

Ginster di Siegfried Kracauer o della difficoltà dell'abitare

Mauro Pala

1) La perdita della *Innerlichkeit*

Attualmente la fama di Kracauer è prevalentemente legata ai suoi lavori nell'ambito della sociologia e, soprattutto, della teoria cinematografica; nonostante l'intellettuale di Francoforte abbia spesso ribadito quanto ritenesse importante l'attività di scrittore (Belke, Renz 1988: 118), la critica ha riconosciuto relativamente tardi come le tematiche dei primi racconti e romanzi non soltanto pongano le basi per la comprensione del suo pensiero e della relativa articolazione nella cultura contemporanea, ma si collochino al centro del dibattito estetico e politico nei primi decenni del Novecento.

Da questo punto di vista, il giudizio di Adorno sull'opera di Kracauer nel 1964 (Adorno 1989: 388-408) risulta riduttivo in quanto pone prevalentemente l'accento sul ruolo del pensatore come critico dell'ideologia e inquadra alcuni suoi studi dal carattere pionieristico, come quello sulla classe impiegatizia (Kracauer 1971), in una cornice esclusivamente marxista; a fronte del tentativo da parte di Adorno di presentarlo come una voce nel coro dei francofortesi, nella produzione di Kracauer emergono spunti originali che contraddistinguono le sue posizioni teoriche.

In particolare, come lo stesso Adorno osserva, nel corso degli anni Venti – assai prima di Jaspers e Heidegger – Kracauer lascia intravedere un progetto esistenzialista che per un verso capitalizza sulle frequentazioni di Kierkegaard, per altri aspetti si sviluppa grazie all'innesto di queste suggestioni sulla riflessione marxista; ciò non deve stupire se si considera che, riferendosi proprio a quel decennio, Lukács parlava di una «Kierkegaardizzazione del giovane Marx»

(Lukács 1989: 13, cit. in Oschmann 1999: 13). Se nella valutazione di Kracauer si adotta una prospettiva genealogica come auspicato da Oschmann (1999: 19), ci si rende conto di come le sue scelte poetiche originino da un bilancio quasi trentennale delle contemporanee vicende biografiche.

Vari elementi mutuati da Nietzsche, Dilthey, Bergson e Simmel si concentrano nella figura di Ginster, il quale rientra nella tipologia degli uomini senza qualità presenti, oltre che nell'opera paradigmatica di Musil, anche nella prosa di Döblin e Rilke. Se la figura dell'inetto rappresenta una forma di opposizione al senso comune dominante, Ginster rafforza questa connotazione sia nel nome – Ginster, la ginestra – che nel mestiere di architetto:

A dispetto delle sue attitudini Ginster non era contento di fare l'architetto. Quanto più cercava di adeguarsi alla professione, tanto più si accorgeva che tutto l'incanto delle figure sfumava, appena queste si trasformavano in mura e tegole. Invece di far scaturire edifici da strane e tortuose figure, lui avrebbe preferito ridurre a semplici figure tutti gli oggetti utili (Kracauer 1984: 15-16).

La scelta come protagonista del romanzo di un architetto che ha rinunciato all'architettura come professione denuncia la crisi – storica ma anche personale – su cui si innesta la scrittura di Kracauer:

una comune esigenza, al di là delle differenze formali, di 'tornare alla realtà' quasi a riflettere lo stesso movente filosofico che spinge la filosofia e la scienza a 'tornare alle cose stesse'. Per l'architetto questo significa prendere coscienza di una irrimediabile frattura fra ciò che pensa e scrive al tavolo della progettazione e la concreta ricezione della sua opera. L'isolamento dell'architetto – la difficoltà a comunicare quanto ha voluto progettare, l'effetto estraniante che spesso assume la sua opera – pare dovuto ad una cronica mancanza di riferimenti (Bianchi, Garlaschelli 2015: 21-22).

‘Tornare alla realtà’ per ricostruire un ambiente abitabile è la formula che sintetizza le posizioni di Kracauer rispetto al dibattito sull’architettura e, più in generale, sulle condizioni politiche dell’esperienza di Weimar; questo breve contributo sostiene che *Ginster* rientra a pieno titolo in questo tentativo, e cerca di mostrare in che modo lo fa.

Non si tratta evidentemente di una trattazione sistematica, poiché il romanzo si sviluppa su più livelli: in primo luogo la struttura metanarrativa autobiografica cui allude il sottotitolo prefigura un attacco al soggetto di ascendenza hegeliana. Al suo posto assistiamo ad una «*Inszenierung*, una messa in scena inconscia» (Bodei 1982: 10) di desideri e pulsioni, in una continua alternanza fra ego ed es. La cancellazione del protagonista come fulcro razionale del romanzo porta con sé anche l’eclisse della dimensione intima, componente essenziale del concetto di «*Innerlichkeit*».

Al personaggio costruito secondo i dettami del realismo si sostituisce in Kracauer l’anatomia delle sue pulsioni descritte secondo un’ermeneutica di tipo vitalistico (Martens 1971); con il vitalismo nietzschiano non solo si amplia lo iato fra il positivismo ottocentesco e l’orientamento della letteratura del primo Novecento, ma si indebolisce anche l’idea di soggetto razionale sostituita da «l’avvenuta integrazione, in grandi masse, fra comandamenti economico-sociali e coscienza individuale» (Bodei 1982: 13). «Inutilmente cerchiamo di costringere l’elemento vitale nelle cornici del vicino e del presente. Tutte le cornici vanno in pezzi» (Bergson 1921: 2, cit. in Oschmann 1999: 22).

Anche nell’architettura assistiamo ad un progressivo venir meno della funzione sociale da parte di un’arte che all’indomani della riunificazione aveva assunto in Germania un importante ruolo di vettore e ricettacolo dell’identità nazionale. Il tentativo da parte di Olbrich e di Taut – ciascuno di essi secondo modalità e percorsi distinti ma rappresentativi di tendenze diffuse – di rivitalizzare una componente organica che si percepisce minacciata se non definitivamente scomparsa (questo è il giudizio degli espressionisti) si traduce nella sperimentazione ‘naturalistica’ che caratterizza l’Art

Nouveau (Nerdinger et al. 2001; Tafuri, Dal Co 1992). Tuttavia, il culto della continuità formale, sia che venga applicata ad un intero quartiere o ad una carta da parati, finisce per scadere in un'operazione simbolica compensatoria, che inconsciamente allude alla cesura con la natura su cui si innesta l'industrializzazione.

