rettangoli, quadrati e rette" decide di andare a trovare lo zio che "sembrava negli ultimi tempi spesso incline ad applicare al presente le sue conoscenze del sedicesimo secolo"⁵⁶: anche questa guerra era una "razzia e una messa in scena".

Anacronismo, spettri e suppellettili: Ginster e la storia

La figura dello zio continua nel corso del romanzo a offrire spunti per la comprensione del punto di vista kracaueriano sul presente in quella che si può definire una critica della ragione geometrica; anche se poco dopo "non voleva credere a quello che sapeva" e tornava come da consuetudine a "parlare di patria"⁵⁷, le sue parole sulla messa in scena sono indicative di una difficoltà. Più lo zio si approssimava al presente più diventava difficile incollare le parti dei suoi grandi fogli: "i secoli precedenti erano stati facili, tutto vi

⁵² Non sembra inutile sottolineare come Ginster alluda in due frangenti all'ipnosi come tecnica di controllo.

⁵³ S. Kracauer, *Le piccole commesse vanno al cinema*, cit., p. 29.

⁵⁴ S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 65.

⁵⁵ Ivi, p. 68.

⁵⁶ Ivi, p. 67.

⁵⁷ Ibidem.

era ordinato visibilmente secondo grandi linee”, secoli, questi, estranei alla voracità del presente che “si potevano descrivere con calma”⁵⁸. La realtà della guerra “rompe la serratura” del linguaggio che la sosteneva, il quale alle fine “svaporava”; lo zio nel proseguo inizia a considerare l’ipotesi di una “disfatta”, ma soprattutto Ginster “temeva le modificazioni cui avrebbero dovuto nuovamente assoggettarsi le opinioni dello zio quando l’opera fosse arrivata ai primi decenni del diciannovesimo secolo”⁵⁹. Questa tensione tra passato e presente, che è anche una conflittualità tra rappresentazioni, vede la sua traduzione letteraria in questa figura e nella relazione col protagonista, ha nella produzione saggistica kracaueriana di questi anni diversi riferimenti.

Ne *La biografia come forma d’arte neoborghese* (1930), Kracauer tematizza esplicitamente l’anacronismo della biografia neoborghese rispetto a un “mondo allentato e incompressibile” dove “la linea della storia diventa elemento portante” poiché ognuno ha dovuto sperimentare la nullità sua e degli altri nell’impossibilità di “portare a compimento qualcosa”⁶⁰. La biografia diventa necessaria perché la vita postbellica è dominata dal caos nel quale la borghesia cerca ancora di affermare le forme culturali a lei appartenute, personalità e prestigio tra queste. Kracauer interpreta questo movimento culturale come una “via di fuga (*Flucht*)”⁶¹ rispetto alle urgenze del tempo e, in assonanza con quello che Benjamin teorizzava in *Kaiserpanorama*, vede nella biografia un’opera d’arte che testimonia del mancato “riconoscimento della situazione attuale”⁶² da parte della borghesia tedesca riconoscendo una tensione irrisolta tra forme del passato e forme contemporanee. La storia e la rappresentazione geometrica dello spazio sono gli elementi che in *Ginster* si intrecciano nella figura dello zio: alla linearità e chiarezza dei secoli passati fa da contraltare una realtà moderna dominata dall’instabilità e dal groviglio delle linee. Il personaggio sembra infatti mostrare un’indecisione nell’applicare le proprie conoscenze al presente: se da un lato questo compito si presenta come difficile perché i secoli passati erano ordinati e sviluppati secondo linee rette, mentre oggi il mondo è

⁵⁸ Ivi, p. 81.

⁵⁹ Ivi, p. 120.

⁶⁰ S. Kracauer, *La borghesia come forma d’arte neoborghese*, in *La fabbrica del disimpegno*, cit., p.56.

⁶¹ Sul tema della via di fuga/via di scampo come relazione di compresenza tra forme culturali, Kracauer tornerà anche negli anni successivi: nel 1931 recensendo un’inchiesta sulla gioventù tedesca di Franz Matzke del 1930 scriverà che la generazione cresciuta dopo la guerra ha imparato a riconoscere la mendacità e falsità della cultura idealistica dei padri, a “separare la realtà che le dava addosso inesorabilmente dalle ideologie che erano state tessute intorno a tutti i fatti economici, sociali e politici”. La gioventù, nota Kracauer, si compiace nell’indifferenza verso il miglioramento delle condizioni collettive, ma proprio questa astinenza denota l’avversione per il “primato della conoscenza” e il fatto che si tratti di una varietà di “gioventù borghese”. Questi giovani si accontentano di “non credere più alle illusioni” senza indagare la realtà. La loro rinuncia all’intelletto è funzionale al loro accontentarsi di oggetti materiali. L’impensato di questa borghesia giovanile è dunque per Kracauer il presupposto stesso della loro forma, ovvero la borghesia tedesca del tempo. Alla fine, la presunta “oggettività” della gioventù altro non è che “una via di fuga” che ha trovato nell’oggettività una nuova forma di autoconservazione mostrando intatte le caratteristiche che aveva la precedente generazione: assenza di spirito rivoluzionario, inutile eroismo, mancanza di analisi delle ragioni della crisi economica. Significativo che Kracauer scriva qui che l’oggettività è funzionale alle vecchie “mascherate” della borghesia della generazione della guerra istituendo un rapporto tra una realtà politicamente svuotata e resa oggettiva e le forme dell’intrattenimento (lo sport). Si noterà anche che questa oggettività sembra richiamare, per distanza, quella che Simmel aveva teorizzato come caratteristica della figura dello straniero. S. Kracauer, *Neue Jugend*, rec. F. Matzke, *Jugend bekennt: so sind wir*, *Schriften*, 5.2, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1990, pp. 279-282.

⁶² S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 58.

caotico, dall'altro lo zio è restio a interpretare la guerra alla luce della conoscenza storica perché questo vorrebbe dire svelarne il carattere di rappresentazione ingannevole. È su questo crinale che si decide l'interpretazione che Kracauer offre della biografia come forma d'arte neoborghese soprattutto là dove osserva che gli scrittori di biografie si perdono a tal punto nell'osservare il passato che "non riescono più a tornare al presente" in un movimento sintomatico e specularmente opposto a quello dello zio dopo la morte di Otto. Pur motivati a superare le forme che contrassegnavano la letteratura prima della guerra, questi scrittori lavorano ancora in parte con le "vecchie categorie psicologiche"⁶³. Kracauer sta descrivendo nello specifico il movimento antagonista a quello del protagonista del romanzo; un inganno che è sia politico che letterario: abbandonato il vecchio individualismo definito "sospetto", questi scrittori, hanno però "scortato (*geleiten*) individui provvisti del marchio dell'ufficialità introducendoli di nuovo nella casa borghese attraverso l'ingresso principale"⁶⁴ facendo assumere e a queste imprese letterarie il valore dello spettro che si insinua in una realtà morta per rianimarla. Da questo punto di vista *Ginster* è un'opera letteraria che sfida apertamente questa ufficialità mostrando un eroe che non potrebbe essere più lontano dal riconoscersi nella storia passata. Kracauer aveva già discusso questo stesso tema ben quattro anni prima, nel 1926, quando in *Culto del divertimento* descriveva il rapporto tra l'intrattenimento di massa e i grandi cinematografi come opere architettoniche che pur "chiamando al divertimento", sottraevano a questo il suo significato più autentico saldandolo in "un'unità artistica" fenomeni tra loro distanti. Qui Kracauer descrive la caratteristica di questo processo esattamente come lo era l'interpretazione della biografia come opera d'arte neoborghese: il *commiato*. Se in *Culto del divertimento*, Kracauer vedeva "tendenze reazionarie" nelle forme della cultura idealistica farsi spettri e penetrare le "nuove esteriorità", nella riflessione del 1930 sulla biografia il frantumarsi del soggetto è riportato all'unità dal sostegno offerto dalla storia che però diviene sintomo di una resa e di una impossibilità allo stesso tempo, quella di un ricordo che potrebbe aggirarsi nella galleria di ritratti di personaggi storici dando a ognuno "lo stesso valore". L'attribuire lo stesso valore mancando di capacità di discernere tra le figure del passato, mostra in realtà la debolezza dell'opera d'arte della biografia che appare così solidale ai tanti film dozzinali che estetizzano volgarmente la realtà mostrandone però il vero volto. Non dovrebbe poi sfuggire che sempre in *Culto del divertimento* Kracauer sostiene che gli spettacoli offerti dai grandi palazzi invece di riconoscere "la disgregazione che spetterebbe a loro rappresentare" "incollano insieme i pezzi (*kleben sie die Stücke*) in un secondo tempo e li offrono come creazione spontanea" in un'immagine, l'incollare i pezzi, che richiama

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ S. Kracauer, *La biografia come forma d'arte neoborghese*, cit., p. 59. Il tema della casa borghese appare in *Ginster* anche all'inizio del romanzo nel secondo capitolo e ha un preciso riferimento concettuale rispetto al rapporto tra superficie e realtà che trova una sua declinazione, tra le altre, nel rapporto tra presente e passato. *Ginster*, ospite di un attore drammatico, non può che distrarsi di fronte all'esibizione del padrone di casa a causa dell'arredo dell'appartamento che era "così conforme alle regole" che "quasi c'era da temere che da un momento all'altro potesse entrare una coppia di sposi pronti a comprare in contanti poltrone e spettacolo". La scena mette in risalto l'unità di spettacolo e conformismo della casa borghese introducendo sin dalle prime pagine una distanza tra l'autorappresentazione della borghesia tedesca e la personalità del protagonista. S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 15.

direttamente quella dello zio che non riesce più, all'approssimarsi del presente, a incollare così bene (*nicht mehr so schön geklebt*) i suoi pezzi di storia. *Ginster* è il romanzo che unisce la biografia alla rappresentazione della disgregazione dove sembrano coagularsi alcune delle riflessioni di Kracauer sull'anacronismo e sul rapporto che la storia ha con il presente: la forma romanzo ha perduto la possibilità di "essere storica" perché perduta è la forma dell'eroe e dei suoi antagonisti e "come gli emigranti raccolgono in fretta e furia i loro averi, così la letteratura borghese raduna le suppellettili che presto non avranno più la vecchia collocazione"⁶⁵. Che Kracauer accosti in questa similitudine la letteratura borghese alla figura dell'emigrato sembra particolarmente interessante per vari motivi; in entrambi i casi non si tratta di un andarsene, ma di una "via di scampo" (*Rettung*) che permette alla borghesia di rimanere ancora al suo posto pur avvolta dalla "luce del commiato"⁶⁶. La sfida di Kracauer dal punto di vista estetico è quindi quella di riconoscere le immagini "dell'incontrollata confusione del nostro mondo (*Abbild des unbeherrschten Durcheinanders unserer Welt*)" contro la falsa unità della coscienza borghese; l'opera d'arte, una rappresentazione cinematografica o un romanzo autobiografico, devono poter rispondere esteticamente di questa frattura che appare come definitiva e irrecuperabile, ma è anche una sfida nei confronti degli "spettri" che penetrano le forme del divertimento come di quei "miraggi e fantasmi" di cui scriveva Benjamin in *Kaiserpanorama* descrivendo un mondo culturale borghese che si costringe a credere alle "illusioni ottiche del suo punto di vista isolato"⁶⁷.

Per trovare una riflessione maggiormente teorica ci si può rivolgere a un testo scritto da Kracauer nel 1927 che appare utile per riconoscere il rapporto tra illusioni, autorappresentazione e ragione: *Ein Dokument der Zeit*⁶⁸. Si tratta di un commento alla pubblicazione postuma delle riflessioni di Alfred Seidel⁶⁹, giovane morto suicida e vicino al circolo di Stefan George. La cultura, avrebbe per Seidel, il compito di proteggerci dai nostri stessi istinti mostrando come l'uomo per vivere abbia necessità non di amplificare la chiarezza del mondo smascherando le illusioni, ma al contrario di credere in esse per sopravvivere. La coscienza è interpretata come un pericolo (*Bewußtsein als Verhängnis* è appunto il titolo del testo). Kracauer legge questa diagnosi come dettata dall'eredità della guerra quando "molte persone cercavano sostegno nei legami religiosi e nella vicinanza culturale" condannando così scienza e conoscenza. L'illusione diventa, per Kracauer, qui come nei saggi visti in precedenza una via di fuga, ma la posizione di Seidel è interessante perché al contrario della massa, egli si rifiutò di aderire a queste illusioni rimanendo nella "parte negativa" rifiutando così di sviluppare una fede positiva, ma volendo ancora credere ai limiti delle convinzioni religiose e culturali, volendo, pare di poter tradurre, ancora soggiornare nella cultura come ambiente saturo di illusioni utili e edificanti capaci di restituire dignità e senso alla vita. La domanda di Kracauer nei confronti delle teorie del

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ivi, p. 59.

⁶⁷ W. Benjamin, *Strada a senso unico*, cit., p. 420.

⁶⁸ S. Kracauer, *Ein Dokument der Zeit*, in *Schriften* 5.2, cit., pp. 11-14.

⁶⁹ Il testo recensito da Kracauer è: A. Seidel, *Bewußtsein als Verhängnis*, Friedrich Cohen, Bonn, 1927.

giovane suicida appare quasi sarcastica: “È ancora necessario dire esplicitamente che la sua critica radicale della coscienza è impossibile?”⁷⁰. La critica a questa posizione rimane nel solco della sua convinzione rispetto alla radicale instabilità della vita moderna, scrive infatti che “non si può costringere la vita al centro per mezzo di vincoli nella cui verità non si crede più: solo per debolezza quindi Seidel divenne un sostenitore di confessioni che appaiono a lui stesso come illusioni”. Kracauer legge attraverso la tragedia individuale di un uomo la tragedia di un’intera generazione, quella che uscita dalla guerra aveva perduto ogni riferimento; le dottrine scientifiche “illuminate” sono spesso coperte per istinti che in realtà si regolano da soli, ma quello che Seidel non ha visto è che questa distruzione della vita avviene perché sia le dottrine positive che le stesse illusioni nelle quali si rifugiava sono “contro la ragione”. In questa direzione si può interpretare questa riflessione sul rapporto tra rappresentazione e autorappresentazione, superficie e costruzione della realtà, come il contributo originale di Kracauer a un pensiero critico che agisce per immagini con e attraverso la figura di questo eroe improbabile. L’illusione della realtà cui Ginster si sottrae sprofondando sotto i meandri del decoro è la critica alla razionalizzazione spietata della vita moderna, alla suddivisione del tempo in parti tanto astratte quanto rigide e dello spazio in relazioni commerciali ed è anche una relazione nuova tra realtà e immagine, forme e spazio. Ginster è da molti punti di vista uno straniero.

“Di fuori e di fronte”: Ginster, lo straniero

La figura dell’emigrato non può che portare al Simmel de *Lo straniero*⁷¹, ma più precisamente a quella che si è vista essere una delle caratteristiche della cultura borghese, ovvero quella capacità di penetrare nelle forme contemporanee per rimanervi. Una realtà che si può descrivere fatta di spettri e di rappresentazioni, di illusione e disincanto, tendenze reazionarie e sperimentazione. Kracauer vede nella società del suo tempo questa relazione irrisolta tra la disgregazione postbellica delle forme psicologiche e culturali e il perdurare in forme antiquate, come vecchie suppellettili, delle forme della cultura idealistica che presto “non avranno più la loro vecchia collocazione”, sulla superficie della vita. Questa contemporaneità di assenza e presenza, prossimità e lontananza, è anche quella de *Lo straniero* di Simmel, il quale non è un semplice viandante che “oggi viene e domani va, bensì colui che oggi viene e domani rimane”; qualcuno per nulla estraneo alla comunità, ma piuttosto, come le forme culturali di Kracauer, al centro di una relazione di reciproca influenza tra prossimità e distanza. Lo straniero è colui che indica contemporaneamente “un di fuori e un di fronte”⁷² consentendo, sostiene Simmel, di guadagnare una sorta di oggettività che gli permette di essere un punto di vista ‘altro’ rispetto alle dinamiche della comunità. Questa relazione di prossimità e distanza è nelle pagine di *Ginster* espressa in diverse forme, ma soprattutto è intuibile attraverso la relazione del protagonista con la dimensione ottica. Ginster ama

⁷⁰ Ivi, p. 13.

⁷¹ G. Simmel, *Lo straniero*, in *Ventura e sventura della modernità*, cit., pp.466-474.

⁷² Ivi, p. 469.

trascorrere del tempo nei luoghi affollati dove gli avventori lo attraversano con lo sguardo come se fosse invisibile⁷³, ma allo stesso tempo “veniva sempre riconosciuto dagli altri, come se abitasse in una casa di vetro; mentre a lui le facce del prossimo sfuggivano regolarmente”⁷⁴. L’associazione tra l’identità individuale e l’abitazione ha un riferimento preciso nel confronto di Kracauer con il movimento del *Werkbund*. Nel commentare nel 1927 l’esposizione di Stoccarda del movimento, Kracauer scrisse delle “caratteristiche basilari del nuovo costruire” come dettate dalle esigenze dell’uomo moderno che è “sportivo, razionale, usa la macchina e l’aereo” e vive la propria esistenza come individuo-massa. Le nuove abitazioni, sostiene Kracauer, devono adeguarsi al nuovo stile di vita polemico nei confronti della chiusura dell’abitazione privata vecchio borghese. Anche in questo caso Kracauer trova nell’ornamento interno un elemento residuale, quasi una suppellettile che deve ancora la propria presenza al ritardo con cui le regole della società possono essere accolte dentro. Che Ginster sia in questo senso pubblicamente l’uomo trasparente e invece per altri versi l’uomo che si nasconde alla vista della comunità, è indicativo di una relazione conflittuale interna al personaggio come alla società. La vita post bellica è caratterizzata da una figura di uomo completamente diversa rispetto a quella borghese prebellica perché dominata dall’entrata in scena delle masse. Nel romanzo Kracauer insiste sull’inaccessibilità e opacità delle figure borghesi di contro alla trasparenza del personaggio Ginster che, da questo punto di vista, sembra richiamare una sua qualità antropologica diversa e allo stesso tempo un’appartenenza a una modernità già ampiamente lontana dalla guerra e dalle sue categorie anacronistiche. L’opacità diviene un sinonimo della rigidità delle forme culturali borghesi che affollano la vita di Ginster, il quale, al contrario appare trasparente e inconsistente, privo di una forma riconoscibile accentuando così il carattere ‘straniero’ del personaggio⁷⁵. Ginster del resto aborrisce l’idea di dover diventare uomo perché la vita militare gli aveva insegnato che bisognava diventare “resistenti al fuoco, incombustibili”⁷⁶; tutti gli uomini che conosceva “avevano solide opinioni e una professione; molti anche moglie e figli. La loro inaccessibilità ricordava quella dei disegni simmetrici, che non potevano subire alcuna modificazione”⁷⁷. Questo “essere inaccessibili e opachi come loro” che ricorda da vicino quella compresenza di riservatezza e ostilità⁷⁸ che sempre Simmel aveva intuito essere in *Le metropoli e la vita dello spirito* un tratto specifico dell’uomo moderno, diventa, in *Ginster*, un tratto antropologico connotante la stessa relazione con lo spazio. Nei suoi improbabili approcci alla commessa Elfride, Ginster sperimenta l’idea di un paesaggio che appare “come sotto un vetro smerigliato, che lo rendeva opaco e splendeva solo per chi ci

⁷³ S. Kracauer, *Ginster*, cit., p.17.

⁷⁴ Ivi, p. 84.

⁷⁵ S. Kracauer, *Das neue Bauen*, in *Schriften*, 5.2, cit., pp. 68-75. Una traduzione di questa relazione tra opacità e spazio è la dichiarazione del protagonista di “odiare le strade della domenica” delle passeggiate da bambino nel *Westend* dove “le ville e le case dei personaggi importanti si ritraevano nei loro giardini per non farsi sfiorare dall’asfalto” ovvero dalle strade invase dalle masse. S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 33.

⁷⁶ S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 86.

⁷⁷ Ivi, p. 120.

⁷⁸ G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, cit., p. 420.

stava dentro; anche Ginster lo guardava come da dietro un vetro”⁷⁹. Questa appartenenza irrisolta, duplice e ambigua, permette al personaggio di osservare il mondo da fuori e sottrarsi alla visibilità sprofondando “sotto gli edifici del decoro” ma permette anche un punto di vista ‘di fronte’ utile a decifrare la luminosità della rappresentazione patriottica della guerra. Kracauer sviluppa attraverso la figura Ginster una critica dello spazio e del tempo spezzando quella continuità e linearità che possiede la rappresentazione della vita pubblica tedesca e allo stesso tempo mostrando una possibile comprensione della relazione tra la superficie della realtà e le coordinate più profonde di un inconscio politico dominato dall’ossessione per l’ordine e il decoro. In questa direzione vanno interpretate le intenzioni del protagonista che “sarebbe volentieri scappato dalla dimensione spaziale”⁸⁰ sia la convinzione che “quanto più si assottigliava, tanto minore diventava la superficie esposta alle aggressioni”⁸¹ fino ad arrivare al digiuno sistematico per “rimpicciolire gradualmente sé stesso”⁸² in odio alla guerra. All’arrivo dopo la mobilitazione nella città di W., Ginster affronta l’esperienza notturna di un grande palazzo dominato da un immenso piazzale che non vuole assolutamente attraversare, un edificio regolato da “leggi rigorose” che avrebbe voluto distruggere convinto che al mondo potessero esistere “composizioni che non si chiudevano su sé stesse” libere e senza dover necessariamente rispettare “un ordine”⁸³. Ginster era del resto sempre cresciuto al buio e avviluppato in sé stesso, cosa di cui si rende conto mentre cresce in lui l’odio per “i sentimenti, il patriottismo, la gloria, le bandiere”⁸⁴ incapace di incontrare veramente gli altri poiché questi “da lui nella caverna non venivano”⁸⁵ mostrando una relazione tra la luce e la costruzione della superficie della realtà. L’ostilità di Ginster per l’ordine delle cose si arricchisce di metafore lungo il testo: i cimiteri, con cui avrà a che fare per motivi professionali e che nelle intenzioni delle autorità avrebbero dovuto essere progettati con semplicità e regolarità, sarebbero stati nei suoi progetti dei “labirinti, come il disordine delle rocce sotto ai pini marittimi. Se Ginster avesse potuto fare a modo suo”, “le tombe sarebbero state ordinate secondo criteri così clandestini che ognuna di esse si sarebbe rivelata soltanto a coloro che desideravano piangervi sopra”⁸⁶ in quella che appare una dichiarazione di ostilità nei confronti della rappresentazione collettiva del lutto sul piano

⁷⁹ S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 194. Il tema del vedere attraverso il vetro richiama chiaramente i *passages*, luoghi che offrivano riparo a merci desuete e a tutto ciò che appariva “contrario alla *Weltanschauung* ufficiale” e al “decoro della facciata (*Fassadenschmuck*)”. Che Ginster guardi il mondo da dietro un vetro è un’immagine che ritorna, nell’ultimo e decisivo capitolo del romanzo, ovvero cinque anni dopo la fine della guerra, quando Ginster si produce in un curioso acquisto. Stavolta a guardare il mondo da dentro una gabbia era un uccellino finto chiuso dentro una bolla che si apriva e chiudeva con una carica a molla. L’osservazione che Kracauer fa pensare a Ginster nell’occasione sembra riecheggiare la stessa parabola del protagonista: “Solo che Ginster non sapeva bene se l’uccellino in realtà fosse libero o prigioniero”. S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 219.

⁸⁰ Ivi, p. 100.

⁸¹ Ivi, p. 143.

⁸² Ivi, p. 104.

⁸³ Ivi, p. 32. Ginster in questo particolare frangente unisce la sua critica alla razionalizzazione degli spazi ampi, delle adunate e della rappresentazione collettiva della vita alla “luminosa giovinezza” di *Dichtung und Wahrheit* di Goethe. La luminosità della superficie della facciata del castello accostata alla positiva luminosità del testo goethiano è un indice del lavoro dalla parte del ‘negativo’ di Kracauer.

⁸⁴ Ivi, p. 71.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ivi, p. 97.

architettonico⁸⁷. I monumenti di guerra “esigono margini netti” e tocca proprio al signor Valentin, dopo aver invitato di malavoglia Ginster, “per decoro”⁸⁸, alla presentazione pubblica del progettato cimitero, riconoscere che bisognava adottare “linee rette, incrollabili come i nostri eroi”⁸⁹. Ginster è ossessionato dalla rigidità e della forma stessa della relazione sociale che vede rappresentata nelle forme architettoniche e geometriche fino a desiderare di “essere allo stato gassoso”⁹⁰ per evitare di vedersi costretto dentro le forme geometriche del reale. La vita pone spesso Ginster di fronte alla necessità di ritirarsi nel buio di un rifugio⁹¹ e se egli non osava più “rendersi individualmente percepibile”⁹² questo svanire e sprofondare del protagonista è speculare alla “maggior parte della gente che era svanita perché costretta a sciogliersi nella comunità, che non era certo diventata più piena o più ricca per questo”⁹³. Quest’immagine offre al lettore un’ulteriore chiave per comprendere il rapporto tra superficie e realtà nel corso del romanzo, quello della relazione tra la luce che caratterizza la comunità sciolta nella luminosa rappresentazione propagandistica e l’insieme delle immagini di Ginster legate al buio: rifugi, caverne, pozzi. Il desiderio di Ginster di evaporare o rendersi allo stato gassoso appare come un esercizio mimetico di autoconservazione e mentre la maggior parte delle persone accanto a lui spariscono assorbite dalla comunità intesa come destino, Ginster mantiene la propria ostinata presenza al mondo “di fuori e di fronte”, risultando verso il finale dell’opera come una sorta di sopravvissuto. Si tratta di due possibili relazioni nei confronti della luminosità della superficie che agisce come vincolo sociale nell’illusione patriottica e nell’intrattenimento, mentre il popolo soccombe identificandosi con la rappresentazione distorta del reale, Ginster adotta soluzioni che lavorano sulla differenza dal mondo: somiglianze, analogie, assenza, presenza. Questa mancata identificazione permette al lettore di vedere Ginster da una pluralità di immagini senza potersi identificare in un movimento letterario che separa lo sfondo storico dal protagonista rendendo così possibile un effetto sfondo/primo piano. Ginster è una somma di immagini che si accumulano senza confondersi. Di fronte alla signora van C. confidente del famoso conferenziere Caspari, Ginster è costretto ad ammettere che “tutti sanno vivere. Io vedo che lei vive al di là di me, oltre me, e non trovo l’accesso. Mi si parano davanti sempre dei muri”⁹⁴ e di muri Ginster nota la presenza quando osserva che per sopravvivere era necessario “uccidere in sé ogni forma di vita vegetativa” e “irrigidirsi

⁸⁷ Sul rapporto tra spazio e tempo e sulla relazione tra Kracauer e Simmel è utile: A. Vidler, *Agoraphobia: Spatial Estrangement in Georg Simmel and Siegfried Kracauer*, «New German Critique». No. 54, *Special Issue on Siegfried Kracauer*, Duke University Press, 1991, pp. 31-45; sempre sul tema dello spazio visto da una prospettiva teorica: E. Jarosinski, *Urban Mediations: The Theoretical Space of Siegfried Kracauer’s Ginster*, in *Spatial Turns. Space, Place, and Mobility in German Literary and Visual Culture*, *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Volume: 75, Brill Publiischer, 2010, pp.171-188.

⁸⁸ Nell’occasione Ginster trae una notevole soddisfazione dall’amarezza derivata “dall’occultamento” che il signor Valentin gli riserva evitando di citarlo tra i progettisti del cimitero. S. Kracauer, *Ginster*, cit., p.101.

⁸⁹ Ivi, p. 100.

⁹⁰ Ivi, p. 121.

⁹¹ Ivi, p. 185.

⁹² Ivi, p. 167.

⁹³ Ivi, p. 191.

⁹⁴ Ivi, p. 113.

come un muro”⁹⁵. Ginster conscio che l’esercito altro non gli aveva dato che una “nuova custodia”, ha la capacità di uscire e entrare in questa custodia potendola osservare come superficie della propria stessa esistenza in un gioco prospettico che è anche la premessa dell’indagine sociologica fatta di prossimità e distanza che Kracauer adotterà ne *Gli impiegati*⁹⁶.

Essere altrove: il tempo osservato

Sicuramente influenzato dalla lettura di Henri Bergson⁹⁷ cui offre una cornice teorica la prospettiva della modernità simmeliana, Ginster incontra numerose occasioni per distanziare se stesso dal tempo lineare e cronologico che scandisce la vita pubblica; egli aveva vissuto la guerra come “un’ora di sonno” e verso la fine di ogni proroga capace di rimandare la sua chiamata alle armi, era solito allungarsi artificialmente il tempo: “metteva le ore sotto la lente di ingrandimento per farle diventare giorni, perché in un minuto succedevano già molte cose. Un minuto era fatto da un certo numero di parti variatamente formate e sotto la lente sembrava un insetto ingrandito”⁹⁸. Il settimo capitolo del romanzo si apre con la scena di Ginster alle prese con il necessario corredo militare e l’orologio da polso pare essere indispensabile. Contagiato dall’impazienza generale “guardava ogni minuto l’orologio”, ma “per reazione al controllo cui erano sottoposti, i minuti cominciarono subito a allungarsi”. Ginster, convinto dell’inutilità di lottare contro di loro cominciò a mettere in “opera un procedimento artificiale cui ricorreva spesso: su un invisibile piano inclinato si lasciò scivolare dal luogo in cui si trovava, giù verso il pozzo nel quale non c’erano più speranze”⁹⁹. Kracauer riprende declinandolo sul piano temporale quell’esercizio metamorfico che porta Ginster a sottrarsi alla stessa visibilità della gerarchia militare come dei legami familiari o professionali. Questo procedimento permette al protagonista una forma di autoconservazione che può definirsi animalesca, dettata da un istinto non convenzionale e certamente non riassumibile nella sola disposizione psicologica del personaggio. Ginster è infatti capace di indifferenza al reale e allo stesso tempo possiede la capacità di “risalire in superficie” mostrando in questo uno sguardo duplice e complesso sospeso tra capacità

⁹⁵ Ivi, p. 139.

⁹⁶ S. Kracauer, *Gli impiegati*, cit., p. 18. Non sorprende che Kracauer nel descrivere le sorti del ceto impiegatizio della fine degli anni Venti usi proprio la figura del soldato: “Quelli che un tempo erano i «sottufficiali del capitale» si sono trasformati in un cospicuo esercito che tra le sue file conta un numero sempre maggiore di soldati semplici e interscambiabili.” Il parallelo tra la vita dell’impiegato e quella del soldato avviene alla luce della profonda meccanizzazione delle mansioni e della razionalizzazione della vita pubblica sempre più organizzata per minuti, secondi, assemblaggi e procedure. Lo spazio sociale della servitù o subalternità sociale secondo Emil Lederer, cui Kracauer si ispirò dal punto di vista metodologico, non è più la grande industria, ma l’ufficio. Kracauer non intende questo fenomeno come transitorio, ma come duraturo sostenendo la comparsa di un “esercito industriale di riserva degli impiegati”. E. Lederer, *Die Umschichtung des Proletariats*, in *Angestellten und Arbeiter*, pubblicato dall’Afa-Bund, Freier Volksverlag, Berlin, 1928. *Gli impiegati* sono uno spazio di riflessione sia sulla qualità metodologica e conoscitiva sia sulla situazione politica di fine anni Venti e dei primissimi anni Trenta.

⁹⁷ Si trova un riferimento alla lettura di Bergson già nel testo edito nel 1920 su Georg Simmel. S. Kracauer, *Georg Simmel*, «Logos», Vol. IX, Heft, 3, 1920.

⁹⁸ S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 79.

⁹⁹ Ivi, p. 127.

di mimetizzarsi e incapacità o inadeguatezza¹⁰⁰. Come notato in precedenza Benjamin aveva espresso la sua critica allo spirito della borghesia tedesca attraverso “la degenerazione degli istinti vitali” che fa essere la massa dotata di animalesca ottusità e cecità, ma allo stesso tempo senza “quell’oscuro intuito degli animali”¹⁰¹ per l’autoconservazione. Questo oscuro istinto animalesco corrisponde in *Ginster* ad una strategia che permette al personaggio di evaporare, rendersi allo stato gassoso senza sciogliersi nella comunità di destini che era divenuta la Germania del periodo bellico o dimagrire assottigliandosi fino all’uscita dal teatro di guerra. Il rapporto con la superficie di Ginster è infatti epidermico, dettato dal confluire delle sensazioni del personaggio; Ginster si ritrae costantemente dalla luminosità accecante e geometrica della realtà perché non riesce fisicamente a starvi, unendo così nella lingua scelta da Kracauer un piano istintuale e uno teorico che si relazionano confondendosi nel corso del testo.

L’orologio di Ginster del resto poco tempo dopo diede *forfait* e il tempo sembrava regolarsi in base agli incontri con gli orologi dipinti sulle insegne dei venditori: la “coincidenza tra ora e tempo reale poteva essere dimostrata soltanto dal fatto che le lancette erano dipinte”¹⁰² mentre lo zio aveva completamente dimenticato la guerra, perduto le sue carte, e ormai si interessava solo dello “splendore” dei tempi della giovinezza “lontani dal presente” in un procedimento anch’esso simile all’inabissarsi nel suo pozzo da parte di Ginster, ma collocato nel rapporto con il tempo storico. Ginster, impegnato nel finale del romanzo nella inutile scrittura di un testo celebrativo, nota come il “tempo non procedeva” sperando di “non rimanere incollato ad un posto e abitare in una professione da due stanze e servizi”¹⁰³. Punto fondamentale di questa relazione tra tempo e realtà è l’episodio dell’appello collocato a circa metà del settimo capitolo del romanzo: Ginster affronta l’appello militare nel quale l’insieme dei ‘presente’ che i soldati urlano rispondendo va a costruire un nastro trasportatore che sale e scende alternando nomi e chiamate. Ad un certo momento Ginster sentì “un vuoto, e solitario nel vuoto, un singolo nome”¹⁰⁴; il nome “parve a Ginster estraneo, ma risvegliò in lui un ricordo; come se lo avesse incontrato spesse volte”. La scena possiede una forza persino teorica perché consente a Kracauer di separare il personaggio dal proprio nome e dal proprio tempo, esattamente come avviene nella prima pagina del romanzo quando si chiarisce che Ginster voleva vivere in incognito con un nome che non era affatto il suo. All’appello infatti Ginster capisce che “apparteneva esteriormente al nome e che poteva essere punito se se ne spogliava”¹⁰⁵. Ginster si sentiva “come a teatro”.

Microscopi e acquari: sugli spettri, le forme e Gilbert Clavel

¹⁰⁰ Ginster si compiace del suo talento da filibustiere anche “se non coltivato”. Di fronte all’aiuto medico che lo deve visitare per giudicare il suo stato generale riesce a dichiararsi sano “producendo così l’impressione della spossatezza”. S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 177.

¹⁰¹ W. Benjamin, *Strada a senso unico*, cit., p. 418.

¹⁰² S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 148.

¹⁰³ Ivi, p. 213-4.

¹⁰⁴ Ivi, p. 125.

¹⁰⁵ Ivi, p. 126.

La relazione profondità/superficie può a ragione essere considerata come una dicotomia che permette di cogliere i nodi teorici del testo¹⁰⁶; Ginster possiede la capacità di abitare il suo presente e allo stesso tempo di osservare il 'tempo' dall'esterno creando tra sé e la propria posizione nel mondo una frattura capace di far passare, solo occasionalmente, la luce della superficie. La professione, la guerra, le relazioni familiari e l'intera vicenda del romanzo sono su questo piano relativizzate sin dalle prime pagine; a Ginster "non mancava neppure una sorta di sentimento dello spazio" eppure detestava la professione di architetto;" tanto più cercava di adeguarsi alla professione, tanto più si accorgeva che tutto l'incanto delle figure disegnate sfumava, non appena queste si trasformavano in mura e tegole"¹⁰⁷. Kracauer scrive che Ginster "trascorreva molte ore al microscopio" e "una delle più belle esperienze che gli fossero concesse era l'emergere di strani mondi lineari nei luoghi più impensati" in quella che appare come un'opposizione tra le forme del mondo civilizzato e il magma della materia osservabile sotto la superficie quasi a volere sottolineare la volontà del protagonista di scomporre e non rendere definitive le stesse opere architettoniche poi realizzate. Il microscopio è un'immagine decisiva che ricompare nel testo proprio nell'ultimo capitolo, quando, cinque anni dopo la fine della guerra, a Marsiglia, Ginster incontra la signora van C. con la quale all'epoca del suo impegno militare aveva avuto un fugace scambio di parole. La signora commentando la situazione della città di Nizza osserva che: "i bambini facevano il bagno sulla riva", "che miseria...un brulichio, come al microscopio". Ginster riprendendo a sua volta queste osservazioni:

mi è sembrato giustissimo quel suo commento, poco fa, quel suo paragone con le immagini del microscopio. Ma il quartiere del porto sopravviverà a tutti i palazzi che si credono tanto magnifici e grandiosi solo perché non conoscono la morte. Devono sfasciarsi, cadere a pezzi devono, fino a quando anche loro diventeranno fango¹⁰⁸.

È grazie all'immersione nelle "strutture della materia"¹⁰⁹ che Ginster non crederà più alla definitività e maestosità delle costruzioni opponendovi il magma del possibile. Il romanzo si apre con una descrizione che allude all'immaginazione di Ginster che vede nella natura "preparati che sembravano ritagliati da strutture invisibili" e "stazioni di smistamento, geometrici festival natatorii, esplosioni di panico", ma anche "reticoli luminosi, ammassi di trombe senza suonatori, gomitoli di lana in avvolgimento con sopra aiuole di violette". Ginster aveva "visto queste cose nella fauna sottomarina, che gli si era svelata in un acquario"¹¹⁰. Il riferimento all'acquario non può essere equivocado, si tratta di Positano. Kracauer ebbe modo di visitare la costiera amalfitana nell'ottobre del 1925 in viaggio con Adorno. La caratteristica di Positano è anzitutto quella di essere un luogo difficilmente riassumibile nella geografia come rappresentazione dello spazio perché dominato da

¹⁰⁶ J. Allen, *The cultural spaces of Siegfried Kracauer: The many surfaces of Berlin*. New Formations (61), oro.open.ac.uk, 2007, pp. 20–33.

¹⁰⁷ S. Kracauer, *Ginster*, cit., pp-15-16.

¹⁰⁸ Ivi, p. 226.

¹⁰⁹ Ivi, p. 16.