Sia gli scritti prebellici di Kracauer che *Ginster* trattano della modernità prendendo spunto dalle trasformazioni che interessano gli ordinamenti sociali, i sistemi simbolici e le istituzioni ereditati da un passato premoderno ancora non secolarizzato, in cui la religione svolgeva un ruolo preponderante. A causa della guerra – che di *Ginster* costituisce l'ambientazione, non nelle trincee ma in una sfera privata e nevrotizzata – l'esperienza collettiva della modernità da progetto liberale borghese va assumendo i tratti autoritari della coesione sociale su base nazionalista. Nei termini asciutti della *Neue Sachlichkeit* Kracauer ci racconta come si è diffuso il mito di un passato organico, di una Germania protettrice della *Kultur*, a scapito dell'autonomia e della libertà del cittadino; una strategia che universalizza, sacralizzandolo, l'ideale nazionale, falsando in senso univoco la dialettica storica fra soggetto e collettivo, secondo quelle linee che individua Gadamer nel suo commento a Tolstoj:

L'interprete della storia è sempre esposto al rischio di ipostatizzare il contesto di eventi entro il quale egli riconosce un senso, come qualcosa che sia realmente voluto da uomini effettivamente progettanti e agenti. Ciò è legittimo solo quando si accetti il punto di vista di Hegel, in quanto per lui la filosofia della storia ha domestichezza con i piani dello spirito del mondo, e, in base a questo suo sapere, è in grado di riconoscere alcuni individui come individui universali, nei quali sussisterebbe un reale accordo fra le loro particolari idee e il senso storico universale degli eventi. Ma da questi casi caratterizzati dall'accordo tra soggettivo e oggettivo nella storia non si può trarre un principio ermeneutico per la conoscenza della storia stessa (Gadamer 1994: 429).

2) Dal Feuilleton alla Wohnungsfrage

A ogni classe sociale corrisponde un certo spazio. Al direttore generale si addice lo studio degli stilemi della Neue Sachlichkeit, ben noto grazie a film che spesso, non riescono neppure a offrire la rappresentazione dell'originale. Ci s'inganna, infatti, a proposito dei prodotti dozzinali: in quanto ad inventiva, cedono in massima parte il passo alla realtà. Quale luogo caratteristico delle esistenze modeste e subalterne, che aspirano, ancora e sempre ad annoverarsi fra la classe media, a imporsi in misura crescente, è la Siedlung; la manciata di metri quadrati abitabili che nemmeno la radio riesce a dilatare corrisponde con esattezza all'angusto spazio vitale accordato a tale classe (Kracauer 2004a: 73).

Per tutto il periodo dell'esperienza di Weimar Siegfried Kracauer lavora presso la redazione della "Frankfurter Zeitung", trattando nei feuilleton della testata quei temi che incrociavano i suoi molteplici interessi (Mülder 1985: 8). A partire dall'agosto 1921, quando viene assunto come 'Mitarbeiter', collaboratore presso il quotidiano, egli abbandona la professione di architetto, per la quale aveva conseguito la laurea in ingegneria e che aveva praticato per tutta la durata del conflitto, per dedicarsi alla sociologia e alla filosofia, le materie complementari che prevedeva il suo corso di studi. Con l'eccezione del lungo saggio *Soziologie als Wissenschaft* e pochi altri articoli, tutti i principali lavori di Kracauer negli anni Venti appaiono sulla "Frankfurter Zeitung", compresi il romanzo *Ginster* e lo studio a carattere sociologico *Die Angestellten*. Fra la rivoluzione delle arti visive, la sperimentazione del Bauhaus e la stagione espressionista, Kracauer contribuisce a spostare l'interesse degli studiosi di scienze sociali dal piano metafisico di matrice idealista (Hansen 1991: 48) alle espressioni materiali di quell'industrialismo urbano che proprio a Weimar si comincia ad indagare.

I contributi giornalistici di Kracauer trattano temi come la relazione fra natura e tecnologia, la frammentazione dell'esperienza a seguito dei condizionamenti fisici e psicologici cui è sottoposto

l'individuo massificato, e vari altri snodi che oggi risultano caratterizzanti per il moderno.

Da questo punto di vista il feuilleton dà voce ad un'opinione su un fatto di cronaca:

Il feuilleton è il commento corrente sulla politica. Qui si rende conto all'opinione pubblica (alla coscienza collettiva) di come il nostro presente è strutturato, e in base a quali intendimenti esso si evolva. Gli articoli fanno riferimento proprio all'ambito della politica (Reifenberg 1929).

Reifenberg, allora capo-redattore e responsabile della terza pagina della "Frankfurter Zeitung", utilizza il termine «Bericht» per indicare gli articoli di Kracauer, considerandoli reportage a tutti gli effetti, focalizzati sul presente, e privi di implicazioni estranee all'attualità.

Il feuilleton come testimonianza sulla realtà contingente, riflessione su un evento o su una costellazione di fatti specifici, riveste una notevole importanza per il tema dell'abitare in Kracauer: abbiamo infatti a che fare con un genere che non si presta a trattare alcunché in ambito metafisico, né tantomeno con la sua impostazione empirica e la fruizione effimera, che ribadisca aspetti di un ordine generale da cui trarre principi immutabili. Al contrario, il feuilleton nell'opera di Kracauer non scava in profondità, ma opera sulla superficie delle cose.