¹¹⁰ Ivi, p. 16.

“forze elementari”, un’*enclave* di forze scomparse ma qui personificate, dove aleggia un incantesimo. Il padrone di casa, Gilbert Clavel, anche lui come lo *straniero* di Simmel un uomo che arrivò per andarsene poi rimase, fa continuamente esplodere parti di roccia edificando “escrescenze spaziali”, ma mentre l’uomo civilizzato è presto sopraffatto nella sua debole unità dall’orda mitologica del luogo poiché manca di immaginazione, Clavel, sembra resistere. Egli resiste perché dispone delle “forze delle arti plastiche, che gli assicurano una via di scampo nell’impero delle forme (*Ausweg in das Reich der Gestaltungen*)”, ma, nota Kracauer, gli dèi non esistono più. La forma ha mantenuto un carattere mitologico, ma il mito non abita più qui; a viverci sono gli spettri che penetrano i corpi dei vivi perché “passano da un’epoca a un’altra come un residuo che si prolunga nel tempo”. Le stesse figure di Clavel diventano assurde perché sono vie di fuga da destino (*Flucht vor dem Verhängnis*), un caos. Kracauer visita l’acquario dove incontra:

le felci che si protendono e si dimenano, i polipi strangolatori e le trame geometriche, i sistemi di cunicoli che attestano una vita non creaturale. Attraverso di essi si viene sottoposti a una regressione – provengono dall’inferno, tentano di agguantare esseri più puri¹¹¹.

Si tratta di cogliere il rapporto tra la morte delle forme irrigidite e gli spettri che penetrano queste forme permettendo loro di non morire, di procrastinare la loro dipartita e resistere nel mondo moderno. Gli animali dell’acquario sono infernali perché sono questa regressione e sopravvivenza insieme¹¹². Ecco spiegato dunque perché Ginster aveva “visto queste cose nella fauna sottomarina, che gli si era svelata in un acquario”¹¹³ e il perché nelle prime pagine del romanzo si sostiene che le figure “gli venivano incontro ovunque e nei modi più diversi”.

Ginster permette di decifrare una relazione teorica che sta al centro della riflessione di Kracauer di questi anni e che può essere letta ad almeno due livelli; ad un primo livello si tratta di cogliere la tensione tra la civilizzazione moderna, fatta di razionalizzazione geometrica e spazializzazione del tempo come divisione in parti omogenee della vita pubblica e le forze elementari, una tensione intesa come possibilità conoscitiva, eccedenza delle forme, un esercizio ottico e immaginativo-mimetico, volto a far crescere un pensiero non concettuale che agisce accostando immagini, producendo similitudini, allargando il campo semantico di metafore e analogie, montando le figure secondo la tecnica cinematografica tra spazi e tempi eterogenei e *costruendo* così realtà alternative e asimmetriche a quella dominante¹¹⁴. Marsiglia, punto d’approdo nel romanzo, è lo spazio

¹¹¹ S. Kracauer, *Delirio rupestre a Positano, Strade a Berlino e altrove*, Pendragon, Bologna, 2004, p. 68.

¹¹² Si veda su questo tema le interessanti pagine di M. Mittelmeier, *Adorno a Napoli*, Feltrinelli, Milano, 2018, cit., pp. 63-88.

¹¹³ *Ivi*, p. 16.

¹¹⁴ Su questo punto sono di particolare interesse le pagine del già citato Didi-Huberman, il quale si concentra in particolare sulla sopravvivenza delle immagini (*Nachleben*) richiamando a una riflessione sulla storia non più orientata dalla linearità della cronologia, ma dall’immagine *sintomo* che spezza il corso della rappresentazione. È importante cogliere nelle immagini un sintomo della necessità di rendere dialettico il tempo storico riconoscendo la complessità e polifonia dello stesso. Interrogare il tempo con Didi-Huberman significa porre le basi per costellazioni che rispondono della complessità del reale. Nel contesto qui preso in esame vale la pena accostare le immagini-sintomo richiamate da

di questa relazione perché città portuale, luogo per eccellenza della varietà delle forme, del nomadismo e della fantasmagoria. Ad un secondo livello, Ginster rappresenta una figura sintomatica del rapporto tra la cultura di massa che si affaccia nel dopoguerra e la vecchia cultura guglielmina rappresentando così egli stesso un personaggio anacronistico perché in realtà pur essendo il testo ambientato negli anni della Grande Guerra risponde a urgenze e temi attuali nella riflessione di Kracauer nella seconda metà degli anni Venti quasi che l'autore volesse ripercorrere se stesso separandosi dall'immagine di sé di quegli anni. Le forme del divertimento della cultura di massa si scontrano con le forme della cultura idealistica e le loro categorie - decoro, personalità, prestigio sociale - che in realtà invece di consegnarsi alla massa e alla sua forza disgregante e incontrollabile, penetrano nelle forme esteriori del divertimento organizzando *vie di fuga* che diventano *vie di scampo*¹¹⁵ come gli spettri penetravano i corpi dei morti a Positano, dando loro una vita apparente. Un problema, questo, che Kracauer aveva discusso nelle relazioni tra le forme culturali e l'intrattenimento nei saggi visti in precedenza - *Le piccole commesse vanno al cinema*, *Culto del divertimento* e *La biografia come forma d'arte neoborghese* - dove il suo sguardo era orientato a comprendere come le forme culturali resistessero ancora, opportunamente mimetizzate e ormai ridotte a spettri, dentro le forme "dell'esteriorità" e che ritorna nelle "vie di fuga" di Clavel a Positano. Questa compresenza di spettrale e civilizzato, di forze elementari e forme della superficie della vita, è esclusa dalla rappresentazione offerta dalla realtà, luminosa e patriottica, in cui è collocata la vicenda, ma riaffiora in Ginster, nella capacità peculiare di questa figura di agire dilatando forme e contorni degli altri personaggi, mettendo ogni inquadratura fuori fuoco. Se la maggior parte degli individui si scioglie nella comunità, Ginster si scioglie nella materia, nell'infinità di forme possibili in un gioco prospettico col mito. Ginster diventa così capace di scandagliare i fondali dove imperversa la vita e riaffiorando porta memoria di quell'esperienza che eccede continuamente la rigidità progettata della *costruzione* e della *rappresentazione* della realtà riconoscendo nelle categorie della cultura idealistica prebellica solo gli spettri che vengono ad abitare nuove forme della modernità. Su che cosa "fosse fondato originariamente il progetto"¹¹⁶ che lo riguardava, Ginster non lo capì, ma sappiamo da Kracauer che a Positano "l'effetto nocivo delle sostanze mitologiche, se si eccettuano gli amanti esibizionisti, attira quelli che sono stati banditi, uomini che si sentono espropriati di sé, esistenze finite. Il loro smarrimento sembra qui trovare asilo"¹¹⁷. Il parallelo che è possibile suggerire allora è proprio quello con Clavel, il padrone di casa, "divenuto architetto e ingegnere", uomo giunto malato che "costruiva al servizio

Kracauer rintracciabili nella cultura di massa della fine anni Venti: dalle trame dei film dozzinali alle biografie borghesi. G. Didi Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, pp.35-50.

¹¹⁵ S. Kracauer, *La biografia come forma d'arte neoborghese*, cit., p. 58. Nel finale del testo Kracauer attribuisce alla forma neoborghese della biografia il ruolo politico di eludere "il riconoscimento della nostra situazione" ammettendo una sola eccezione, la biografia di Lev Trockij. In questa biografia l'individualità diventa reale "solo tramite la sua trasparenza nei riguardi della realtà, ma che non afferma la propria realtà". La descrizione di questo individuo nuovo esiste nella misura in cui è possibile per lui annullarsi "nell'interesse dei bisogni riconosciuti come attuali". Questa trasformazione dell'individuo è, almeno in parte, sovrapponibile alla figura di Ginster proprio nella dimensione dell'annullamento del sé.

¹¹⁶ S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 15.

¹¹⁷ S. Kracauer, *Delirio rupestre a Positano*, cit., p. 67.

dell'incostruibile"¹¹⁸. Qualcosa in questo uomo si "era infranto", qualcosa che lo "cacciava tra gli elementi, cui egli tenace, s'aggrappava spasmodicamente" in quelle che sembrano essere caratteristiche del personaggio kracaueriano. Eppure le apparenze ingannano poiché tra Clavel e Ginster in realtà corre un abisso concettuale. Entrambe queste figure muovono dal rapporto tra spazio e civilizzazione, tra caos e mitologia, ma specularmente; se infatti Clavel domina le forze delle arti plastiche al fine di procurarsi "vie di scampo" dalla pressione della natura e delle forze elementari, Ginster sembra, al contrario, vivere continuamente nella tensione tra queste stesse forze e la sua impossibilità a permanere al suo posto, a mantenere una fisionomia riconoscibile. Ginster accetta questa dialettica di forma e forze elementari perché la materia stessa di cui è fatto è porosa. La trasparenza e vulnerabilità del personaggio, che continuamente è sottolineata da Kracauer nel testo, va intesa dunque in questa direzione. Scrive ancora Kracauer che "sempre, negli incontri e nelle conoscenze date per acquisite, fa irruzione la natura, che penetra tutti i pori e vi risale come l'acqua marina"¹¹⁹. Clavel oppone a questa natura la furia costruttivista alla ricerca di "solide pareti", mentre Ginster fa sua la disgregazione e "l'incontrollata confusione del mondo". Contro l'impenetrabilità della borghesia tedesca del tempo, contro la corazza feroce dell'esercito e contro i "muri che alzavano gli uomini", Ginster è l'uomo che fa della porosità e dell'improvvisazione un principio costruttivo, del sé e del reale e mentre le luci della borghesia sembrano illuminare soltanto il "proprio gretto interesse personale"¹²⁰, lui intuisce che "le luci che splendevano la sera, nelle case di abitazione, non illuminavano soltanto le famiglie sedute a tavola: erano i frammenti di un risplendente mosaico"¹²¹. Ginster è anche questo paradosso: egli rinuncia a donare una falsa unità alla molteplicità degli effetti, rinuncia a incollare i pezzi, non cerca *via di scampo* perché consapevole che la realtà è un mosaico di frammenti, una costruzione e non la rappresentazione unitaria di un tempo storico-cronologico tenuto insieme dalle forme dei vecchi valori della borghesia. Ginster possiede il senso storico per riconoscere la necessità della disgregazione dei palazzi, come delle maestose costruzioni borghesi perché conosce la morte e vi si relaziona contraendo nella sua figura il ricordo come tensione tra passato e presente e riconoscendo negli aspetti marginali della vita, nella miseria dei bambini come nello squallore dei quartieri popolari, una fessura nella superficie della realtà. La storia in *Ginster* diventa memoria e riaffermazione, contro la cronologia statica della verità storica, dell'anacronismo storico e del nomadismo delle immagini, prima fra tutte la propria. Di lui sappiamo che "aveva dimenticato di vivere nel proprio tempo"¹²².

La radicalità della noia e quella della falsificazione

¹¹⁸ Ivi, p. 63

¹¹⁹ Ivi, p. 64. Il riferimento qui è: W. Benjamin, A. Lacis, *Napoli*, cit., p. 37-49. In questo testo Benjamin e Lacis teorizzeranno il tema della porosità come elemento che unisce azione e costruzione lasciando sempre uno spazio idoneo a "diventare teatro di nuove impreviste circostanze".

¹²⁰ W. Benjamin, *Strada a senso unico*, cit., p. 418.

¹²¹ S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 16.

¹²² Ivi., p. 226.

Ginster può essere letto come una declinazione in prosa del famoso giudizio espresso nelle primissime pagine de *La massa come ornamento*: “l’analisi delle manifestazioni superficiali (*unscheinbaren Oberflächenäußerungen*) di un’epoca aiuta a determinare il posto che assume nel processo storico con più sicurezza che non i giudizi che essa ha dato di sé”¹²³. Come la borghesia tedesca non riconosce come vere le trame caricaturali dei film dozzinali così i personaggi che affollano il romanzo non riescono a separarsi dall’immagine di sé e dalla propria professione. Entrambi, i rappresentanti della borghesia tedesca e i personaggi del romanzo, hanno buone ragioni per non volersi vedere e per non riuscire a vedersi. La riflessione di Kracauer sempre in *La massa come ornamento* richiama le “regolarità” delle “figure geometriche” rappresentate dalle *tillergirls* descrivendo l’irruzione della massa nella vita pubblica; un problema che Kracauer interpreta esteticamente nella sua declinazione politica associando le raffigurazioni di massa alla forma moderna del capitalismo: “La massa come ornamento è il riflesso estetico della razionalità a cui aspira il sistema economico dominante”¹²⁴ ma anche antropologicamente poiché le raffigurazioni delle *tillergirls* mostrano una solidarietà tra “i movimenti di massa ornamentali” e “il materiale già esistente”, ovvero operai e impiegati. Non deve quindi sorprendere che negli stessi mesi in cui scrive *La massa come ornamento*, Kracauer stia lavorando a *Ginster*¹²⁵. Il valore artistico che esprimono i movimenti degli spettacoli è in realtà scarso, ma anche paradossalmente più vero delle “forme obsolete dei nobili sentimenti oramai archiviati”¹²⁶ della borghesia tedesca. E se è possibile trovare uno scarto profondo nella relazione che ci mostra *Ginster* tra lavoro e personalità è proprio quella continuità che fa scrivere a Kracauer che alla “forma dell’attività lavorativa corrisponde necessariamente la forma della «baldoria»”¹²⁷. Al rapporto tra superficie, tempo libero e forma dell’uomo moderno, Kracauer ha dedicato diverse pagine; nel testo *La noia (Langweile, 1924)*¹²⁸ distingue tra due tipi di noia, uno volgare che riguarda solo i doveri quotidiani e non “risveglia a nuova vita” e una “noia radicale” che potrebbe davvero riunirci con le nostre teste avendo gli uomini in linea di principio spazio e tempo per annoiarsi davvero, ma nessuno lo vuole e “si agisce”. Un agire ostaggio delle “manifestazioni luminose” di una società sovraeccitata in un mondo che si “compono e ricompono in frasi scintillanti”, fatto dall’impermanenza e transitorietà della pubblicità di

¹²³ S. Kracauer, *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli, 1982, p. 99.

¹²⁴ Ivi, p. 100.

¹²⁵ *La massa come ornamento* esce tra il 9 e il 10 giugno del 1927 sulla F. Z. e rappresenta un manifesto teorico del lavoro di Kracauer del tempo. Kracauer, come opportunamente riportato da Ingrid Belke e Irina Renz nelle note biografiche uscite per il numero monografico precedentemente citato di «Marbacher Magazin», aveva fino circa al 1925 giustapposto un passato significativo a un presente giudicato negativamente fatto di razionalità astratta e alienazione sensoriale, mentre dopo “geht er nun - nach intensiver Beschäftigung mit der Marxschen Geschichtstheorie - von einem dynamischen Prozess der «Entmythologisierung» aus, in dem die abstrakte Rationalität des Kapitalismus eine notwendige Durchgangsstufe bildet, die mit der fortschrittlichen Vernunft überwunden werden könne jedoch immer auch den Regress in der Mythos offenlasse (Dopo aver studiato intensamente la teoria della storia di Marx, ora ipotizza un processo dinamico di “demitologizzazione” in cui la razionalità astratta del capitalismo formi uno stadio transitorio necessario che possa essere superato con la ragione progressiva, ma che lasci sempre aperto il regresso nel mito”. «Marbacher Magazin», cit., p.46.

¹²⁶ Ivi, p.101.

¹²⁷ S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p. 33.

¹²⁸ S. Kracauer, *Langweile, Schriften*, 5.1, cit., pp. 278-281.

un liquore o la lode della miglior sigaretta¹²⁹: “ci si dimentica di sé stessi nel guardare, e il grande buco oscuro si ravviva del bagliore di una vita che non appartiene a nessuno e tutto consuma”¹³⁰. Lo spirito dell’uomo moderno è inseguito dalle notizie così che nessuno possa prendere coscienza del proprio nulla perché i cinque continenti “si avvicinano sempre di più mostrando come il mondo è reso ormai completamente svuotato di mistero e ricoperto accuratamente da coordinate geografiche¹³¹. La realtà della superficie metropolitana è un coagulo di luci e immagini provenienti da ogni parte del mondo in una relazione tra microcosmo e macrocosmo che interessa sia il mondo che le singole strade laddove il susseguirsi dei negozi (*nebeneinander*) crea un “brulichio di luci il cui disordine scintillante non è puramente terrestre”. Il linguaggio della pubblicità ha perso il suo scopo puramente pratico e i “frammenti lucenti si assemblano secondo leggi diverse da quelle abituali”¹³², trasportando la massa in una dimensione fantasmagorica mentre la separano dalla realtà. Sono l’instabilità delle linee e la metamorfosi i tratti caratteristici di queste immagini di Kracauer, un luogo dove si confondono i contorni delle cose e delle parole nel desiderio e nell’ebbrezza colorata del *Moulin Rouge*. Esiste in questo periodo della riflessione kracaueriana un duplice livello della relazione con le manifestazioni della superficie che mostra conseguenze politiche come antropologiche; decisiva per Kracauer è infatti la necessità di riconoscere “il luccichio del commiato”¹³³ in quelle forme della vita borghese ormai antiquate, ma allo stesso tempo è necessario riconoscere come il culto del divertimento si mostri funzionale alla volontà politica di razionalizzare la società egemonizzando l’inconscio politico delle masse insieme agli stili di vita; questi due piani però tendono a sovrapporsi con conseguenze politiche tragiche quando le forme del divertimento sono penetrate dagli spettri della borghesia decaduta insinuando nel mondo moderno forze reazionarie. All’apparente libertà del tempo libero deve poter corrispondere infatti una volontà di adeguarsi alla fisionomia razionalizzata e spietata del disegno geometrico capitalista; alla falsificazione della realtà allude anche Ginster quando viene invitato a collaborare alla stesura di un testo letterario che doveva, nelle intenzioni del committente consigliere

¹²⁹ Sull’ambiguità delle merci e sul rapporto con la propaganda, Kracauer scrive un curioso testo sul finire del 1930. Riferendosi a una nota marca di sigarette con una svastica nel manifesto pubblicitario, egli fa notare come “meno il sentimento è appesantito dalla conoscenza, più facilmente una capace mentalità aziendale può cavalcarlo; come dice il proverbio, le cose segrete si fanno meglio al buio”. Il testo serve per mettere in prospettiva l’idea che le merci possono travalicare confini e suggerire, attraverso la loro immagine, comunanze e spazi politici. Kracauer viene fermato da una donna che accompagna un invalido; i due credono di averlo visto fumare un certo tipo di sigaretta di origine russa e lo rincorrono pensandolo appunto russo generando involontariamente una distanza tra i fini commerciali del manifesto nazista e il senso dell’origine. Che Kracauer riconosca una macchinazione nel richiamo dell’atto patriottico del fumare sigarette con la svastica, opponendolo a un mendicante che rincorre le sue origini, mette in evidenza l’ambiguità della pubblicità e la sua potenza seduttiva unita alla mentalità razionalizzante di tipo aziendale. Mostra in altre parole la solidarietà tra il buio dell’ignoranza e la luminosità della superficie nella forma di un atto quotidiano come camminare per strada. Un tipico ‘esempio’ del modo peculiare con cui Kracauer mostra l’agire della teoria e il valore del sapere e dell’osservazione sociologica sulla superficie del reale. Rif: S. Kracauer, *Das Papiermundstück, Schriften*, 5.2, cit., pp. 258-260.

¹³⁰ S. Kracauer, *Langweile, Schriften*, 5.2, cit., p. 279.

¹³¹ Kracauer avrebbe scritto sul tema nel marzo del 1927: “I giornali illustrati li inondano di migliaia di immagini provenienti da tutti i paesi del mondo [...] Quando ogni angolo recondito della geografia terrestre sarà stato fotografato, la società sarà completamente accecata”. Rif: S. Kracauer, *Le piccole commesse vanno al cinema*, cit., p. 24.

¹³² S. Kracauer, *Lichtreklame, Schriften*, 5.2, pp.19-22.

¹³³ S. Kracauer, *La biografia come forma d’arte neoborghese*, cit., p. 59.

edile, magnificarne la persona in vista della costruzione di un villaggio operaio. Ginster si mostra collaborativo, scrive Kracauer:

meno per paura di essere sbattuto nuovamente in guerra in caso di rifiuto, che non per il piacere di dedicarsi ad un compito la cui realizzazione esige la cancellazione totale di ogni residuo di realtà. L'impresa era una falsificazione radicale, ma non più radicale dei discorsi conviviali in lode del festeggiato, o delle grandi parole d'ordine con cui lo Stato ingannava il popolo allettandolo a imprese che non lo riguardavano¹³⁴.

Ginster nota come il testo celebrativo potesse persino avere ragione della realtà sostituendo al valore dei fatti quello della bieca propaganda, ma tutto questo era possibile solo perché "forse la nebbia della frode era più reale della maggior parte degli uomini sui quali si stendeva"¹³⁵. Il tema riecheggia quello dell'annullamento dell'individuo nella comunità che si è visto essere al centro dello sviluppo narrativo di *Ginster*, ma contiene una sfumatura diversa che porta al tema della massa come soggetto controllabile politicamente tra fantasmagoria e rappresentazione. L'inconsistenza dei soggetti cui è sottoposta la propaganda di guerra è speculare alle loro forme geometriche e alla loro *incombustibilità, rigidità e opacità*. Gli uomini diventano muri, rileva Ginster. Le forme del decoro pubblico sono le corazze sotto cui si nasconde la perdita dell'io, i sintomi di un commiato, ma stavolta non delle forme della cultura borghese, bensì della soggettività dell'uomo moderno. Sotto questo aspetto, *Ginster* è un testo che mostra il tentativo estetico di pensare attraverso le immagini questo nodo irrisolto tra splendore del divertimento e falsificazione della realtà come movimento politico riconoscibile nel tentativo delle forze reazionarie, uscite distrutte nei loro valori di riferimento dalla prima guerra mondiale, di impossessarsi dell'immaginario popolare. Come la falsificazione della guerra emanava bollettini alla ricerca di improbabili vittorie ad Est, un Est mitizzato e lontano da ogni vita vissuta se non quella straziata dei soldati¹³⁶, così la nuova forma del divertimento nel tempo libero è funzionale alla rigidità, impenetrabilità e inavvicinabilità delle classi padronali, dei rapporti di produzione. Alla geografia terrestre della guerra si sostituisce quella sociale, immaginaria, ma reale, solo riportata alle dimensioni della società tedesca del tempo, stretta tra inflazione e mistificazione. La noia, in questo scenario, è letta da Kracauer come "l'unica occupazione appropriata" perché separata dal mondo delle merci, una certa "garanzia che si dispone ancora, per così dire, della propria esistenza"¹³⁷. Se non ci si annoiasse, sostiene Kracauer, non si esisterebbe affatto, e quindi si sarebbe "l'ennesimo oggetto della noia". Alla radicalità della noia corrisponde una radicalità della falsificazione e uno spossamento della soggettività sostituita dalle "maschere" della borghesia. Questo tipo di relazione Kracauer lo declina in diversi

¹³⁴ S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 206.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Va notato come in *Ginster* il tema della guerra combattuta, le ferite e il disastro dei reduci, siano esclusi dalla narrazione. *Ginster* è un testo 'al di qua' del campo di battaglia, dove le vicende dei protagonisti sono tutte *interne* alla rappresentazione propagandistica. Le irruzioni del reale, la morte di Otto, l'approssimarsi della disfatta ad Est, sono intrusioni in una realtà apparentemente solida e geometricamente costruita nelle forme dell'abitare civile, militare e nelle forme degli uomini e delle donne che abitano questi luoghi.

¹³⁷ S. Kracauer, *Langweile*, cit., p. 280.

contributi ed è leggibile in molte miniature e rappresentazioni di città. Spostandosi a Berlino e accentuando la qualità più sociologica e puntuale del suo sguardo rispetto alle visioni parigine, Kracauer noterà, nel testo *Sotto la superficie (Unter der Oberfläche, 1931)*, come si possano cogliere molto bene sia le caratteristiche della miseria sia quelle dello splendore (*Glanz*) sulla stessa superficie in un ambiente dominato dall'irascibilità e dall'instabilità. Uomini, quelli descritti da Kracauer in questo contesto, che suscitano "l'impressione di superfici che si infiammano (*Reibungsfläche entzunden*)"¹³⁸, persone "rose, consumate, dalla loro inquietudine (*verzehrt sind*)", ferite e afflitte. Sono uomini e corpi che si affacciano su una società dominata dalla luminosità della superficie dove permane un'atmosfera di irascibilità resa possibile dalla tensione tra continuità e discontinuità tra tempo libero e professione; un tipico esempio, sostiene Kracauer, ne è lo sport: "si dovrebbe pensare allo sport del fine settimana come rigenerante", ma in realtà nel tempo libero questi uomini portano il loro nervosismo calpestando la natura e l'abbronzatura diventa "una caratteristica dell'isteria causata dalla miseria generalizzata". Se l'attività sportiva ha la funzione di contrastare la miseria, le modalità con le quali viene usata sono "loro stesse prodotto della miseria"¹³⁹. Il tema dello sport diventa rilevante sociologicamente proprio perché ricomponne la superficie sul e attraverso l'uso estetico del corpo degli uomini e non è certo nuovo nella produzione di Kracauer che già alcuni anni prima con il testo *Fanno sport (Sie sporten, 1927)*¹⁴⁰, ne scriveva come di un'attività "epocale" che ha abolito il tempo ordinario e l'ha sostituito con quello sportivo che occupa il tempo *libero* di operai e impiegati. Il testo è del resto punteggiato dalle domande: "cosa faceva prima la gente?", "che immagini c'erano prima sulle riviste illustrate?". Kracauer nello sport vede il carattere totalizzante della razionalizzazione capitalistica espresso esteticamente; ne *Gli impiegati* scrive che sotto la pressione della società dominante le forme di svago "diventano asili per senzatetto in senso metaforico"¹⁴¹, ovvero forme di regolazione del desiderio e della volontà volte a distogliere lo sguardo dai problemi che li riguardano. L'essere "senza tetto" indica la condizione degli impiegati che sono interpretati da Kracauer come appartenenti in tutto e per tutto alla massa, proletarizzati. Anche in questo frangente è cogliabile una lettura della storia come antagonismo di forze culturali: gli impiegati sono infatti visti come massa e spinti dal culto del divertimento entrano in contatto con la disgregazione del mondo borghese, ma dall'altra sono anche portatori di risentimento sociale considerandosi spesso come superiori per dignità sociale agli operai seppur costretti dalla razionalizzazione industriale a vivere in modeste condizioni paragonabili ai lavoratori

¹³⁸ S. Kracauer, *Unter der Oberfläche*, S. Kracauer, *Werke*, 5.2, *Essays, Feuilletons Rezensionen 1928-1931*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2011, pp.585-588.

¹³⁹ Ivi, p. 587. I sintomi che permettono di cogliere la miseria sotto le superfici del lusso e dello splendore sono simili ad "alberi delle barche sopra la superficie dell'acqua" in quella che appare un'immagine di decadenza e di trapasso del tutto consona, nel 1931, al senso di incertezza politica e di scontro tra le istanze di una piccola borghesia umiliata. L'immagine delle barche affondate sulla superficie dell'acqua accostata a quella dell'infiammabilità della superficie sociale in *Unter der Oberfläche* offre un esempio del lavoro di Kracauer sulle immagini. Tra somiglianze e similitudini, le immagini sottratte alla vita quotidiana diventano un centro nevralgico del pensiero perché densificano e storicizzano la relazione tra comportamenti individuali e rappresentazione.

¹⁴⁰ S. Kracauer, *Sie Sporten, Schriften*, 5.2, cit., pp. 14-19.

¹⁴¹ S. Kracauer, *Gli impiegati*, cit., p. 113.

manuali. Sono gli “scintillii” degli oggetti e “l’artificiale splendore” a stordire la massa che vittima degli:

stessi tipi di immagini, che sono come formule magiche che cerchino di precipitare per sempre nell’abisso di un oblio senza immagini certi contenuti – quei contenuti che non sono inclusi nell’edificio della nostra esistenza sociale, ma includono a loro volta questa esistenza. La fuga delle immagini è la fuga dalla rivoluzione e dalla morte¹⁴².

Esiste dunque una natura estetica dell’illusione e della falsificazione della realtà che diventa una natura in senso antropologico perché include la trasformazione dell’immaginario e della propria autorappresentazione come trasformazione corporea. L’interesse di Kracauer per lo sport è pensabile nell’interesse per l’estetizzazione dei corpi, causa ed effetto insieme, di una modalità politica di controllo¹⁴³. La qualità di *Ginster*, come opera letteraria e critica insieme nell’itinerario kracaueriano, appare a questo punto maggiormente chiara: si tratta di cogliere nel personaggio del romanzo l’ambiguità delle immagini e delle superfici, da una parte elementi di quella luminosità e illusorietà che diventa veicolo di conformismo e rimozione della miseria dallo sguardo e dall’altra elemento di metamorfosi e cambiamento. Il rapporto di Ginster col corpo diventa leggibile, oltre i limiti della personalità del personaggio, nel suo lavoro *sul* corpo che è da una parte il rifiuto a sciogliersi in quella che egli chiama una “comunità di destino” e dall’altra il rifiuto a estetizzare il proprio corpo come risposta alle pressioni della razionalizzazione capitalista. Se è dunque possibile leggere *Ginster* come un romanzo ambientato sul finire degli anni Dieci che affronta la dicotomia tra individuo e comunità, è anche possibile leggerlo come un testo che affronta quella tra massa e individuo attuale soprattutto nella riflessione kracaueriana della seconda metà degli anni Venti in un momento in cui Kracauer sta mettendo a fuoco la sua personale interpretazione della perdita di centralità della tradizione, dell’opera d’arte e delle categorie che accompagnavano la società tedesca prebellica. La comunità diventa massa e indica un cambio di paradigma, una scena nuova. *Ginster* è una possibile via all’interpretazione del carattere mimetico del pensiero di Kracauer laddove l’autore è costretto a misurarsi con l’intreccio del romanzo, a cercare di valorizzare non solo il potere delle immagini, ma soprattutto la *potenza* delle stesse alla ricerca di un “uomo nuovo” che dovrebbe annullarsi non nella comunità, ma “nell’interesse dei bisogni riconosciuti come attuali”¹⁴⁴, da qui le figure del mosaico, del microscopio, della lente di ingrandimento, dell’acquario, delle creature infernali, del rapporto con la materia, del corpo. Ginster è l’unico personaggio del romanzo che mantiene un rapporto con il magma della materia nascondendosi nelle caverne sotto gli edifici, può dilatare il tempo, farsi invisibile, evaporare, evitare in altre parole di acquistare una forma definitiva di fronte

¹⁴² S. Kracauer, *Gli impiegati*, cit., p. 114.

¹⁴³ Nel testo Kracauer sembra voler dare una risposta ironica alle domande su cosa facessero le persone prima dell’irruzione dello sport nella vita pubblica, affermando: “pensiamo ancora troppo”. La chiusura del testo è dedicata alla possibilità che si inventi uno “sport di testa” visto che gli intellettuali si sono ritirati “nelle sfere più alte” e nessuno riesce più a trovarli, nemmeno una spedizione di sportivi appositamente inviata.

¹⁴⁴ S. Kracauer, *La biografia come forma d’arte neoborghese*, cit., p. 59.

all'ambiguità degli spettri e della reificazione delle merci¹⁴⁵. Questa rinuncia va letta come un tentativo di recuperare "dall'abisso di un oblio senza immagini certi contenuti" di contro alla magia della pubblicità e della fascinazione per le merci; *Ginster* è anche un romanzo fatto di altre immagini, soprattutto luoghi di transito, che si vorrebbero sottratte alla mercificazione. L'azione di *Ginster* è anche, come romanzo, sottrarre le immagini alla spettacolarizzazione dei contenuti della vita in quella che appare come una reazione alla decadenza dell'epoca; se infatti Kracauer aveva sulla scorta di Lukács e Weber¹⁴⁶ letto il disincanto del mondo come perdita del senso e della relazione tra esistenza e divino, ora, nella seconda metà degli anni Venti il suo pensare per immagini, lo portano a reinterpretare l'esperienza della guerra alla luce della relazione tra superficie e propaganda, spettri della cultura idealistica e società dello spettacolo. In questa ambiguità la società del culto del divertimento mostra, assieme al suo potere di assoggettamento e conformismo, spazi e immagini che contengono possibilità alternative. Gli eccessi del divertimento e la proliferazione delle immagini sono uno sguardo verso quell'abisso che permette di leggere gli spettri della cultura borghese per quello che sono, simulacri di una cultura morta. *Ginster* è anche un romanzo sugli spettri che critica indirettamente ogni soluzione centrata sull'idea di personalità e affronta il paradosso della forma attraverso la precarietà e transitorietà della forma stessa, prima tra tutte quella dell'eroe del romanzo.

"Uno che non ha niente da fare": stazioni, porti e rifiuti.

Ginster sin da bambino si fermava volentieri nelle stazioni; la sensazione che lo accompagnava in queste occasioni era quella di trovarsi "in una baraonda che continuamente trangugiava e rinnovava sé stessa"¹⁴⁷. Le città che si collegavano in treno dominavano i discorsi dei passeggeri e "spesso città distanti ore di viaggio si toccano e si intrecciano"¹⁴⁸. "Sotto il vetro" di una stazione che una volta era stata una "sala festosa",

¹⁴⁵ Si può leggere in questo senso il desiderio di *Ginster* già notato precedentemente di "non rendersi più individualmente percepibile" che segue la sentenza per la quale "le comunità decretavano quasi sempre la dannazione di coloro che dovevano benedire". S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 167. Nella stessa pagina Kracauer fa riferimento "all'incerta luce del giorno" e a "manichini immobili, in posa, aspettando l'inizio della rappresentazione per abbagliare gli spettatori". Si tratta di un ricordo dell'infanzia nella città di F.: una casa di vetro che altro non era che una vetrina di un piccolo negozio dove alla musica militare di un *Orchestrion* si muovevano statuine di dame e cavalieri avvolti nelle luci. "Forse anche nelle vetrine la festa era già finita, e gli abiti sbiadivano pian piano nel loro crepuscolo". Kracauer sembra qui accostare la vita della comunità e i luoghi frequentati in divisa alle luci delle vetrine, alla massa degli spettatori, alla fantasmagoria delle insegne pubblicitarie. Il teatro della vita pubblica delle merci si fonde con l'illusione prodotta dal teatro di guerra. Allo stesso tempo si possono notare in queste pagine le forme di un'immaginazione spaziale precisa che costruisce la realtà – ad esempio quella della "buia camerata" - organizzando la relazione tra immagine e ragione, immagine e conoscenza del corpo sociale. S. Kracauer, *Ginster*, cit., pp. 167-169.

¹⁴⁶ Si ha traccia della lettura di Max Weber, (*Wirtschaftsethik des antiken Judentums*) già nei primi mesi del 1920, mentre nel settembre del 1921 uscì su «Weltbühne» la recensione de *La teoria del romanzo* di Lukács. È di questo periodo, maggio 1920, una lettera indirizzata a Margarete Susman dove dichiara la propria nostalgia per una "sinnerfüllten Zeit". Sono queste esperienze a porre le basi per una lettura critica del rapporto tra disincanto e senso, divertimento e razionalizzazione capitalistica. *Ginster*, romanzo ambientato nel periodo bellico traspone questa interpretazione attraverso le immagini contraddittorie e spietate della vita militare come dei rapporti umani deformati dal decoro. La stessa reazione alla costrizione della forma, l'essere metamorfico e mimetico di *Ginster*, richiama sullo sfondo la razionalizzazione e il disincanto. «Marbacher Magazin», cit., pp.33-34.

¹⁴⁷ S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 130.

¹⁴⁸ Questa riflessione ricorda molto da vicino la descrizione del "vero volume" di una città fatta da Simmel: "Come un uomo non si esaurisce nei confini del suo corpo o dello spazio che occupa immediatamente con le sue attività, ma solo

Ginster ricorda del “rapimento” che lo prendeva da bambino mentre stendeva “sui vetri arcuati della tettoia magnifiche reti splendenti che si mischiavano al fumo delle locomotive, mentre si allontanavano nel buio”¹⁴⁹. Con *La ferrovia (Die Eisenbahn, 1930)* Kracauer scriverà della sensazione che lo lega alle stazioni dove per un breve spazio di tempo, regolato dagli orari precisi, le persone diventano vagabondi sospesi tra l’essere stati qualcosa e il divenire qualcosa; le stazioni, scrive, sono “oasi dell’improvvisazione”¹⁵⁰ nel deserto della vita quotidiana. Il viaggio, soprattutto per le lunghe percorrenze, è nella riflessione di Kracauer la sospensione dell’ordinarietà e legalità del quotidiano, solo qui si può guadagnare la “porta del regno dei sogni diurni”. Viaggiare diventa sinonimo di fluttuare (*schweben*)¹⁵¹ e ciò che rende questa esperienza unica non è il confondersi delle immagini, ma il cambiamento improvviso che permette al corpo di precipitare in esse e solo attraverso l’incontro sorprendente con le immagini “il corpo si appropria del viaggio veramente nella sua durata, la cui continuità quasi non riesce a percepire”¹⁵². La fine del viaggio è metafora della morte e mentre i treni sono possibili metamorfosi che investono i corpi e i sogni, le stazioni di arrivo diventano “luoghi insignificanti” che annunciano locali “chiusi e recintati”, camere d’albergo o case. Kracauer scriverà ancora di treni e città nel 1933 con *Locomotiva al di sopra della Friedrichstraße*¹⁵³ un testo che descrive in particolare la relazione tra il viaggio del macchinista nella notte e lo splendore della città, dove compare a notevole altezza una poderosa locomotiva in sosta sopra la strada e rimane sospesa “sopra il brulichio di veicoli e esseri umani che si riversa per il sottopassaggio”¹⁵⁴. Il fulgore della strada, colma di caffè, vetrine, *réclame* luminose, sbirri e mendicanti, “cancella le immagini impresse nei ricordi dell’uomo, il suo fragore sovrasta quello dei tratti percorsi e il suo andirivieni è fine a sé stesso”¹⁵⁵. Per il macchinista si tratta di una “sosta nel bel mezzo della vita” dove capita di essere investito dalla

nella somma degli effetti che si dipanano a partire da lui nel tempo e nello spazio, allo stesso modo anche una città esiste solo nell’insieme degli effetti che vanno oltre la sua immediatezza. Solo questo rappresenta il vero volume in cui il suo essere si esprime”. G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, cit., p. 424. L’ampiezza della frase di Simmel è pari alla sua pregnanza perché permette di collegare il corpo della città a quello, nel caso qui specifico, del protagonista del romanzo. Gli effetti dell’agire mimetico e trasformativo di Ginster, le continue metamorfosi sue e del mondo attraverso il suo sguardo, sono i pezzi che sommati vanno a comporre il mosaico del suo personaggio in relazione alla città. La somiglianza tra città e corpo mostra, in altre parole, un altro possibile senso del personaggio. Le città ferroviarie sono distinte da Kracauer per grandezza, dimensione degli snodi e capacità di transito come gli uomini sono decifrate per le loro relazioni e personalità, ma anche per via mimetica: somiglianza, nascondimento, fuga ecc... Se il corpo diventa misura dello spazio, l’insieme delle immagini delle stazioni e delle città diventa in *Ginster* l’insieme possibile delle immagini degli abitanti. Non a caso Ginster nel sesto capitolo all’incontro avuto con la signora van C. alla conferenza del prof. Caspari si sentì “come un piccolo nodo ferroviario, sul quale il rapido della signora effettuasse una fermata di due minuti, non di più. Lei si stava annoiando, si mise a guardare dal finestrino”. S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 112.

¹⁴⁹ Ivi.

¹⁵⁰ S. Kracauer, *Die Eisenbahn, Schriften* 5.2, cit., pp. 175-179.

¹⁵¹ Il termine ‘*schweben*’ indica anche la levitazione, un’immagine onirica.

¹⁵² S. Kracauer, *Die Eisenbahn, Schriften* 5.2, p. 178.

¹⁵³ S. Kracauer, *Locomotiva al di sopra della Friedrichstraße*, in *Strade a Berlino e altrove*, Pendragon, Bologna, 2014, pp. 44-49.

¹⁵⁴ Ivi, p. 144.

¹⁵⁵ Che la strada con il suo fragore cancelli i ricordi e annichilisce le identità richiama le riflessioni di Kracauer del 1925 sul viaggio. In quelle pagine Kracauer aveva esplicitamente criticato il viaggiare moderno come antidoto alla noia metropolitana. La ricerca dell’estraneità del paesaggio diventa la cifra di un viaggiare che ha come fine solo la novità: “la relativizzazione dell’esotico procede di pari passo con la sua esclusione dalla realtà”. S. Kracauer, *Il viaggio e la danza*, in *La fabbrica del disimpegno*, cit., pp. 77-84.

baraonda che si confonde con il bagliore della strada che arriva fino ai tetti dei palazzi; estraneo e avvolto nella “cappa magica dell’invisibilità”, nulla sarà più come prima: “nel momento in cui riprende il viaggio, la notte gli sembra più tenebrosa che mai. Davanti e dietro di sé - ovunque - altro non vede che una linea divampante. Gli aleggia tutt’intorno, non la si può più quasi relegare nell’ambito dello spazio e del tempo – si erge a simbolo di una vita rosso ardente”. Eppure nessuno, sotto, ha notato la locomotiva sospesa. Il macchinista è la figura di un uomo giunto da lontano che stando per poco tempo dentro lo sfolgorio del mondo delle luci e delle insegne pubblicitarie si porta dietro la potenza assimilante e onnivora di questo mondo; egli è anche, come Ginster dentro la sala d’aspetto della stazione, un uomo che guarda il mondo da fuori, come attraverso un vetro¹⁵⁶. Insistendo su questa relazione interno/esterno, dove in questo caso l’interno è rappresentato dalla scena metropolitana dello splendore che assorbe la figura del macchinista, il testo accentua la sensazione di distanza della locomotiva, dentro l’immagine di Kracauer ma fuori dalla percezione degli uomini e donne della *Friedrichstraße*. Kracauer in altre parole mostra come il mondo dello splendore della città metropolitana costituisca un microcosmo a sé tenuto insieme dalla potenza del “bagliore ancora più intenso del rosso delle ruote della sua macchina” e come la locomotiva fosse “un estraneo che penetri nelle caligine notturna e subito vi svanisca, inosservato come se ci fosse stato da sempre o non ci fosse proprio mai stato”¹⁵⁷. Il viaggio diventa nelle pagine di Kracauer un modo per sottrarsi a questa baraonda e allo stesso tempo per osservarla da fuori restituendo l’idea della sua potenza e autonomia. Il riferimento sembra poter andare a *Ginster* laddove il protagonista vede il paesaggio “come da dietro un vetro”. Questa dimensione ottica, onirica e fluttuante è accompagnata in *Ginster* da un’altra attività del protagonista, il camminare. Nel secondo capitolo, proprio in coincidenza con la dichiarazione che Ginster “sorvolava i labirinti” e riconosceva fuori dalle case il mosaico delle luci, è scritto che “la sua passione erano lunghe passeggiate solitarie”, in percorsi inusuali. Nel testo *Uno che non ha nulla da fare (Einer der nichts zu tun hat, 1929)*, la situazione atmosferica sembra identica, il crepuscolo, e Kracauer scrive di un panorama di “immagini sempre mutevoli” che conducevano il ragazzo che era dall’oscurità alla luce dove il camminatore “preferiva rimanere sconosciuto”¹⁵⁸. Si tratta della vita del *flâneur*, dove certamente è ravvisabile lo stile di Ginster, il suo camminare, il suo nascondersi tra la folla, ma in realtà in questo testo come nella vicenda del protagonista del romanzo c’è una mutazione: se infatti il bambino inseguiva la beatitudine della luce, nell’età adulta, mentre si gode la folla nell’angolo di un piccolo caffè, non sempre riesce a tollerare il “bagliore di tale sicurezza”. Kracauer scriverà della volontà di scivolare via dal “dubbio splendore” per risolversi a “luoghi più noiosi”¹⁵⁹, luoghi di passaggio che “più sono affollati, più portano il segno dell’abbandono, perché in

¹⁵⁶ S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 194.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ S. Kracauer, *Einer der nichts zu tun hat*, *Schriften* 5.2, cit., pp.152-154.

¹⁵⁹ Ivi, p. 153.

essi non si sta con le persone, ma *tra* le persone”¹⁶⁰. Passeggiare per Kracauer/Ginster significa attraversare le *hall* delle stazioni in mezzo a flussi di persone indifferenti mostrando quella capacità tipica del *flâneur* di mimetizzarsi, scomparire e pensare come Ginster “con gioia che nessuno li potrebbe trovarlo” nella certezza che le persone lo attraversano “come se fosse invisibile”¹⁶¹. *Uno che non ha nulla da fare* non è però solo un testo sulla radicalità della noia unita alla tristezza di Ginster per il “lusso dei grandi magazzini”, ma anche un testo capace di illuminare in parte il finale del romanzo. Kracauer scrive delle stazioni e dei luoghi affollati come luoghi vuoti dove i pensieri decaduti e gli “scarti dei sogni si accumulano come in una discarica”¹⁶² in quella che potrebbe essere la descrizione dell’ultima tappa di Ginster, Marsiglia.

Ginster non percepiva la propria presenza tanto era inebriato dai tesori che lo circondavano, tesori fatti di immondizia, biancheria stesa e sterco. Marsiglia risplende tra i rifiuti in un ambiente aggrovigliato, onirico, “arcuato, viscerale” dove si cammina sul fondo nudo e “nulla è chiuso nel suo guscio” e il sole riempie ogni spazio, ogni budello nelle “cavità spugnose”¹⁶³. Qui Ginster è preda di ricordi, in particolare ricorda quando molti anni prima si trovò, durante la mobilitazione, di fronte a un meraviglioso palazzo che risvegliò “un odio appassionato” contro tutte quelle manifestazioni degli uomini che “mascherano la miseria”. Ginster ha ritrovato nel quartiere poroso e colmo di macerie del porto la decifrazione della morte nelle forme della vita civilizzata. Nel porto di Marsiglia, può finalmente ricordare, ricorda le sue passeggiate da bambino e le soste nelle stazioni così come Kracauer ricorda le peregrinazioni tra la noia radicale e la vita da *flâneur* a Francoforte e anche l’attraversamento del *Lindenpassage* da studente. Un luogo, quest’ultimo, che funziona come una “Siberia interna”; l’architettura del *passage* ospita ogni forma inadatta alla *Weltanschauung* dominante, non più degna del decoro delle facciate. Le merci si stipano nei *passages* come zingari ai margini della città scrive Kracauer, ma in questo luogo, come nel porto di Marsiglia, hanno in realtà il potere di testimoniare della caducità del mondo a cui loro stesse appartengono:

Proprio il fatto che il *Lindenpassage* sconfessasse una forma d’esistenza cui ancora apparteneva gli conferiva il potere di ergersi a testimone della sua caducità. Esso era il prodotto di un’epoca che creava al tempo stesso un antesignano della propria stessa fine. Prima che altrove nel *passage*, e proprio perché si trattava di un *passage*, quanto era appena venuto alla luce si scindeva da quanto era ancora in vita e trapassava ancora caldo alla morte¹⁶⁴.

Gli oggetti che comparivano nei *passages* erano “brame, trasgressioni geografiche e immagini tali da strappare dal sonno” cui non era concesso di apparire nella cultura dominante della borghesia del tempo. È possibile qui chiarire il discorso accennato precedentemente sul rapporto tra morte e rappresentazione; se infatti il *passage*

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 17.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ S. Kracauer, *Due superfici*, in *Strade a Berlino e altrove*, cit., p. 26.

¹⁶⁴ S. Kracauer, *Commiato dal Lindenpassage*, cit., p. 39.

ospitava forme desuete e incapaci di soddisfare i discorsi ufficiali, è perché i contenuti reazionari della borghesia penetrano nelle architetture come nelle rappresentazioni moderne. Sono gli spettri visti a Positano che Kracauer ritrova nel *Lindenpassage*: “a partire dal momento in cui le dimensioni della terra hanno sensibilmente iniziato a ridursi, la forma borghese di esistenza ha preso a servirsi del viaggio esattamente come si era servita della *bohème*: essa infatti preserva sé stessa requisendo ai propri fini una forma di sregolatezza di tal fatta e svalutandola a distrazione”¹⁶⁵. Le forme del divertimento e le loro architetture gloriose e magnificenti sono speculari alla decadenza dei *passages*, mentre le prime offrono una via di scampo alla morte della cultura idealistica, i *passages* diventano discariche della forma industriale del progresso. Alla magnificenza dell'intrattenimento deve necessariamente seguire l'occultamento delle parti meno appariscenti e degradanti della città, allo sfavillio delle luci devono corrispondere i rifiuti. Non sorprende che i *passages* siano decaduti, essi offrivano allo sguardo del *flâneur* una rappresentazione nitida del trapasso come forma di autorappresentazione della stessa cultura dominante. Il luccichio che trasmettevano era quel commiato che Kracauer aveva intravisto nelle suppellettili della borghesia tedesca. Se i *passages* non possono più offrire questa possibilità di comprensione delle dinamiche della cultura borghese, è perché la vita e l'architettura degli edifici di questa cultura non possono tollerare nella sua rappresentazione l'esibizione della miseria. In questo incrocio di testi teorici e luoghi narrativi dove il porto del romanzo svolge le stesse funzioni del *passage*, è possibile aggiungere un tassello alla comprensione critica del discorso di *Ginster*. Se infatti la cultura idealistica si salda con la razionalizzazione capitalistica e con la necessità dell'intrattenimento è perché ha necessità di dominare la natura esibendo il potere nell'organizzazione tecnica di ogni forma di vita, ma per farlo necessita dell'intrattenimento come elemento di depotenziamento politico, come forma di controllo sociale della ragione. Non è ammessa la sregolatezza, ma una sregolatezza estetizzata e depotenziata politicamente sì. Tecnica, guerra e razionalità si saldano con l'estetizzazione della politica nel tentativo di ridurre la complessità, ma questa riduzione, contro le pretese di smascheramento e critica, agisce contro intuitivamente, ovvero facendo proliferare il caos della vita metropolitana che funziona come un mito ipnotizzando e sclerotizzando le forme della vita. Il caso diventa così una forma di censura estetica della complessità. La struttura della cultura borghese è decifrabile come mito nel momento in cui sterilizza il movimento delle forme e stabilizza politicamente il sovvertimento e la disgregazione dell'arte nell'intrattenimento, essa agisce e funziona come un mito. Le tecniche costruttive, l'architettura dei palazzi devono costruire una “cattiva bellezza”, una “magnificenza” tanto solida quanto esteticamente capace di mascherare la miseria e per questo devono essere solide quanto non porose. *Ginster*, al contrario, costruisce qui la propria capacità mimetica mostrando come la comprensione delle strutture sociali e la loro dinamica tra morte, sopravvivenza e rappresentazione, possa portare alla giusta relazione con le strutture elementari della materia. *Ginster* è da

¹⁶⁵ Ivi, p. 36.

questo punto di vista un osservatore di labirinti, un cercatore di immagini convinto che la decifrazione della struttura sociale porti alla possibilità di relazionarsi con le forze elementari invertendo il processo di appropriazione e dominio che la razionalizzazione impone. L'uso fondamentale della dimensione geometrica e della simmetria militare offre una metaforizzazione e una descrizione reale del discorso sulla compattezza del mito che lo sguardo di Ginster riesce a sciogliere. Che sul finale del testo Kracauer faccia dire al proprio protagonista che egli ha "imparato la morte"¹⁶⁶ può apparire curioso, essendo Ginster un sopravvissuto, ma proprio questo suo sopravvivere ci consegna un personaggio che ha colto questa relazione tra l'esteriorità e i miti del suo tempo: la morte in guerra, il decoro, la magnificenza, la simmetria e riesce a decostruirne la portata mostrandone l'illusorietà, pari almeno a quella delle rappresentazioni che fa di sé stessa.

L'ipotesi qui avanzata è che quindi *Ginster* possa essere letto, *nei suoi effetti*, come un prodotto dozzinale dell'industria cinematografica. Ad almeno due livelli: ad un primo livello nel lavoro del 'personaggio', nella capacità già evidenziata, di lavorare sulla propria immagine e sulla relazione tra corporeità e spazio. Il culto del corpo è un ostacolo alla ragione perché diventa "un culto mitologico privo di dèi"¹⁶⁷, un'estetizzazione a cui Ginster si sottrae, ma il prezzo di questa sottrazione è una conseguenza di ordine narrativo e introduce il secondo livello: Kracauer chiarisce in *Le piccole commesse vanno al cinema*, che "gli esempi più falsi sono quelli rubati alla vita" e poiché la figura di Ginster mostra i tratti dell'inverosimile, dello straniero e dell'impostore, la sua azione nel corso del romanzo è appunto la trasfigurazione dei contorni e dei luoghi della realtà, che agisce sulla superficie come la trama di un film dozzinale, svelandone i sogni diurni. È necessario che i grandi contenuti siano espressi in modo non lineare e distorto ed è necessario che i personaggi che affollano il romanzo non riconoscano in Ginster nessuna verità e qualità. Del resto le classi dominanti, scrive Kracauer in *La massa come ornamento*, non hanno neppure riconosciuto l'ornamento di massa come segno di questo sistema, preferiscono cullarsi nel sogno di appartenere ancora a manifestazioni artistiche superiori, ma la realtà è che questa razionalizzazione della vita pubblica e dei corpi si è affermata spontaneamente: "i realizzatori di disegni affondano nell'elemento corporeo con la stessa razionalità con cui vengono controllati nella vita reale"¹⁶⁸. La massa vede "alla grossa, i fatti nudi e crudi" esattamente come Ginster intuiva che l'illusorietà e falsità della propaganda erano almeno pari a quelle delle persone su cui si posavano come nebbia. Ginster nel suo discernere di viaggi, porti e stazioni mostra le coordinate estetiche e antropologiche per una riappropriazione del corpo che non passa dal caos delle immagini prodotto dalla fantasmagoria delle merci, ma è soprattutto, come nel viaggio, una ricongiunzione tra corpo e immagine come montaggio di immagini, immagini che si susseguono senza confondersi. Proprio in quanto *passage*, "il passaggio è al contempo il

¹⁶⁶ S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 225.

¹⁶⁷ S. Kracauer, *L'ornamento di massa*, cit., p. 106.

¹⁶⁸ Ibidem.

luogo, più unico che raro, in cui il viaggio, in quanto partenza dal prossimo verso ciò che è distante e congiunzione del corpo con l'immagine, può dare rappresentazione di sé"¹⁶⁹.

Ginster come romanzo può essere considerato anche un lavoro sull'immagine di Kracauer stesso nella tensione tra autorappresentazione e ricordo. *Uno che non ha nulla da fare*, *La noia*, *Commiato dal Lindenpassage*, *Due superfici*, sono tutti testi che mettono al centro i ricordi dell'autore incrociando il piano teorico con quello narrativo. La difficoltà, la non linearità della struttura è letta nell'interpretazione qui proposta come la via necessaria a esplorare per immagini la vita di uno straniero, di un impostore, di un viaggiatore e camminatore. La traduzione in immagini di concetti e contenuti teorici, soprattutto quando avviene da parte di pensatori molto legati all'aspetto astratto, può generare sorprese e delusioni. Nel caso preso qui in esame è però vero il contrario; a impressionare non è la resa narrativa del discorso teorico, ma l'eccesso di immagini che costringono il lettore a sospendere continuamente la possibilità di figurarsi un contorno unitario e coerente del testo. Il romanzo conquista così un valore critico non solo nelle sfaccettature delle immagini del proprio protagonista, ma anche, e paradossalmente, nella propria disgregazione, nella mancata linearità, nel non avere insomma una vera forma narrativa quasi a voler mostrare come l'opera d'arte per poter rispondere della costrizione a cui è sottoposta la forma debba per questo motivo rendersi storicamente leggibile come non-forma¹⁷⁰.

Ginster e la ragione

A *Ginster* sembrò proprio una "burla" che la conferenza del professor Caspari apparisse stupenda¹⁷¹; che ogni popolo gli apparisse dotato di "un'essenza" è qualcosa su cui fare ironia. *Ginster* in effetti sembra mostrare interesse soprattutto per gli effetti, per "i movimenti culturali" che non hanno date e per la vita popolare¹⁷² e questo interesse coincide con quello di Kracauer soprattutto nel tentativo di descrivere gli intenti "regressivi" della cultura di massa. Si tratta di una duplice razionalità: da una parte il tentativo di instillare nelle raffigurazioni di massa, nei balletti artistici come nella dimensione della opera d'arte totale, tra film e teatro, di cui scrive Kracauer a proposito dei cinematografi, "leggiadri contenuti spirituali" e dall'altra di comprendere che questa razionalità è funzionale a quella esercitata nel controllo sociale. Se lo sforzo degli ornamenti di massa è quello di "incatenare di nuovo l'uomo alla natura, più saldamente di quanto oggi le appartenga" ciò è possibile solo ricorrendo a contenuti mitologici. E proprio qui, in questa ostilità e indifferenza alla "piattezza esteriore" Kracauer vede una fuga di fronte alla realtà e l'impossibilità di recuperare un "rapporto organico" con la natura ma anche l'impossibilità di un 'altro' ritorno, sotto forma di un illuminismo che recupera la forma includendola dentro la gerarchia di una ragione che ha nell'esteriorità

¹⁶⁹ S. Kracauer, *Commiato dal Lindenpassage*, cit., p. 34.

¹⁷⁰ G. Lukács, *Teoria del Romanzo*, cit., pp. 62-76.

¹⁷¹ S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 112.

¹⁷² Ivi, p. 4.

solo una caduca traduzione di concetti. La massa vede e intuisce il vero nelle sue formazioni culturali e nei prodotti dozzinali perché questi prodotti sono nati con la massa e pensati per essa, sono la “messa in vetrina del potere industriale”¹⁷³. Come la cultura borghese si insinua come spettri cercando una via di scampo nelle forme dell’esteriorità, così le masse, nel tentativo di recuperare ciò che è perduto “nella sfera superficiale in cui si è obbligati a trascurare sé stessi”¹⁷⁴, trovano la loro salvezza, ma mentre le prime sono forze della reazione, la lettura politica di Kracauer fa attribuire all’esposizione della massa un valore “morale”. Kracauer non sembra fermarsi qui; se per Lukács, con Marx, esisteva una ‘seconda natura’ che era rappresentata dalla reificazione delle merci¹⁷⁵, per il nostro autore lo sfavillio delle luci e delle insegne pubblicitarie non è solo una fase avanzata della decadenza della borghesia tedesca o l’esibizione di un potere, ma la nascita di un mondo nuovo dotato di una propria autonomia che ha trasformato antropologicamente gli uomini, nei desideri, nei corpi. La spettacolarizzazione delle vie delle metropoli si è fatta mondo – un mondo che visto dall’interno è luce, luminosità, sfavillio scindendosi e separandosi definitivamente dal lascito dei vecchi valori. La pubblicità “esce dai sentieri che per lei sono stati tracciati dai committenti”¹⁷⁶ dove il linguaggio dei segni e delle scritte è esonerato dagli scopi pratici. Le parole diventano immagini e “gli elementi del linguaggio conosciuto si uniscono in composizioni il cui significato non è più decifrabile”¹⁷⁷. Nei due testi già citati, *La massa come ornamento* e *Ein Dokument der Zeit*, Kracauer richiama la necessità di riappropriarsi della ragione, ma su due piani diversi: da un lato la ragione deve limitare la natura intendendo con ciò il valore mitologico e paralizzante degli ornamenti di massa; questo uso della natura paralizza perché ammutolisce la ragione e vorrebbe sostituirla con improbabili contenuti spirituali demandati ai corpi, dall’altro lato la ragione è chiamata in causa nella critica agli scritti di Seidel come tentativo di allargare la razionalità parziale della scienza e di un pensiero che razionalizzando l’esistenza la impoverisce. Kracauer sembra sospeso tra limitare la natura nei suoi effetti mitologici e dall’altro ricordare all’uomo civilizzato il proprio legame con le potenze elementari che sempre eccedono le forme della struttura sociale. A questa ambiguità deve rispondere la ragione; il lavoro della ragione dovrà misurarsi con un mondo nuovo, fatto soprattutto di immagini, dove le è chiesto di includere la capacità di decifrare la rappresentazione del reale e di *costruire* la realtà nel rapporto tra conoscenza e immagine e solo su questa via si potrà restituire un rapporto con la materia che non sia di dominio. Volendo riportare il discorso a *Ginster*, Kracauer, attraverso il lavoro mimetico e trasformativo del protagonista sulle immagini della realtà e attraverso le immagini

¹⁷³ M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *Dialettica dell’Illuminismo*, Einaudi, Torino, 1980, p.176.

¹⁷⁴ S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p. 33.

¹⁷⁵ G. Lukács, *Storia e coscienza di classe*, SugarCo, Milano, 1974, p. 107.

¹⁷⁶ S. Kracauer, *Lichtreklame*, cit., p. 21.

¹⁷⁷ Ivi, p. 22. L’autonomizzarsi del linguaggio pubblicitario sembra richiamare, in senso contrario, l’irruzione della realtà della guerra che “rompe la serratura” del linguaggio che la sosteneva, il quale alle fine “svaporava”. Se nel primo caso il linguaggio perde il suo uso pratico per acquisire il carattere di fantasmagoria che trasforma la comunicazione verbale in coacervo di immagini, nel secondo caso le parole che sostenevano le immagini della propaganda bellica evaporano perdendo la loro consistenza. Mentre il primo movimento decreta la formazione di un microcosmo di immagini eterogenee ma coerenti, il secondo movimento è il crollo di un’illusione.

stesse del suo corpo – il microscopio, il pozzo, le passeggiate, la bellezza dei rifiuti nel porto di Marsiglia, il viaggio, – mostra come non solo non esista più un’unità organica alla natura, ma come una ragione che si limitasse allo smascheramento dell’inganno non avrebbe nulla da aggiungere a quello che le masse sentono spontaneamente come loro. Gli inganni quindi sono due: l’inganno borghese delle forme esteriori che vorrebbero elevare gli uomini nelle alte sfere e l’inganno della pubblicità e delle merci. Le masse che attraversano questo “cielo sconosciuto” prodotto dalle insegne luminose colme e agghindiate degli stessi averi che si riversano sotto forma di scritte e segni su di esse, vivono in una zona liminare, tra splendore e miseria, tra inganno e sogno, ma per Kracauer questa prossimità al nulla è l’unica forma per riconoscere la verità della loro esistenza. Le superfici della modernità sono affollate: di inganni e luci riflesse, ma anche svuotate dalle immagini che servirebbero a restituire una presenza e fisionomia a “quei contenuti che non sono inclusi nell’edificio della nostra esistenza sociale, ma includono a loro volta questa esistenza” come scrisse ne *Gli impiegati*. Ginster è la figura che attraverso le sue metamorfosi si muove su questo bordo tra abisso e spettacolo restituendo ai contenuti politici e sociali rimossi dalla superficie le immagini di cui necessitano per vivere. La sua sottrazione fisica e culturale al teatro di guerra è simile a quella del *flâneur* che passeggia senza sosta lontano dalla fascinazione per le rigidità delle forme sociali. Qui sta proprio la qualità fondamentale di Ginster: cercare immagini, ricordare immagini, diventare immagine per chi è escluso dalla rappresentazione, per chi può vedere solo come attraverso un vetro opaco. Aprire fessure nella rappresentazione sociale come l’uccellino finto comprato a Marsiglia che solo per pochi attimi può vedere fuori dalla propria gabbietta a molla¹⁷⁸. Viaggiare, sostare nei porti e nelle *hall* d’albergo prima di riprendere il cammino significa ricordare come l’amico Otto il senso delle parole di Ginster: “tu dicesti non essere importante che una teoria raggiungesse lo scopo al quale doveva servire, ma, assai più, che per mezzo suo si scoprisse qualcosa che non si cercava”¹⁷⁹.

¹⁷⁸ S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 219.

¹⁷⁹ Ivi, p. 65.

CAPITOLO. 3

Ambivalenza del mito e ambivalenza della ragione: sulle immagini di città in Siegfried Kracauer

Siegfried Kracauer ha dedicato molte pagine alla città, costruendo¹ immagini: del Nord e del Sud Europa, di porti e strade, di piccole e medie città, di periferie e centri commerciali. Per comprendere la qualità specifica di questo lavoro sulla realtà urbana è utile, se non necessario, esplorare la relazione tra mito e città, o forse sarebbe meglio dire tra due ambivalenze, quella della ragione e quella del mito, in relazione alla trasformazione urbana degli anni Venti e Trenta del Novecento. Su come la relazione tra mito e ragione trasformi la dimensione urbana e caratterizzi gli spazi concorrendo a determinare l'immagine della città, si gioca molto del senso e dell'attenzione di Kracauer per la realtà urbana a partire almeno dalla metà degli anni Venti, ovvero dal momento in cui la riflessione del nostro autore abbandona in modo abbastanza netto la nostalgia per un'unità spirituale dell'uomo col suo tempo assieme alla categorie che la caratterizzavano: personalità, interiorità, decoro, per concentrarsi sulle manifestazioni della superficie, l'empirico, i fenomeni di costume nella loro concretezza². In *Idee e contenuti della sociologia* (1922), Kracauer scrive: "In «un'epoca significativa», ogni cosa è rapportata al senso della divinità. Non ci sono in essa né uno spazio né un tempo vuoti, del genere di quelli che la scienza presuppone. Spazio e tempo formano più che altro un indispensabile involucro di contenuti che sono in un qualche rapporto col senso. Il senso ricopre il mondo intero; l'io, il Tu, tutti gli oggetti e gli avvenimenti ne ricevono significato e si organizzano in un cosmo di forme manca alla vita il «cattivo infinito» e tutta l'ipotesicità di un'epoca priva di senso; dappertutto, in tutta la sua ampiezza, essa appare piena di Dio, persino il sasso testimonia dell'essenza divina"³. Questo testo, fortemente influenzato da Kierkegaard, riprende anche citandolo esplicitamente il concetto di epoca significativa di Lukács ovvero un'epoca dove "il mondo è omogeneo" e dove la "frattura tra io e mondo e l'io e il tu non può minarne la compattezza". Scrive ancora Lukács che "l'anima, come ogni altro membro di questa ritmica, dimora in mezzo al mondo; i confini fissati dai suoi profili non differiscono, nell'essenza, dai contorni delle cose: essa traccia linee sicure"⁴. Il testo era stato recensito da Kracauer nel 1921 e sarà proprio il confronto successivo con il marxismo e in particolare con il filosofo ungherese a determinare una spaccatura nel percorso di Kracauer. Nei primi anni Venti Kracauer ha nei confronti della pienezza dell'esperienza e del rapporto col divino ancora una visione nostalgica, segnata

¹ Sull'idea di 'costruzione' del reale e sulla relazione tra società e comunità come categorie antinomiche della riflessione tedesca di quegli anni, si veda: S. Biebl, *Verbaute Passagen. Kracauers Konstruktion der Gesellschaft im Material der Gemeinschaft*, in *Siegfried Kracauers Grenzgänge. Zur Rettung des Realen*, Campus, Frankfurt a. M., 2019, pp. 67-83.

² Notizie biografiche in questo senso si trovano in: *Siegfried Kracauer 1889-1966* a cura di I. Belke e I. Renz, "Marbacher Magazin", 47/1988, p. 37.

³ S. Kracauer, *Idee e contenuti della sociologia*, in *Saggi di sociologia critica*, De Donato, Bari, 1974, p. 7.

⁴ G. Lukács, *Teoria del Romanzo*, SE, Milano, 1999, p.26.

appunto dall'abbandono di questa dimensione a favore di una frammentazione sociale e spirituale che egli considera critica. È dal 1925 in poi che Kracauer decide di dedicarsi allo studio di Marx, soprattutto del *Diciotto Brumaio di Bonaparte*, approfondendo lo sforzo critico nei confronti di quelle filosofie che auspicano una fondazione generale delle scienze, soprattutto Husserl e Kant, a favore di una lettura marxista che può essere interpretata nella cornice simmeliana della critica della modernità. All'interno di questa tensione, letta attraverso una particolare ottica marxista, prendono corpo le istanze dello scontro tra *Kultur* e *Zivilisation*, tra interiorità e nostalgia⁵ traducibili nell'interesse di Kracauer per gli interni e le strade, tra la dimensione esteriore e gli arredi delle abitazioni con una particolare attenzione per gli oggetti desueti⁶ e la relazione tra questi e l'auto-rappresentazione pubblica delle classi sociali. Nei primi due capitoli di questo lavoro si è cercato di rendere conto della complessità che accompagna la traiettoria kracaueriana discutendo di come alla ricerca di un'unità spirituale opposta alla frammentazione dell'esperienza quotidiana, Kracauer sostituisca verso la metà degli anni Venti una riflessione che accetta e fa proprie la frammentazione e la definitiva perdita di armonia del mondo contemporaneo causate dall'irruzione della cultura di massa. A questa armonia si andrà sostituendo una conflittualità di tipo estetico chiaramente leggibile, come si è cercato di mostrare sopra, nei conflitti tra il "retaggio storico" rappresentato dall'eredità delle classi colte e il culto del divertimento. Kracauer leggerà proprio nella presunta eternità delle forme culturali borghesi l'aspetto mitico e reificante della modernità. La decifrazione degli spazi e dei luoghi diventa in questo autore una possibile interpretazione di questo conflitto che è estetico poiché descrive l'ambivalenza della metropoli e del mito stesso, della ragione illuminista e razionalizzante e del riemergere di potenze mitiche dal fondo della stessa razionalizzazione capitalistica.

La tensione tra socialità e interiorità è sovrapponibile solo in parte alla polarità tra Berlino e Parigi, cultura tedesca e politica francese, poiché racconta di un'ambivalenza che include e descrive sia la socialità che la trasformazione dell'interiorità e che è interpretata da Kracauer come determinante le forme del vivere urbano. Questo capitolo si propone di illustrare l'idea di città di Kracauer. Si tratta di una descrizione che fa i conti con l'ambiguità della città: da una parte la dimensione incessantemente metamorfica e

⁵ Scrive Wolf Lepenies: "In Francia, urbanità e spinta verso la società si congiungono, come in Germania sono unite nostalgia della natura e interiorità". Lepenies rileva in questa distanza una traiettoria di tipo sociale e politico: mentre la borghesia francese produce il 1789, quella tedesca può solo salvare la propria interiorità grazie alle sue impostazioni rivoluzionarie "permanentemente fallimentari". Potendo, secondo il punto di vista di chi scrive, dovrebbe comparire negli studi sulla borghesia europea del diciottesimo e diciannovesimo secolo uno spazio dedicato a Kracauer proprio nell'intersezione che rileva come esista uno stretto rapporto tra abitudini, atteggiamenti spirituali e l'aspetto degli spazi che le classi sociali vivono, allestiscono e immaginano. È proprio la critica all'idea d'interiorità che Kracauer metterà al centro di diverse sue riflessioni sul rapporto tra il presente e le classi sociali. W. Lepenies, *Melanconia e società*, Guida, Napoli, 1985, pp.133-4.

⁶ Sul rapporto tra realtà e cose ha scritto Francesco Orlando che avvertiva come rischio quello di "far evaporare le cose in segni"; egli discutendo del "represso antifunzionale" in letteratura vede all'opera "un'ambivalenza" fondamentale "nel rapporto delle cose. "Il tempo consuma le cose e le distrugge, vi produce guasti e le rende inservibili". Le cose vecchie diventano care e insostituibili, mentre i ricordi si sedimentano producendo sentimenti e abitudine. F. Orlando, *Verso un contributo al codice dei «topoi» letterari moderni: presentazione di una ricerca*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Mucchi, Modena, 1989, vol. III, p.935.

cangiante e dall'altra l'ambivalenza⁷ del mito, la sua potente capacità di inchiodare a determinate rappresentazioni e la capacità della *macchina mitologica*, secondo la definizione di Furio Jesi⁸, di ordinare il mondo in funzione di poteri e narrazioni dominanti. Il contesto metropolitano genera una caleidoscopica ridda di immagini; la potenza delle immagini è interpretata nella duplice veste di possibilità e inganno, ma allo stesso tempo fa i conti con "l'ambiguità della ragione" e della sua figlia minore, la razionalizzazione capitalistica. Questo spazio, questa *ambiguità* individuata da Kracauer sia sul piano del mito che su quello della ragione, che come si vedrà, costituisce assieme al lavoro di Walter Benjamin⁹ un corpus di riflessioni direttamente imparentati con il lavoro di Adorno e Horkheimer sulla dialettica dell'illuminismo, deve però essere compresa nella relazione specifica che le immagini istituiscono con l'autorappresentazione dei gruppi sociali e nella relazione di queste classi, con la forma e la dimensione dello spazio urbano. Il paradosso di cui si cerca di definire i contorni è dato dalla stessa costruzione degli spazi di Kracauer soprattutto nei primi anni Trenta quando lo scoramento e l'impossibilità di vedere una via di uscita alla disperata situazione del proletariato e della borghesia tedesca si traduceva, come si cercherà di illustrare nelle prossime pagine, in una sorta di spietata corrispondenza tra spazi e analisi sociale, tra appartenenza di classe e connotazioni della vita urbana, forma sociale e forma urbana. Che si tratti di un paradosso è dato dal fatto che il nostro autore legge l'ambiguità della ragione e del mito nelle manifestazioni della superficie e allo stesso tempo individua la capacità della razionalizzazione economica del capitalismo degli anni Venti e Trenta di

⁷ Kracauer è solito usare l'espressione *ambiguità* (*doppeldeutig*) per connotare l'epoca della fantasmagoria, del cinema e l'atmosfera di Parigi e Berlino della metà degli anni Venti oltre alla relazione tra mito e razionalizzazione. Si è scelto in questo contesto però di definire la peculiarità concettuale dell'uso del mito e della ragione come ambivalenza per distinguere la proliferazione dei significati dell'ambiguità dalla *duplicità* dell'ambivalenza. Se quindi l'espressione di Kracauer è ambiguità, l'interpretazione che se ne offre in queste pagine sembra più conforme all'ambivalenza che cerca di evidenziare come la ragione possa essere sia emancipazione che distorsione trasformandosi in mito. La fantasmagoria può essere sia incanto mitologico, sia possibilità di trasfigurazione.

⁸ Scrive Jesi della macchina mitologica: "macchina che riproduce emozioni, sensazioni, convinzioni che una persona o un gruppo di persone si fanno ascoltando delle narrazioni"; questa ha il fine di stabilizzare e legittimare un dominio o potere. L'interpretazione di Jesi della funzione del mito è quindi, come quella di Kracauer, storica non essenzialista. Jesi si sofferma sulla possibilità di interpretare la mitologia non come una relazione esclusiva tra tempi e cultura, ma come qualcosa che richiama il mito in funzione di finalità precise di tipo politico. F. Jesi, *La festa e la macchina mitologica*, in *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Einaudi, Torino, 1979, pp.112-116.