Una scelta di continuità, anche dopo il 1921, perché la formazione di Kracauer a Darmstadt presso gli architetti Theodor Fischer e Richard Bormann si era concentrata su un aspetto dell'industria siderurgica che preserva qualità artigianali producendo elementi ornamentali in ferro. Anche in questo caso la superficie è l'oggetto d'indagine e funge da collegamento fra forme di percezione diverse in fasi distinte della cultura di uno Stato appena riunito – la Germania – che vive nell'arco di meno di un trentennio una rapida e traumatica industrializzazione. Nella sua dissertazione Kracauer riflette sul riposizionamento dell'arte e dell'artigianato nella società

contemporanea. Analogamente, Ginster si interroga sul suo futuro e nel frattempo subisce il fascino di una composizione di elementi del paesaggio circostante:

Le figure gli venivano incontro dovunque e nei modi più diversi. Facendo scivolare una gocciolina di inchiostro in un bicchier d'acqua, riusciva a carpire dal liquido specchio stupende volute di colore. Dalle pozzanghere accanto alle rotaie del tram occhieggiavano variopinte foreste di alghe. Ginster sorvolava i loro labirinti. 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 (Kracauer 1984: 16).

Kracauer affronta problematiche epocali partendo da elementi apparentemente secondari, concentrandosi sugli aspetti – fisicamente e metaforicamente – superficiali:

L'analisi delle manifestazioni superficiali 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. Questi, in quanto espressione delle tendenze del tempo, non possono rappresentare una valida testimonianza per la struttura complessiva dell'epoca. Le manifestazioni della superficie, invece, in quanto non rischiarate dalla coscienza, garantiscono un accesso immediato al contenuto dell'esistente, alla cui conoscenza, viceversa, è legata la loro interpretazione. Il contenuto fondamentale di un'epoca e i suoi impulsi inavvertiti si illuminano reciprocamente (*ivi* 1982: 99).

La specularità fra il significato di un'epoca – cioè quel significato che l'epoca si è attribuita, e che corrisponde all'esistente percepito – e i suoi impulsi trova un corrispettivo fedele nella prassi psicoanalitica:

La ricostruzione indiziaria (a cui accennavamo in precedenza e che rappresenta, come è noto, uno dei paradigmi della prassi psicoanalitica) dovrà fare i conti con il carattere “geneticamente

ambiguo" di ogni possibile rilevamento: solo la rete, nel suo complesso, potrà fornire ragionevoli garanzie per ogni singolo nodo o segnale, e il principio di sovradeterminazione si risolverà (sul piano delle regole interpretative) nel complementare principio della pluridirezionalità e della polisemia virtuale degli indizi (Lavagetto 1985: 162).

Il feuilleton di Kracauer funziona come una sonda per l'indagine sociale e, come tale, conferma l'esattezza dell'affermazione di Freud secondo cui l'«intellegibilità della storia è un determinismo ex post facto» (*ivi*: 163), dato confermato dalla natura diagnostica della scrittura di Kracauer. Per quanto non si avventuri in previsioni, con la dovuta cautela egli registra però lo squilibrio fra il desiderio collettivo e gli stimoli cui la massa viene sottoposta per poter così immaginare «le classi sociali non nella loro staticità, nella puntualità del presente, ma nella loro proiezione nel futuro» (Bodei 2002: 6). Ne risulta che i condizionamenti cui le masse vengono sottoposte non sono assimilabili né a sofisticate manipolazioni né a scoppi improvvisi di ingenuo entusiasmo popolare, quanto a «formazioni di compromesso [ovvero] luoghi di equilibrio instabile fra la forza ascendente del rimosso sociale e le potenze di censura, di sublimazione e di convenzionalizzazione egemoni» (*ibidem*).

Nell'introduzione al suo *Landscape and Power* Mitchell (2002) dichiara di voler fare del sostantivo un verbo: trasformare cioè il paesaggio in una narrazione e poi decentrare il ruolo della pittura a favore di un approccio ermeneutico che tratti il paesaggio come un'allegoria sostenuta da un'ideologia. Ma lo studioso americano probabilmente non sa che già negli anni Venti Kracauer adotta una prospettiva euristica affine a quella da lui auspicata, mettendo sotto la lente il paesaggio urbano e facendolo interagire con un immaginario distintivo di una classe o un gruppo sociale. Esempio al riguardo l'analisi dei grandi cinema di Berlino (Kracauer 1982: 80-84). Il risultato di questa operazione di sintesi fra triangolazione e psicoanalisi è il cosiddetto *Raum-Bild*: chiara e coincisa, questa miniatura modernista che possiamo considerare una variante

topografica del feuilleton si propone di riprodurre come una fotografia le dinamiche spaziali.

La scrittura di *Ginster* replica su scala maggiore la struttura oggettiva ed essenziale del *Raum-Bild*:

A W. c'era un famoso palazzo barocco che Ginster non conosceva. Alle tre di notte gli si spalancò davanti l'immensità di un piazzale che Ginster non attraversò per paura di annegare. Preferì appoggiarsi al muro di una casa. Nessuno. Sull'altra riva della piazza la mole massiccia e muta del palazzo. Ai suoi lati si intravedeva il parco: alberi e aiuole fiorite che, indisturbati, profumavano la piazza. Ginster aveva dimenticato che ci fossero i fiori. Il parco era probabilmente costruito all'italiana, con scalinate, statue di putti e balaustre. Sarebbe stato facile entrarvi, ma Ginster non si azzardò a lasciare la parete. A poco a poco gli si fece incontro un paesaggio di pietra, nel quale le strade seguivano percorsi regolati da leggi rigorose: file di finestre, balconi e colonne. Ginster li vedeva sorgere dal buio (Kracauer 1984: 31-32).

Dinanzi all'architettura che si fa paesaggio il *Raum-Bild* mette in scena con la massima precisione i processi tipici della filosofia empirica in relazione alla teoria dell'associazione di Locke: definisce così «la complessa relazione esistente fra l'oggettività presente nella natura e i processi del soggetto percipiente, mettendo in rilievo in tal modo soprattutto la funzione costruttiva dell'immaginazione» (Jakob 2005: 166).

Fin da piccolo Ginster si era dedicato al disegno ornamentale. Sui margini bianchi dei suoi quaderni di scuola si sviluppavano interi sistemi di spirali che si rastremavano in alto, irradiandosi a destra o a sinistra da una linea mediana perpendicolare. Erano pagine che, trasformate in linee eleganti, si esaurivano in se stesse [...] Lui avrebbe preferito non diventare niente, ma a casa insistevano sul fatto che doveva guadagnarsi il pane. [...] Per via delle sue spirali Ginster fu invitato a darsi all'architettura (Kracauer 1984: 15).

Contrariamente a quanto si ritiene generalmente, i feuilleton di Kracauer non sono analoghi ai *Denkbilder* di Benjamin; secondo Andreas Huyssen (2012: 218) il breve saggio urbano di Kracauer è qualcosa di sostanzialmente differente rispetto alle celebri composizioni brevi di Benjamin; per quanto entrambi gli autori siano debitori verso i *Petits poèmes en prose* di Baudelaire, e le città sulle quali si cimentano siano spesso le stesse – da Berlino a Parigi e Marsiglia – la differenza è evidente se si confrontano *Einbahnstraße* (1928) e la raccolta *Berliner Straßen und anderswo* (1964).

Come rileva Bloch (1968: 17) il testo a sfondo urbano di Benjamin è una raccolta di emblemi, che riportano ad una sensibilità barocca, come il contemporaneo *Trauerspiel* (*Il dramma barocco tedesco*), e l'episteme all'interno del quale entrambi si collocano prevede coppie di parole ed immagini, spesso utilizzate per fini pedagogici al tempo della Controriforma, con lo scopo primario di persuadere il lettore tipo dell'integrità del sistema-mondo cristiano nel quale era cresciuto.

Citando Heinz Schlaffer (1973) Huyssen precisa però che l'emblema barocco ci obbliga ad una rielaborazione o ad un confronto tra le fasi del reportage e della riflessione, fra l'esperienza e la conoscenza, e infine fra il pensiero e l'intuizione. Il fatto che ci sia uno stacco temporale fra percezione e riflessione (*Zeiteilung*) garantisce che l'immagine sia stata decifrata; ma negli emblemi di Benjamin, ed in particolare nella composizione *Einbahnstraße* (*Strada a senso unico*) mancano proprio le immagini; generalmente nei quadri di città – *Städtebilder* – Benjamin giustappone ekphrasis e interpretazione, mentre in *Einbahnstraße* mancano le immagini e il commento prevale sul resto. La città assume dunque una struttura bidimensionale, apparendo sotto forma di una serie di insegne ormai prive di senso: «stazione di servizio» «cineserie» «cantiere»; sotto la voce «stazione di servizio» si legge:

una vera attività letteraria non può pretendere di svolgersi in un ambito riservato alla letteratura: questo è piuttosto il modo in cui si manifesta di regola la sua infruttuosità. Una reale efficacia della letteratura può realizzarsi solo attraverso un netto

alternarsi di azione e scrittura: in volantini, opuscoli, articoli di rivista e manifesti deve plasmare quelle forme dimesse che corrispondono alla sua influenza all'interno della collettività attive meglio dell'ambizioso gesto universale del libro (Benjamin 2006: 3).

Bloch ritiene che la città frutto dei frammenti di *Einbahnstraße* sia un concetto residuale, un cumulo di rovine, o, piuttosto, una raccolta di graffiti, testimonianze postume che vanno interpretate alla luce del presente. Per quanto riguarda invece la sfiducia nel libro come forma di comunicazione ormai obsoleta, questa si inquadra semmai nella partecipazione di Benjamin ad un manifesto costruttivista che, fra vari appelli affinché si prenda atto della rivoluzione comunicativa, sottolinea l'impatto innovativo della fotografia.

Ma proprio sulla fotografia i percorsi di Kracauer e Benjamin si dividono: quest'ultimo infatti si serve della didascalia per assimilare il senso della foto a quello di una traccia, sfuocata reminiscenza di quel panorama rovinoso sul quale aleggia l'Angelus Novus.

Al contrario, Kracauer è fermamente convinto che la foto possa potenziare lo sguardo dell'osservatore e approfondire quanto è stato documentato dall'immagine, lumeggiando aspetti che la memoria non è stata in grado di registrare (Barnouw 1994: 59). Kracauer considera la fotografia nella sua dimensione *materiale*, deludendo quanti vedono in essa un mezzo artistico, ma concordando così con l'interpretazione che del mezzo fotografico dà Barthes:

Poiché la Fotografia è contingenza pura e poiché non può essere altro che quello (è sempre un *qualcosa* che viene rappresentato) – contrariamente al testo il quale, attraverso l'azione improvvisa di una sola parola, può far passare una frase dalla descrizione alla riflessione – essa consegna immediatamente quei 'particolari' che costituiscono precisamente il materiale del sapere etnologico (Barthes 2003: 12).

Un sapere etnologico da assemblare grazie all'apporto di materiali grezzi, ovvero frammenti di testo irriflessi: questo è quanto cerca Kracauer nella fotografia utilizzata *letteralmente* come protesi della visione. Egli dimostra pertanto di poter convivere con il carattere «geneticamente ambiguo» degli indizi raccolti e, allo stesso tempo, non disdegna la possibilità di una fruizione simpatetica dell'immagine, come quella che Barthes riallaccia all'ipotesi del *punctum*. E queste affinità contribuirebbero a far coincidere *Ginster*, che Kracauer qualifica come biografia anonima, con una raccolta di «biografemi».