⁹ Benjamin aveva certamente messo al centro della sua relazione col presente il tema del mito: in *Destino e Carattere* (1919), *Per la critica della violenza* (1921) il tema è già presente. La posizione di Benjamin è affine a quella di Kracauer nel ritenere il mito non un retaggio storico, ma qualcosa che innerva la società capitalistica. La potenza del mito è poi posta al centro della riflessione dei *passages* dove l'autore discute il potere mitico della fantasmagoria delle merci. Sia Benjamin che Kracauer sembrano descrivere quello che Marx, citato da Benjamin, aveva già intuito ovvero "il nesso causale tra civiltà e economia" secondo però una declinazione di tipo estetico che non si accontenta di descrivere l'origine economica della società, ma si interessa del tema dell'*espressione* dell'economia nella società. Sarà proprio questa espressione, nelle configurazioni ambigue degli spettacoli delle *tillergirls* o nelle luci della metropoli a fornire a Kracauer, come si vedrà, una chiave di lettura per accedere a una critica sociale della contemporaneità. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, in W. Benjamin, *Opere Complete IX*, [N, 1a, 5], p.513. Scriverà Benjamin sul rapporto tra mito e contemporaneità che: "solo l'osservatore superficiale può negare che tra il mondo della tecnica e l'arcaico universo simbolico della mitologia giochino delle corrispondenze". Il ricordo dell'infanzia lega la curiosità del bambino per le conquiste della tecnica agli "antichi universi simbolici" in quella che è l'attenzione di Benjamin per il tema del risveglio e del ricordo che non sembra appartenere in questi esatti termini a Kracauer. Quest'ultimo preferirà concentrarsi su un'interpretazione storica della funzione del mito in relazione alle forme culturali leggendo non nell'ottica rivoluzionaria del risveglio, ma piuttosto come forme simbolica che anestetizza le possibilità di oltrepassare la realtà e la rappresentazione di questa all'interno di una conflittualità estetica e storica allo stesso tempo.

costruire spazi urbani sempre più distinti e separati tra classi, dove l'analisi di un "piano urbano" mostra in realtà come dalla "geografia degli asili per senzatetto è nata dalla canzone di successo"¹⁰. Alla visione di una città dominata dal culto del divertimento e dalla moltiplicazione dei luoghi di intrattenimento come di luoghi dove praticare sport o tentare la fortuna, corrispondono quindi due piani distinti, ma uniti tra loro: da un lato la potenza creativa e immaginativa del cinema con la sua capacità di disarticolare nel e attraverso il montaggio la realtà storica e sociale¹¹ in aggiunta alla fantasmagoria delle merci con la sua prossimità al sogno come al mito. L'altro lato è rappresentato dal divertimento come corrispettivo della giornata di lavoro, quasi a "voler stornare l'attenzione dai retroscena del processo produttivo"¹², in quella che appare come una diagnosi di un tempo inedito che associa la potenza misterica e metamorfica delle merci alla razionalizzazione imperante dei processi produttivi. La città, soprattutto i grandi centri urbani, in Kracauer sarà sempre questa sospensione tra la potenza del proliferare di immagini di sogno ad un passo dall'innescare ricordi rivoluzionari e scenari di rivolta¹³ e la costruzione di spazi adibiti alla distrazione di massa funzionali alla determinazione razionalizzata della giornata di lavoro. Scrive Kracauer ne *Gli impiegati*: "che i casermoni del piacere esercitino la loro forza d'attrazione solo da poco, è tutto fuorché un caso. Hanno preso il posto delle innumerevoli mescite degli anni dell'inflazione, e sono venuti in auge subito dopo la stabilizzazione dell'economia. Nello stesso momento in cui le aziende vengono razionalizzate, quei locali razionalizzano il piacere delle folle impiegate"¹⁴. Kracauer propone una lettura storica della trasformazione urbana che diventa funzionale a una trasformazione sociale e economica, allo stesso tempo producendo così una lettura marxista della relazione tra spazi e costruzione ideologica. In altri contesti egli descriverà le condizioni di operai e sottoproletari visitando città

¹⁰ S. Kracauer, *Gli impiegati*, Meltemi, Milano, 2020, p. 112. L'immagine degli asili per senzatetto è ripresa da Kracauer anche in *Strada senza ricordo* (1932) dove a questi luoghi deputati a una classe sociale, quella degli impiegati ormai senza riferimenti spirituali e abbandonata dal sistema produttivo, corrisponde l'idea di un tempo storico che ormai "scorre vuoto". S. Kracauer, *Strada senza ricordo*, in *Strade a Berlino e altrove*, Pendragon, Bologna, 2004, p.22.

¹¹ Su questo tema di una realtà disarticolata Kracauer si confronta nelle sue visite ai magazzini dell'Ufa di Berlino dove prendono forma i film: "perché possa scorrere il film, il mondo viene spezzettato nella città del cinema" e le sue "forze miologiche si trasformano in divertimento". I "padroni di questo mondo dimostrano un'allegria mancanza di senso storico, la loro irriverenza non indietreggia di fronte a nessuna intromissione" si veda: S. Kracauer, *Mondo di cartapesta*, cit., pp. 37-39. È chiaro che questa libertà nei confronti del materiale storico, della tradizione e delle forme culturali delle epoche passate e della natura stessa affascina e interroga Kracauer sul rapporto tra rappresentazione e mito; proprio l'impossibilità rappresentata dal mito di evadere e liberarsi da talune immagini rappresenta agli occhi di Kracauer alla metà degli anni Venti un motivo di scontro culturale, estetico e politico insieme che stride con la libertà del cinema di creare mondi. La necessità di disarticolare, trasfigurare e ricomporre la realtà secondo i trucchi cinematografici sembra opporsi alla oppressiva e desueta forza dei retaggi culturali delle élite e delle sue immagini. Kracauer sarà soprattutto un critico preciso delle relazioni tra queste due istanze: il cinema con la sua potenza metamorfica e trasfigurativa e la civiltà borghese elitaria con i suoi valori decaduti, le sue rappresentazioni desuete e allo stesso tempo la sua capacità di penetrare le forme nuove.

¹² Ivi, p. 111.

¹³ Il rapporto tra strade e insurrezione è trattato da Kracauer in *Ricordo di una strada parigina* (1930), dove, in modo volutamente ambiguo e indeciso, le strade della capitale francese sono descritte come "a un passo dall'insurrezione: sgangherate masnade sul punto di disperdersi o, invece, di marciare tutte insieme, unite". S. Kracauer, *Ricordo di una strada parigina*, in *Strade a Berlino e altrove*, cit., pp. 10-11. Molto significativo è che questo tema trovi una sua visibilità già nel marzo del 1926 laddove in *Culto del divertimento*, Kracauer scrive che il divertimento, quando non è fine a se stesso, "nasconde la pochezza per renderla visibile" provocando nella società quella necessaria tensione che "precede il necessario rivolgimento". S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p. 34.

¹⁴ S. Kracauer, *Gli impiegati*, cit., p.110.

periferiche colme di rifiuti e sobborghi e organizzando la sua analisi oltre il dualismo tra razionalizzazione capitalistica e razionalizzazione del divertimento. Il risultato sono le immagini di coloro i quali sono letteralmente fuori fuoco, non esposti alle luci, nemmeno sfiorati dal benessere industriale. Se la condizione degli impiegati diventa così esemplare perché permette di leggere in trasparenza questa corrispondenza tra luoghi e razionalizzazione capitalistica, allo stesso tempo permette di cogliere la trasformazione sociale che vede gli impiegati divenire da rappresentanti di una borghesia in ascesa a nuovi proletari ancora però intrappolati nelle vecchie forme culturali ereditate dal passato e incapaci di leggere la propria condizione alla luce dei cambiamenti del sistema produttivo. Sul rapporto tra luce e sistema produttivo sono di sicuro interesse le pagine che Kracauer cita da uno scritto propagandistico di un grande magazzino che viene descritto come “degnò di appartenere a una collezione di esemplari di ideologie classiche”. Qui Kracauer rileva come l’impiegato, per lo più proveniente da ambienti modesti fatti di piccole stanzette scarsamente illuminate, si trovi nei locali grandiosamente illuminati dei grandi magazzini che non hanno solo il compito di stimolare le vendite, ma anche di stordire abbastanza il personale da “dimenticare l’alloggio stretto e senza luce” da cui provengono. Scrive ancora Kracauer che “forse tutta la luce che negli ultimi tempi inonda le nostre grandi città serve non da ultimo ad accrescere il buio”. Come si vedrà oltre questa relazione tra luoghi e condizione sociale mostra in realtà diverse sfaccettature e più piani di lettura. Il risultato nelle pagine di Kracauer è la stessa ambivalenza delle immagini di città, da una parte egli costruisce una corrispondenza e una quasi rigida disciplina della relazione tra sistema produttivo e luoghi soprattutto nella produzione primi anni Trenta: per cui i sottopassaggi, le sale riscaldate, le periferie delle città e gli uffici di collocamento sono gli asili per senzatetto per uomini privati del lavoro e della dignità che semplicemente spariscono dalla luce della ribalta costruendo un rapporto preciso tra le immagini che gli edifici e i luoghi che li ospitano offrono e la loro condizione esistenziale¹⁵. Dall’altra parte, mostra però come il mondo del cinema e del divertimento metropolitano, questo soprattutto nella seconda metà degli anni Venti, rappresentino una possibilità di fissare l’abisso in cui l’uomo moderno si trova oltre le rappresentazioni dominanti¹⁶ e quindi rappresentino una possibile via ad un’interpretazione autentica del proprio tempo e delle sue contraddizioni.

Mito e immagini di città

La riflessione di Kracauer sul mito non muove genericamente da un interesse verso il passato, non si tratta di cogliere un itinerario volto ad affermare l’attualità del mito classico, piuttosto di cogliere la relazione che nasce in questi anni tra la trasformazione urbana e sociale e la produzione di immagini e di leggerla attraverso le categorie di un marxismo liberato dalle strette della dottrina ufficiale. La lettura del mito ha quindi una dimensione attuale ma non attualizzante; si tratta di una *forma culturale* che si lega alle trasformazioni dell’economia monetaria,

¹⁵ S. Kracauer, *Gli impiegati*, cit., p. 108.

¹⁶ Il riferimento è al già citato *Culto del divertimento* (1926) dove Kracauer scrive che il divertimento ha senso solo come immagine “dell’incontrollata confusione del nostro mondo”. S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p. 35.

all'intellettualizzazione del capitalismo moderno¹⁷, alle istituzioni politiche e alla razionalizzazione aziendale di inizio secolo. La riflessione sul mito¹⁸ è da intendersi, e in queste pagine sarà interpretata in questa direzione, come la categoria che Kracauer utilizza per leggere e storicizzare la relazione tra più mutamenti epocali: quello sul terreno economico e quella sul terreno della rappresentazione e autorappresentazione culturale della borghesia tedesca nei confronti del proprio presente (e del proprio passato). Il mito, l'uso del mito in Kracauer, permette di stabilire una continuità di lettura nella periodizzazione qui proposta. È infatti questa lettura della modernità che permette di interpretare la svolta della metà degli anni Venti come conseguente a una lettura della società fatta di fantasmagoria e razionalizzazione. L'approccio di Kracauer legge il riattivarsi delle potenze mitiche come l'esito di un disciplinamento dei corpi e dei costumi ormai naturalizzato nella società a lui contemporanea. Come scrisse Benjamin:

il capitalismo fu un fenomeno naturale col quale un nuovo sonno affollato di sogni avvolse l'Europa, dando vita a una riattivazione delle forze mitiche¹⁹.

Se per Benjamin questa riattivazione di forze mitiche è da collegarsi direttamente all'interesse per l'oggetto storico che in realtà si precostituisce nell'oggetto stesso "promuovendolo dal suo essere d'allora alla superiore concretezza dell'essere-attuale (dell'essere sveglio)"²⁰ e quindi enfatizzando la relazione tra risveglio e discontinuità storica, Kracauer, forse più pessimista, non abbraccerà la dimensione politica del risveglio, piuttosto cercherà di cogliere figure e immagini capaci di sviluppare una costruzione ottica, mimetica e relazionale del senso dell'esperienza arrivando a una lettura centrata su un conflitto estetico e storico insieme. Il mito è quindi in Kracauer una possibile lettura e storicizzazione del conflitto tra rappresentazioni. Nel dettaglio se si vuole comprendere l'uso delle categorie di mito e ragione in Kracauer si deve muovere da due osservazioni: la prima è rintracciabile in *Culto del divertimento* (1926) dove si mette in chiaro come il divertimento è possibile solo nelle grandi metropoli, come Berlino:

¹⁷ Sul rapporto tra denaro e intelletto e su come il calcolo e il razionalismo siano alla base della società moderna e capitalistica il riferimento è naturalmente Simmel che Kracauer conosceva molto bene. Simmel aveva infatti chiarito che era necessario "comprendere il carattere intellettualistico della vita psichica metropolitana, nel suo contrasto con quella della città di provincia, che è basata perlopiù sulla sentimentalità delle relazioni affettive". G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, in *Ventura e sventura della modernità*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003, p. 414. Sul rapporto con il denaro Simmel scrisse pagine fondamentali; l'intelletto nel mondo moderno descritto ne *La filosofia del denaro* diventa "la rappresentazione più o meno completa dei contenuti del mondo" mentre il denaro diventa e viene sentito come un fine "abbassando così a puri mezzi un'infinità di cose che hanno propriamente il carattere di essere fini a sé stesse". Tra la rappresentazione del mondo di tipo intellettuale e la connessione causale che lega ogni fenomeno del mondo attraverso il denaro come misura si crea una relazione solidale. Il mondo acquista un significato laddove "in virtù della possibilità di postulare una connessione ininterrotta e una rigida causalità. Tale cosmo viene tenuto insieme dal valore monetario che tutto pervade". G. Simmel, *Lo stile della vita*, in *Ventura e sventura della modernità*, cit., p. 121.

¹⁸ I contributi che si occupano nello specifico del mito non sono molti nella letteratura su Kracauer. È comunque utile segnalare questi testi, alcuni più aderenti al tema, altri meno 'centrati', ma comunque interessanti per la prospettiva di lettura qui adottata: G. Rault, *Socio-mythologie de la Ville*, in *Culture de masse et Modernité*, Edition de la Maison des sciences de l'Homme, Paris, 2001, pp. 146-162; O. Agard, *La Ville ou l'éloge de l'improvisation*, in Kracauer. *Le Chiffonier Mélancolique*, CNRS Editions, 2010, pp. 127-171; Ph. Despoix, *Zwischen urbaner Ethnographie und Heuristik des Films. Kracauers kinematographischer Blick auf die Stadt*, in *Kracauers Blick. Anstöße zu einer Ethnographie des Städtischen*, Philo, Hamburg, 2006, pp. 63-81.

¹⁹ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, in *Opere complete IX*, cit., p. 436.

²⁰ Ivi, p. 437.

non si può ignorare che Berlino ha *quattro milioni di abitanti*. Già la necessità di farli circolare trasforma la vita della strada nell'ineluttabile strada della vita, crea figure di contorno che penetrano fin dentro le mura domestiche²¹.

Kracauer pone la sua riflessione a più livelli stabilendo una continuità di tipo simbolico, immaginario e urbanistico che acquisisce un preciso senso teorico: l'interpretazione della città attraverso la fisiologia della cultura. La città come corpo vivente impossibile da smembrare e separare o comprendere in parti²² che non trova soluzione di continuità tra interno ed esterno, strada e casa privata, luci e ombre. La grande città del resto è questo assomigliare a un corpo che include, estrae, fagocita e trasfigura ogni energia vitale; Parigi, nelle parole di Kracauer, sarà infatti quella città in cui "le diverse parti sono connesse le une alle altre come le membra di un essere vivente. Le facciate degli edifici e il selciato stradale confluiscono non di rado senza soluzione di continuità, così che, quando meno se lo aspetta, il sognatore viene a trovarsi, come fosse al livello del suolo, al di sopra delle pareti verticali dei muri, su fino ai tetti e oltre, ancora oltre, nel fitto dei camini"²³. Il sognatore, il camminatore, il *flâneur*, sono le figure che meglio colgono questa ambiguità, questa impossibilità di spezzare in diverse parti assemblabili le forme della città²⁴. La città sarà conseguentemente, nei saggi e nei brevi testi narrativi e

²¹ S. Kracauer, *Culto del divertimento*, in *La fabbrica del disimpegno*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli, 2002, p. 33. Sul rapporto tra interni ed esterni Kracauer svolge diverse considerazioni; in *Strada senza ricordo* (1932) scrisse che: "Vecchie suppellettili domestiche, rimase sul medesimo tappeto per interi decenni, hanno abbandonato il loro alloggio e adesso se ne stanno a sbirciare fuori, lungo la strada, da vetrine estranee" alludendo con ciò alla necessità da parte del mondo dominato dalla fantasmagoria delle merci di rifunzionalizzare in un senso che oggi si definirebbe estrattivo le qualità estetiche di oggetti desueti sottraendoli alla morte e all'estinzione. S. Kracauer, *Strada senza ricordo*, cit., p. 22. Il tema ha una sua indubbia qualità critica se si considera che Kracauer aveva già scritto delle suppellettili nel saggio *La biografia come forma d'arte neoborghese* (1930). In relazione al ruolo della borghesia descritta in "una fase di passaggio" dove grazie alla produzione di biografie di grandi uomini si allestisce un museo di grandi personalità e si mostra in realtà come "come gli emigrati raccolgono in fretta e furia i loro averi, così la letteratura borghese raduna le suppellettili che presto non avranno più la vecchia collocazione". S. Kracauer, *La borghesia come forma d'arte neoborghese*, in *La fabbrica del disimpegno*, cit., pp. 58-9. Le suppellettili diventano su un piano simbolico il filo che lega l'affermazione di una società dominata dalle merci alla collocazione storica della borghesia tedesca che riciclando il culto della personalità nelle biografie letterarie si ritrae dalle proprie forme classiche penetrando contestualmente le nuove forme culturali del divertimento innervandole di elementi reazionari mantenendo così un corredo ideologico e categoriale inadatto. Le suppellettili 'migrano' dagli interni di case, come appunto i migranti chiamati in causa nell'immagini di Kracauer, alle vetrine illustrando uno spostamento fisico e culturale che ricolloca e trasfigura le relazioni sociali e culturali tra città e interni, tra vita privata e vita pubblica. Questa migrazione non risponde solo di un cambiamento di moda, ma afferma 'la moda' come processo di sottrazione costante di vita e significato alle pretese di personalità e autorevolezza delle forme culturali della borghesia prebellica. Il rapporto tra il senso delle suppellettili nella casa borghese prima della guerra e quello dello stesso oggetto nelle vetrine sul *Kurfürstendamm* aiuta a comprendere la perdita di significato delle categorie culturali e delle immagini che legavano posizione sociale e esperienza. Sono la cultura di massa e la guerra a rompere questo incantesimo.

²² Sempre in *Culto del divertimento* Kracauer esplicita in termini definibili di fisiologia culturale l'apparizione della massa che come nuovo soggetto culturale è sottoposta a determinate condizioni: le piccole città non subiscono ancora un potente influsso dell'industria del divertimento, mentre nelle città industriali, dove le masse possiedono una loro compattezza, è comunque improbabile che si sviluppi la relazione tra massa e divertimento perché le persone sono troppo assorbite dal lavoro; nelle città di provincia il peso della tradizione rimane significativo per essere sconfitto dalla fantasmagoria delle merci e dai sogni dei teatri-cinema dominati dalle opere d'arte totali. Il senso di queste osservazioni sta nel cogliere la localizzazione geografica come forma di non-contemporaneità, importante per Kracauer anche quando egli viaggiando nel sud Europa potrà cogliere altre realtà e altre relazioni tra luce e spazio urbano, socialità e strade. S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., 32.

²³ S. Kracauer, *Ricordo di una strada parigina*, cit., p. 10.

²⁴ Di grande importanza in questa direzione la prima parte del testo *Dalla finestra* (1931) dove Kracauer scrive esplicitamente di "immagini di città" distinguendo tra due generi: da una parte vi sono quelle che scaturiscono "da una volontà artistica che trova realizzazione in piazze, colpi d'occhio, gruppi di palazzi ed effetti prospettici", dall'altra vi

descrittivi di Kracauer nella seconda parte degli anni Venti e oltre, sia il luogo della fantasmagoria delle merci che produce immagini sognanti e magiche nel dispiego di forze atte a narcotizzare il senso critico degli impiegati, sia il luogo per eccellenza del sognatore, ovvero di colui che può vedere anche il fascino dei quartieri proletari dove mancano “splendore e ricchezza”. La città diventa lo spazio dove il camminatore senza meta incontra luoghi in cui “i contorni corporali interferiscono con le forme visibili”²⁵ e sono attraversati da essenze e odori che restituiscono l’incertezza e ambivalenza delle stesse strade sul punto di “disperdersi”, ma a un passo “dall’insurrezione”²⁶. Si tratta di cogliere in questi passi la declinazione estetica e allo stesso tempo antropologica del lavoro di Kracauer sul filo di questa ambivalenza della metropoli. Ora, è importante fare un’altra osservazione al fine di comprendere il senso della relazione tra mito e immagini: Kracauer infatti nel descrivere il rapporto tra i luoghi del divertimento e gli impiegati osserva che:

tutte le forme di svago che sono in rapporto con le masse non organizzate degli impiegati, e anche e non meno tutti i movimenti di queste stesse masse, oggi hanno un carattere *ambiguo*. Hanno un secondo significato che spesso li allontana dalla loro destinazione originaria. Sotto la pressione della società dominante diventano *asili per senzatetto* in senso metaforico. [...] Analogamente gli ipnotizzatori addormentano i loro soggetti con l’aiuto di oggetti scintillanti. Lo stesso discorso vale per i giornali illustrati e la maggior parte delle riviste. Probabilmente un’analisi più precisa mostrerebbe che vi ricompaiono gli stessi tipi di immagini, che sono come formule magiche che cerchino di precipitare per sempre nell’abisso di un oblio senza immagini certi contenuti - quei contenuti che non sono inclusi nell’edificio della nostra esistenza sociale, ma includono a loro volta questa esistenza. La fuga delle immagini è la fuga dalla rivoluzione e dalla morte²⁷.

La metropoli è intesa da Kracauer come un luogo dove agiscono conflitti ad ogni livello dell’esperienza, dal tempo libero al lavoro, nelle abitazioni come nella fabbrica in esplicito antagonismo alla divisione del lavoro e alla prospettiva economicista e razionalizzante²⁸. La stessa percezione che si può avere camminando per Parigi è quella di una città che, come in nessun altro luogo, mantiene inseparabili le sue parti architettoniche,

sono quelle che sorgono “senza essere prima progettate” e “non sono affatto composizioni debitorie della loro esistenza ad un principio costruttivo unitario” bensì “creazioni del caso”. Esistono, ci spiega Kracauer, “immagini di città” che sono il frutto non di interessi specifici, ma “assomigliano a un paesaggio” naturale che si “costituisce inconsapevolmente e affiora e dilagava nel corso del tempo”. Le città sono quindi per Kracauer sempre entrambe queste immagini: la progettazione e l’accumularsi discontinuo, ma inevitabile di natura e progetto, storia e natura e “intenzioni orientate in direzioni completamente diverse”. La città può quindi essere osservata in questa tensione tra spazi e memorie, immagini che rispondono di logiche e forze superate e arcaiche che si depositano accanto a intenzioni progettuali inedite e attuali che pretendono visibilità. La città è anche contestualmente leggibile come paesaggio naturale in questo senso dove però questa naturalità è già ampiamente culturalizzata e stratificata storicamente. L’impossibilità di separare e disarticolare le parti della città risponde a questa compresenza di immagini ormai tra loro inseparabili. S. Kracauer, *Dalla finestra, Strade a Berlino e altrove*, cit., p. 55.

²⁵ S. Kracauer, *Ricordo di una strada parigina*, cit., 10.

²⁶ Ibidem.

²⁷ S. Kracauer, *Gli impiegati*, cit., p. 113. Corsivo nostro.

²⁸ Su questo aspetto del lavoro di Kracauer e sull’indagine sulla borghesia tedesca vale la pena segnalare la lettera del 20/04/1926 in cui Benjamin scrive a Kracauer: “Lei dipinge la caduta della classe piccolo borghese in una stranissima descrizione «amorevole» della sua eredità. Piuttosto eccellente”. Benjamin nella stessa lettera scrive della necessità di liberare gli oggetti desueti dal misticismo arbitrario per restituirli al grottesco immaginando un *Orbis Pictus* di mercanzia di una classe morente suggerendo a Kracauer di includere “gli orologi del nonno”. W. Benjamin, *Briefe an Siegfried Kracauer*, a cura dell’archivio Theodor W. Adorno, Marbach a. Neckar, 1987, pp. 17.

marciapiedi, pareti, ecc., e permette a chi la attraversa di cogliere continuità e distanza insieme dei quartieri proletari e del centro ben illuminato. L'ambiguità di questi luoghi è decisiva per lo sguardo di Kracauer esattamente come lo è l'ambivalenza delle forme di svago descritte ne *Gli impiegati*. È questa continuità che permette a Kracauer di discutere del rapporto tra ragione e mito su un piano estetico e politico/antropologico insieme rappresentato dall'ambivalenza e conflittualità della vita metropolitana: sono le immagini a interessare Kracauer e proprio in questa direzione, di un'aperta conflittualità di tipo estetico, vanno le osservazioni citate da *Gli impiegati* precedentemente; le immagini diventano "formule magiche" che hanno il compito di produrre un oblio di contenuti e di altre immagini che attualmente non fanno parte dell'edificio della nostra esistenza sociale, ma che in realtà la contengono. Si tratta dunque per Kracauer di comprendere come poter reagire politicamente, ma su un piano estetico a questa conflittualità fatta di immagini sottratte e di altre ripetute all'infinito col compito di stornare la capacità critica della piccola borghesia tedesca e del proletariato dai suoi reali problemi.

Il mito come idealismo: contro Lukács e Buber, con Marx

Chiarito il piano su cui la riflessione di Kracauer si colloca, è quantomeno necessario individuare due eventi intellettuali decisivi per la riflessione di Kracauer alla metà degli anni Venti: la pubblicazione a Berlino di *Storia e coscienza di classe* (1923) di Gyorgy Lukács e la traduzione in tedesco della Bibbia da parte di Martin Buber e Franz Rosenzweig²⁹. Proprio a partire da questa pubblicazione Kracauer ha modo di riallacciare i rapporti interrotti da anni con Ernst Bloch³⁰ e di precisare in risposta al riavvicinamento di quest'ultimo avvenuto con una densa lettera una serie di questioni che evidentemente sono ritenute, nel maggio del 1926, urgenti e decisive che riguardano in realtà il rapporto tra le loro posizioni politiche e filosofiche e quelle di Lukács. È infatti Bloch nel

²⁹ Nel 1925 fu pubblicato il primo volume della traduzione di Buber e Rosenzweig della Bibbia in tedesco cui seguì una forte presa di posizione di Kracauer pubblicata il 27 e 28 Aprile del 1926 sulla F.Z. contro l'idea di "attualizzazione" proposta dagli autori, sostenuto in questa posizione da Löwenthal, Benjamin e Bloch. A questa recensione gli autori reagirono con un articolo intitolato *Die Bibel auf Deutsch. Zur Erwiderung* apparsa il 18 maggio del 1926, attirandosi ulteriori critiche da parte di Kracauer pubblicate nello stesso numero della F. Z. con un titolo vagamente sarcastico in linea con Goethe, "Il tono della risposta", «Marbacher Magazin», 47/1988, cit., p. 43. Si veda anche la lettera del 13/04/1926 di Benjamin a Kracauer nella quale l'amico si congratula con Kracauer per la recensione e per aver definitivamente "classificato" il tema trattato. W. Benjamin, *Briefe an Siegfried Kracauer*, cit., pp. 15-16. Una lettura 'ebraica' del senso della traduzione della Bibbia si trova in E. Traverso, *La Bible en Allemand, in Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nomade*, cit., pp. 31-49.

³⁰ Si tratta della lettera inviata da Bloch a Kracauer il 20/5/1926 contenente una revisione del giudizio che Bloch stesso aveva dato della recensione apparsa sulla F.Z. *Prophetentum* (27/08/1922) del suo *Münznerbuch*, ovvero il libro *Thomas Münzer als Theologe der Revolution* (1921). Kracauer aveva conosciuto Bloch personalmente nell'aprile del 1922 ricevendone un'impressione ambivalente in parte a causa dei caratteri antitetici dei due protagonisti. Bloch reagì alla recensione che lo accusava di unire in modo non convincente marxismo e sfera religiosa e soprattutto di aver reciso ogni rapporto con la sfera del particolare e con la storia, scrivendo una lunga lettera a Kracauer il 1/09/1922 e inviando alla redazione della F.Z. una risposta alla recensione che però non fu pubblicata. Kracauer aveva concluso comunque la sua recensione non negando il giusto riconoscimento al "fenomeno Ernst Bloch" pur considerando la mole di sapere che emergeva dal lavoro del filosofo come "non sufficientemente elaborata". E. Bloch, *Briefe*, cit., pp. 269-271. Per altre notizie biografiche sul rapporto Bloch-Kracauer anche: E. Bloch, *Marxismo e utopia*, Editori Riuniti, Roma, 1984, pp. 72-86. La discussione su Buber era stata segnalata a Bloch da Benjamin che ne dà traccia in una lettera del 3/06/1926 nella quale si complimenta ancora con Kracauer per il lavoro svolto pur rammaricandosi del fatto che l'immagine di Rosenzweig, che aveva un "posto inespugnabile" come autore contemporaneo, ne usciva definitivamente danneggiata. W. Benjamin, *Briefe an Siegfried Kracauer*, cit., pp. 21-23.

sottolineare come Lukács venisse attaccato ripetutamente per “il sovraccarico spirituale e metafisico del suo marxismo”³¹ a introdurre il tema dei rapporti teoria-prassi e in particolare del ruolo del marxismo nel contesto storico. Bloch sembra muoversi con cautela nel riportare le critiche a Lukács, mentre Kracauer, in questo assecondato dalle conversazioni che Theodor Wiesengrund (non ancora Adorno) ebbe con Lukács stesso³², imputa al filosofo ungherese di averlo ripreso esattamente nel punto in cui “dobbiamo lasciare l’idealismo oggi”:

Invece di impregnare il marxismo di realtà, vi introduce lo spirito e la metafisica dell’idealismo esaurito, e così facendo, mentre è ancora in cammino, lascia cadere le categorie materialistiche che avrebbero dovuto essere interpretate³³.

L’accusa di Kracauer si spinge fino a definire, almeno in privato, il Lukács di *Storia e coscienza di classe* come “reazionario” accusandolo specificatamente di resuscitare le categorie vetuste di *personalità* e *totalità* rendendo così un servizio non a Karl Marx, ma a Emil Lask, di cui utilizza diverse opere³⁴, e, ben peggio, a Nereide Rudas o Abram Deborin, ovvero al pantheon dei filosofi ufficiali sovietici³⁵ di stampo conservativo. Sul piano filosofico e storico Kracauer imputa a Lukács di aver fatto valere troppo la continuità con Hegel trascurando le origini illuministe del pensiero di Marx³⁶ sostenendo l’importanza dei concetti di *uomo* e *morale* a partire dagli scritti giovanili. Kracauer non sembra quindi voler riconoscere le intenzioni materialistiche del pensiero di Lukács accusandolo di perseguire una dialettica che va verso una “totalità vuota”³⁷ e sostenendo apertamente il “passo indietro” di questo rispetto a Marx sulla via di un pensiero veramente materialistico. Kracauer oppone a questa una visione originale che vorrebbe liberare le categorie “sature di energie rivoluzionarie” al fine di criticare le forme attuali del marxismo; questa latenza di spiritualità e materialità non dovrebbe atrofizzarsi e venir costretta dentro una sistematizzazione di tipo idealistico al solo fine di salvarne l’attualità. La proposta di Kracauer è così espressa:

Mi sembra si offra una terza via per la realizzazione della teoria rivoluzionaria...sarebbe concepibile strappare dai loro gusci mitologici (*mythologischen Hüllen herausrisse*)³⁸ le scorte di

³¹ E. Bloch, *Briefe*, cit., p. 269.

³² Dei colloqui tra Wiesengrund e Lukács si ha traccia anche in una cartolina invita a Kracauer da Praga del 17/04/1926. Qui Hermann Grab riporta nella cartolina stessa una nota aggiunta al testo principale dove riferisce della «ricchezza di frammenti del vostro pensiero» appresa dai colloqui con Teddy (Adorno) e dove è scritto che: “desidero molto conoscere la vostra totalità, “anche se sono ancora più ostile di voi al concetto di totalità”. Il concetto di totalità è naturalmente quello di Lukács che Kracauer criticherà nella lettera a Bloch nel maggio dello stesso anno. S. Kracauer-Th.W. Adorno, *Briefwechsel*, 1923-1966, Frankfurt a. M., pp.116-7.

³³ E. Bloch, *Briefe*, cit., p. 272.

³⁴ Lukács utilizzò durante la scrittura dei suoi appunti le opere di Emil Lask filosofo della cosiddetta scuola di Baden, in particolare *Die Logik der Philosophie und die Kategorienlehre* (1911).

³⁵ Sulla critica ai “filosofi ufficiali” sovietici si veda la lettera inviata a Bloch. E. Bloch, *Briefe*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1985, pp. 273-274.

³⁶ E. Bloch, *Briefe*, cit., p. 282. Lettera del 29-06-1926.

³⁷ E. Bloch, *Briefe*, cit., p.282. È in quest’occasione che Kracauer annuncia a Bloch di voler scrivere un breve testo sull’idea di uomo in Marx da “lì a un anno e mezzo”. Annuncio che poi non troverà realizzazione.

³⁸ La traduzione di questo passo appare difficile. *Hülle/hüllen* può significare involucro, guscio, copertina, velo. Può indicare l’avvolgersi, avvolgere nel senso di custodire. Kracauer sembra indicare appunto un involucro o forzando la

verità nascoste che un tempo furono individuate dal linguaggio teologico nell'ingenua ignoranza delle loro molteplici condizioni interiori e esteriori e collocate nel loro posto attuale. Ciò significa che si dovrebbe ritrovare nel marxismo la forma attuale e per tale motivo unica forma reale di queste scorte di verità; ciò sarebbe possibile sotto il presupposto di una filosofia della storia materialistica che indica una progressiva demitizzazione delle categorie che custodiscono la verità, una reale trasmigrazione e mutamento (*Wandlung*) di queste categorie nel corso del processo storico fino a che possano reggere la vista dei bisogni più bassi e di quanto vi è di più esteriore; solo allora, infatti, sono giunte alla loro fine. Le formulazioni della Bibbia non sono le ultime, il messianismo viene presentato anche in immagini di mera naturalità. Bisognerebbe incontrare la teologia nel profano, di cui si dovrebbero mostrare i fori e le crepe in cui è sprofondata la verità [...] Il suo concetto di uomo e della natura, la sua espulsione dell'etica, il suo fugace sguardo sognante all'anarchismo della favola, la sua oscura categoria delle forze produttive – sono tutti segni che indicano la verità in cantine e mansarde ancora disabitate [...] Lei forse può intuire che anche io non voglio spegnere questo splendore per qualche ragione pratica e che non dimentico la totalità, solo che questo splendore non dovrebbe essere quello delle candele o solo interiore, e la memoria della totalità non dovrebbe far perdere di vista i tranelli della vita esteriore. Partire dal materiale e dall'esteriore mi pare inestirpabile da una genuina teoria rivoluzionaria; il materiale non è un *ultimum* solo quando è pensato, provvisoriamente, come un *ultimum*³⁹.

Il mito funziona come forma culturale e anche, dentro la retorica kracaueriana, perché metaforizza il terreno in cui si solidificano le verità dell'esperienza, un terreno di scontro sul piano politico e estetico fatto dalle categorie di una borghesia ormai desueta e in decadenza, quali totalità e personalità, che rapprendono e cristallizzano l'urgenza del momento storico che solo un pensiero marxista può cogliere. Il mito rappresenta in queste pagine nello specifico della situazione storica osservata da Kracauer anche un blocco sociale: le *élite* culturali che vogliono sopravvivere all'irruzione della massa e la loro forma culturale, l'idealismo, come prospettiva che azzera il contributo della

traduzione una forma, culturale o sociale, che possa essere superata dal marxismo come forma adatta ai tempi per liberare le potenze rivoluzionarie imprigionate in forme desuete.

³⁹ Ivi, p. 273 e seguenti. La risposta di Bloch è interessante perché enfatizza la comunanza del lavoro "degli ultimi anni" con la volontà di demitologizzazione di Kracauer e con un lavoro sincero nel rapporto tra utopia e attualità. Giustamente Gerardo Cunico ha però notato la distanza che sarà poi tacitamente affermata a partire dal 1932 fino a consumarsi in rottura definitivamente nel 1935 tra le posizioni di questi autori. Bloch infatti non rinuncia, scrive Cunico, "a trascrivere l'ascetico gesto kracaueriano di rinuncia alla totalità e all'ideale nei moduli sempre totalizzanti della propria metafisica utopica". La dialettica di Bloch di "tradizione e attualità", volta a includere nel discorso sull'oscurità dell'attimo vissuto la comunanza del momento mistico con quello della comunione materiale e spirituale che soverchia le gerarchie e le forme della vita, sembrano essere molto distanti da Kracauer che invece immaginava un saccheggio e svuotamento ai danni della sfera positiva della religione. G. Cunico, *Critica e ragione utopica. A confronto con Habermas e Bloch*, Marietti, Genova, 1988, p.334. Compare in questa lettera il tema delle "verità nascoste" che si può ritrovare appena due anni dopo in un testo scritto da Kracauer per la morte di Max Scheler del 22/05/1928. Qui Kracauer scriverà del principale merito di Scheler, ovvero quello di "richiamare al pensiero moderno il proprio ambito di contenuti di verità semisconosciuti" riconoscendo nella parabola esistenziale e di pensiero del suo maestro un'opera di demitizzazione. Ancora Kracauer insistendo sulla traiettoria di Scheler scrive: "Tuttavia si può discernere una linea principale dello sviluppo di questo pensiero. Vale a dire, sottopone al controllo della coscienza sempre di più certi atteggiamenti ingenui e costrutti spirituali normalmente e costantemente accettati". Scheler, che doveva alla sua prosa e alla sua personalità il dono dell'incanto, avrebbe quindi per Kracauer riconosciuto come necessaria, come poi il suo allievo si prestava a continuare, un'opera di demitizzazione e disincanto. La svolta nella filosofia scheleriana avviene nel momento in cui egli deve "concedere alla vita istintuale l'influenza che possiede e riconoscere il potere dei fatti economici e sociali" in un'epoca dove contestualmente alla stabilizzazione del capitalismo "un novo fronte mitologico comincia a consolidarsi". S. Kracauer, *Max Scheler*, in *Werke* 5.3, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2011, pp. 23-28.

dimensione profana, fantasmagorica e materialistica della storia ricacciando la verità di questa nella rappresentazione di una gerarchia fatta di alto e basso, sacro e profano ormai estranea all'omogeneo pubblico metropolitano. Il mito ha quindi una funzione specificatamente politica. Kracauer fa agire il mito come forma culturale che contiene immagini racchiudendole dentro altre immagini attraverso la metafora della superficie che indica e allude alla strada e alla conflittualità urbana.

Poche settimane dopo la lettera citata Kracauer scrivendo ancora a Bloch descrive la necessità di avere forme di vita "porose, perforate": "più le forme di vita sono perforate, più le vere condizioni possono trasparire"⁴⁰ in aperta opposizione ai gusci mitologici e alle fossilizzazioni della cultura borghese. L'obiettivo polemico di Kracauer sembra definirsi meglio: il mito come idealismo nelle forme di categorie sociali e estetiche desuete e incapaci di incanalare le forze che premono per un cambiamento sociale e il mito come naturalizzazione del contesto sociale; il mito riverbera nell'uso politico della parola *comunità* e contestualmente riporta in auge un'idea di totalità solidale con l'interiorità borghese. Il mito come capacità di penetrare le istanze e le immagini rivoluzionarie con altre immagini mostrandone la capacità metamorfica e trasformativa. Anche in questo caso Kracauer fa i conti con le spinte più reazionarie del suo tempo, dall'idea nostalgica e ampiamente di moda al tempo di un ritorno alla natura che richiama un organicismo desueto a un'idea di interiorità e di totalità che vuole ridimensionare l'importanza del profano, delle condizioni materiali di vita in quella che appare come un'idea anacronistica di società. In questi passi le immagini scelte da Kracauer richiamano il tema della solidità delle superfici in aperto contrasto con la porosità di cui scrisse Walter Benjamin in *Napoli*⁴¹.