La Fotografia [...] mi permette di accedere a un infra-sapere; mi fornisce una collezione di oggetti parziali e può sollecitare in me un certo qual feticismo: infatti vi è un 'io' che ama il sapere, che prova nei suoi confronti come un gusto amoroso. Nello stesso modo, io amo certi aspetti biografici che, nella vita di uno scrittore, mi affasciano al pari di certe fotografie; ho chiamato questi aspetti "biografemi"; la Fotografia ha con la Storia lo stesso rapporto che il biografema ha con la biografia. (Barthes 2003: 12)

Il biografema di Barthes è la ragione d'essere del *Raum-Bild* nella sua natura biografico-relazionale e, come tale, giustifica anche l'apparente vuoto del protagonista nella costruzione solo apparentemente realista del romanzo *Ginster*. Inoltre, le dichiarate implicazioni feticistiche dell'immagine da parte di Barthes accentuano la connotazione iconica di questa trasposizione cui Kracauer non è immune, visto che sia le fotografie degne del *punctum* sia i personaggi come *Ginster* possono essere considerati alla stregua di oggetti memoriali. Di che cosa si tratta? Sostanzialmente di feticci, portato di uno stretto legame psicotico ed artistico fra presenza e assenza, capaci di evocare

Una visione dell'arte come sopravvivenza, cenere viva, urgenza della memoria. L'oggetto memoriale è dunque quello in cui più si esplica una delle due componenti fondamentali ed

antitetiche del nostro percorso, la tendenza cioè a proiettare sugli oggetti valori affettivi ed emotivi, che coesiste con la tendenza a valorizzarli invece nella loro autonoma e bruta materialità (Fusillo 2012: 47).

L'interesse etnologico sfocia per Kracauer in una riscoperta di quel sentire che lo storico dell'architettura Sigfried Giedion (1928) aveva indicato come «das neue Raumgefühl» e che si traduce in una «Durchdringung» o «compenetrazione» in quel vasto ambito che è l'architettura contemporanea. Sotto molti aspetti la prosa di Kracauer è debitrice nei confronti dei metodi di Gottfried Semper (1803-1879) e Alois Riegl (1858-1905), entrambi promotori di un'analisi accurata e deduttiva, che promuove una ricerca formale attenta al dato storico ma esente da esiti epico-nostalgici alla Viollet-le-Duc. In particolare Riegl insiste sulle superfici, smentendo l'opinione corrente secondo cui la loro evoluzione verso forme sempre più appariscenti è motivata da ragioni intrinseche all'oggetto. Sulla scia di questi maestri, oltre a Heinrich Wölfflin (Schwartz 2005: 138), Kracauer affina la percezione psicologica degli spazi urbani, denuncia per un verso l'alienazione del quotidiano e, allo stesso tempo, definisce ex negativo le circostanze entro cui si potrebbe sviluppare un nuovo progetto di convivenza (Barnouw 2009: 13).

In questa doppia ottica – che spesso ha comportato dei fraintendimenti dell'opera di Kracauer – il nucleo teorico è mutuato da Simmel:

quell'unità di senso che Simmel nega al mondo, l'attribuisce invece agli individui. Egli li strappa al contesto del molteplice e ve li contrappone come totalità in sé concluse, che si trasformano e spariscono secondo leggi a loro proprie. Nell'analisi del microcosmo rappresentato dall'individuo singolo, Simmel intraprende il procedimento esattamente opposto a quello seguito per comprendere il macrocosmo: questo è colto con un movimento che dal centro si irradia verso l'esterno, il microcosmo invece attraverso una formula che ne afferri l'essenza (Kracauer 1982: 63).

Attribuendo senso agli individui e sottraendola al molteplice – ovvero al linguaggio – Simmel affronta quello che probabilmente è il tema centrale sotteso a quell'escursione topografica e spaziale che è *Ginster*: la relazione fra la praxis e l'ethos, fra la tecnica (in questo caso applicata all'architettura) e la politica.

Secondo il parere di Ginster una unanimità che, per formarsi, aveva bisogno della guerra, mancava il suo scopo. I discorsi procedevano con la stessa lentezza del treno che, come le chiacchiere, andava avanti da un pezzo, si fermava, e poi tornava indietro scarrozzando. I viaggiatori erano prigionieri di uno scatolone e urtavano a ogni sobbalzo contro le sue pareti (Kracauer 1984: 31).

La metafora del treno carrozzone della retorica bellica – tema sul quale Ginster torna ripetutamente – riporta ad un'affermazione di Jean-Luc Nancy sul mondo e sul linguaggio:

“Mantenere il mondo tale quale”? No, di certo, visto che il mondo è tale solo fino a quando e nella misura in cui esso è, oppure fa, senso. E senso significa: ciò che fa sì che gli uomini – e il resto dell'essente – rimandino gli uni agli altri, senza asservire nessuno a un'istanza prima o ultima (Nancy 2001: XXIII).

Il postulato relazionale orizzontale che diventa premessa all'azione per Nancy trova un immediato riscontro in Kracauer, che, sempre a proposito di Simmel, distingue fra il filosofo empirico e quello puro, spiegandone la reciproca interdipendenza.

Ci si potrebbe aspettare che Simmel, durante le sue incursioni nella totalità, si attardi nella sfera delle cose singole, accertandone con cura i rapporti reciproci, ma si potrebbe anche immaginare un suo indugiare nella sfera delle idee, senza curarsi degli oggetti da esse adombrati. Nel primo caso avremmo a che fare con il filosofo empirico, che si accontenta di scoprire la concatenazione dei fatti rifiutandosi di attribuire loro un

significato; nel secondo caso con il filosofo metafisico puro, che è in grado di cogliere un significato assoluto del mondo, ma da queste basi non riesce a trovare la via verso la pienezza della realtà. [...] Simmel è invece, per sua natura, il mediatore fra il fenomeno e le idee. Partendo dalla superficie delle cose, con l'aiuto di una rete di rapporti analogici e affinità sostanziali, egli penetra nei loro fondamenti spirituali (Kracauer 1982: 62).

Attaccando il linguaggio dell'umanesimo, Nancy denuncia lo iato venutosi a creare fra lingua corrente e retorica, specie dove – come in Kracauer – le promesse altisonanti dell'umanesimo si sono infrante con la brutale realtà della guerra. Per un effettivo equilibrio fra praxis ed ethos, o fra la tecnologia e le sue applicazioni, occorre una «tenuta» del linguaggio:

La “tenuta” è anche questo: la tenuta di un linguaggio all'altezza dell'incommensurabile. Se vuoi, potremmo pure dire che bisogna battersi contro gli sfruttamenti, le guerre ecc., ma sempre al tempo stesso mediante e in nome di un linguaggio che non cede in nulla sul pensiero, la poesia, la mistica, il canto – comunque tu voglia chiamarli! Mi piacerebbe dire che l'*ethos* è la morale con tenuta (Nancy 2001: XXIII).

Per tradurre le posizioni di Kracauer rispetto al dibattito interno all'architettura di Weimar, dovremmo partire dall'episodio in cui Ginster vince un concorso architettonico per la costruzione di un cimitero:

Il concorso pubblico era stato indetto dal Comune a favore dei caduti e degli architetti in difficoltà. Si trattava di costruire un cimitero di guerra. C'era una quantità di soldati ai quali il ritorno nella città in cui avevano vissuto era precluso per sempre. I loro parenti li volevano riavere; se non vivi, almeno cadaveri [...] purtroppo era impossibile assicurare il trasporto a tutti i soldati, come si sarebbe desiderato. Molti erano dispersi, e nelle fosse comuni non regnava lo stesso ordine che regnava sulla terra [...] Il Comune avrebbe volentieri rinviato il progetto del cimitero se

non fosse stato per l'ostinazione di un gruppo di architetti. Avevano bisogno di lavoro, altrimenti erano condannati alla fame (Kracauer 1984: 91).

La macabra trasformazione di Ginster da costruttore di case a becchino seriale contiene dei riferimenti fortemente sarcastici rispetto a quell'architettura sviluppatasi nel periodo anteguerra all'interno del *Werkbund*. Il trasporto dei morti, la loro difficile identificazione e il desiderio legittimo dei loro cari di resuscitarli vengono trasposti in una parodia dei grandi numeri e della fabbrica fordista.

Nonostante l'equilibrio formale che Peter Behrens, la figura più rappresentativa del *Werkbund*, riuscì a raggiungere e il seguito che il suo studio ebbe a livello europeo, annoverando Mies van der Rohe e il giovane Le Corbusier fra i suoi allievi, egli fu costantemente impegnato nel conflitto fra espressione e convenzione (Anderson 2002: 175), istanze democratiche e collaborazione con il capitale. Il suo interesse per l'architettura come testimonianza del ritmo o dello spirito del tempo favorisce un approccio espressivo che però non poteva essere condiviso da coloro che, come Bruno Taut, Walter Gropius e il critico Adolf Behne, aderirono al movimento *Neues Bauen*. Ma questo fenomeno, di notevole rilievo per comprendere lo stretto legame fra Ginster e il dibattito intorno all'abitare, appartiene ad un periodo in cui l'impulso delle avanguardie si è già esaurito.

Negli anni precedenti al primo conflitto mondiale città come Vienna e Berlino crescono molto più rapidamente di quelle metropoli, come Londra e Parigi, la cui conformazione fra centro e periferia si era già definita. Al contrario, le due metropoli mitteleuropee, nate da soluzioni urbanistiche pianificate e la cui crescita si deve in gran parte alla rete viaria e ferroviaria, si qualificano come conurbazioni deputate alla sperimentazione modernista, e, contemporaneamente, a palcoscenici naturali dell'avanguardia.

A «far scoppiare i nuclei più resistenti del concetto di avanguardia», sono le operazioni di rottura (Tafuri 1980: 243-318) che si attuano, secondo parametri affini ancorché ideologicamente antagonisti, fra i grattacieli di New York e i progetti costruttivisti

dell'Unione Sovietica. Già fra il 1919 e il 1923, dopo il fallimento delle Repubbliche socialiste sul suolo tedesco e la grande inflazione, architetti e urbanisti nella Repubblica di Weimar sono costretti a scendere a patti con il principio della «Politik als Beruf», tradire il messaggio delle avanguardie nel duro confronto con la *techne* filiazione del capitale.

È insomma all'interno della questione abitativa che si manifestano, amplificate, alcune delle contraddizioni fondamentali di Weimar: superata la nostalgia preromantica per il lavoro artigianale e autonomo, lo si ricolloca realisticamente all'interno di quelle strutture statuali che, anche nel progetto comunista, gli avevano accordato la preminenza:

Lo Stato dell'Arbeit, prefigurato dal comunismo e Linkskommunismus, *non può essere altro* che lo Stato del dominio compiuto del rapporto capitalistico di produzione, della fase matura dello sviluppo, nella quale anche il momento dell'Arbeit è riuscito a strutturarsi come 'figura' sindacale e politica (Cacciari 1970, cit. in Tafuri 1980: 250).

La lettura hegeliana di Cacciari identifica l'intero meccanismo produttivo come il fulcro dell'agone politico, dove è la *Wohnungsfrage*, la richiesta pressante di abitazioni accessibili anche al ceto medio e operaio, a determinare le istanze prioritarie per il governo della Repubblica nei primi anni Venti.

Il partito socialdemocratico cresce assumendo gradualmente le dimensioni di un complesso insieme capace di offrire servizi, e, in questa veste, incline a replicare politiche gestionali generalmente associate con un'economia capitalista. In nome di un'economia «democratica» – la «Wirtschaftsdemokratie» si fa scudo attraverso il sindacato contro le spinte monopolistiche del capitale, ma, allo stesso tempo, richiede ad architetti e urbanisti di comportarsi come tecnocrati per ottimizzare gli spazi che dovranno progettare o gestire, senza tener conto di una teleologia rivoluzionaria ormai scaduta in promessa mancata.

La tendenza, tipica dell'immediato dopoguerra, di promuovere collettivismo e modernizzazione in stridente contrasto con l'anarchia dell'avanguardia del periodo prebellico si traduce nella Nuova Oggettività. Nel libro *Nachexpressionismus: magischer Realismus* il critico Franz Roh (Colquhoun 1994: 140) descrive un artista che, senza rinunciare ad una precisa finalità progettuale, sa realizzarla con sicura padronanza dei mezzi tecnici, ispirato a solidi principi etici.

Pur facendo sue le idee ispiratrici del *Neues Bauen*, Kracauer è scettico nei confronti di questo ideale connubio fra *Technik* e lavoro artigianale annunciato dalla Nuova Oggettività, e anche per questo motivo affianca a Ginster il signor Valentin «consulente dell'ufficio edile della città [...] uno dei segretari dell'Unione degli architetti» (Kracauer 1984: 50).