Il tema del rapporto con il presente e l'attualità era del resto al centro dell'importante recensione che Kracauer scrisse sulla traduzione della Bibbia di Martin Buber e Franz Rosenzweig. Dopo aver riconosciuto, a Rosenzweig in particolare, un percorso interessante e ricco di "valide interpretazioni" nell'allontanamento dalla "filosofia idealistica in decadenza", Kracauer enfatizza l'atteggiamento religioso che vorrebbe collocare l'intera esistenza dell'uomo in un "rapporto reale con le verità essenziali"⁴² determinando così la forma stessa del testo, il suo essere privo di commenti, nell'aspettativa verso la trasmissibilità e la forza della Parola della Scrittura. La recensione di Kracauer possiede una certa importanza all'interno dell'itinerario del nostro autore soprattutto nel discutere il rapporto tra la verità della Scrittura e la possibilità di

⁴⁰ E. Bloch, *Briefe*, cit., p. 282. Lettera del 29/06/1926.

⁴¹ W. Benjamin, Asja Lacis, *Napoli*, in *Opere complete*, Einaudi, Torino, pp. 37-46. Benjamin scrive in questo testo di continui "processi di compenetrazione" tra famiglie, cose e atmosfere che si differenziano nettamente da quelle nordiche. Giorno e notte, tempo della festa e tempo del lavoro, rumore e silenzio si compenetrano grazie alla porosità che accompagna sia la materia di costruzione della città sia la realtà sociale. Kracauer, che lesse il testo, poté certamente osservare come la città di Napoli nelle pagine di Benjamin era indistinguibile tra rovine e parti nuove. L'improvvisazione caratterizza la città. Napoli per molti aspetti rappresenta una luce e un contesto metamorfico completamente estraneo, siamo nel 1924, alla reazione che Kracauer istituirà solo successivamente grazie allo studio sugli impiegati, tra giornata lavorativa e divertimento.

⁴² S. Kracauer, *Die Bibel auf Deutsch*, in *Werke*, 5.2, Suhrkamp, Frankfurt an M., 2011, p. 375.

tramandarla sul piano estetico: evitare di distruggere la parola che si vorrebbe tramandare è compito di quel traduttore che coglie l'aspetto *rivoluzionario* che ebbe la traduzione di Lutero nell'uso della lingua tedesca a suo tempo e dell'uso papista della Scrittura. "Il religioso raggiunge il politico"⁴³ scrive Kracauer. Si tratta di una lettura storico filosofica che spiega sia la polemica nei confronti di Buber sia la critica che Kracauer rivolge alle categorie culturali e alle forme dell'intrattenimento della borghesia tedesca: è infatti il progressivo distaccarsi del pensiero secolare dalle sfere teologiche a garantire a Lutero la riuscita della sua operazione. L'impresa di Buber e Rosenzweig ha quindi peccato nella direzione di sottovalutare la dipendenza ormai irrinunciabile delle strutture culturali dalla sfera del profano:

perché se le strutture culturali legate ai fattori materiali sono state distrutte dal loro stesso potere, l'ordine non può essere raggiunto in altro modo che cambiando questi fattori, il che a sua volta richiede il loro nudo emergere da tutti gli involucri che li nascondono⁴⁴.

Il tema dello strappare dai gusci mitologici (*mythologischen Hüllen herausrisse*) che nascondono i contenuti di verità, già incontrato nella polemica con Lukács, ha quindi nella visione di Kracauer un senso se colto all'interno di una cornice storico-filosofica di tipo marxista unita a una riflessione sul mito e sulla relazione con le forme culturali che deve senz'altro molto a Walter Benjamin⁴⁵. Scrive Kracauer in poche righe:

la maggior parte dei prodotti della scrittura odierna, che ingenuamente dimorano in sfere puramente spirituali alle quali viene assegnato un privato che non esiste più, sono tentativi intenzionali o involontari di stabilizzare lo stato prevalente della società. Il fatto che siano fenomeni di regressione toglie loro peso. La verità non può più essere trovata direttamente in queste sfere⁴⁶.

I contenuti che Buber e Rosenzweig vorrebbero quindi tramandare mancano di un fondamento reale poiché hanno trascurato la dipendenza delle verità stesse dalla sfera del profano. Se infatti, scrive Kracauer, "il Classicismo, Il Romanticismo e l'Idealismo possono aver usato un linguaggio che poteva quindi essere legittimamente determinato dallo spirito e portato dall'io fluttuante tra soggetto trascendentale e personalità" è perché la dipendenza di queste idee ed opinioni dalla struttura esterna della società era ancora parzialmente nascosta. Quando però la materia, il profano, emerge in tutta la sua

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ L'incontro con Benjamin, un vero e proprio confronto filosofico, avviene nell'ottobre del 1925 a Positano assieme a Th. Wiesengrund. Kracauer ne dà testimonianza in un saggio del 20 Ottobre dello stesso anno. Un luogo che non appartiene alla geografia, dominato da "forze elementari" dove diviene difficile comprendere inizio e fine dell'abitazione del proprietario, l'archeologo e fine intellettuale Gilbert Clavel, sospesa tra la "crosta terrestre" e "le viscere della terra" Kracauer proprio in questo testo, per molti aspetti precursore della riflessione tra razionalità e mito scrive che: "tuttavia, soltanto una luce che irradia dall'alto potrebbe indurre la natura a smascherare il fatto che grazie al suo risplendere, è la magia a venire addomesticata. Dinanzi all'intelletto dell'uomo civilizzato, il quale, anziché metter al bando le manifestazioni di quest'ultima, le rinnega, il terrore non vuole sapere di andarsene". Clavel è, nelle pagine di Kracauer, l'abitante di un luogo che mostra come gli dèi se ne siano andati nelle loro rappresentazioni, ma permangono i demoni. Un luogo abitato da "un'orda mitologica" che manda in frantumi "la debole unità dell'uomo civilizzato" mentre la natura penetra come l'acqua marina "per tutti i pori" facendo irruzione nella consuetudine.

⁴⁶ S. Kracauer, *Die Bibel auf Deutsch*, in *Werke*, 5.2, Suhrkamp, Frankfurt an M., 2011, p. 377.

forza, queste formulazioni linguistiche perdono il loro potere. In questa relazione tra la morte di determinate forme linguistiche e culturali e la sopravvivenza delle stesse, Kracauer sviluppa la propria riflessione di ordine estetico e politico:

Queste formulazioni linguistiche non sono morte di per sé. Il sentimento storicista li conserva e, segnate dalla tristezza, ora stanno nello spazio estetico: i loro periodi e frasi e le loro configurazioni parlano ancora dell'accordo evidente con il mondo delle cose che da tempo è diventato effimero. La realtà non è in loro anche se la bellezza è rimasta in loro⁴⁷.

L'essenziale ora abita il profano ed entrare in queste sfere linguistiche, che dimostrano un certo disinteresse per le urgenze del presente, significa entrare in una dimensione abbandonata dal reale dove presunte verità positive sono in realtà relitti salvati nell'esoterico⁴⁸. La critica di Kracauer ha visto in questa operazione di Buber e Rosenzweig ancora un certo affare del mito (*dem mythologischen Betrieb*) derivante dall'eredità del neoromanticismo "vecchio stile del XIX secolo" ormai antiquato e anacronistico. In questa direzione la critica di Kracauer ha quindi individuato nella traduzione della Bibbia un lavoro che non ha colto l'opportunità di riconoscere la dimensione materiale, profana e frantasmagorica del presente, insistendo invece nel chiudere la verità dentro immagini che diventano mitologie arcaiche volte solo a restituire la presunta integrità delle verità positive. È proprio su questo piano di scontro culturale che la critica di Kracauer diventa sia estetica che politica.

Il mito e le tillergirls: un conflitto tra forme culturali

Quello che è possibile leggere nel 1926 attraverso la corrispondenza con Bloch (nel confronto con Lukács) e che si è visto confermato nella recensione alla traduzione della Bibbia di Buber e Rosenzweig, è un vero e proprio programma filosofico volto alla *demitologizzazione* del dibattito e del contesto sociale, programma, che può essere declinato sul piano del rapporto tra le forme superficiali del divertimento e la forma della razionalizzazione capitalistica. Se la critica a Lukács aveva di mira un piano più teorico volto alla messa in discussione dell'idealismo, quella a Buber e Rosenzweig portava negli stessi mesi a mettere sotto accusa un'opera di attualizzazione della lingua tedesca che aveva l'ambizione di riportare in auge i contenuti di verità della Scrittura in un'epoca a essa aliena. Se nel primo caso il tema era individuare la forma culturale che impediva alle forze rivoluzionarie di liberare la loro potenzialità costringendole dentro forme mitologiche, nel secondo caso la polemica è orientata alla riscoperta del terreno su cui condurre la lotta sul piano culturale, ovvero il profano, il materialismo. Kracauer ha a cuore questi obiettivi mosso dall'urgenza di liberare forze che agiscono nella vita degli individui, ma risiedono rapprese e cristallizzate dentro categorie e rappresentazioni di carattere teorico e estetico desuete. Una riflessione, questa, che si muove sul piano

⁴⁷ Ivi, p. 380.

⁴⁸ Ivi, p. 381

estetico consapevole della profonda ambiguità che lega la ragione⁴⁹, il mito e le immagini che rappresentano la società; la dimensione fantasmagorica della metropoli e l'ambivalenza della razionalizzazione capitalistica sono al centro di un saggio che più di altri raccoglie la tensione tra questi elementi unendoli nella prospettiva di una demitologizzazione attraverso il medium estetico: *La massa come ornamento* (1927)⁵⁰, scritto appena un anno dopo il confronto con Bloch⁵¹.

L'argomentazione di Kracauer si basa sull'analogia del *principio formale* che unisce le rappresentazioni estetiche delle *tillergirls*, corpi di ballo che disegnavano coreografie geometriche nate in Inghilterra e con un grande seguito negli Stati Uniti, con il *processo produttivo capitalistico*: in entrambi i casi si tratta di sviluppare un sistema razionale dominato da una regolarità *lineare* che unisce i tratti della geometria euclidea e le procedure del taylorismo. In questo incrocio, Kracauer coglie una qualità estetica specifica nel rapporto tra razionalizzazione e masse che in realtà indica un giudizio sociale e politico: egli ritiene infatti legittimo il divertimento generato dalle *tillergirls* in aperto contrasto col giudizio delle "persone colte". A questa classe di persone, facilmente identificabile nell'alta borghesia tedesca, sfugge il "carattere di realtà" che queste rappresentazioni posseggono. Scrive Kracauer che:

se al nostro orizzonte sono stati sottratti grandi contenuti reali, l'arte deve lavorare con ciò che rimane; una rappresentazione estetica è difatti tanto più reale quanto meno rinuncia a quella realtà che è al di fuori della sfera estetica. A dispetto dello scarso valore che si attribuisce loro, le configurazioni ornamentali di massa, anche se non hanno in sé nessun ulteriore significato, per il loro grado di realtà sono superiori alle produzioni artistiche rivolte in forme sorpassate a nobili sentimenti ormai obsoleti⁵².

Le rappresentazioni estetiche delle *tillergirls* possiedono un valore estetico modesto, ma un grado di realtà molto significativo poiché indicano la relazione specifica del tempo tra individui e sistema produttivo in aperto contrasto con altre rappresentazioni solidificate dentro sentimenti ormai superati. Per Kracauer è dunque la dimensione estetica l'elemento determinante per la comprensione della relazione tra esperienza e realtà partendo dal presupposto, osservato sociologicamente, che l'impoverimento del reale è un problema sociale che trova una sua leggibilità estetica poiché incrocia le forme attraverso le quali le classi sociali si autorappresentano e spendono il proprio tempo libero nella dimensione culturale della metropoli⁵³. La lettura di Kracauer è sia

⁴⁹ Una riflessione utile sull'estetica come critica sociale in Kracauer: Ph. Despoix, *Siegfried Kracauer, une esthétique du médium*, in *Éthiques du Désenchantement. Essais sur la modernité allemande au début du siècle*, L'Harmattan, Paris, 2005, pp. 198-201.

⁵⁰ S. Kracauer, *La massa come ornamento*, in *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli, 1982, pp.99-110.

⁵¹ Sul rapporto tra la superficie e l'autorappresentazione in *La massa come ornamento*: G. Koch, *Siegfried Kracauer, zur Einführung*, Junius, Hamburg, 1996, pp. 39-65.

⁵² Ivi, p. 103.

⁵³ Il tema dell'impoverimento dell'esperienza moderna è naturalmente ripreso da Simmel. È infatti il filosofo di Berlino a mettere al centro del proprio itinerario filosofico il tema della percezione nel mondo moderno. Sono i contesti culturali e gli stili di vita a determinare le relazioni del soggetto e della sua sensibilità nei confronti del mondo circostante. L'impoverimento del reale rimane sullo sfondo come esperienza tipicamente moderna indotta dall'accumularsi sfrenato

orizzontale, volendo con ciò intendere la manifestazione superficiale dei fenomeni del divertimento, sia verticale, laddove egli cerca di comprendere la relazione tra queste manifestazioni e la dimensione umana nella sua completezza; le raffigurazioni estetiche delle *tillergirls* dedicate e nate dalla massa nella loro astrazione fanno a meno di quella “corrente di vita organica” che dona un senso alle raffigurazioni che nascono dal popolo conferendo a queste “significato e magica necessità”⁵⁴. Perduta definitivamente questa totalità che univa le rappresentazioni al senso della comunità, rimangono le raffigurazioni ornamentali. E proprio qui, in questa ricerca che identifica nell’astrattezza⁵⁵ il segno delle rappresentazioni estetiche, che compare, in continuità con le testimonianze offerte dal carteggio con Bloch, la riflessione sul mito e sul rapporto con la natura. Scrive infatti Kracauer che:

il pensiero mitologico riconosce l’organismo come modello originario, si inchina alla forza del destino, in tutte le sfere riflette la realtà della natura, senza ribellarsi al suo perdurare. La teoria sociale organicistica, che eleva l’organismo naturale a modello dell’articolazione sociale, non è meno mitologica del nazionalismo che non conosce un’unità superiore a quella della nazione⁵⁶.

A questa relazione tra mito e natura, Kracauer oppone una ragione che non si muove nel cerchio della vita naturale e che è prefigurata nel mondo delle favole, un mondo, quest’ultimo, dove non albergano prodigi, ma si prefigura l’avvento della giustizia:

al servizio della verità, infatti, il processo della storia diventa *processo di demitologizzazione* che opera la radicale distruzione dell’elemento naturale. L’illuminismo francese è un grande esempio del confronto tra la ragione e gli inganni del mito, affermatosi in religione e in politica. Questo confronto continua, e nel corso dello sviluppo storico la natura, progressivamente spogliata dalla sua magia, diventerà sempre più permeabile alla ragione⁵⁷.

“L’astrattezza del pensiero attuale è perciò *ambigua (doppeldeutig)*”⁵⁸ scrive Kracauer e il senso di questa riflessione sta nel comprendere come il mito, leggibile qui come forma culturale che nasconde la natura più elementare dietro le forme della rappresentazione ornamentale, sia in realtà del tutto attuale nelle configurazioni di massa del mondo contemporaneo. Se infatti il mondo del razionalismo produttivistico appare, dal punto di vista delle teorie mitologiche ingenuie, come completamente spogliato dall’influsso della

di shock e della divisione del lavoro. Si veda: G. Simmel, *Lo stile della vita*, in *La filosofia del denaro*, Utet, Torino, 2004, pp. 607-721.

⁵⁴ Ivi, p. 100. È significativo notare l’uso antitetico della parola “magico”. Kracauer scrive ne *La massa come ornamento* della “magica necessità” (*magischer Zwang*) che possiedono le rappresentazioni che provengono dal popolo, un senso che unisce vita organica e storia; pochi anni dopo ne *Gli impiegati* scriverà delle immagini usate come “formule magiche” che “servono per precipitare per sempre nell’abisso di un oblio senza immagini certi contenuti” (*Bildmotive wie magische Beschwörungsformeln*). La magia è intesa qui sia nella relazione con la rappresentazione, sia nella definizione antropologica della completezza dell’uomo.

⁵⁵ Kracauer, conoscitore del dibattito sociologico, rimproverava alla sociologia del tempo di considerare il tema della verità da un punto di vista formale-astratto evitando il confronto con quel Marx che invece invitava a trovare la conoscenza nelle mansarde francesi e nelle cantine inglesi. L’epistemologia rassicura, sostiene Kracauer, sui principi generali o si occupa di interessi distaccati presupponendo un’idea di obiettività fasulla. S. Kracauer, *Jahrbuch für Soziologie* 1926, in S. Kracauer, *Soziologische Literatur*, in *Werke*, 5.2, cit., pp. 449-454.

⁵⁶ S. Kracauer, *La massa come ornamento*, cit., p. 104.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ S. Kracauer, *La massa come ornamento*, cit., p.106.

natura, dal punto di vista della ragione “il processo di astrazione appare condizionato dalla natura; si perde in un vuoto formalismo, che sotto il suo manto assicura un ampio margine all’elemento naturale”⁵⁹. Se “nella configurazione ornamentale della massa la ragione non è penetrata, i suoi disegni sono *muti*”, ciò significa che le rappresentazioni dello spettacolo contemporanee non possiedono “la potenza dei simboli” che possedevano presso i popoli primitivi; si tratta di una “razionale forma vuota del culto” che diventa un “prodotto della pura natura”⁶⁰. Il punto di vista di Kracauer discute il mito attraverso la rappresentazione estetica attribuendo alle manifestazioni della superficie, che pure possiedono scarso valore estetico, la capacità di svelare criticamente l’incapacità dell’*élite* culturale di vedere la realtà per quello che è: le classi colte e la borghesia tedesca aderiscono senza volerlo ammettere al sistema economico dominante pur senza riconoscere l’importanza delle *tillergirls*:

chi realizza negli stadi quei disegni affonda nell’elemento corporeo con la stessa razionalità con la quale viene guidato nella vita reale, perpetuando la realtà attuale⁶¹.

Il senso di questo perdurare della realtà è complementare al suo impoverimento e alla perdita del senso dell’esperienza e porta con sé una precisa volontà di Kracauer di affermare sul piano estetico la presenza del conflitto riecheggiando così la lezione simmelliana sulla reciprocità degli effetti (*Wechselwirkung*). In *Culto del divertimento* del resto, Kracauer aveva esplicitamente opposto “l’omogeneo pubblico metropolitano” delle masse che acquisiscono energie creative autonome e pretendono spettacoli a loro dedicati, alla cultura delle *élite*. Proprio perché la massa “non tollera che le vengano gettati gli avanzi, ma pretende di essere servita a una tavola imbandita. Per le classi colte lo spazio che resta è poco”. L’uso della metafora della tavola si lega esplicitamente allo spazio politico rimasto marginale delle *élite* e riporta al tema della trasformazione urbana nella direzione delle masse e dell’affermarsi di una cultura che affianca allo sforzo di una giornata lavorativa “occupata senza essere riempita”, la *mania* del divertimento. Kracauer anche in questo frangente discute della relazione tra perdita e intrattenimento: “bisogna recuperare quanto si è perduto; e questa richiesta può essere soddisfatta solo nella stessa sfera superficiale in cui si è obbligati a trascurare sé stessi”⁶². La riflessione sul mito mette dunque in discussione la stessa *ambiguità* della ragione; se del mito è rimasto un “culto mitologico privo di divinità” come a Positano, alla ragione della civilizzazione nord europea è rimasto un vuoto formalismo. L’ambiguità mostra però non solo questa dialettica dell’Illuminismo *ante litteram*, ma soprattutto un intreccio che unisce l’importanza sociale della rappresentazione estetica, delle stese immagini che affollano la vita sociale, in relazione alla geografia urbana che caratterizza la città negli anni Venti e Trenta. Sarà infatti il dominio delle immagini volto all’intrattenimento superficiale a

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ivi, p. 108.

⁶¹ Ibidem.

⁶² S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p. 33.

decidere la geografia delle classi sociali mostrando come nella relazione tra vita lavorativa e tempo libero insiste anche la relazione tra classi sociali e città. È su questo piano che si comprende perché Kracauer leghi costantemente le manifestazioni della superficie al ruolo e all'auto-rappresentazione delle classi sociali. La potenza e produttività di questa riflessione si muove su due piani; anzitutto Kracauer ha compreso il senso dello scontro culturale come scontro tra *rappresentazioni* eliminando dal tavolo della contesa le inutili categorie legate all'interiorità e alla totalità: personalità, decoro e allo stesso tempo ha capito in anticipo su molti commentatori dell'epoca che le forme culturali elevate o di moda, come la ginnastica ritmica, vorrebbero recuperare dal passato ciò che le rappresentazioni di massa hanno abbandonato da tempo: il "legame organico della natura con qualcosa che i soggetti troppo semplici ritengono anima o spirito, l'arricchimento dell'elemento corporeo con significati che in esso hanno la loro origine, significati psichici forse, ma che non recano alcuna traccia di ragione"⁶³. Tentativi, questi, che Kracauer definisce "romantici" esattamente come romantico era il tentativo di Buber e Rosenzweig, che ricacciano l'uomo nei *contenuti mitologici*, mentre cercano di elevarlo attraverso forme culturali desuete (o moderne come la lingua della traduzione della Bibbia), ma investite di compiti improbabili come la ginnastica ritmica. Il senso di questa critica è quindi quello di considerare queste forme culturali-mitologiche come essenziali per la comprensione della vera relazione tra mondo e uomo riconoscendone però la profonda "irrealtà".

Il dualismo tra realtà e irrealtà ha un senso specifico soprattutto in relazione alla dimensione ottica e specificatamente estetica dello sguardo kracaueriano sulla città; Kracauer sosterrà infatti pochi anni dopo la stesura del saggio su *La massa come ornamento* che la realtà è una *costruzione* e che la vita deve essere certamente osservata per nascere⁶⁴. Osservare la città non significa sommare punti di vista in un gioco prospettico, nemmeno allineare le stelline del Baedeker per elencare piazze, monumenti o luoghi d'interesse, significa piuttosto costruirla con lo sguardo e l'osservazione avendo cura di cogliere l'importanza della prossimità e della distanza nelle relazioni tra rappresentazioni, immagini, potere e urbanistica. Scrive infatti Kracauer ne *La massa come ornamento* che le rappresentazioni ornamentali usano la massa facendone a meno, "simile in questo alle fotografie aeree di paesaggi e di città" dove la "composizione non viene fuori dall'interno degli elementi reali ma appare al di sopra di questi"⁶⁵. L'immagine scelta è particolarmente significativa. Questa distanza, questo osservare le cose dall'alto, richiama nella visione kracaueriana la volontà di imporre un disegno razionalistico e "lineare" che impedisce agli attori e alle masse di essere consapevoli del proprio ruolo. Le osservazioni e le descrizioni di città di Kracauer hanno l'ambizione di coglierne la complessità al livello della strada mostrando la possibilità di articolare immagini che tengano insieme prossimità e distanza. Kracauer non mancherà mai di raccontare la città

⁶³ Ivi, p. 109.

⁶⁴ S. Kracauer, *Gli impiegati*, cit., p. 21.

⁶⁵ S. Kracauer, *La massa come ornamento*, cit., p. 101.

nella sua costruzione in relazione a entrambe queste prospettive facendo agire gli interni delle abitazioni come punti di vista sulla vita della strada e allo stesso tempo mostrando come la vita della strada invada la vita domestica dei cittadini di Berlino e di Parigi⁶⁶. La relazione tra interno ed esterno così come quella tra profondità e superficie mostra in realtà la volontà di Kracauer di articolare la sua visione e costruzione in alternativa sia ai modelli superati di una cultura idealistica e borghese ormai inutile se non ad affermare la propria autoreferenzialità, sia ai modelli della cultura del divertimento muovendosi però nei confronti di quest'ultima con un'attenzione, almeno nella seconda metà degli anni Venti, che mostra fiducia nei confronti della relazione che la superficie intrattiene con l'abisso, di tipo diverso rispetto a quella che è invece riscontrabile nel mito⁶⁷.

L'ambivalenza del mito è in realtà l'ambiguità/ambivalenza della ragione stessa e allo stesso tempo l'ambiguità delle rappresentazioni estetiche; l'astrattezza dei processi produttivi riducono l'uomo a una particella e il mito riemerge nelle pieghe del formalismo con cui una ragione astratta ha imposto un proprio disegno alla società e nelle immagini che come "formule magiche" catturano l'uomo nella sfera del divertimento allontanandolo dalla verità della propria condizione sociale. Le immagini di città sono quindi sospese tra due sguardi entrambi kracaueriani: le forme culturali che sembrano invocare un rinnovato legame organicistico con la natura sono in realtà *compensazioni estetiche* nei confronti di una *perdita* di realtà ormai definitiva⁶⁸. Queste immagini sono

⁶⁶ S. Kracauer, *Ricordo di una strada parigina*, in *Strade a Berlino e altrove*, cit., pp. 9-15.

⁶⁷ Significativa in relazione al tema del mito e della città la relazione che Kracauer coglie nel testo *Kalkowelt*, ovvero nel mondo del cinema dei grandi magazzini dell'Ufa di Berlino destinati al cinema: "perché possa scorrere nel film, il mondo viene prima spezzettato nella città del cinema. Si considerano aboliti i suoi nessi, le sue dimensioni cambiano a piacere, le sue forze mitologiche si trasformano in divertimento". Kracauer sta descrivendo un'apparenza "per nulla futile" che ha il compito di dare una forma unitaria alle immagini "bellamente disordinate" come la vita stessa" mostrando come il cinema e il mondo del divertimento hanno il compio paradossale, essendo queste arti della superficie e dell'apparenza, di dare forma a un mondo che non può più essere osservato e interpretato con le categorie vetuste dell'idealismo. S. Kracauer, *Mondo di cartapesta*, cit., p. 41-43.

⁶⁸ Si usa qui l'espressione *compensazione* estetica richiamando il titolo di una conferenza di Odo Marquard, *Crisi dell'attesa – Ora dell'esperienza. Sulla compensazione estetica della perdita moderna dell'esperienza*. Marquard descrive uno scenario teorico ed epocale non dissimile da quello messo in scena da Kracauer nelle sue grandi linee: la crisi dell'esperienza, nata dall'accelerazione dei processi di trasformazione moderni, porta a forme di compensazione sociale. La perdita dell'esperienza e il divenire illusorio dell'attesa sono, secondo Marquard, compensate esteticamente: "detto altrimenti: quanto più la realtà moderna tende a passare dall'esperienza all'attesa, tanto più – compensativamente- l'arte moderna e la sua ricezione tendono a passare dall'attesa all'esperienza". O. Marquard, *Compensazioni. Antropologia ed estetica*, Armando editore, 2007, p. 127. Questa lettura promuove l'idea che la rappresentazione estetica del mondo serva a riempire i vuoti e a compensare l'estraneità al mondo. La lettura qui proposta delle tesi di Kracauer si pone, volendo rimanere all'interno del ragionamento di Marquard, come il tentativo di attribuire all'arte e alla trasfigurazione fantasmagorica del cinema come della luce qualcosa di più di una compensazione. Quest'idea è quindi usata per richiamare uno specifico uso politico dell'arte, quello che le "classi colte" di cui scrive Kracauer nel 1926 metteva in campo per mascherare appunto la perdita di centralità e univocità del loro mondo. Il mito viene riaffermato dalle élite culturali come possibile stabilizzazione di un mondo ormai frantumato che passa dal mito ai *miti*. La scissione tra realtà e esperienza è ben visibile anche nelle pagine di Kracauer a vari livelli, ma la soluzione proposta non è una conservazione del mondo nell'estetica, ma una sua trasformazione in senso ance rivoluzionario. Il mondo di Kracauer, almeno dalla metà degli anni Venti in avanti, non può né deve essere *custodito*, espressione usata da Marquard, attraverso l'esperienza estetica, ma tutt'al più riconosciuto nella sua disgregazione e nella dialettica tra intrattenimento. L'esperienza estetica in Kracauer ha quindi una dimensione rivelatrice e ambivalente. Scrive Kracauer ne *La massa come ornamento* che: "se al nostro orizzonte sono stati sottratti grandi contenuti reali, l'arte deve lavorare con ciò che rimane; una rappresentazione estetica è difatti tanto più reale quanto meno rinuncia a quella realtà che è al di fuori della sfera estetica. A dispetto dello scarso valore che si attribuisce loro, le configurazioni ornamentali di massa, anche se non hanno in sé nessun ulteriore significato, per il loro grado di realtà sono superiori alle produzioni artistiche rivolte in forme sorpassate a nobili sentimenti ormai obsoleti". S. Kracauer, *La massa come ornamento*, cit., p. 107.

dettate dalle “leggi e dalle forme” di quella cultura idealistica “che si aggira ormai ridotta a uno spettro”, leggi e forme che hanno “perso il loro diritto”, ma vorrebbero preparare una nuova cultura con gli elementi dell’esteriorità i cui “sono felicemente penetrate”. Invece di riconoscere la “disgregazione che spetterebbe rappresentare”, la cultura idealistica “incolla i pezzi”⁶⁹ facendo credere che queste immagini provengano spontaneamente dallo spirito e dalla storia. Allo stesso tempo le forme e le immagini del divertimento di massa, l’estetizzazione dello spazio e del tempo libero dello spettacolo, dello sport dei corpi allenati, delle isole di felicità dei locali del centro, delle luci delle insegne, del cinema e dei grandi magazzini del consumo, possiedono quell’ambiguità che le fa agire come potenti forme della distrazione di massa; luci che offuscano invece di illuminare in senso illuministico eppure sono anche un possibile sguardo sull’abisso della nostra condizione, l’unica possibilità di fissare e comprendere la vita nella sua dissipazione e impoverimento.

La decifrazione delle immagini spaziali come rappresentazione della disgregazione

Kracauer aveva già intrapreso una riflessione sulla relazione tra divertimento, forme culturali e impoverimento della realtà, nelle pagine del già citato *Culto del divertimento* dove scrisse che la tendenza all’ebbrezza smodata aveva il compito di “recuperare quanto si era perduto” e che questa richiesta nel contesto delle grandi metropoli come Berlino, poteva essere soddisfatta solo “nell’estrinsecazione della pura esteriorità”⁷⁰. La *mania del divertimento* è data dalla volontà della massa di emanciparsi dal “patrimonio culturale” ereditato dal passato di una cultura che è ormai solo un “retaggio storico”, in quella che appare a Kracauer come l’affermazione più netta del segno dell’epoca, la massa “non resta più abbandonata a sé stessa, ma si afferma proprio nel suo essere abbandonata”⁷¹. Ciò che si è perduto, il senso dell’esperienza nella sua totalità e la pienezza dell’esistenza va dunque compensato esteticamente attraverso il divertimento in quella che sembrerebbe essere una coincidenza precisa che suggerisce un’altra coincidenza o sovrapposizione; se infatti nel pensiero di Kracauer, soprattutto dal 1926 fino a *Gli impiegati* e oltre nei saggi e articoli dei primi anni Trenta, esiste questa corrispondenza tra la forma della baldoria (*Betriebs*) e quella dell’attività lavorativa, esiste anche una corrispondenza tra questa relazione e la forma della città⁷². Allo stesso tempo Kracauer sembra però voler incrinare questa sovrapposizione, sembra volersi sporgere sull’abisso cercando nella dimensione maniacale del divertimento berlinese, che ha il suo

⁶⁹ S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p. 35.

⁷⁰ *Ivi.*, p. 33.

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² L’affermazione più netta in questa direzione è quella scritta in *Sugli uffici di collocamento* (1930) dove “a ogni classe sociale corrisponde un certo spazio” e dove gli uffici di collocamento ricevono la loro conformazione dalla realtà stessa in quella che per Kracauer è la “decifrazione delle immagini spaziali come sogni della società”: “nel momento in cui si decifra il geroglifico di una qualunque immagine spaziale, sempre giunge a rappresentazione il fondo della realtà sociale”. Questa decifrazione avviene in realtà abbastanza semplicemente e intuitivamente nell’identificare i luoghi deputati ai disoccupati come “ambienti di stoccaggio” dove depositare gli “scarti di produzione”, ovvero i lavoratori inutili. In questo testo Kracauer sembra ribadire la coincidenza serrata tra marginalità sociale e “costruzione di uno spazio” richiamando da vicino la ricerca su *Gli impiegati*. S. Kracauer, *Sugli uffici di collocamento*, in *Strade a Berlino e altrove*, cit., pp. 73-82.

corrispettivo nella trasformazione urbana dettata dalla costruzione dei grandi cinema teatro come il *Gloria-Palast* e nel brulichio di luci delle insegne pubblicitarie, qualcosa che disarticola i contorni delle rappresentazioni dominanti. Qui si può cogliere il senso della lezione simmeliana declinato secondo la visione di Kracauer: la città di Kracauer è sempre un insieme di antinomie, di forze contrapposte, di reciproche influenze nello spazio della rappresentazione urbana dove la razionalizzazione capitalistica ha ridotto l'immagine della città a particelle, spazi chiusi e isolati tra loro, alcuni illuminati e sfavillanti, altri tetri e bui. La relazione tra spazio lavorativo e spazio del divertimento tiene insieme la dimensione della psicologia di massa e la perdita del senso dell'esperienza che riduce ogni vita a frammento. Eppure, Kracauer insiste nel costruire immagini che leggono la città come un corpo vivente inseparabile indicando una via all'interpretazione delle contraddizioni: i reietti, i rifiuti, gli spazi desolati e abbandonati dei quartieri periferici come degli asili per senzatetto sono indispensabili alla luce della migliore delle produzioni, sono funzionali e allo stesso irriducibili. Questo scarto, tra la realtà e la sua rappresentazione che, si noterà, ricalca la messa in scena dell'arte cinematografica, non è solo visibile in questo spazio, tra le scene del lavoro e quella del tempo libero, ma anche nelle stesse rappresentazioni dello splendore metropolitano, nei riflessi di luce, nelle relazioni tra lo spazio dell'intrattenimento e la potenza trasfigurante delle immagini. Qui, in questa ambivalenza del mito e della ragione con le sue rappresentazioni irrigidite e false, si colloca il pensiero di Kracauer come decifrazione degli spazi urbani che rende visibile il fondo della realtà sociale attraverso un uso trasformativo, metamorfico e mimetico del linguaggio.

Volendo avvicinare una conclusione dell'itinerario sin qui svolto si potrebbe scrivere che la metropoli di Kracauer è sempre un'analogia (o somiglianza) e una tensione: un'analogia nei confronti del rapporto tra il vuoto della giornata lavorativa e la pienezza dell'intrattenimento e una tensione tra la città delle insegne pubblicitarie e del divertimento e quella dei rifiuti e dei sobborghi che declina la relazione tra luce e ombra dal punto di vista urbano. Kracauer aveva già scritto un anno prima della necessità di distinzione sociale da parte della piccola borghesia tedesca impoverita ne *Gli impiegati*: "il bisogno di distinguersi dalla massa per qualche prerogativa, ancorché immaginaria, che è caratteristico della borghesia tedesca, rende difficile la coesione e solidarietà fra gli stessi impiegati privati"⁷³. Un testo molto significativo che declina la relazione tra spazi urbani in quella tra luci e ombre è inoltre *Proletarische Schnellbahn* (apparso il 25/04/1930 sulla F. Z.) dove Kracauer descrive la distanza che nessuna metropolitana può colmare tra il *Kurfürstendamm* e il quartiere di *Gesundbrunnen* dove affacciandosi alla luce dell'uscita del metro si trovano non carrozze di lusso e gente ben vestita, ma "un'ampia confusione di binari" e "blocchi frammentari di case" popolari dove è impossibile guadagnare un punto di vista contemplativo poiché tutto è incompleto, aperto, frammentario. Kracauer commentando la recente inaugurazione di un tratto ferroviario che unisce quartieri

⁷³ S. Kracauer, *Gli impiegati*, cit., p 97.

proletari ad altri quartieri proletari scrive: “la stazione Rosen cerca addirittura attraverso i suoi pannelli delle pareti rosa pallido di evocare un’illusione come se fosse una valle di rose. Il pubblico che usa questo tratto non ha l’aspetto particolarmente capace di cedere alle illusioni, i tempi sono duri e anche le carrozze carine e le stazioni pulite non li fanno dimenticare. Uomini con borse di attrezzi, ragazzi con giacche di pelle, impiegati, donne, riempiono le banchine e i corridoi, essi vengono dalla spesa o vanno al posto di lavoro. Su altre linee c’è più allegria che qui, nei sottofondi della vita economica, molte facce stanche e nessun chiacchiericcio da oche. Per fortuna ogni tanto strilla un bambino ingenuo e comunque il treno alleggerirà a centinaia di migliaia nel loro contesto un pochino l’esistenza. Se si scende da qualche parte lungo il percorso e si sale alla luce, sarà nel senso inverso delle *Mille e una notte* non verso castelli sfarzosi, ma verso un paesaggio di palazzi di pietre squadrate, ma il malessere che esce da essi è meglio della finta pace dei palazzi”⁷⁴. Con questo e altri testi Kracauer descrive una geografia psichica e fisica insieme che oppone lo splendore della luce dei quartieri ricchi al prorompere della vitalità di quelli popolari mentre allo stesso tempo descrive come irreali le pretese estetiche di ornamento. In *Sale riscaldate* (1931) Kracauer accosta l’immagine del deposito ferroviario dove “un tempo si lustravano le carrozze” a un “pullulare di uomini che non luccicano più da un pezzo” mostrando come un deposito si riduca alla fine non a metaforizzare la vita, ma ad esserne il contenitore reale. Le persone che trascorrono annoiate la loro vita nelle diverse sale riscaldate si distinguono agli occhi di Kracauer tra quelle che non hanno più nulla da perdere e quindi possono *solo* guadagnare e quelle che “hanno toccato il fondo” e non hanno “più nulla da guadagnare”, dove alla prima categoria sembra possibile accostare una ribellione, mentre alla seconda non rimane che “apprendere la rinuncia”. Kracauer farà di questi resoconti giornalistici la propria cifra critica e sociologica distinguendoli esplicitamente dai *reportage*, definiti “secchi pieni di fori da cui fuoriesce realtà”. In questo testo egli mostra come nelle persone che abitano le sale riscaldate “persiste il desiderio di serbare l’appartenenza delle loro condizioni di provenienza” e legando questo desiderio allo splendore della società capitalistica: “nella offuscata luce che preserva la stanza dall’oscurità, addizionano [i disoccupati] involontariamente lo splendore proprio dell’appartenenza alla borghesia, alla cui ombra sono assiepati”⁷⁵. Le sale riscaldate sono luoghi per il ceto medio impoverito dove grazie alla lettura offerta da Kracauer è possibile cogliere la contraddizione della società del suo tempo nella coincidenza tra un deposito abbandonato e una classe sociale ormai esausta leggendolo però nella rifrazione tra lo splendore di un tempo ormai andato, fatto di appartenenze e orgoglio, e la “luce offuscata” della sala. La luce funziona in questo spazio come uno sfondo temporale su cui proiettare la relazione tra l’impoverimento di una parte della popolazione e il persistere di gusci mitologici che incatenano la verità sulla propria condizione all’orgoglio di una appartenenza di classe ormai inutile e anacronistica sul piano politico, ma ostentata sul piano estetico. Un’autorappresentazione fasulla che

⁷⁴ S. Kracauer, *Proletarische Schnellbahn*, in *Werke* 5.3, cit., 219-221.