Non vado quasi mai a spasso – dichiarò il signor Valentin. Venne fuori che non lo si poteva tirar fuori dalla città vecchia, nei cui paraggi aveva eletto la sua residenza. La città vecchia aveva pergolati e vicoli nascosti, che per fortuna erano sempre parzialmente in ombra. Se fosse stata da un tetto come una botteguccia, il signor Valentin l'avrebbe trovata ancor più confortevole (Kracauer 1984: 50).

Valentin abita la città vecchia, labirintica nel suo aspetto, un corrispettivo topografico della *Wildnis*, le «cui radici selvatiche non potrebbero essere lasciate disseccare senza un più generale svigorimento simbolico» (Bonesio 2001: 64). Uno svigorimento di cui Ginster è la vittima, mentre Valentin, il suo doppio-negativo, rappresenta l'espressione prosaica e provinciale della professione di architetto, cinico e del tutto ignaro di come le condizioni dell'abitare possano migliorare la qualità della vita. Sarà lui la nemesis che condurrà Ginster sulla via dell'esilio.

3) *Ginsterismus*: un'ipotesi biopolitica

Allorché Kracauer pubblica *Ginster* presso Fischer nell'autunno del 1928, il romanzo non suscita un particolare interesse fra i germanisti, mentre quando viene ripubblicato in versione integrale nel 1973, la critica lo giudica un «testo fondamentale della prosa della Modernità» (Japp 1973): giudizi contrastanti che segnalano la difficoltà di classificarlo, perché la scrittura è molto affine a quella microanalisi sociologica che caratterizza i feuilleton; sono i temi caratterizzanti il dibattito politico del tempo a conferirgli una particolare coerenza interna, seppure resti un'opera difficilmente ascrivibile ad un genere, visto come oscilla fra l'autobiografia, il romanzo di formazione e la critica di costume.

Precedenti a *Ginster* si possono rintracciare nel racconto breve *Die Gnade (La pietà)* scritto nel 1913, la cui vicenda si sviluppa intorno a Ludwig Loos, giovane impiegato di una società di assicurazioni, costretto dalle pressioni materne ad accettare un impiego sgradito, e a rinunciare così alla carriera di scrittore cui aspirava; il nucleo principale del racconto consiste nella rivisitazione dell'infanzia e dell'adolescenza di Loos, segnata dall'abbandono e dalla sensazione di sradicamento che poi lo accompagneranno anche nell'età adulta.

Nell'*Estetica* Hegel prescrive la presenza di un individuo per poter sviluppare la modalità epica secondo criteri opportuni, ovvero affinché un determinato avvenimento risulti, come già in Aristotele, confacente all'individuo prescelto. Il quale sarà responsabile della vicenda in misura pari a quella del poeta, ed in particolare dovrà sovrintendere allo svolgimento dei fatti secondo una forma (Gestalt) idonea al genere.

Nella sua fitta corrispondenza con Bloch Kracauer dichiara: «Capiranno – di questo sono convinto – che nell'intero lavoro [*Ginster*] non ho fatto altro che raccontare me stesso. Ogni fatto narrato corrisponde» (Bloch 1985: 294).

Non deve stupire però se critici autorevoli come Wolfgang Schivelbusch, Udo Richard o Ingrid Belke siano convinti che

Il romanzo sia stato scritto [da Kracauer] come un'autobiografia anonima nella piena consapevolezza che, nonostante gli innumerevoli dettagli autobiografici, a tutti gli effetti non possiede nessuna autentica individualità (Belke 1994: 45).

La loro esegesi dell'individualità non tiene conto del fatto che in questo caso l'«intelleggibilità della storia è un determinismo ex post facto», per cui il discorso collegato ai dati biografici viene decostruito dagli strumenti di analisi di Kracauer. Ne risulta una pietra grezza come il biografema, tutta da (ri)elaborare; lo stesso vale per gli altri dispositivi di cui Kracauer si serve, dal *Raum-Bild* fino alla pratica della *Durchdringung*, che presenta singolari affinità con la genealogia foucaultiana. L'individualità come idea chiara e univoca, di ascendenza idealista, si allontana dalla nostra comprensione, opacizzata dai tanti filtri che nel corso del Ventesimo secolo il lento ma progressivo accesso dell'Altro ha introdotto nella nostra vita sociale.

Inoltre, dato che Kracauer si cimenta nell'epica del romanzo, per capire le dinamiche spaziali dell'opera occorre risalire alle forme dell'«Innerlichkeit» in quanto la trama si sviluppa come una confessione e una ricostruzione delle associazioni mentali, delle impressioni e dei ricordi di Ginster, pur se limitati ad una fase breve ma estremamente significativa della sua vita. Peraltro la stessa «Innerlichkeit» è un'entità incerta, in quanto il romanzo è strutturato su un'opposizione fra pulsioni interiori e barriere che la realtà oppone alla loro realizzazione e di tale dialettica non conosciamo l'esito. Eppure proprio in questa impasse, in questa negatività, scopriamo la vera natura del romanzo: «La dissonanza della forma romanzo, il rifiuto a trapassare nella vita empirica, opposto dall'immanenza del senso, solleva un problema di forma» (Lukács 1994: 98).

Inoltre l'«arte è sempre, in rapporto alla vita, un nonostante: la creazione della presenza è la più profonda ratifica della presenza della dissonanza, che sia dato pensare» (*ivi*: 99).

Alla luce di queste osservazioni, *Ginster* risulta un romanzo stratificato in senso metanarrativo, una costruzione complessa che non si limita alla registrazione delle pulsioni riconducibili ad un individuo, ma le mette in relazione con un contesto più ampio, quello che Kracauer indica come il «Wurzelschicht» (il livello delle radici) che «cela al suo interno tutte le potenzialità di sviluppo per l'Uomo» e che non va inteso soltanto nell'accezione settecentesca dell'insieme dei tratti individuali da coltivare per una completa maturazione dell'individuo, quanto nell'accezione utilizzata da Simmel quando si riferisce al «Wachsen aus eigener Wurzel» (crescere dalla propria radice) (Simmel 1987: 222).