⁷⁵ S. Kracauer, *Sale riscaldate*, in *Strade a Berlino e altrove*, cit., p. 83-89.

trova la sua concrezione estetica e politica in un luogo specifico della città. Una tensione, quella tra città e mito, che attraversa la produzione di Kracauer sia nella seconda metà degli anni Venti sia successivamente, mentre la corrispondenza tra la geografia degli asili per senzatetto e la canzone di successo⁷⁶ sarà soprattutto marcata a partire dalla ricerca su *Gli impiegati* e nei primi anni Trenta. Un esempio piuttosto eloquente di questa coincidenza è rappresentato dal testo *Fortuna e destino*, apparso il 10/10/1931 sulla «Frankfurter Zeitung», dove Kracauer descrive il progressivo spogliarsi degli arredi di quelli che erano “negozi ben provvisti” e che adesso assomigliano a “locali sgomberati” che mettono a nudo i loro “angoli scalcinati” dove le masse disperate di disoccupati e poveri tentano la fortuna in quella che appare non solo come la descrizione di un impoverimento di arredi, ma la costruzione di uno spazio che assomiglia ai suoi avventori.⁷⁷ Sul rapporto tra costruzione architettonica e vita sociale anche *Il sottopassaggio*, apparso l’11/03/1932 sulla «Frankfurter Zeitung», rappresenta un testo significativo. Qui Kracauer oppone idealmente il sistema costruttivo del sottopassaggio nelle sue file ordinate di viti, bulloni e colonne, “compatto e imperturbabile”, al “confuso dileguare degli esseri umani”: “da un lato il sottopassaggio, dall’altro, gli uomini, parti e particelle sempre scisse l’una dall’altra, inconciliabili schegge di un intero che non è mai dato”. Il caos rappresentato dal fluire degli uomini nella loro miseria e “caotica imperfezione” è opposto alla compattezza architettonica che sembra così metaforizzare il sistema produttivo e la sua crudeltà assieme all’impoverimento di uomini incapaci di organizzarsi in società⁷⁸. Il divertimento, se da un lato è la perfetta corrispondenza della vita lavorativa nelle sue manifestazioni superficiali è anche per Kracauer il valore dell’“improvvisazione, come immagine dell’incontrollata confusione del nostro mondo”⁷⁹ come prossimità al vuoto e all’abisso grazie alla quale è possibile pensare di spezzare la relazione tra razionalizzazione capitalistica e il riemergere delle potenze mitologiche che rapprendono le forze emancipatrici del presente costruendo una realtà metropolitana a misura dei rapporti di poteri dominanti. In questa direzione vanno vari testi di Kracauer, tra questi *Langweile* (1924)⁸⁰, apparso il 16 novembre 1924 sulla «Frankfurter Zeitung». Scrive Kracauer che: “si passeggia per strada la sera, saturi di quella incompiutezza dalla quale può germogliare la pienezza. Parole luminose passano sui tetti, e nelle pubblicità straniera già si era banditi dal proprio vuoto. Il corpo getta radici nell’asfalto, e lo spirito, che non è più il nostro spirito, vaga senza fine fuori dalla notte nella notte con le illuminanti manifestazioni luminose. Se solo si concedesse una sparizione. Ma come Pegaso su una giostra, deve girare in tondo, non deve stancarsi di proclamare dal cielo la gloria di un liquore e la lode della migliore sigaretta da cinque centesimi”. In *Berlin*⁸¹, testo apparso il 2 gennaio 1926 sulla «Frankfurter Zeitung», Kracauer enfatizza con una

⁷⁶ Si richiama qui la citazione già proposta sopra per sottolinearne l’importanza nell’economia della lettura qui svolta: “La geografia degli asili per senzatetto è nata dalla canzone di successo”. S. Kracauer, *Gli impiegati*, cit., p. 112.

⁷⁷ S. Kracauer, *Fortuna e destino*, in *Strade a Berlino e altrove*, cit., pp.90-93

⁷⁸ S. Kracauer, *Il sottopassaggio*, in *Strade di Berlino e altrove*, cit., pp. 52-54.

⁷⁹ S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p. 35.

⁸⁰ S. Kracauer, *Langweile*, *Werke* 5.2, cit., pp.161-164.

⁸¹ S. Kracauer, *Berlin*, *Werke* 5.2, cit., pp. 327-328.

prosa impressionistica e fuggevole la distanza tra i “berlinesi” e le persone giunte dalla provincia per festeggiare il Capodanno nella grande città. Le insegne luminose possiedono qui una potenza metamorfica che dona unità e sospende la realtà trasfigurando lo spazio urbano. In *Lichtreklame* (1927)⁸² Kracauer scrive delle insegne pubblicitarie sui *boulevard* parigini che “cambiano di significato senza preavviso” e dove “la giustapposizione dei negozi crea un brulichio di luci il cui disordine scintillante non è puramente terrestre”. La comunicazione della propaganda pubblicitaria risulta così alterata da questo turbinio di luci fino a far perdere ai segni e lettere i loro scopi pratici: “il passaggio alla policromia li ha frantumati in frammenti lucenti che si assemblano secondo leggi diverse da quelle abituali”; la pubblicità diventa in questo testo scritto negli stessi mesi de *La massa come ornamento* un elemento di perturbazione e differenziazione che altera le condizioni della nostra stessa percezione avvolgendo sogni e desideri in un rosso infuocato. Le insegne pubblicitarie hanno qui il compito di spezzare la continuità del senso e allo stesso tempo di avvolgere le persone in questa atmosfera illusoria e soporifera. Molti sono i testi che mostrano la complessità della relazione tra lo spettacolo e la vita metropolitana, tra povertà e luce. Tra questi è sicuramente da segnalare *Unter der Oberfläche*⁸³. In questo testo apparso sulla «Frankfurter Zeitung» il 12/07/1931, Kracauer oppone lo splendore del lusso (*Glanz*) alla miseria come condizione solo apparentemente poco diffusa, mentre rintraccia nei comportamenti delle persone ben vestite un’irascibilità che gli fa scrivere come queste appaiano rose dalla loro inquietudine (*verzehrt sind*). Agli aspetti superficiali della vita e dello splendore metropolitano è qui accostata la superficie delle relazioni sociali in quella che appare una tipica operazione kracaueriana, ovvero tradurre condizioni sociali e esistenziali, individuali o meno, in forme spaziali. Le persone appaiono come superfici che si infiammano (*Reibungsfläche*) al minimo contatto. La miseria generalizzata trova la sua compensazione, anche qui come forma di estetizzazione, nello sport del fine settimana. Nonostante le carrozze di lusso, la miseria compare, scrive Kracauer, ovunque. I segnali della sua presenza “spiccano come alberi delle barche affondate sopra la superficie dell’acqua”. Sulla relazione tra la miseria come condizione sociale e la luce come immagine dello splendore, Kracauer scrive anche in *Figure Berlinesi*, testo che raccoglie diversi contributi, tra questi *Begegnungen mit hilflosen Figuren* dove all’interno compare *La voce (Die Stimme)*, apparso il 17/02/1931 sulla «Frankfurter Zeitung»⁸⁴. Qui Kracauer scrive di diversi visitatori impressionati dalla quantità di mendicanti apparsi in città e di un uomo cieco: “È come se la voce si fosse resa autonoma e si facesse ormai strada di forza propria. Penetra nell’aria con l’ostinazione di un tratto di penna, come un’insegna si ostina ancora nel suo: «Fiammiferi, fiammiferi» e «Aiuto, vi prego», e indifferente al successo o all’insuccesso, insiste come una colonna di soldati non arresasi, e mai e poi mai disposta ad arrendersi, alle insegne luminose. Una voce tagliente e sinistra che non si lascia ammutolire nemmeno dalla mondana stazione balneare. [...] Come un pilota inviato dalla miseria, la voce viene a prendermi e, senza affievolirsi ne

⁸² S. Kracauer, *Lichtreklame*, *Werke* 5.2, cit., pp.529-532.

⁸³ S. Kracauer, *Unter der Oberfläche*, *Werke* 5.3, pp. 585-588.

⁸⁴ S. Kracauer, *Figure Berlinesi*, in *Strada a Berlino e altrove*, cit., pp. 149-150.

accrescersi, mi accompagna ben oltre il Kurfürstendamm. È da un pezzo che la monetina è caduta nella cassetta dei fiammiferi – eppure la voce ancora non può ammutolire”⁸⁵. È del tutto significativo che Kracauer accosti al tema della miseria tratti fisici e psicologici osservati nella vita di strada per metterli in relazione con lo splendore delle insegne pubblicitarie. Queste figure berlinesi appaiono con la loro irriducibilità sia dei residui del passato, sia forme di vita travolte dalla spettacolarizzazione in un contesto dove la relazione tra miseria e splendore accresce la tensione sociale e urbana. Ora i testi più eloquenti in questa direzione è doveroso citare una miniatura sulla povertà dei sobborghi di Parigi, *La Ville de Malakoff*⁸⁶. Malakoff è descritta da Kracauer in questo testo, apparso sulla «Frankfurter Zeitung», il 30/01/1927, come una città di rifiuti cui “niente la collega con lo splendore del mondo che l’ha espulsa”. Una città dove l’impresa chiamata vita ha voltato le spalle e dove “uomini che sono succubi della malinconia sprofondano dallo spazio pieno in un vuoto di dimensioni indefinibili”. L’immagine di Malakoff è appunto un retro, un luogo abbandonato, una finestra sulle latrine della civilizzazione dove l’abbandono della massa diventa l’abbandono della città dei reietti, di coloro i quali non hanno accesso al divertimento e allo splendore del *boulevard*. Malakoff rappresenta per Kracauer anche un livello insondabile alla speranza, un luogo diverso dai grandi agglomerati industriali: “anche nelle città proletarie tedesche delle zone industriali spesso si distendono casermoni e angoli nascosti. Sono un miscuglio di notevole bruttezza, però in queste stazioni di massa che sono opera di speculatori e caso, la speranza comunque rimane. Sopra di loro i camini delle fabbriche fumano e dentro qualcosa avviene, la barbarie ha la forza di protestare e la volontà di trasformarsi. Malakoff non conosce questo gesto minaccioso, essa è la rinuncia”. Importanti sono anche in questa direzione le recensioni dei libri di Ernst Haffner e Albert Lamm⁸⁷ dedicati rispettivamente alle case per disoccupati e ai giovani ragazzi di strada nel quadro della grande disoccupazione di quegli anni. Il testo, intitolato *Betrogene Jugend* apparso nel 1932 fu recensito da Kracauer assieme a quello di Haffner. Se nel primo caso Kracauer loda la scrittura e l’osservazione partecipante dello sguardo di Lamm che riesce a cogliere la relazione tra il vuoto creato dalla disoccupazione nelle vite dei giovani e la natura umana attraverso lo studio delle case per disoccupati, nel testo di Haffner, Kracauer ritrova la capacità del conoscitore di strade di raccontare attraverso l’esperienza personale il denominatore comune del “labirinto sotterraneo della città”. Kracauer nella descrizione delle bande giovanili di Haffner rintraccia una geografia della città totalmente assente nelle rappresentazioni della pubblicistica ufficiale: pub, stazioni, sale d’aspetto, fiere, ogni luogo vede protagonisti questi ragazzi in cerca di ostentamento in modo più o meno legale ai confini tra istituzioni e strada.

⁸⁵ Kracauer, *Figure Berlinesi*, in *Strada a Berlino e altrove*, cit., pp. 149-150.

⁸⁶ S. Kracauer, *La ville de Malakoff*, *Werke* 5.2 pp. 537-540.

⁸⁷ S. Kracauer, *Großstadtjugend ohne Arbeit*, *Zu den Büchern von Lamm und Haffner*, in S. Kracauer, *Werke*, 5.4, cit., pp. 240-243.

CAPITOLO 4

*Jacques Offenbach e la forma urbana dell'ambiguità*¹

L'ultimo capitolo di questo lavoro si spinge fino al 1937, anno in cui esce *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo*. Libro scritto come possibile sostegno in un momento di grandi difficoltà economiche, nel pieno degli anni dell'esilio parigino dopo la cacciata dovuta alle sue origini ebraiche da Berlino², *Offenbach* è interpretato in queste pagine in continuità con la riflessione di Kracauer della seconda metà degli anni Venti e nei primi anni Trenta³. Si tratta del resto di un testo che ambisce ad essere la "biografia di una città" e che si pone in continuità con le immagini e letture proposte nel capitolo precedente sulle metropoli e sulla geografia per immagini che Kracauer disegna nei suoi lavori per la «Frankfurter Zeitung». *Offenbach* è Parigi e Parigi è certamente per Kracauer la città che più di ogni altra ha influenzato la sua scrittura e visione. Non sorprende quindi che nel momento della necessità, quando la storia si impossessò violentemente delle vite dei coniugi Kracauer, essi scelsero di emigrare a Parigi e che la curiosità intellettuale del nostro autore andò nella direzione della storia politica e sociale di questa città. L'importanza del testo se da un lato sta nella continuità rispetto al tema 'immagini di città', quello che interessa sottolineare in questa parte della ricerca è piuttosto il cambiamento, l'acuirsi di una visione più netta e lucida socialmente che permette a Kracauer di interpretare la crisi che travolse la Parigi del Secondo Impero in continuità con la crisi della repubblica di Weimar. Le parole chiave di questa crisi sono *decadenza, tradimento, disillusione*: dalle speranze di rivoluzione e democrazia che la società francese vide sopprimere dalle politiche dittatoriali di Napoleone III fino al tradimento dei valori politici e alle speranze rivoluzionarie della Germania degli anni

¹ La parola scelta nel titolo, ambiguità (*doppeldeutig* nel testo di Kracauer), non necessariamente richiama l'uso che queste pagine propongono. Si tratta di un nodo difficile da sciogliere poiché l'uso della parola tedesca ambiguità è sì ripetuto nel testo su Offenbach più volte, ma l'interpretazione che se ne offre qui tende a sovrapporsi concettualmente con maggiore efficacia alla parola *ambivalenza*. La ricchezza semantica e concettuale di questa coppia, ambiguità/ambivalenza non è sempre separabile, sono ampie le zone in cui si incontrano mostrando affinità. In generale è importante sottolineare non l'estrema pluralità ma appunto l'ambivalenza di alcuni fenomeni studiati da Kracauer, quali il mito, il divertimento, la razionalità. Per motivi di fedeltà al testo è però spesso impiegata la parola ambiguità.

² Notizie sull'emigrazione francese e sulla nascita del progetto editoriale si trovano in S. Kracauer, *Werke 8, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2005, pp. 503-537. Kracauer soggiornò dopo la cacciata da Berlino presso l'Hotel Madison di *boulevard Saint-Germain* a Parigi. Offenbach non è al centro della critica sulle opere di Kracauer, alcuni riferimenti bibliografici: U. Beiküfner, *Figuration und Gestalt*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2004; D. Barnouw, *Critical realism: History, photography, and the work of Siegfried Kracauer*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1994; Martin Hofmann, T. Korta, *Siegfried Kracauer – Fragmente einer Archäologie der Moderne*, Pro-Universitäre, Sinzheim, 1997; Peter Maroldt, *Ästhetische Erfahrung in der Moderne – ihre Konsequenzen für die Soziologie in den Schriften Siegfried Kracuers*, Marburg, Tectum, 1996; Ph. Despoix, Nia Perivolaropoulou (a cura di), *Culture de masse et modernité: Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Paris, Éd. De la MSH, 2001; O. Agard, *Le chiffonnier mélancholique*, CNRS Editions, Parigi, 2010; A. Flores *Jacques Offenbach und sein Werk bei Siegfried Kracauer und darüber hinaus*, Westfälisches Dampfboot, Münster 2021.

³ Una possibile traccia in questa direzione è rappresentata dalle pagine introduttive a *Prima delle cose ultime*, l'ultimo lavoro di Kracauer rimasto per altro incompiuto. Qui Kracauer inserisce *Offenbach* in una rivalutazione complessiva della sua opera volta al tentativo di "portare alla luce il significato di settori dell'esperienza che ancora non hanno visto accolta la loro legittima aspirazione ad essere riconosciuti nei propri limiti". Egli sottolinea come questa continuità è stata "certamente" cercata in *Offenbach*. Del periodo immediatamente precedente all'inizio delle ricerche su Offenbach è la stesura del romanzo autobiografico *Georg* che poi non verrà pubblicato anche causa alcuni screzi con l'editore olandese Querido e troverà la sua pubblicazione integrale solo nel 1973 nelle *Schriften*. S. Kracauer, *Prima delle cose ultime*, Marietti, Casale Monferrato, 1985, p. 4.

Venti culminate con l'avvento del nazismo. Dal punto di vista del lavoro di questa tesi è però importante cogliere non solo l'analogia politica della visione kracaueriana, ma soprattutto la distanza e la profonda disillusione che avvolge *Offenbach*. Kracauer scrive un testo richiamando chiaramente le categorie e le istanze che aveva maturato con le ricerche sociologiche dedicate agli impiegati e alle trasformazioni in superficie della società tedesca della seconda metà degli anni Venti, ma a cambiare saranno soprattutto le aspettative di trasformazione sociale. *Offenbach* è da molti punti di vista un testo che immagina e allude chiaramente a un futuro cupo dominato dalla propaganda, ma da altri punti di vista è un testo che riassume e condensa molte delle letture e decifrazioni della modernità. Il nodo che lega questi due sguardi, uno rivolto al futuro immediato, uno colmo della capacità ottica e mimetica maturata negli anni precedenti, è proprio l'accresciuta importanza della propaganda e della capacità dei sistemi politici di unirsi alle tecniche di manipolazione e trasfigurazione del reale imposti dalla società dello spettacolo. Questo capitolo dedicato a *Offenbach* non è quindi solo la chiusura cronologica di un itinerario che è idealmente iniziato nel 1925 e che si conclude nel 1937 con la pubblicazione del testo, si tratta di individuare anche una cesura nel rapporto che Kracauer avrà verso l'industria dell'intrattenimento e verso il destino della Germania.

Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo verrà pubblicato ad Amsterdam nel 1937 come frutto di intense ricerche alla *Bibliothèque Nationale*⁴ sulla Parigi del Secondo Impero; scritto quasi come un collage da diari, memorie, cronache, romanzi e testimonianze dirette in una forma che spesso fa parlare i protagonisti pur senza citarli esplicitamente. Il testo si arricchisce senza dubbio della relazione intellettuale dell'autore con Walter Benjamin che proprio agli inizi degli anni Trenta aveva ricominciato a lavorare al suo grande lavoro rimasto incompiuto, i *Passagen-Werk*⁵ e

⁴ Per diverse ragioni non è stato possibile accedere all'archivio di Marbach dove sono conservati la maggior parte dei materiali preparatori al testo su Offenbach. Si tratta di 1500 schede suddivise in 169 sezioni ognuna delle quali rappresenta un argomento di interesse. Olivier Agard nel suo testo su Kracauer offre alcuni esempi di questo lavoro: la serie 4 esplora l'opera di Louis Scheider, *Le Maîtres de l'oprérette française*; la sezione 6 è *L'Historie du Second Empire* di Constantin Bulle; la sezione 64 si occupa del tema luce e illuminazione. Da notare la lettura di Marx cui sono dedicate ben 25 schede della serie 50 su *La lotta di classe in Francia 1848-1850* cui si aggiunge la lettura intensa del *Diciotto Brumaio di Luigi Bonaparte*. Agard ha il merito di ritenere *Offenbach* non un semplice libro scritto sotto la pressione economica dei tempi, ma di considerarlo un testo organicamente all'interno del percorso kracaueriano sull'archeologia della modernità. O. Agard, *Le chiffonnier mélancolique*, cit., pp. 207-209.

⁵ L'ipotesi di Adorno suggerita a Benjamin è che Kracauer si fosse "vendicato" della lingua tedesca scrivendo *Offenbach* in risposta al nazionalsocialismo; la situazione divenne abbastanza scabrosa per Kracauer quando egli si trovò ad essere censurato dal suo vecchio allievo e amico il quale dal 1935 divenne il principale collaboratore di Max Horkheimer all'Istituto per la ricerca sociale. Adorno che durante una visita a Parigi nel 1936 aveva suggerito per conto dell'Istituto a Kracauer di intraprendere uno studio sulla propaganda che avrebbe, nelle intenzioni, gettato una luce sulla struttura del fascismo, lo accusò dopo la prima stesura di possedere un "individualismo chapliniano". M. Horkheimer, *Gesammelte Schriften* 16, *Briefwechsel 1937-1940*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1995, p.100 (lettera del 23/3/1937). La successiva reazione di Adorno alla versione del testo elaborata da Kracauer del dicembre del 1936, intitolato *Massa e propaganda* «Marbacher Magazin», cit., pp.85-90), fu piuttosto severa; egli infatti giudicò il testo "insufficiente". Per tutto l'anno 1937 Adorno cercò di influenzare il lavoro di Kracauer nella direzione da lui auspicata. La pubblicazione di *Offenbach* aggravò la posizione di Kracauer che, ultimati i lavori su *Massa e propaganda*, si vide criticare aspramente da Adorno che in un rapporto confidenziale del marzo 1938 si incaricò personalmente di redigere una versione "pubblicabile". Come facilmente intuibile, il risultato finale fu insoddisfacente per Kracauer che non acconsentì alla pubblicazione valutando il testo come profondamente denaturato rispetto alla versione iniziale. Agard fa giustamente notare che, con "tragique ironie", la versione adorniana rimase consultabile all'archivio di Marbach. O. Agard, *Le Chiffonnier mélancolique*, cit., p. 222. Sulle relazioni con Adorno e Benjamin e sui sospetti di quest'ultimo di plagio, è illuminante

successivamente dell'interesse dell'autore, maturato alla metà degli anni Trenta per i temi della propaganda fascista.

L'intenzione che muove queste pagine è in primo luogo volta a illustrare l'interpretazione di Kracauer della relazione tra le forme culturali, nello specifico l'operetta, e il contesto politico dell'epoca. In secondo luogo il capitolo mira a chiarire come la lettura che Kracauer propone degli eventi della Parigi del Secondo Impero sia in continuità con le pagine dedicate al culto del divertimento scritte nella metà degli anni Venti quando il fiorire dell'industria cinematografica e l'esplosione di euforia e smodato divertimento post-bellico, trasformarono la realtà urbana di Berlino attribuendo a questa il carattere fantasmagorico che poi Kracauer ritrova nella Parigi del XIX secolo. Allo stesso tempo il testo cerca di evidenziare una significativa discontinuità tra la riflessione presente in *Offenbach* e quella di pochi anni precedente. Alla base di continuità e discontinuità della lettura qui offerta v'è solo in parte un dato biografico, seppur presente. Si propone invece una possibile lettura *politica* legata alle categorie usate da Kracauer. Nella parte finale del testo si suggerisce un accostamento con le pagine per molto tempo inedite che Kracauer scrisse in contemporanea con la pubblicazione di *Offenbach* sul tema della propaganda totalitaria; il fine è mostrare come l'esilio e la disfatta della repubblica di Weimar stimolino Kracauer ad approfondire la specificità della relazione tra lo spazio metropolitano e quello estetico nel tentativo di spiegare e interrogare la natura della relazione politica che unisce le luci della baldoria (*Betriebs*) alla giornata lavorativa, lavoro e soggettività, l'antagonismo delle forme con gli esiti politici e antropologici di questo dissidio in quella che si può definire una decifrazione non concettuale e interna della modernità e dei suoi esiti estetico-politici.

Kracauer sembra voler restituire unità e coerenza a una particolare costellazione culturale legata alla cultura metropolitana leggendo da un punto di vista storico e politico la relazione tra la modernità e le forme culturali dell'intrattenimento e della fantasmagoria alla luce però dei fatti che ne sconvolsero la sua vita nei primi mesi del 1933. Il testo è quindi in parte un esercizio di autocritica e di revisione di alcune riflessioni maturate tra la metà degli anni Venti e i primi anni Trenta. Jacques Offenbach, il compositore di Colonia emigrato giovanissimo con il padre e il fratello a Parigi (1833), sembra restituire alcuni tratti biografici allo stesso Kracauer soprattutto nella figura

uno scambio di opinioni tra i due. Scrive Adorno a Benjamin: "E l'impaginazione dell'insieme, pubblicizzato dalla prefazione impertinente e stupida come una "biografia sociale", è degna dei dettagli. Le osservazioni sociali sono pettegolezzi da zia, la cui stupidità e trivialità ha il suo equivalente solo nell'ammiccante piccolo borghese con cui, invidiosi, la società e perfino il demi-monde - Kracauer gli dà l'articolo femminile - vengono stilizzati. No, se Kracauer si identifica davvero con questo libro, si è definitivamente eliminato dal numero di coloro che devono essere presi sul serio; e sto considerando molto seriamente se non sia il caso di rompere i rapporti con lui". Th. W. Adorno - W. Benjamin, *Briefwechsel*. 1928-1940, Suhrkamp, Berlin, 2020, p. 240 (Lettera del 4 maggio 1937). La risposta di Benjamin, in realtà molto meno severa, sembra preoccuparsi solo della possibile parentela con il testo dei «passagen» e testimonia della cautela con cui si svolsero le conversazioni con Kracauer. Si veda la lettera del 9 maggio 1937. Th. W. Adorno - W. Benjamin, *Briefwechsel*, cit., pp. 241-245. Visto questo precedente non sorprenderà che, pur nell'insieme di un'amicizia molto intima e certamente fondamentale, alla pubblicazione nel 1965 del saggio di Adorno *-Uno strano realista-* Kracauer esprimerà un giudizio abbastanza negativo sul testo. Th. W. Adorno, *Note per la letteratura* I 1961-1968, Einaudi Torino, 1979 pp. 68-89. La distanza tra i due segue una distinzione di tipo teorico e metodologico insieme.

dell'artista e intellettuale tedesco in esilio. La relazione che unisce l'emigrazione come fenomeno politico e le forme della rappresentazione culturale è al centro di questa biografia che, scrive Kracauer, ha il compito di essere soprattutto "la biografia di una città"⁶ che occupa un periodo che va da Luigi Filippo fino agli inizi della Terza Repubblica con particolare riferimento al periodo di Napoleone III. La Parigi di Kracauer è certamente la descrizione della modernità come trasformazione della soggettività:

Che cosa accadde in quell'epoca? In quell'epoca entrò in scena la società moderna. Fu la conseguenza dello sviluppo industriale, determinato a sua volta da un'ondata di invenzioni. Gli effetti più sconvolgenti furono provocati dalla ferrovia, la cui introduzione cambiò la faccia della terra e le relazioni tra uomini e creò le basi per l'odierna espansione del credito⁷.

Oltre all'invenzione della ferrovia, Kracauer ricorda l'illuminazione a gas, la dagherrotipia "fino al procedimento galvanico di indoratura che permise al ceto medio di sfoggiare vasellame da tavola apparentemente uguale a quello della grande borghesia"⁸. L'insieme di queste invenzioni cambiò radicalmente la scena facendo sì che la produzione industriale "entrasse nelle coscienze come un fattore di potenza sociale decisiva (*gesellschaftliche Macht*)"⁹. Non solo, in questo periodo nacque la stampa moderna che cessò di essere sostenuta dal costo dell'abbonamento (fino ad allora esorbitante, fino ad 80 franchi anno), basandosi poi sulla pubblicità degli inserzionisti; accanto ad una maggiore diffusione dei giornali comparve una nuova figura di giornalista legata soprattutto al denaro, vero "denominatore comune della vita intellettuale"¹⁰. I giornali spostavano così il loro interesse centrale dal dibattito sulle idee alle relazioni tra il denaro e le idee che dovevano, gioco forza, coincidere con quelle dei propri editori e sostenitori. *Offenbach* è quindi da molti punti di vista il confronto di Kracauer con la forma nascente della modernità. Se da una parte Kracauer descrive Parigi come la città cosmopolita, moderna e aperta al cambiamento, egli individua, dall'altra parte, una specifica relazione tra la forma politica del tempo e gli spazi urbani: "le forze sociali

⁶ S. Kracauer, *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo*, Marietti, Casal Monferrato, 1984, p. 2. D'ora in poi abbreviato con il semplice "*Offenbach*" in corsivo. In questo senso la biografia di *Offenbach* è anche una biografia del musicista di origine tedesca Jacques Offenbach (1819-1880) autore di musiche buffe e operette che conquistarono il gusto della società francese grazie anche ai libretti di Ludovic Halévy. Di origine ebraica, bambino prodigo e virtuoso del violoncello, seppe unire grazie ad una sensibilità molto spiccata temi profani legati alla vita mondana a temi classici e di origine religiosa. Kracauer, che come si è già notato, era stato un critico severo della moda delle biografie di grandi del passato (*La biografia come forma d'arte neoborghese* 1930), trovò nella figura di Offenbach l'esemplificazione perfetta dello spirito del tempo e grazie alla carriera di questo musicista e alla sua personalità riuscì nell'intento di scrivere una biografia sociale della città di Parigi attraverso un periodo storico e le sue contraddizioni mentre segue le vicende umane e professionali del protagonista.

⁷ S. Kracauer, *Offenbach*, cit., p. 56.

⁸ Ivi. Sembra di particolare importanza notare come accanto alle più famose e importanti invenzioni dell'epoca, Kracauer si premuri di sottolineare il processo di induzione galvanica al fine di far conoscere ai propri lettori come la funzionalizzazione delle scoperte non procedesse solo nel senso industriale, ma anche estetico. È infatti decisivo che questo procedimento rappresenti una possibilità di somiglianza e di impostura di ordine estetico sociale, permettendo ai piccoli borghesi e ai lavoratori di esibire le proprie dorature. Queste e altre osservazioni erano già centrali quando sul finire degli anni Venti Kracauer iniziò un confronto con le classi sociali e la loro autorappresentazione anche attraverso le esposizioni del *Wekbund*. Un esempio in questa direzione: *Le piccole commesse vanno al cinema* (1927) in S. Kracauer, *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli, 1982, pp. 85-99.

⁹ S. Kracauer, *Offenbach*, p. 56.

¹⁰ S. Kracauer, *Offenbach*, p. 58.

stimolate dalla produzione industriale non riuscivano ancora ad affermarsi e la mentalità alimentata dai giornali poté diffondersi indisturbata”, conquistando uno spazio “rigorosamente circoscritto: il *boulevard*”¹¹. Il *boulevard* era soprattutto uno spazio dedicato al piacere sociale dominato, paradossalmente, dall’extraterritorialità, dove poter incontrare i *dandys* e la *Jeunesse dorée*, figure sociali la cui mentalità si accostava spontaneamente alla dimensione giornalistica improntata al presente, alla fugacità della notizia e del costume cittadino. Kracauer coglie “il fascino e lo spavento che la città sapeva conciliare (*des Rätsels bemüht, das sie ihm aufbag – des Rätsels, das sie mit dem von ihr erzeugten Entsetzen zu versöhnen*)”¹² nel *boulevard* e con Baudelaire¹³ vede nel disgusto per la mediocrità borghese e nell’eleganza ricercata qualcosa di più dell’estetizzazione della vita. La distanza dalla volgarità politica e il disprezzo per la palude dei tempi di Luigi Filippo riducevano questi soggetti a dipendenti dal denaro, ma allo stesso tempo ne esaltavano altre caratteristiche: godere la vita, mostrare libertà di giudizio e coltivare la propria mente. I *boulevardier* chiamavano ‘Turchia’ o ‘India’ tutto ciò che stava fuori dai confini immaginari seppur precisissimi del *boulevard*, essi consideravano questo spazio un luogo che conteneva “tutto il mondo” e mentre le tensioni sociali aumentavano e si diffondevano le prime teorie socialiste e le rivolte operaie a pochi anni di distanza dal colera importato dall’Inghilterra, aumentava anche in proporzione il bisogno di preservare la purezza della loro immagine isolandosi dal mondo esterno socialmente. Si creava così una sorta di tensione tra l’appartenenza al mondo della società del tempo e un isolamento cercato dai frequentatori del *boulevard* volto a marcare la distanza sociale dal ‘resto’. Una tensione che sembra in qualche modo ricalcare l’immagine stessa dello spazio-*boulevard*: dentro un sistema di vie e collegamenti, ma sostanzialmente isolato. Il gusto per la novità, l’abbigliamento eccentrico, la distanza dalla natura erano le caratteristiche dei frequentatori di questo spazio. Il divertimento aveva contagiato il popolo. Scrive Kracauer:

Così, attraverso il mutamento del panorama economico, l’ascesa dell’industria dei giornali e dell’amore e il ristagno del processo di sviluppo sociale, si formò il *boulevard*, esso stesso un ambiente, ma un ambiente artificiale, circondato da argini invisibili. I valli fortificati, il cui anello incominciava allora a includere Parigi costituiscono un percettibile corrispettivo di questi argini che sottolineano ancora il carattere extraterritoriale del *boulevard*. Il *boulevard* era un luogo sottratto all’intromissione della realtà sociale, un punto di incontro in campo neutro. Un terreno irreale¹⁴.

Nel *boulevard* Kracauer vede non solo una forma soggettiva di esistenza legata alla distinzione sociale e all’euforia generale che a Parigi sembrava prender la forma di una “luce rosa che avvolgeva gli orrori”¹⁵, ma soprattutto la forma urbana dell’*esprit* libero. Il

¹¹ Ivi, p. 61.

¹² Ivi, p.12. La citazione è di Heinrich Heine.

¹³ Ivi, p. 61. “tutti alimentavano in sé lo spirito dell’opposizione e della rivolta; tutti sono difensori di ciò che nella superbia umana ha un valore positivo e sono animati dall’impulso, oggi troppo raramente sentito, di aggredire e di distruggere la trivialità”

¹⁴ Ivi, p. 69.

¹⁵ Ivi, p.13.

boulevard, pur presente al centro della città, diventa un'oasi di estraneità e allo stesso tempo si connota come spazio non estraneo alla tradizione, ma al contrario rafforza la tradizione francese dell'ironia come arma contro il potere. Questa relazione di continuità e discontinuità apparteneva a Parigi, allo stesso Offenbach e anche al suo biografo Kracauer che coglie nell'ambiguità di quegli anni una parentela di tipo storico teorico con gli anni di Weimar. A connotare questo spazio era una luce particolare e un'aria leggera che "come il denaro, da cui dipendeva, esso era volto a distruggere miti, a esorcizzare le forze tenebrose"¹⁶. L'ironia divenne quindi l'arma con la quale riconoscere le maschere, "strapparle e mettere a nudo i volti veri". Lo spazio del *boulevard* era popolato da "immigrati interni", uomini non necessariamente stranieri che vivevano in questo luogo ristretto, ma ampio a sufficienza per trovare la libertà di pensiero unita all'esibizione di frivolezza (*Frivolität*) e eleganza. Ma la frivolezza da sola non bastava, dovevano intervenire anche fattori economici e sociali a scuotere la sonnolenza del primo ministro di Luigi Filippo, Guizot¹⁷.

La rivoluzione del disprezzo e le immagini di città

Kracauer connota Offenbach come un essere simile a un uccello, una creatura d'aria votata al divertimento, all'esteriorità assoluta, nemico della noia, che si può permettere di sorvolare distante le diatribe sociali e guidare l'umanità verso un futuro dove le forze oscure sono finalmente bandite. Offenbach, vera immagine della modernità nella sua fugacità, mostra con la sua musica e esistenza una visione utopica e politica che ha la stessa qualità specifica del *boulevard*. Egli aveva, agli occhi di Kracauer, non solo la capacità di penetrare la realtà sociale attraverso la musica, ma anche di anticipare la venuta di una società più giusta. La sua arte non intratteneva solo, ma spostava equilibri e metteva in discussione le mentalità dominanti, le consuetudini di corte, le storture e le miserie indotte dalla nascente economia monetaria. Non casualmente, Kracauer vede nascere in questo periodo la figura del *flâneur*, un uomo che andava di qua e di là senza meta riempiendosi di impressioni fluttuanti: "il *flâneur* rassomigliava al fumatore di *hashish*: le immagini della città gli aleggiavano nel cervello come sogni"¹⁸. Lo *spleen* divenne un atteggiamento consono e diffuso come ripugnanza di sé stessi e degli altri. In questo quadro si formavano le condizioni opportune per la nascita dell'operetta ovvero quando ormai più nessuno si faceva illusioni sul destino del governo e quando la situazione politica era ormai compromessa. Kracauer legge nella caduta di Guizot la fine di un equilibrio stagnante e soprattutto la fine delle illusioni della borghesia verso il governo; ormai stanca della palude e dei fallimenti infine appoggiò le istanze repubblicane verso quella svolta che permise poi la rivoluzione del 1848 sedata nel sangue. I *dandys* mentre mostravano disprezzo per l'avidità dell'accumulazione di denaro si tennero comunque in questo frangente al riparo; come Offenbach

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ François Guizot (1787-1874) fu politico e storico francese, presidente del consiglio dei ministri nel 1847 pochi mesi prima della rivoluzione del 1848.

¹⁸ Ivi, p. 83.

necessitavano di argini invisibili, ma sicuri, dove poter esercitare la propria estraneità per la realtà nascente dell'economia capitalistica. Il loro essere stabilmente fuori dalla realtà, anche da un punto di vista urbano, in un mondo immaginario, ma reale, non gli permetteva di schierarsi per la Repubblica eppure aveva, per Kracauer, un preciso significato politico. L'interpretazione che egli muove in *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo* si snoda soprattutto nella relazione tra spazio politico e spazio urbano dove, ad ognuna di queste dimensioni, appartiene la tensione tra realtà e irrealtà. La modernità della Parigi di Offenbach e quella della Berlino di Kracauer degli anni Venti si richiamano nel segno della profonda fantasmagoria del mondo dell'operetta e del *boulevard* che stavano solo aspettando il proprio momento. In quello che si può definire come un capolavoro di cinismo e opportunismo nasceva a Parigi dopo Luigi Flippo un governo di fantasmi che sulle ceneri del misero e poco convinto tentativo borghese di instaurare una repubblica vedeva insediarsi un fantoccio, un fantasma utile non perché conosciuto e manipolabile, ma proprio perché sconosciuto e avvolto nelle nebbie delle sigarette che fumava avidamente. Si trattava di Napoleone III. È nel momento in cui l'irrealtà sembrò prendere casa nelle stanze del potere, in questo specifico momento, che Kracauer sembra insediare la propria lettura della relazione tra la città di Parigi, la sua luce, i suoi spazi architettonici, la dimensione estetica e quella politica.

Napoleone III e l'ambiguità dell'operetta

La realtà, scrive Kracauer, divenne un prodotto secondario delle avventure dell'Imperatore che agiva "per rafforzare il suo potere e non per necessità"¹⁹. Napoleone III offriva alla borghesia e alla società parigina l'oblio che questa cercava dopo la rivoluzione fallita: progettava nuovi ambienti urbani, strade, parchi, incaricava Haussmann di costruire il palazzo dell'industria sui *Champs Élysées* nel tentativo di incantare con l'antirealtà. La musica di Offenbach, come i film di Chaplin²⁰ negli anni Venti, divenne, dominato dall'esposizione universale come evento internazionale, l'elemento capace di alimentare aspettative verso una "riunificazione di popoli". L'operetta, fenomeno dell'emigrazione grazie alle discendenze tedesche della cantante Schneider e del librettista Halévy, era una "singolare oasi" che musicava la vita del *boulevard* mostrandosi capace di sostenere e sostituire la realtà stessa. Offenbach aveva un talento speciale per l'instabilità della vita, per il sogno e il provvisorio mostrandosi in questo estremamente moderno perché capace di leggere gli eventi culturali come legati alla fisiologia stessa della percezione e dell'eccitazione:

L'opera che nasce fa dimenticare quella che muore; non si fa un confronto tra le due, non le si accosta, non si ricercano analogie tra di loro: si tratta di una serie di immagini che scorrono veloci come nella lanterna magica e, una volta passato il momento, il successo più clamoroso non lascia nello spirito dello spettatore traccia più profonda della sconfitta più cocente²¹.

¹⁹ Ivi, p. 119.

²⁰ Ivi, p.130.

²¹ Kracauer cita qui il diario di Offenbach. S. Kracauer, *Offenbach*, cit., p.142.

Kracauer legge questo passaggio storico come determinato dalla moda: le vecchie radici a cui la società borghese si seccarono e ne seguì una caduta.

La caduta di entusiasmo, al cui posto era subentrata una frenesia prodotta artificialmente dalle varie mode, era in effetti sintomatica di una borghesia che aveva soffocato senza scrupoli i suoi immediati impulsi²².

La realtà divenne qualcosa di ostile agli occhi della popolazione, un'ostilità che raggiungeva anche il realismo letterario con la conseguente critica a *Madame Bovary* di Flaubert e mentre si accumulavano eventi e mode transitorie si dimenticavano i cadaveri e le rovine su cui si camminava. "Dove tutto è apparenza, la realtà diventa lo zimbello"²³ scrive Kracauer eppure allo stesso tempo riconosce all'operetta la capacità di svelare maschere, togliere veli per riconoscere i volti veri e, nella canzonatura, produrre consapevolezza della stessa natura dell'esistenza. La borghesia era quindi da una parte sopraffatta dall'ebbrezza che inebriava i sensi e favoriva almeno culturalmente la politica imperiale, tuttavia si aggiungeva a questa dimensione, questo il senso dell'interpretazione kracaueriana, una forma di fantasmagoria che agiva criticamente con elementi eterogenei e dissonanti. L'operetta fa di Offenbach un "incantatore alla rovescia" che "non si accontenta di smascherare i fantasmi da cui la gente si lascia tiranneggiare, ma raccoglie e porta con sé ogni genuino sentimento umano che trova cammin facendo, magari nei fantasmi stessi"²⁴. La patria lontana, la distanza che la musica produce tra l'ascoltatore e la realtà vissuta appaiono a Kracauer tutt'altro che "un concetto vuoto (*Die ferne Heimat, zu der sich seine Musik hindehnt, ist alles andere eher als in Vakuum*)" La forza dirompente dell'operetta sta in questa possibilità di riflettere come uno specchio la società del tempo mentre ne destabilizza le consuetudini, ridicolizza i miti e accelera il processo di disgregazione della società stessa, grazie alla sua natura ambigua verso cui era facile rivolgersi sia per poter trovare conferme sia per poter contestare e disprezzare la realtà esistente. Solo Parigi poteva ospitare questa messa in scena, solo Parigi poteva riflettersi nell'operetta mentre la censurava interpretandole come strumento di demoralizzazione. L'operetta teneva insieme la capacità di trarre dai fantasmi dell'epoca qualcosa di più che una suggestione e allo stesso tempo subiva la dimensione politica che criticava ambigualmente nelle forme della censura. Offenbach con l'*Orfeo* (1858)²⁵ colse appieno questa ambiguità (*doppeldeutig*) inaugurando di fatto il genere dell'Offenbachiade e la stagione trionfale della sua musica.

Una cultura urbana chiusa

²² Ivi, p. 144.

²³ Ivi, p. 155.

²⁴ Ivi, p. 157.

²⁵ L'opera che inizialmente doveva essere ospitata per poche rappresentazioni al *Théâtre des Bouffes-Parisiens* avendo avuto un esordio non brillante, ebbe in seguito enorme successo arrivando a oltre duecento repliche prima che l'intero cast di attori, comparse e soprattutto cantanti si dimettesse per la troppa fatica. Sull'ambiguità dell'*Orfeo*: S. Kracauer, *Offenbach*, cit., p. 157.

Con questa espressione, una “cultura urbana chiusa”, Kracauer mostra l’ambiguità stessa della forma *boulevard*; la società nella quale nacque l’operetta era essa stessa un’operetta intesa a soddisfare i sensi, a gratificare gli spettatori con piaceri immediati e volta a oscurare la realtà delle guerre e della miseria sotto le luci dell’esposizione universale. Ai cittadini la dittatura chiedeva soprattutto di occuparsi della dimensione privata evitando di intromettersi sul piano politico generale, il privato soprattutto come riflesso della vita pubblica doveva sentirsi appagato. Kracauer nota come questo tipo di cultura, nonostante la chiusura verso il reale, avesse dalla sua parte una buona base economica e sociale, fondata sullo spirito da *cabaret*; a Parigi e solo a Parigi.

Soltanto nel macrocosmo di Parigi la confusione da operetta disponeva anche dei mezzi espressivi e linguistici che occorre per una sua completa manifestazione. In primo luogo il *bonmot*, questo prodotto peculiare dello spirito parigino, si rivelava allora indispensabile in quanto permetteva a tutti gli interessati, ai detentori del potere come a chi ne traeva vantaggio, ai conformisti e agli scettici, di evitare con giochi di destrezza gli abissi e le zone di pericolo che si erano andati formando a causa della dittatura e della rottura con la realtà²⁶.

La possibilità stessa di discutere *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo* in continuità con la riflessione della seconda metà degli anni Venti e dei primi anni Trenta (pur con le dovute differenze) nasce dalla consapevolezza che proprio sul crinale del senso di realtà e sulla dicotomia tra rappresentazione e autorappresentazione si gioca il senso della lettura della Parigi del Secondo Impero. La realtà sotto Napoleone III era stata rimossa, ci si occupava più della *toilette* dell’imperatrice che di politiche fiscali e la dimensione onirica e immaginaria del *boulevard* aveva letteralmente sostituito la realtà. È infatti a partire dalla visita traumatizzante ai feriti della battaglia di Magenta in Italia che l’Imperatore decide di dar corso, in un misto di intenzioni contraddittorie, a riforme liberali. Diffondendo gioia e splendore, fino a quel momento le contraddizioni sociali, scrive Kracauer, erano state limitate, “ma la sua azione portata avanti ostinatamente in questo senso raggiunse una soglia a partire dalla quale dovette permettere il ritorno della realtà finora rimossa”²⁷. Le luci dello splendore cittadino non erano dunque più capaci di offuscare la drammatica realtà sociale mettendo in crisi quella relazione di rappresentazione e autorappresentazione che offriva uno spazio politico stabile e protetto alla dittatura. In contemporanea alla decisione di allargare la base sociale della decisione, cominciarono a affievolirsi le stesse luci della fortuna dell’Imperatore. Un fatto colpì Kracauer: quando, in coincidenza con i grandi progetti edilizi che riguardavano il centro di Parigi, erano accorsi numerosissimi operai mischiandosi ai borghesi si generò una potente speculazione sugli affitti delle abitazioni; ben presto gli operai, che fino a quel momento avevano goduto della vita promiscua con le altre classi sociali, furono espulsi dagli argini invisibili che limitavano il centro e ricacciati nelle periferie dove, in quell’isolamento scrive Kracauer, la comunanza dei loro interessi apparve più chiara

²⁶ S. Kracauer, *Offenbach*, ivi, p.161.

²⁷ Ivi, p. 168.

rafforzando le istanze di giustizia. Le concessioni non bastavano più, la forza del divertimento non riusciva più a sottomettere le forze sociali ormai libere.

La frivolezza (*Frivolität*) non consisteva semplicemente nel volere mascherare la realtà con piaceri inebrianti, ma piuttosto nel prendere la realtà alla leggera essendo ben consapevoli della sua gravità²⁸.

*“Il mondo era diventato democratico”*²⁹

L’Imperatore, che aveva sin dal suo insediamento e con motivazioni del tutto funzionali al mantenimento del potere, alimentato e promosso lo sviluppo industriale, si ritrovò nella spiacevole situazione di doverne affrontarne le conseguenze. La tesi di Kracauer è abbastanza lineare: l’irrompere della realtà della guerra e la deflagrazione di alcuni equilibri sociali portano il potere costituito a spingersi oltre nel progettare e attuare riforme liberali; queste riforme resero però paradossalmente anacronistico l’Impero stesso essendo diventata nel frattempo l’economia monetaria non una realtà di supporto alla dittatura, ma la base stessa di ogni potere. Nel pieno sviluppo dell’economia capitalistica, suggerisce Kracauer, si affermano anche le forze atte a contrastarla:

Così era la Parigi di quell’epoca. Il vortice democratico aveva sconvolto tutti gli strati sociali e liberato una gran quantità di energie radicali che al momento si tenevano vicendevolmente in tensione. La città era diventata un cosmo meraviglioso; colpita da strati di esaltazione buoni e cattivi, viveva come in un sogno a occhi aperti, giocava con mille pericoli e speranze e vibrava come se si fosse trovata pronta sulla linea di partenza.³⁰

Parigi possedeva in quegli anni, sostiene Kracauer, un singolare splendore che significava un misto di paura e speranza: “una luce tremolante, ambigua, che sfumava i contorni delle cose, moltiplicava il significato degli eventi e assecondava l’apparizione di fantasmi alla luce del sole”. Proprio in questo momento così denso politicamente Offenbach mise in scena *La vie parisienne* (1866) la sua prima opera a grandezza intera che rappresentava la vita sociale contemporanea senza ricorrere a storie antiche o miti; l’effetto fu devastante sulla vita pubblica avendo la musica prodotto una

vertigine dionisiaca, che però diversamente dall’*Orfeo*, non aveva più alcuna relazione con lo stordimento della borghesia, ma era il prodotto della sensazione eccitante che stesse incominciando una nuova epoca. Quest’ebbrezza, che non rassomigliava ad alcuna altra del passato, è generata dall’irruzione della democrazia; è Parigi che la crea, la grande Parigi cosmopolita, in cui già si scoprono i contorni della società futura. Domestici, operai, un gaudente e uno straniero distinto – tutti insieme bevono fraternamente alla propria salute nella festa dei domestici³¹.

²⁸ Ivi, p. 174.

²⁹ Ivi, p. 218.

³⁰ Ivi, p. 221.

³¹ Ivi, p. 224.

“La vita è quasi così improbabile come è veramente” scrisse Karl Kraus³² e in effetti l’operetta era vista come un sogno, ma se il pubblico avesse ascoltato e interpretato bene la realtà dell’operetta vi avrebbe riconosciuto, questa la tesi di Kracauer, la fisionomia della stessa realtà, la sua improbabilità.

Intrattenimento, ebbrezza e città

Kracauer interpreta l’operetta come un fenomeno legato intimamente alla forma della situazione sociale; dopo l’esposizione del 1867 essa perdette progressivamente senso e la sua funzione politica anche:

Nata in quell’epoca in cui la realtà sociale era stata rimossa dalle parole d’ordine dell’Imperatore aveva cercato per anni di occupare il posto lasciato vuoto dalla realtà messa da parte. Seppure ambiguamente, aveva adempiuto sotto la dittatura la funzione rivoluzionaria di sferzare l’autoritarismo e la corruzione, di dare l’illusione di un’esistenza liberata da ogni spiacevole costrizione³³.

Il tentativo di Kracauer trova in queste pagine la propria fisionomia; riconoscere alla dimensione estetica e in particolare alla qualità specifica del sogno e dell’ebbrezza che l’operetta scatenava nel pubblico, una funzione politica e sociologica precisa: non si trattava solo di smascherare le illusioni, ma propriamente di riconoscere l’importanza della rappresentazione come fenomeno politico. In quella che si può definire una corrispondenza tra la dimensione fantasmagorica e sognante dell’opera d’arte e la forma urbana del *boulevard*, Kracauer rivive la stessa situazione che si era creata nella Germania che lo aveva appena espulso poiché riconosce le stesse coordinate politiche: la “borghesia si era bloccata e la sinistra giaceva impotente, fu l’operetta di Offenbach la forma più decisa di protesta rivoluzionaria”³⁴. L’operetta “sollevava risate che rimbombavano nel silenzio coatto e stimolava il pubblico all’opposizione apparentemente soltanto divertendolo. Nel corso della seconda metà del periodo imperiale si vide sempre più chiaramente che l’operetta era qualcosa di diverso da un semplice allegro intrattenimento”³⁵. Tanto più si svelava l’irrealtà del regime, tanto più emergeva la realtà dell’Offenbachide³⁶; una realtà essa stessa mascherata e illusoria che rappresentava lo strato isolante in cui era stata avvolta pur muovendo e liberando forze sociali e politiche; Kracauer sembra alludere alla possibilità che la dimensione del divertimento appartenga, esattamente come la forma urbana del *boulevard*, all’ambiguità e all’irrealtà, ma che contestualmente essa produca effetti reali. La grande distanza che separa il pensiero di Kracauer della seconda metà degli anni Venti da ciò che scrive su Offenbach della metà degli anni Trenta va ricercata quindi non nella

³² Kraus è citato come colui che combatté fanaticamente per un ritorno a Offenbach proprio nel suo giudizio rispetto a *La vie parisienne*. S. Kracauer, *Offenbach*, cit., p. 225.

³³ Ivi, p. 242.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ivi, p. 243.

³⁶ L’espressione “Offenbachide” è usata da Kracauer e viene riprodotta fedelmente dal traduttore dell’edizione italiana.

relazione tra spazio estetico e spazio politico; Kracauer sembra infatti credere allora come in *Offenbach* alla qualità trasfigurativa della luce e della fantasmagoria. Il cinema negli anni Venti e l'operetta nella Parigi del Secondo Impero possedevano, ognuno nei propri periodi e con linguaggi artistici diversi, la capacità di alterare i confini delle cose, spezzare la continuità del piano temporale, agivano come specchi utili seppur deformanti, possedevano una qualità utopica e metamorfica radicalmente rivoluzionaria pur rimanendo entro i confini apparentemente saldi dell'autorappresentazione della società. La società in Kracauer non riceve dall'esterno una spinta al cambiamento, non esistono forze capaci di rivoluzionare gli aspetti percettivi e insieme culturali che hanno trasformato le relazioni sociali dopo la prima guerra mondiale, esiste piuttosto un nuovo campo di forze dove spinte conservative e spinte rivoluzionarie agiscono ognuna con la propria maschera mostrando soprattutto una potente ambiguità di fondo. L'unica possibilità sta nella decifrazione prima estetica e poi politica dell'ambivalenza della rappresentazione quasi Kracauer volesse invitare le masse soprattutto a comprendere non il significato politico immediato di un'espressione, ma la relazione che questa intrattiene con la capacità di lettura delle immagini della metropoli. Kracauer individua una sorta di schema che vede l'emergere di potenzialità alternative sul piano politico internamente alla rappresentazione estetica e alla cultura di massa e ciò che differenzia il Kracauer di *Offenbach* rispetto al passato è la relazione che questa dimensione estetica intrattiene con le classi sociali³⁷. Se alla metà degli anni Venti, soprattutto in saggi come *La massa come ornamento* (1927), *Culto del divertimento* (1926) e successivamente *La biografia come forma d'arte della nuova borghesia* (1930), Kracauer aveva individuato nelle "classi colte"³⁸ la responsabilità di voler ancora difendere le forme di una relazione tra cultura alta e intrattenimento ormai superate, attribuendo alla tradizione guglielmina nata prima della guerra mondiale la responsabilità per il mancato riconoscimento dell'importanza della cultura di massa e dell'avvento sulla scena della razionalizzazione

³⁷ *Offenbach* è un testo che illustra una scelta metologicamente consapevole di Kracauer. In questa direzione va la lettera del 3/4/1956 indirizzata a Leo Löwenthal dove Kracauer discute il volume *Literature and the image of man. Sociological studies of the european drama and novel, 1600-1900*, (1957). Dopo aver ricordato la "calda intensità" degli anni Venti come anni ancora presenti nell'opera di Löwenthal, si sofferma sulla relazione tra epoca e dimensione estetica cercando di offrire un contributo critico al testo dell'amico. Kracauer sembra interessato a capire come un individuo o un'epoca possano rappresentarsi vicendevolmente e come un'epoca possa essere colta dalla produzione estetica e culturale di massa. In questo contesto Kracauer richiama quasi venti anni dopo la sua pubblicazione, *Offenbach*. Scrive Kracauer che: "Bisogna scegliere le grandi opere di poesia perché solo loro attingono fino al fondo dell'individuo del loro tempo. D'altra parte, però, la relazione di queste opere con il loro tempo non è così stabile che tu ne possa permetterti di estrarre tratti sociali più specifici. Forse alcune opere si comportano in modo eccentrico rispetto al loro tempo. Qui ci si trova su un terreno incerto. Ecco perché c'è una certa sproporzione tra le tue affermazioni sulla società e quelle sull'individuo in essa. Una sproporzione che cerchi di compensare deducendo le condizioni sociali non dalla poesia stessa, ma al contrario trasferendo la tua conoscenza di queste condizioni, tratte da altre fonti. Questo dà poi l'impressione di un eccesso di interpretazione, come nel caso delle discussioni tra Sancho Panza e Teresa. In breve, ti trovi in un dilemma metodologico: le opere dei mass media riflettono abbastanza accuratamente la società, ma non contengono l'individuo; le grandi opere di poesia rappresentano l'individuo, ma permettono solo conclusioni sociologiche approssimative. Posso illustrare ciò che intendo con il mio *Offenbach*. Trattandosi di un periodo relativamente breve e ben definito, ho potuto rappresentare la società con la stessa precisione delle opere di Offenbach; il che mi ha permesso, per esempio, di spiegare l'estinzione dell'operetta dopo la caduta del Secondo Impero con i cambiamenti sociali. Per le intenzioni sociologiche come la tua, è naturalmente l'ideale se il prodotto sociale da spiegare e la società a cui appartiene interagiscono davvero e hanno lo stesso peso. Ma questo non è il caso delle grandi opere di poesia". *In steter Freundschaft. Briefwechsel Leo Löwenthal- Siegfried Kracauer. 1922-1966*. Klampen Verlag, Lüneburg, 2003, pp.169-171.

³⁸ S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p. 35.

capitalistica che traduceva l'organizzazione della fabbrica nelle coreografie geometriche rappresentata dalle *Tillergirls*. Alla metà degli anni Trenta tutto sembra cambiato; in *Offenbach* sono invece le masse popolari e i repubblicani a mancare l'appuntamento con le potenzialità rivoluzionarie dell'operetta:

Un abisso si spalancò tra il *demi monde* e le masse repubblicane, che consideravano le cortigiane come appartenenti al ceto superiore e le odiavano come creature lussuose e corrottrici, così come vedevano in *Offenbach* soltanto il *grand corrupteur*. Accecate dalla loro concezione morale unilaterale non capivano che la *bohème* mondana si comportava ambigualmente nei confronti della dittatura e che le cortigiane riducevano in miseria molte persone che dal punto di vista della massa non meritavano di meglio. E le cortigiane erano consapevoli della funzione disgregatrice che svolgevano? Non era un caso che apprezzassero la frivolezza dell'operetta³⁹.

Si potrebbe tradurre l'espressione "concezione morale unilaterale" come l'incapacità di leggere l'affollamento e l'ambiguità delle immagini della città moderna; se infatti *Offenbach* come il *flâneur* sono colmi di immagini che si sovrappongono, le classi popolari non riescono a leggere questa ricchezza e spaventate preferiscono accusare i protagonisti del periodo del Secondo Impero di complicità. L'accusa di Kracauer in realtà mira a Weimar e al suo triste epilogo, definibile anch'esso come un anacronismo. Se nella Parigi del Secondo Impero, la distanza tra le masse popolari e le classi colte è data da un fraintendimento sul senso del protagonismo sociale del divertimento, nella Berlino della metà degli anni Venti l'intrattenimento è per Kracauer la possibilità stessa di guardare l'abisso che si spalancava nelle esistenze individuali oltre l'ordine politico e sociale della Germania pre-bellica. Il fraintendimento è invertito. Kracauer accusa le classi colte di non essere abbastanza moderne, di non comprendere che nel divertimento c'è il senso stesso dell'esistenza nella relazione tra potenze sommerse e rappresentazione esteriore e solo la comprensione della natura della rappresentazione estetica getta luce sul senso stesso della relazione sociale e sul potere. La cultura idealistica che affollava ancora la vita intellettuale degli anni Venti è vista da Kracauer come uno "spettro" che si oppone "all'omogeneo pubblico metropolitano"⁴⁰.

L'esteriorizzazione della vita possiede per il Kracauer della metà degli anni Venti il valore della *sincerità* mostrando alla società intera il rapporto con l'abisso e la disgregazione. Il divertimento diventa così sia una valvola di sfogo sociale sia l'esposizione della società alla relazione con le potenze ctonie. Da questo punto di vista non è del tutto importante il contenuto di verità della rappresentazione, ma la sua funzione, ovvero cosa essa mostra della società in cui agisce. In questa direzione è importante cogliere l'uso della "maschera (*Maske*)". Kracauer riconosce non una verità in senso morale alla rappresentazione estetica, piuttosto le riconosce una funzione sociale. Se da una parte il divertimento mostra la dipendenza delle masse da questo "culto", dall'altra mostra all'osservatore critico la dipendenza della società dalle rappresentazioni e dall'esteriorizzazione della vita che per Kracauer, dalla metà degli anni Venti, è anche la

³⁹ S. Kracauer, *Offenbach*, p. 187.

⁴⁰ S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p. 33.

possibilità di allargare i confini della rappresentazione, discutere criticamente i punti di vista del potere, ridiscutere le gerarchie. Se quindi è importante smascherare per vedere il volto vero del potere è altrettanto importante per Kracauer riconoscere l'importanza della maschera per comprendere la relazione tra realtà e irrealtà, rappresentazione e autorappresentazione.

L'accusa alle classi colte del 1926 è in sostanza quella di non avere avuto la capacità di cogliere le trasformazioni che interessavano lo spazio politico e estetico del tempo. Fedeli alle loro rappresentazioni o alla coerenza ideologica dei loro programmi politici non colsero l'irruzione di una grammatica sociale completamente nuova che portava al collasso degli assetti culturali e di potere consolidate e della stessa rappresentazione sociale. La cultura di massa, sostiene Kracauer, è pensata per la massa e non ha ambizioni morali o restaurative. La stessa accusa è in realtà riportata ai tempi di Offenbach quando a non comprendere l'importanza politica del *can can* e del divertimento smodato sono le masse repubblicane. Solo nella seconda metà degli anni trenta con le analisi sociologiche sul campo de *Gli Impiegati*⁴¹, Kracauer enfatizzerà l'uso ormai puramente funzionale del tempo libero e del divertimento riconoscendo un'architettura sociale che ha ormai anestetizzato la potenza delle immagini privilegiando solo il potere che queste hanno nei confronti delle soggettività. Kracauer vedrà appunto negli impiegati con largo anticipo sulle analisi successive, soggetti incapaci di leggere la realtà della loro posizione nel contesto sociale. Lo sport diventerà nei primi anni Trenta uno specchio fedele della modellazione del corpo sociale fatta sul corpo degli impiegati; corpi che brillano nelle loro forme scolpite fuori dalle acque dei laghi che frequentano nei fine settimana per essere meglio illuminati nei grandi magazzini in contrasto con le luci fioche degli appartamenti privati sempre più miseri. Eppure, proprio a partire dalla quotidianità, anche nel contesto dei primi anni Trenta, Kracauer non mancherà di criticare il radicalismo politico che impedisce ai movimenti sociali come alle classi intellettuali di cogliere gli aspetti ambigui:

Da qualche tempo si è sviluppata, in Germania e soprattutto a Berlino, una giovane intellettualità radicale che attacca il capitalismo, in riviste e libri, in una maniera piuttosto violenta e uniforme. A uno sguardo superficiale essa appare come un serio avversario di tutte queste forze che – diversamente da essa - non cercano di ottenere un ordine razionale della società umana. E tuttavia, anche se la sua protesta può essere autentica e spesso anche feconda, è però troppo facile. Poiché di solito si leva solo contro casi estremi: la guerra, i madornali errori della giustizia, i tumulti di maggio ecc., senza considerare la vita normale nel suo inapparso orrore. Non è spinta alla ribellione dalla struttura di questa esistenza, ma solo e unicamente dalle sue emanazioni più visibili. E quindi non tocca veramente il nucleo della realtà data, si limita ai sintomi; stigmatizza certe degenerazioni vistose e dimentica la serie di piccoli eventi di cui si compone la nostra vita sociale normale e di cui quelle degenerazioni devono essere considerate

⁴¹ S. Kracauer, *Gli impiegati*, Meltemi, Milano, 2020.

il risultato. Il radicalismo di questi radicali avrebbe un peso maggiore se penetrasse veramente nella struttura della realtà, invece di prendere le disposizioni dal piano nobile⁴².

Questa critica al radicalismo è in effetti la stessa critica ma in senso inverso all'isolamento delle classi colte di qualche anno prima e porta con sé non solo la contingenza del momento, ma anche continuità e discontinuità del lavoro della critica di Kracauer; qui infatti come altrove è riconoscibile la necessità da parte del nostro autore di spezzare ogni forma di *totalità della rappresentazione*⁴³ del corpo sociale rispondendo non di "un ordine razionale della società umana", di una verità o di una funzione ideologica, ma piuttosto della sua disgregazione e soprattutto dell'insieme di immagini che la vita quotidiana offre. Il fatto che Kracauer richiami la visibilità, l'esteriorità di alcuni fenomeni, non significa affatto che questi siano di maggiore importanza, ma anzi che essi derivano nella loro visibilità dall'insieme della struttura sociale frantumata e disgregata. Per comprenderne il senso è giusto affacciarsi al lavoro che Kracauer svolse sotto l'impulso dell'istituto per la ricerca sociale diretto da Max Horkheimer⁴⁴. Kracauer sostiene in questo testo prendendo le mosse da alcune riflessioni di Horkheimer stesso che:

Le molteplici forme in cui si condensa la vita spirituale e mentale si affermano così in maggiore o minore indipendenza dagli interessi sociali; sia che nascano originariamente sotto la loro pressione, sia che abbiano origine in qualche al di là della società. Una volta concepiti, fioriscono

⁴² Ivi, p. 124.

⁴³ Sul piano metodologico è importante riconoscere alcuni debiti di Kracauer: oltre alla lettura sistematica di diversi testi storici sulla Parigi del tempo e sul fenomeno *boulevard* come Paul d'Ariste, *La Vie et le monde de Boulevard* (1830-1870) pubblicato nel 1930 e Daniel Halévy, *Pays, parisiens* pubblicato nel 1929 si devono sicuramente aggiungere i contributi di Sigfried Gideon e quello offerto dal Marx del *Diciotto Brumaio di Luigi Bonaparte*. Agard mette l'accento anche sulla continuità metodologica riscontrabile in *Offenbach* rispetto a *Gli impiegati* segnalando una lettera del febbraio 1936 di Kracauer a Emil Lederer che era stato il punto di riferimento di quel progetto. Decisivo è comprendere che l'approccio di Kracauer mette in relazione le forme culturali e quelle sociali da un punto di vista storico o forse sarebbe meglio dire di microstoria. La continuità con gli anni Venti può essere riscontrata sia sul piano categoriale come sviluppa Agard attraverso le categorie di *spleen*, noia, melanconia e divertimento che vanno a formare il corpus di una lettura di Kracauer dei fenomeni psicosociali, oppure, come si è tentato di fare in queste pagine, attraverso un discorso meno centrato sulla modernità e più chiaramente orientato alla lettura di Kracauer della relazione tra forme culturali e contingenza politico-sociale enfatizzando gli aspetti antropologico mimetici della sua critica. Kracauer non possederà mai, almeno dalla metà degli anni Venti, una visione organica della società, il suo sguardo sarà sempre riconoscente della varietà fenomenologica della vita e delle forme. È decisivo quindi riconoscere questa mancanza, la mancanza di una totalità della visione che non preclude alla necessaria organicità e continuità di molta della produzione kracaueriana.

⁴⁴ S. Kracauer, *Totalitäre Propaganda*, in *Werke, Studien zu Massenmedien und Propaganda* 2,2, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2012, p. 20. Pochi anni dopo Kracauer lavorò direttamente per la fondazione Rockefeller e successivamente per la Fondazione Guggenheim a una ricerca sul cinema tedesco e la propaganda nazista. Una versione definitiva del "Rapporto preliminare della ricerca sulla propaganda cinematografica totalitaria" venne inviata a Erwin Panofsky nell'agosto del 1942. La versione finale fu pubblicata nell'agosto 1942 dalla Cineteca del MoMA come opuscolo litografato e timbrato "CONFIDENZIALE" con il titolo "Propaganda e il film di guerra nazista" e ripubblicato con piccole revisioni nel 1947 come appendice a *From Caligari to Hitler*. Siegfried Kracauer- Erwin Panofsky, *Briefwechsel. 1941-1966*. De Gruyter, Berlino, 1996. Lettera nr. 9. Cfr: S. Kracauer, *La propaganda e il cinema di guerra nazista*, in *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, 2001, pp. 337-410. Una lettura significativa di questo testo in O. Agard, *Les Écrits de Kracauer sur la Propagande/ Kracauers Schriften zur Propaganda*, Franz Hessel Lecture, Éditions de l'éclat, 2016.

in esseri indipendenti che assumono più di un significato e tuttavia intervengono come unità nella vita sociale⁴⁵.

Kracauer discutendo della disciplinabilità dell'uomo si interroga in realtà sul rapporto tra le forme, l'esteriorità e la funzione sociale. In questo frammento che sembra riecheggiare i precedenti studi simmeliani⁴⁶, egli mostra la convinzione che non tanto gli "interessi sociali" alla base quanto l'indipendenza delle forme della cultura rappresenta la chiave per la comprensione delle dinamiche sociali. L'interesse di Kracauer non è quindi per l'origine delle idee e nemmeno forse per le battaglie di idee, ma piuttosto, in una prospettiva che mostra un certo radicalismo fenomenologico ed estetico, per la vita delle forme, la loro dinamica e la loro metamorfosi:

Chissà quali forze esplosive si nascondono ancora nelle fantasie piccolo borghesi! Concetti viventi, impulsi, modi di esistenza umana, sono tutti carichi di tendenze e associazioni diversamente dirette, e finché funzionano nella forma che hanno acquisito, niente è più sbagliato che saltare le qualità peculiari in virtù delle quali funzionano e prestare attenzione solo alla loro evidente funzione ideologica⁴⁷.

È riscontrabile sia nelle pagine de *Gli impiegati* del 1930 che nei successivi studi sulla propaganda del 1936, ancora l'eco della critica di Kracauer del 1926 contro le classi colte eppure è presente anche la critica alla messa in discussione senza appello della figura di Offenbach e del suo mondo, alla mancanza di sensibilità e alla chiusura di una cultura- quella delle masse popolari- che non capii il ruolo delle cortigiane e del *boulevard* perché si concentrò su quello che Kracauer, negli studi sulla *Propaganda totalitaria*, indica come "l'effetto ideologico più visibile"⁴⁸.

Il conflitto estetico, la natura della maschera e la propaganda

Secondo la linea interpretativa qui seguita se Offenbach e l'operetta erano stati con la loro ambiguità, destabilizzanti per l'Impero non è solo perché permettevano di demolirne i miti e strappare la maschera che nascondeva la realtà, ma perché Kracauer riteneva decisivo per comprendere la natura del mostro che la indossa, comprendere la natura della maschera (*Maske*) stessa⁴⁹. L'operetta non era solo lo specchio della società, ma la società stessa con altri mezzi espressivi. Essa contribuì a crearla mentre poneva le basi per il suo superamento eccedendone i confini con disincanto e ironia. L'operetta mostrava mentre la disarticolava le ragioni che permettevano alla società del Secondo Impero di rimanere unita. Kracauer, a ben vedere, mette in scena un conflitto estetico tra due forme espressive che diventa un conflitto politico nel momento in cui la libertà

⁴⁵ S. Kracauer, *Totalitäre Propaganda*, in *Werke, Studien zu Massenmedien und Propaganda* 2,2, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2012, p. 20.

⁴⁶ Nei suoi studi su Simmel (1920 circa), Kracauer aveva notato altresì che: "La materia prima del suo pensiero è costituita dall'inesauribile molteplicità di situazioni spirituali, eventi psichici e modi di essere che sono rilevanti sia nell'ambito della vita della comunità che nella vita strettamente personale del singolo". S. Kracauer, *Simmel*, in *La massa come ornamento*, cit., p.38.

⁴⁷ S. Kracauer, *Totalitäre Propaganda*, in *Werke, Studien zu Massenmedien und Propaganda* 2,2, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2012, p. 20.

⁴⁸ Ivi.

⁴⁹ Ivi.

d'espressione, la canzonatura, la critica e l'uso disinvolto dell'ironia che l'operetta metteva in scena, allargano e confondono i confini della rappresentazione estetica offerta dalla dittatura. Nel momento in cui realtà e irrealtà risultarono indistinguibili, quando la dimensione irreal e propagandistica dell'Impero assomigliò sempre più a un'operetta, Kracauer vide in questa una possibilità di ordine politico nata dagli effetti che la rappresentazione estetica ebbe sulla realtà. L'ordine del reale era stato dunque pervaso dalla musica di Offenbach che trasformò gli ascoltatori e l'ambiente della Parigi del tempo. Se la tesi qui proposta ha un senso allora è possibile leggere questa dialettica, come la possibilità che Kracauer vede nella dimensione estetica di divenire agente di trasformazione antropologica prima che ideologica. Non le motivazioni specifiche, di conservazione del potere, ideologiche o politiche, ebbero quindi il ruolo primario nella trasformazione della società del Secondo Impero, quanto la capacità dell'arte di Offenbach di agire sulla sensibilità e sulla percezione del mondo moderno approfondendo le capacità critiche del pubblico. L'operetta mostrava la radicale trasformazione del rapporto tra classi sociali sostenendo in modo ambiguo, ma efficace, le ragioni della democratizzazione del mondo moderno; essa così offriva possibilità di cui beneficiarono per primi i repubblicani le cui finalità erano di ordine politico, ma questi non avrebbe potuto nulla se l'operetta non avesse preparato loro il terreno rendendo la maschera del potere di Napoleone III del tutto desueta e anacronistica. Fu quindi la *maschera* di Offenbach, la sua musica unita ai testi buffi e taglienti di Halèvy a modificare la stessa fisiologia del sentire e del comprendere del popolo agendo in un senso più profondo e meno immediato delle 'ragioni' che esibivano i discorsi pubblici del tempo. I repubblicani interpretarono Offenbach e la sua musica gaudente come "la forma popolare mascherata della controrivoluzione" evidenziandone il ruolo ideologico. Le masse popolari non colsero la qualità politica del lavoro estetico di Offenbach sulla propaganda imperiale poiché trascurarono la qualità specificatamente estetica del conflitto stesso⁵⁰. La tesi qui proposta vuole evidenziare come gli scritti su Parigi e la funzione dello smascheramento non abbiano semplicemente il compito di restituire il vero volto della dittatura, ma soprattutto far riflettere sulla necessità di capire perché la propaganda funziona e che relazione esiste tra il piano estetico e quello politico molto oltre le intenzioni ideologiche e le coerenze interne alle proposte politiche. Scrive Kracauer che: "Il fascismo sarebbe la forma mascherata della controrivoluzione borghese-capitalista. Ma perché si maschera così e non in altro modo, e perché sa mettere in scena una propaganda come non si è mai vista al mondo? Per capire questo, non bisogna ovviamente anticipare lo smascheramento, come se si sapesse già chi cerca di nascondersi - solo che non si sa - e come se tutta la mascherata fosse necessaria solo per gli stupidi; bisogna piuttosto guardare con attenzione la maschera stessa"⁵¹.

⁵⁰ Kracauer sembra mostrare una certa diffidenza per il ruolo del popolo anche laddove riconosce che a Parigi, sulla scia di Heine, era possibile vedere le tragedie attraverso una luce rosa che avvolgeva la città. Scrive Heine che: Si a Parigi c'è una luce rosea che rischiarò allo spettatore tutte le tragedie, per non guastargli neanche in quel caso il piacere della vita. Anche le paure che uno ha portato con sé a Parigi dentro il suo cuore perdono à le loro sfumature più inquietanti. Anche i dolori si sentono stranamente leniti. In quest'aria di Parigi le ferite guariscono più presto che in qualsiasi altro posto; c'è in quest'aria quel qualcosa di generoso, di benevolo, di gentile, che è nel popolo stesso". La chiosa di Kracauer a queste parole sembra però mostrare un tono diverso da Heine, forse più incline a sottolineare la relazione tra la luce e l'orrore: "Come nel popolo stesso - così la luce rosea che a Parigi avvolgeva gli orrori non proveniva soltanto dall'aria, ma anche dal popolo che quegli orrori spargeva. La libertà guidava questo popolo: per questo anche le sue esplosioni più fosche erano ancora di natura umana". S. Kracauer, *Offenbach*, cit., p. 13.

⁵¹ S. Kracauer, *Totalitäre Propaganda*, in *Werke, Studien zu Massenmedien und Propaganda* 2,2, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2012, p. 20.

Offenbach è un commiato da un mondo, quella della Germania degli anni Venti che aveva ormai perduto questa capacità, che forse, non possedette davvero mai, di cogliere la qualità del conflitto e l'ambivalenza delle immagini, delle forme culturali nella loro complessità, del mito e della ragione stessa. Non a caso questo fenomeno così singolare che fu l'operetta, questa oasi nel cuore della città, fu promossa e sviluppata da emigranti, interni e non. A questo punto della sua vita Kracauer poteva effettivamente dirsi sia un emigrante sia essere stato un "emigrante interno" in quella Germania che gli aveva riservato un posto d'onore come direttore del *Feuilleton* della «Frankfurter Zeitung», ma poi aveva rigettato violentemente la sua origine ebraica assieme alla sua impostazione spuria sospesa tra un marxismo non meno che eterodosso e una concezione attendista e liberale. *Offenbach* è quindi anche un libro sul tradimento, della patria come delle masse, che dialoga col suo tempo e lo fa scrivendo di un'altra patria e di un altro tempo, esattamente come scrissero e lavorarono Halévy e Offenbach.

Capitolo 5

Per una conclusione

Sotto molti aspetti il percorso che porta Kracauer dai primi anni Venti fino alla pubblicazione nel 1937 di *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo* può essere interpretato come la declinazione del conflitto tra forma ed esperienza rientrando così tra le antinomie classiche del Novecento filosofico. Nella prima parte della tesi si è discussa questa conflittualità attraverso continuità e discontinuità di due influenze fondamentali per Kracauer: Lukács e Simmel. Un primo risultato della tesi, speriamo visibile, è infatti di tipo metodologico: leggere Kracauer non circoscrivendo nettamente temi, testi e periodi ma facendo valere soprattutto la sovrapposizione e la molteplicità delle influenze. La lettura di Jorg Später che indica in Kracauer la presenza di due linee di pensiero quasi separate, una più istituzionale rappresentata da Weber e Simmel e una più chiaramente utopica rappresentata da Lukács e Marx è quindi da ritenersi fuorviante. In Kracauer non coesistono queste linee separate; si tratta invece di nodi e immagini di pensiero dove le influenze diventano sovrapposizioni tra la riflessione sulla disgregazione della forma teorizzata da Lukács e la fenomenologia urbana di Simmel. La dissoluzione delle forme culturali della borghesia tedesca si fonda nelle pagine di Kracauer alla forma estetica e urbanistica della città in quella che diviene una decifrazione ottica e mimetica del divenire della modernità. La prima parte della tesi ha quindi posto al centro la svolta che accompagna Kracauer nel momento in cui prende atto che il mondo che emerge dalle ceneri della prima guerra mondiale non ha più nulla a che fare con il retaggio culturale trasmesso dalle classi colte. Si è scelto di porre l'autobiografia *Ginster* al centro della tesi perché in quest'opera Kracauer collocando il proprio protagonista dentro e fuori allo stesso tempo dal conflitto bellico riesce a tradurre nelle vicende esistenziali di questo strano soggetto estraneo alla foga militarista del tempo, l'insieme delle tensioni e dei conflitti che innervavano l'epoca. *Ginster*, romanzo scritto nella seconda metà degli anni Venti riassume molto di quell'antagonismo di forze e rappresentazioni che si è scelto come uno dei temi decisivi della tesi. A emergere nel corso del lavoro è quindi l'importanza che acquisisce nella biografia intellettuale di Kracauer il tema della superficie e dell'apparenza: ambivalenza e metamorfosi delle immagini diventano un intreccio di possibilità e di sguardi sulla città contro una cultura idealistica astratta che riduce le apparenze e l'immaginazione a qualcosa di estraneo ai significati. Kracauer adotta una tecnica di costruzione del reale a mosaico che invece di accumulare pezzi come il *reportage* li costruisce reagendo con lo sguardo all'emergere della società del culto del divertimento. Il montaggio, il ricordo, l'analogia, la similitudine, la trasfigurazione, l'associazione di immagini, sono tutte tecniche che Kracauer utilizza nella produzione di immagini che non si limitano a 'tradurre' idee ma assumono forme inedite. Immagine e

immaginazione concorrono a dare forma al reale mostrando come la realtà non possa essere ridotta alle forme intemporalmente dell'idealismo. I fenomeni della superficie, soprattutto nella lettura qui proposta le immagini della luce, dello spettacolo, della luminosità e dell'apparire, non sono solo tracce di una possibile decifrazione dei contenuti sociali, ma sono essi stessi la costruzione di questo spazio; che questo avvenga nel linguaggio di una cultura urbana in piena trasformazione come quella degli anni della repubblica di Weimar, è colto da Kracauer con grande lucidità. La critica alla ragione geometrica è quindi nelle pagine della tesi essenziale per comprendere come la critica alla razionalizzazione capitalistica diventi per Kracauer la critica alla realtà nella sua interezza e complessità e come egli cerchi di reagire alla corrispondenza spietata tra tempo libero e tempo lavorativo, forma ed esperienza, soggettività e forma urbanistica.

Sotto molti aspetti il pensiero di Kracauer è un pensiero morfologico poiché attento alle condizioni di possibilità dell'apparire stesso e alla decifrazione dei fenomeni superficiali come espressione di tensioni profonde insite nella situazione sociale del tempo. Kracauer attraverso il cinema e l'uso delle figure della luce restituisce la qualità ambigua e metamorfica della modernità; la forma del reale, la sua presunta compattezza ed evidenza, viene messa in discussione dal lavoro di montaggio della realtà fatto attraverso l'ambivalenza e ricchezza della vita urbana. Le immagini di città di Kracauer affrontate nel terzo capitolo della tesi sono essenzialmente una risposta alla disgregazione della forma. Nell'intensità che assume nelle metropoli come Berlino l'euforia del divertimento, Kracauer coglie la possibilità che al collasso delle forme della tradizione guglielmina corrisponda una possibilità di superamento delle rappresentazioni dominanti ma dall'altro il pericolo insito in questa apertura, ovvero il riemergere del mito nella dimensione del divertimento e dell'intrattenimento che immobilizza le coscienze, anestetizza la volontà e blocca la capacità di leggere e interpretare il presente.

La dialettica tra superamento e reificazione espressa nel conflitto estetico tra rappresentazioni e autorappresentazioni delle classi sociali diventa, almeno a partire dal 1925, il tema centrale di molte riflessioni di Kracauer che tratterà di questo conflitto su diversi livelli. Su un piano estetico, laddove il nostro autore individua nell'irruzione della società di massa e nel cinema una nuova modalità di creazione della società stessa: la fugacità, la libertà nel trattare il passato, la possibilità del montaggio di tempi e luoghi rappresentano le nuove categorie morfologico-estetiche della modernità post bellica; sul piano antropologico Kracauer inizierà nella seconda metà degli anni Venti una lunga ricerca sui fenomeni superficiali legati alle nuove abitudini degli abitanti della metropoli, dall'intrattenimento dei locali e delle sale da ballo fino ai luoghi di lavoro o ai luoghi simbolo come i grandi magazzini mostrando come la forma impressa dal capitalismo agisca sulle masse. Il piano di decifrazione sociale sarà in Kracauer la conseguenza di queste indagini; egli cercherà nella ricerca sugli impiegati di cogliere ciò che lega autorappresentazione e realtà impegnandosi direttamente nella ricerca sociale. La tesi vuole appunto mostrare come questi tre livelli della riflessione di Kracauer convivano nei

testi sociologici come nelle prove letterarie e negli articoli più brevi pubblicati sulla «Frankfurter Zeitung».

La tesi mette al centro la conflittualità e l'antagonismo delle forze sostenendo la necessità di leggere l'influenza di Marx soprattutto nella cornice di una rivalutazione dell'analisi sociologica di Simmel. Kracauer non rinuncerà mai a dare una forma, a restituire una leggibilità, anche di natura antropologica e sociale, a quell'insieme di fenomeni dimenticati, disoccupati, rifiuti e retrobottega, che le luci dei riflettori necessariamente escludono. Nelle immagini di città egli non coglierà solo ciò che vorrebbero rappresentare, ma soprattutto l'insieme delle relazioni e condizioni sociali che nascondono mostrando costantemente l'origine mitica dell'affermarsi della forma nella modernità e di conseguenza la necessità di un'apparenza rispetto a un'altra apparenza. Le immagini, questa una delle tesi esposte nel lavoro, sono quindi non i sostituti di significati o concetti, ma la condizione visibile in cui un insieme di relazioni e rapporti di forza si mostrano, allo stesso tempo le immagini della metropoli eccedono nella loro ambivalenza e ambiguità la forma che rappresentano in quelle circostanze. La tesi mostra come nel corso degli anni Kracauer vada incontro ad una sempre più netta consapevolezza della corrispondenza tra spazio sociale e spazio urbano, tra soggettività e capitalismo, tra esperienza della razionalizzazione lavorativa e forma delle relazioni sociali. La geografia degli asili per senzatetto nasce dalla canzone di successo (*Gli impiegati* (1930)), mostrando come l'opposizione tra il tempo libero dello svago e quello monotono della giornata lavorativa sia sostanzialmente fasulla:

ma il contrattacco contro la macchina burocratica è rappresentato precisamente dal mondo colorato e splendente. Non il mondo così com'è, ma quale appare nelle canzoni di successo¹

In questo spazio dove gli impiegati sono ormai vittime della loro stessa autorappresentazione e si mostrano incapaci di solidarizzare con le masse salariate di altri lavoratori, quali operari e impiegati minori, Kracauer individua la centralità del conflitto estetico. Scrivendo di giornali illustrati e di riviste:

Probabilmente un'analisi più precisa mostrerebbe che vi ricompaiono sempre gli stessi tipi di immagini, che sono come formule magiche che cerchino di precipitare per sempre nell'abisso di un oblio senza immagini certi contenuti – quei contenuti che sono inclusi nell'edificio della nostra esistenza sociale, ma includono a loro volta questa esistenza. La fuga delle immagini è la fuga dalla rivoluzione e dalla morte².

La radicalità di questa analisi introduce una delle possibili conclusioni dell'itinerario di lettura proposto; Kracauer sembra infatti sul finire degli anni Venti e nei primi anni Trenta essersi convinto che l'ambiguità della forma dei fenomeni della società del divertimento sia ormai solo un ricordo sbiadito di quella potente e irriverente forza che riusciva nell'impresa di far apparire la società borghese e la sua cultura come residuati bellici. Se

¹ S. Kracauer, *Gli impiegati*, cit., p. 111.

² Ivi, p. 114.

ancora nel 1926 pur riconoscendo come “alla forma dell’attività lavorativa corrisponde necessariamente la «baldoria»”³ egli sembrava aprire uno squarcio nella compattezza del reale proprio grazie al cinema, alla dimensione fantasmagorica e sognante della società dello spettacolo. Più tardi questa possibilità sembra assorbita nella levigata immagine dello spettacolo, dello sport, del tempo libero che assume la forma del tempo lavorativo pur staccandosene apparentemente. L’ambiguità che la razionalizzazione capitalistica ha imposto è la forma metaforica degli “asilo per senzatetto”. Alla fantasmagoria del cinema e all’infinita possibilità della metamorfosi delle immagini di città si è sostituita una realtà che storna la capacità critica degli impiegati dai veri problemi della loro vita. Nel 1926 scrivendo del culto del divertimento, Kracauer aveva proposto questa visione:

Proprio il fatto che gli spettacoli appartenenti a quest’ambito siano un miscuglio di apparenze simile al mondo di massa delle grandi città, il fatto che facciano a meno di ogni autentico nesso oggettivo, persino del mastice del sentimentalismo che nasconde la pochezza solo per renderla visibile, il fatto che per migliaia di occhi e orecchi siano i mediatori, aperti e diretti, del disordine della società, tutto questo li rende appunto idonei a provocare e a tener desta quella tensione che deve precedere il necessario rivolgimento⁴

Il divertimento poteva permettere alle masse di gettare uno sguardo nell’abisso della loro condizione; nell’assenza della forma e nell’ormai perduta armonia tra soggetto e mondo. “L’omogeneo pubblico metropolitano” poteva ancora redimersi attraverso l’abisso spalancato dalla pura exteriorità dello spettacolo opposto alla “totalità estetica” ancora rivendita dalle classi colte. Nel 1930 appena quattro anni dopo questo stesso abisso si ripresenta non come possibilità salvifica ma come oblio di immagini che condannano certi contenuti.

Seguendo la linea interpretativa proposta non sorprende constatare come l’ultima opera pubblicata in lingua tedesca da Kracauer, *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo* (1937), sia l’amplificazione e traduzione storica della disillusione maturata nei primi anni Trenta. In questo testo, trascurato dalla critica e osteggiato da Adorno, si ritrovano le stesse categorie e preoccupazioni di pochi anni prima, ma traslate nell’interpretazione del periodo storico della dittatura di Napoleone III. Un possibile esito della tesi qui proposta sta proprio nel marcare la distanza che *Offenbach* rappresenta rispetto all’analisi della metà degli anni Venti mostrando come negli stessi anni in cui lavorerà ad *Offenbach*, Kracauer maturerà una distanza critica specifica dalle idee di Adorno sulla società. Laddove a essere messa in discussione era la centralità e autorappresentazione delle classi colte rispetto all’irruzione della società di massa, qui a essere letta criticamente è l’incapacità dei repubblicani, ovvero delle masse cittadine, a comprendere fino in fondo quanto *l’ambiguità* dell’operetta aveva scosso le fondamenta della dittatura dall’interno. Alle classi popolari Kracauer rimprovera di aver letto la loro appartenenza di classe senza considerare quanto i rifugiati e gli esuli che abitavano il *boulevard* e frequentando

³ S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p. 33

⁴ Ivi, p. 34.

l'operetta avesse in realtà lavorato per allargare la percezione del mondo e del reale durante la dittatura ponendo di fatto le basi culturalmente per il suo superamento. In quello che è comunque un testo scritto nel tentativo di sopravvivere all'esilio parigino⁵.

Ora, un'altra possibile conclusione sembra affacciarsi e mentre la scriviamo appare chiaro come essa rappresenti anche una possibile via verso un ulteriore approfondimento del rapporto tra Kracauer e l'idea di costruzione della realtà: si potrà notare infatti che Kracauer nel tentativo di decifrare la modernità ricorre costantemente alla storia come necessario sfondo interpretativo. Al centro di questa tesi stanno infatti due opere di Kracauer che affondano le loro ragioni nel passato: *Ginster* e *Offenbach*. Nulla in questi testi è solo una ricostruzione storica, una finzione o un omaggio allo storicismo della ricerca storica classica, nemmeno è in atto una pur diversa opera di attualizzazione. Si tratta piuttosto di una presa di distanza, una necessaria cautela verso la materia dell'osservazione e lo sguardo stesso; del resto nell'opera forse più chiaramente connotata dall'impegno verso il presente, *Gli impiegati*, Walter Benjamin aveva già notato la distanza del guastafeste che "rifiuta di mascherarsi per il carnevale a cui partecipano i suoi simili"⁶. Il tema dello smascheramento sta proprio nel finale del lavoro di tesi laddove si riconosce come per Kracauer più di ogni altra ideologia era importante riconoscere il valore della maschera per poter parlare del senso stesso e della natura del mostro e dell'ideologia di ciò che la maschera copre:

Chissà quali forze esplosive si nascondono ancora nelle fantasie piccolo borghesi! Concetti viventi, impulsi, modi di esistenza umana, sono tutti carichi di tendenze e associazioni diversamente dirette, e finché funzionano nella forma che hanno acquisito, niente è più sbagliato che saltare le qualità peculiari in virtù delle quali funzionano e prestare attenzione solo alla loro evidente funzione ideologica⁷.

Ecco quindi che lo smascherare non parlerà solo dei poveri diavoli, "quanto delle circostanze che rendono gli uomini tali" e della necessaria relazione tra prossimità e distanza che occorre per smascherare una cultura che, sempre con le parole di Benjamin, non produce nessuno proletario⁸. Kracauer userà la storia e la ricerca storica con l'obiettivo di guadagnare quella distanza necessaria soprattutto dalla propria cultura e dal proprio sguardo arrivando a conquistare una peculiare consapevolezza della situazione sociale attraverso la via estetica. Questa consapevolezza ha direttamente a che fare con la capacità di riconoscere l'autonomia delle forme sociali e delle immagini oltre il loro contenuto puramente ideologico e affinché questo sia possibile è necessario storicizzarle. In questo senso non suonano goffe le speranze di Kracauer di un rivolgimento delle strade e delle masse della metà degli anni Venti e non suonano strane le parole di grande

⁵ M. Jay, *Kracauer l'exilé, Le bord de l'Eau*, Lormont, 2014, pp. 39-117.

⁶ W. Benjamin, *Un isolato si fa notare. A proposito degli Impiegati di S. Kracauer*, Opere Complete, IV 1930-1931, Einaudi, Torino, p. 129. Kracauer aveva firmato il suo testo con la S. puntata e non con il nome per esteso cosa su cui gioca Benjamin per descrivere la figura dell'autore.

⁷ S. Kracauer, *Totalitaire Propaganda*, in *Werke, Studien zu Massenmedien und Propaganda* 2,2, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2012, p. 20.

⁸ W. Benjamin, *Un isolato si fa notare*, cit., p. 144.

lucidità che nel 1934 scriveva sulla disillusione di arrivare a una rivoluzione in senso antropologico in Germania. Egli aveva lavorato sulla sua stessa formazione e sulle condizioni stesse della sua conoscenza e percezione arrivando ancora con Walter Benjamin a restituire una decifrazione ottica e politica del reale originale:

Là l'orrore della teoria e della conoscenza, che la raccomanda all'avidità di sensazioni degli snob, qui un costruttivo tirocinio teorico che non si rivolge né allo snob né al lavoratore, ma in compenso è capace di promuovere qualcosa di reale, di dimostrabile: la politicizzazione della propria classe⁹.

Questa politicizzazione della propria classe da preferire senz'altro come esito del lavoro di Kracauer alla definizione di "strano realista"¹⁰ che Adorno ritaglierà addosso al nostro autore negli anni sessanta, non è conquistata in Kracauer con la semplice funzione di smascheramento ideologico, ma proprio grazie al lavoro sulla storia nella relazione tra prossimità e distanza diventa un'interpretazione morfologica delle forme sociali e culturali che porta ad esiti antropologici leggibili anche politicamente. Qui sta la costruzione della realtà: un esercizio mimetico e dissociativo di somiglianza e analogia, trasfigurazione e conoscenza dettagliata del reale composta a mosaico nella consapevolezza della propria lotta e del proprio tempo.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Th. W. Adorno, *Uno strano realista*, in *Note per la letteratura*, 1961-1966, Einaudi, Torino, 1979, p. 81.

Bibliografia

Nella bibliografia si trovano l'insieme delle opere effettivamente consultate e tutte le opere, (libri, articoli, saggi), citati esplicitamente nel testo di tesi. Non si tratta quindi di una bibliografia generale che include materiali indicativi del periodo di Weimar o del periodo americano di Kracauer. È suddivisa in quattro sezioni che comprendono le opere principali di Kracauer, le corrispondenze, i testi e le opere imprescindibili al fine di possedere il contesto teorico e storico, la letteratura secondaria e altri materiali comunque consultati per la redazione finale dell'elaborato.

1. Principali Opere di Siegfried Kracauer

Schriften, a cura di Inka Mülder-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp;

Vol 5.1, 5.2 and 5.3: Aufsätze (1990)

Werke, a cura di Inka Mülder-Bach and Ingrid Belke. Frankfurt am Main: Suhrkamp;

Vol. 2.2: *Studien zu Massenmedien und Propaganda* (2012)

Vol. 5: *Essays, Feuilletons und Rezensionen* (2011)

Vol. 6.1, *Kleine Schriften zum Film* (2004)

Vol. 6.2 *Kleine Schriften zum Film* (2004)

Vol. 6.3: *Kleine Schriften zum Film* (2004)

Vol. 7: *Romane und Erzählungen* (2004)

Vol. 8: *Jaques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (2005)

Vol. 9.1 *Frühe Schriften aus dem Nachlaß* (2004)

Vol. 9.2: *Frühe Schriften aus dem Nachlaß* (2004)

Satellite Mentality: Political Attitudes and Propaganda Susceptibilities of Non-Communists in Hungary, Poland and Czechoslovakia (with Paul I. Berkman). New York: F. A. Praeger (1956);

Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. Princeton, NJ: Princeton University Press ([1960] 1997);

The Mass Ornament: Weimer Essays, trad.It., *La massa come ornamento*, Napoli, Prismi (1982);

La fabbrica del disimpegno, a cura di claudio Groff Napoli, L'ancora del Mediterraneo, (2002);

Straßen in Berlin und anderswo. Berlin: Das Arsenal ([1964] 1987), trad. it Strade a Berlino e altrove, a cura di Daniele Pisani, Bologna: Pendragon (2004);

History: The Last Things Before the Last (completato da Paul Oskar Kristeller). New York: Oxford University Press (1969); repr. Princeton, NJ: Markus Wiener (1995);

Kino: Essays, Studien, Glossen zum Film. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1974);

Berliner Nebeneinander: Ausgewählte Feuilletons 1930-33, a cura di Andreas Volk. Zurich: Epoca (1996);

Frankfurter Turmhäuser: Ausgewählte Feuilletons 1906-30, a cura di Andreas Volk. Zurich: Epoca (1997);

The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany, trad. Quintin Hoare. London: Verso (1998);

Siegfried Kracauer's American Writings, a cura di Johannes von Moltke e Kristy Rawson. Berkeley: University of California Press (2012).

2. Corrispondenze

Theodor W. Adorno-Siegfried Kracauer: Briefwechsel, 1923-1966, a cura di Wolfgang Schopf. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2008);

Theodor Adorno and Walter Benjamin: The Complete Correspondence 1928- 1940, a cura di Henri Lonitz, Cambridge: Polity (1999);

Walter Benjamin, *The Correspondence 1910-1940*, a cura di Gershom Scholem e Theodor W. Adorno, Chicago: University of Chicago Press (1994);

Ernst Bloch: Briefe, 1903-1975, a cura di Karola Bloch et al. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (1985);

Siegfried Kracauer-Erwin Panofksy Briefwechsel, 1941-66, a cura di Volker Breidecker. Berlin: Akademie (1996);

In Steter Freundschaft: Leo Löwenthal-Siegfried Kracauer, Briefwechsel 1921-1966, a cura di Peter-Erwin Jansen e Christian Schmidt. Springe: Zu Klampen (2003).

3. Altra letteratura primaria

Arato, Andrew, and Gebhardt, Eike, (a cura di) (1994) *The Essential Frankfurt School Reader*. New York: Continuum.

Adorno, Theodor W. (1991) 'The Curious Realist: On Siegfried Kracauer', *New German Critique*, 54: 159-77 [special issue on Siegfried Kracauer].

Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max ([1947] 1966) *Dialettica dell'Illuminismo* Torino: Einaudi.

Benjamin, Walter (2001) *Opere complete* II. Scritti 1923-1927, Torino: Einaudi

- (2000) *Opere Complete* IX. I «passages» di Parigi, Torino: Einaudi.
- (2002) *Opere complete* IV. *Scritti 1930-1931*, Torino: Einaudi.
- (2003) *Opere Complete* V. *Scritti 1932-1933*, Torino: Einaudi.

Bloch, Ernst ([1935] 1992) *Eredità del nostro tempo*, Milano: Il Saggiatore.

Bronner, Eric, and Kellner Douglas (a cura di) (1990) *Critical Theory and Society*. London: Routledge.

Horkheimer, Max (ed.) (1937) *Zeitschrift für Sozialforschung*, Vol. 6.

Munich: DTV [contiene la recensione di T. W. Adorno di *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, pp. 697-8].

Lukács, György (1999) *Theorie des Romans*, Ferenc Jánossy, (1920), trad. it: *Teoria del romanzo*, Milano: SE.

- (1923) *Geschichte und Klassenbewußtsein* Berlin: Malik-Verlag, trad. it *Storia e coscienza di classe*, (1974) Milano: SugarCo.

Plessner, Helmut (1923) *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1981, trad. it.: *I limiti della comunità. Per una critica del radicalismo sociale*, (2001) Laterza, Bari-Roma.

4. Letteratura secondaria

Agard, Olivier (2010) *Siegfried Kracauer. Le chiffonnier mélancholique*, Paris: CNRS Editions.

- (2016) *Les Écrits de Kracauer sur la Propagande/ Kracauers Schriften zur Propaganda*, Franz Hessel Lecture, Paris : Éditions de l'éclat.

Allen, John (2007) *The cultural spaces of Siegfried Kracauer: The many surfaces of Berlin*. New Formations (61), oro.open.ac.uk.

Band, Henri (1999) *Mittelschichten und Massenkultur: Siegfried Kracauers publizistische Auseinandersetzung mit der populären Kultur und der Kultur der Mittelschichten in der Weimarer Republik*. Berlin: Lukas.

Barnouw, Dagmar (1994) *Critical Realism: History, Photography and the Work of Siegfried Kracauer*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

Belke, Ingrid, and Renz, Irina (a cura di) (1989) *Siegfried Kracauer*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft.

Biebl, Sabine (2019) *Verbaute Passagen. Kracauers Konstruktion der Gesellschaft im Material der Gemeinschaft*, in *Siegfried Kracauers Grenzgänge. Zur Rettung des Realen*, Frankfurt a. M: Campus.

Brodersen, Momme (2001) *Siegfried Kracauer*. Hamburg: Rowohlt.

Busch, Annira (2007) *Siegfried Kracauers: ein Leben und sein Werk*. Munich: GRIN.

Forrest, Tara (2007) *Politics of Imagination: Benjamin, Kracauer, Kluge*, Bielefeld: Transcript.

Beiküfner, Uta (2004) *Figuration und Gestalt*, Bielefeld: Aisthesis Verlag.

Borsari, Andrea (2016) *Per una morfologia di cose e immagini: Siegfried Kracauer e Georg Simmel*, in *Pensare attraverso le cose: Siegfried Kracauer*, in *Iride*, 79, settembre-dicembre.

Bruzzone, Attilio (2021) *Siegfried Kracauer e il suo tempo (1903-1925). Il confronto con Marx, Simmel, Lukács, Bloch, Adorno, alle origini del pensiero critico*, Mimesis, Milano.

Culture de Masse et modernité, Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain, a cura di Ph. Despoix e N. Perivolaropoulou (2001), Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Despoix, Philippe ; Perivolaropoulou Nia (a cura di), (2001) *Culture de masse et modernité: Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Paris: Éd. De la MSH.

- (1995) *Éthiques du Désenchantement. Essais sur la modernité allemande au début du siècle*, Paris : L'Harmattan.
- (2006) *Zwischen urbaner Ethnographie und Heuristik des Films. Kracaers kinematographischer Blick auf die Stadt*, Hamburg: Philo & Philo fine arts.
- (2014) *Kracauer as Thinker of the Photographic medium*, in *The Past's Threshold*, Zurich-Berlin: diaphanes.

Flores, Alexander (2021) *Jacques Offenbach und sein Werk bei Siegfried Kracauer und darüber hinaus*. Münster: Westfälisches Dampfboot.

Friebe, Doreen (2004) *Der Leser und Literaturkritiker Siegfried Kracauer*. Munich: GRIN.

Frisby, David (1988) *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Cambridge, MA: MIT Press.

- (2001) *Cityscapes of Modernity*. Cambridge: Polity.

- (2012) *Metropolis. Berlin 1880.1940* (a cura di Iain Boyd Whyte e David Frisby).

Gemünden, Gerd, and von Moltke, Johannes (a cura di) (2012) *Culture in the Anteroom: The Legacies of Siegfried Kracauer*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Ginzburg, Carlo (2006) *Particolari, primi piani, microanalisi. In margine a un libro di Siegfried Kracauer*, in *Il filo e le tracce*, Milano: Feltrinelli.

Hansen, Miriam Bratu (2012) *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press.

Holste, Christian (2006) *“Wenn der Mensch aus dem Glas steigt” Siegfried Kracauer als Vermittler einer neuen Formensprache der Architektur*, in *Kracauer's Blick. Anstoße zu einer Ethnographie des Städtischen*, Hamburg: PHILO&Philofine Arts.

Huyssen, Andreas (2012), *The Urban Miniature and the Feuilleton in Kracauer and Benjamin*, in *Culture in the Anteroom*, Ann Arbor: Michigan University Press.

Jay, Martin (1973) *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923-1950*. Boston and London: Little, Brown.

- (1986) *Permanent Exiles: Essays on the Intellectual Migration from Germany to America*. New York: Columbia University Press.

- (2014) *Kracauer, l'exilé*. Parigi: Le bord de l'eau.

Jarosinski, Eric, (2010) *Urban Mediations: The Theoretical Space of Siegfried Kracauer's Ginster*, in *Spatial Turns. Space, Place, and Mobility in German Literary and Visual Culture, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Volume: 75*, Brill Publisher.

Maroldt, Peter (1996) *Ästhetische Erfahrung in der Moderne – ihre Konsequenzen für die Soziologie in den Schriften Siegfried Kracauers*, Marburg, Tectum.

Meyer, Ingo (2006) *Wachablösung. Zur Publikation von Siegfried Kracauers Simmel-Monographie in Rahmen der neuen Werkausgabe*, in «Simmel Studies», n. 1.

Pralle, Uwe (1996) *Philosophie in Bruchstücken. Siegfrieds Kracauers Feuilletons*, in *Siegfried Kracauer. Zum Werk des Romanciers, Architekten, Filmwissenschaftlers und Soziologen*, Zürich: Seismo Verlag.

Kessler, Michael, and Levin, Thomas (a cura di) (1990) *Siegfried Kracauer: Neue Interpretationen*. Tübingen: Stauffenburg.

Koch, Gertrud (2000) *Siegfried Kracauer: An Introduction*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Korta, Tobias, (1997) *Siegfried Kracauer – Fragmente einer Archäologie der Moderne*, Pro-Universitate, Sinzheim.

Levin, Thomas Y. (1989) *Siegfried Kracauer: Eine Bibliographie seiner Schriften*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft.

Mülder, Inka (1985) *Siegfried Kracauer: Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur: Seine frühen Schriften 1913-33*. Stuttgart: J. B. Metzler.

Oschmann, Dirk (1999) *Auszug aus der Innerlichkeit: Das literarische Werk Siegfried Kracauers*. Heidelberg: Winter.

Pisani, Daniele (2004) *Un guastafeste al banchetto dei vincitori*, in *Strade a Berlino e altrove*, Bologna: Pendragon.

Richter, Gerhard (2007) *Thought-Images. Frankfurt School Writer's reflection from Damaged Life*, Stanford: Stanford University Press.

Reeh, Henrik (2004) *Ornaments of the Metropolis: Siegfried Kracauer and Modern Urban Culture*. Cambridge, MA: MIT Press.

Rogowzki, Christian (2012) «*Written by himself*», *Siegfried Kracauer's «Auto-Biographical» Novels in Culture in the Anteroom. The legacies of Siegfried Kracauer*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Schlüpmann, Heide (1998) *Ein Detektiv des Kinos: Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie*. Basel: Stroemfeld.

Später, Jörg (2016) *Siegfried Kracauer, Eine Biographie*, Berlin: Suhrkamp.

Stalder, Helmut (2003) *Siegfried Kracauer: Das Journalistische Werk in der «Frankfurter Zeitung»' 1921-1933*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Traverso, Enzo (2006) *Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nomade*, Paris: éditions la découverte.

Volk, Andreas (a cura di) (1996) *Siegfried Kracauer: Zum Werk des Romanciers, Feuilletonisten, Architekten, Filmwissenschaftlers und Soziologen*. Zurich: Seismo Verlag.

Ward, Janet (2001) *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Berkeley: University of California Press.

Wheatland, Thomas (2009) *The Frankfurt School in Exile*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Wiggershaus, Rolf ([1995] 2010) *The Frankfurt School*. Cambridge: Polity.

Zimmermann, Claire (2012) *Siegfried Kracauer's Architectures*, in *Culture in the Anteroom, The legacies of Siegfried Kracauer* Ann Arbor: University of Michigan Press.

5. Numeri speciali di riviste

Siegfried Kracauer (1988) *Marbacher Magazin* nr.47, a cura di I. Belke e I. Renz, Marbach Text+Kritik, no. 68.

New German Critique, no. 54 (1991) [numero speciale su Kracauer].

New Formations, no. 61 (2007) [numero speciale Kracauer].

6. Altre referenze: testi consultati o citati nella tesi

Bodei, Remo, (1987) *L'esperienza e le Forme. La Parigi di Walter Benjamin e Siegfried Kracauer in Caledoscopio benjaminiano*. Roma: Edizioni dell'Istituto.

Cunico, Gerardo (1998) *Critica e ragione utopica. A confronto con Habermas e Bloch*, Genova: Marietti.

Crary, Jonathan (2001) *Suspensions of Perception. Attention, spectacle, and modern culture*. Cambridge : The Mit press.

Didi Huberman, Georges (2007) *Storia dell'arte e anacronismo dell'immagine*, Torino: Bollati Boringhieri.

Elsaesser, Thomas (a cura di) (1990) *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI.

- (2000) *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. London: Routledge.

- Feldman, Gerald D. (1993) *The Great Disorder. Politics, Economics and Society in the German Inflation, 1914-1924*, New York: Oxford University Press.
- Giedion, Siegfried ([1941]1953) *Space, Time and Architecture*, trad. it.: *Spazio, Tempo, Architettura*, Milano: Hoepli.
- Gilloch, Graeme (1996) *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*. Cambridge: Polity.
- (2002) *Walter Benjamin: Critical Constellations*. Cambridge: Polity.
 - (2007) 'The Life and Times of Sheriff Woody: Benjamin, Baudrillard and some Theoretical Toys', *InterCulture*, 4(2): 1-18 [special issue: 'Reproducing Art: Walter Benjamin's "Work of Art" Essay Reconsidered'].
- Goffman, Erving (1961) *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. Harmondsworth: Penguin.
- Hessel, Franz (1999) *Sämtliche Werke*, Vol. III. Paderborn: Igel.
- Jesi, Furio (1979) *La festa e la macchina mitologica*, in *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino: Einaudi.
- Kellner, Douglas (2002) *Media Spectacle*. London: Routledge.
- Kern, Stephen (1983) *The Culture of time and Space 1880-1918*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, trad. it.: *Il tempo e lo spazio, La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna: Il Mulino.
- Kracauer, Isidor (1906) *Die Geschichte der Judengasse in Frankfurt am Main*. Frankfurt am Main: Kauffmann; repr. UCLAN Press.
- Löwenthal, Leo (1961) *Literature, Popular Culture and Society*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Löwenthal, Leo, and Guterman, Norbert ([1949] 1970) *Prophets of Deceit: A Study of the Techniques of the American Agitator*. Palo Alto, CA: Pacific Books.
- Lederer, Emil (1928) *Die Umschichtung des Proletariats*, in *Angestellten und Arbeiter*, Berlin: Afa-Bund, Freier Volksverlag.
- Lepenies, Wolf (1985) *Melanconia e società*, Napoli: Guida.
- Marquard, Odo (2007) *Zur Geschichte des philosophischen Begriffs "Anthropologie"*, in *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1982, trad. it.: *Per una storia del concetto filosofico di "antropologia" a partire dalla fine del XVIII secolo*, in *Compensazioni. Antropologia ed estetica*, Roma: Armando.

- (2005) *Der Schritt in der Kunst. Über Schiller und Heidegger*, in M. Heidegger, *Übungen für Anfänger, Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Marbach am Neckar: Deutsche Shillergesellschaft.

Marx, Karl (2015) *Il diciotto Brumaio di Luigi Bonaparte*, Roma: Editori Riuniti.

- (1962) *Le lotte di classe in Francia*. Roma: Editori Riuniti.

Mittelmeir, Martin (2019) *Adorno a Napoli*, Milano: Feltrinelli.

Orlando, Francesco (1989) *Verso un contributo al codice dei «topoi» letterari moderni: presentazione di una ricerca*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena: Mucchi.

Penz, François, and Thomas, Maureen (a cura di) (1997) *Cinema and Architecture*. London: BFI.

Poe, Edgar Allan (1986) *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. Harmondsworth: Penguin.

Pezzella, Mario (1999) *Il volto di Marilyn. L'esperienza del mito nella modernità*. Roma: Manifestolibri.

Shiel, Mark, and Fitzmaurice, Tony (a cura di) (2003) *Cinema and the City: Film and Urban Studies in a Global Context*. Oxford: Wiley/Blackwell.

Simmel, Georg (2003) *Philosophie des Geldes* (7ª edizione), Duncker und Humblot, Berlin, 1977, trad. it.: *Lo stile della vita*, in *La filosofia del denaro*, Torino: Utet.

- (2003) *Il cinismo e l'atteggiamento blasé*, in *Ventura e sventura della modernità. Antologia degli scritti sociologici*, Torino: Bollati Boringhieri.
- (2003) *Lo straniero*, in *Ventura e sventura della modernità. Antologia degli scritti sociologici*, Torino: Bollati Boringhieri.

-

Schivelbush, Wolfgang (2003) *Storia dei viaggi in Ferrovia*, Torino: Einaudi.

- *Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel XIX secolo*. Parma: Pratiche.

Vidler, Anthony (2000) *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, MA: MIT Press.

The Weimar Republic Source Book (1994), (a cura di) Anton Kaes, Martin Jay, Edward Dimendberg, Berkeley: California University Press.

Weitz, Eric D. (2019) *La Germania di Weimar. Utopia e tragedia*, Torino: Einaudi.

Weber, Max ([1930]1991) *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Milano: Rizzoli.

- ([1948] 1991) *From Max Weber: Essays in Sociology*, ed. H. H. Gerth and C. Wright Mills. London: Routledge.

Wirth, Louis ([1928] 2014) *Il ghetto. Il funzionamento sociale della segregazione*. Milano: Res Gestae.

- ([1938] 1998) *L'urbanesimo come stile di vita*, a cura di Raffaele Rauty, Roma: Armando.