La narrazione di *Ginster* interseca la maggior parte delle tematiche dalle quali si sviluppa la ricerca di Kracauer, il quale finisce per concentrarsi proprio sulla concezione dell'individuo. I succitati scritti giovanili *Über das Wesen der Persönlichkeit* (Kracauer 2004b) e *Über die Freundschaft* (Kracauer 1990) sviluppano il tema della «Persönlichkeitsbewußtsein», la consapevolezza della personalità si manifesta nel corso del saggio in un'idea di un «ganzen ich» un «io intero». Questa entità singolare – plurale dalle venature utopiche, non aliena rispetto alle motivazioni etiche di Nancy, prelude alla costruzione di un insieme inedito. Un Homo Novus che, consapevole di rappresentare l'ultimo stadio di una riflessione sull'individuo che ha inizio nel Settecento, si protende ora per accedere alla «lebenphilosophische Sprache des Organischen» (la lingua filosofica della vitalità organica) (Hogen 2000: 53).

Già Dilthey era intervenuto nel dibattito su forma (*Form*) e vita (*Leben*) sostenendo che al fondo dell'esperienza biologica si colloca la vita e ciò che da essa origina. Il livello della vitalità (*Lebendigkeit*) si ottiene, insieme all'armonia dell'anima vitale (*Seelenlebens*), superando ogni forma di rigidità (*Starrheit*); tuttavia per Dilthey anche la vita biologica ha una propria storia, e ciò permette una visione storica di quelli che altrimenti sarebbero soltanto fenomeni biologici.

Questo non è per Kracauer un tema inedito, e, soprattutto, egli è consapevole della difficoltà di trattare questo tema, visto che il

concetto di individuo e il suo essere (*Dasein*) vengono sottoposti a una forma di decostruzione dalla sua stessa scrittura. Anche Simmel definisce il termine «vita» attraverso una serie di accezioni diverse, ma ciò non gli consente di evitarne una classificazione formale:

Questo è il contrasto fondamentale fra il principio vitale e quello formale, il quale, poiché la vita si può provare solo attraverso delle forme, in ogni singolo caso si manifesta come la lotta fra la forma che or ora la vita stessa ha prodotto e quelle forme che l'hanno preceduta, come conformazione, lingua, e qualità dichiarata. Per quanto si descriva la vita secondo modalità che risultano di volta in volta spirituali o culturali, creative o storiche, essa resta vincolata ad esistere in una forma da essa stessa creata, nel suo proprio contrario, nella forma delle forme (Simmel 1922: 20 in Oschmann 1999: 22).

La forma delle forme è semplicemente il *bíos*. L'ipotesi di Esposito (2004: 5) secondo la quale «la politica penetra direttamente nella vita, ma nel frattempo la vita è diventata altro da sé» ricostruisce il contesto incerto nel quale si muove Kracauer all'atto della scrittura di *Ginster*, partendo da un'analogia per cui la biopolitica ha la tendenza a negarsi, esattamente come la cifra stilistica di *Ginster*, di cui sappiamo con certezza *ciò che non è*. Quella fase storica e le sue ricadute poetiche sono contrassegnate da un singolare progresso per negazioni, che trova nella mancata (o rifiutata, censurata, obliterata) autobiografia di *Ginster* il suo emblema.

Nel momento in cui da un lato crollano le distinzioni moderne tra pubblico e privato, Stato e società, locale e globale, e dall'altro si inaridiscono tutte le altre fonti di legittimazione, la vita stessa si accampa al centro di ogni procedura politica: non è ormai concepibile che una politica della vita, nel senso oggettivo e soggettivo del termine (*ibidem*).

L'irruzione della biopolitica nella scrittura di Kracauer ribadisce il discorso della *Neue Sachlichkeit*:

Da un punto di vista stilistico il linguaggio postimpressionistico colto, analitico e purista, tornava ad obbedire alle leggi della prospettiva, si affidava ad un'esecuzione oggettiva, antigestuale, antimaterica, e a composizioni impostate sulle parallele e gli angoli retti. [...] Le categorie di Roh peccano di rigidità. Più che di una contrapposizione tra espressionismo e postimpressionismo bisognerebbe parlare di un'evoluzione, di una metamorfosi del linguaggio che, pur nel variare radicale delle circostanze, non elimina certi elementi di continuità. [...] Alla libertà fantastica dell'età precedente si sostituisce uno sguardo freddo ma penetrante, che si concentra sulla scena quotidiana, soprattutto urbana, e sugli oggetti che la compongono. [...] L'oggetto, soprattutto se l'oggetto è un uomo, è osservato, come dice Döblin, 'nelle più disparate situazioni'. Non è un individuo astratto, ma una persona che esercita una professione, che ha intorno a sé gli strumenti del suo lavoro, gli scenari dei luoghi in cui vive, i segni delle sue opere, dei suoi interessi, dei suoi amori intellettuali (Pontiggia 2002: 61-64).

In base a tali tendenze potremmo accomunare *Ginster* al cosiddetto «Ethos der Begrenzung», l'etica della limitazione al quale si richiamano indirettamente molti autori dell'espressionismo nella fase discendente del movimento. Il ritorno alla sfera privata, una volta constatato che la spinta utopica che caratterizzava l'espressionismo si è esaurita, ne è la prima conseguenza. È questa appunto la traiettoria che dalla tragedia espressionista conduce alla commedia neorealista, un genere di cui ritroviamo vari segni in *Ginster*, che è in gran parte ambientato in una serie di *interieurs*:

Per via delle sue spirali *Ginster* fu invitato a darsi all'architettura. Su che cosa fosse fondato originariamente il progetto non si riuscì più a stabilirlo. Ma quando fu consolidato, *Ginster* osservò che nei libri di storia dell'arte le proiezioni formavano figure ornamentali (Kracauer 1984: 15).

Le riserve di Kracauer rispetto alla concezione simmeliana di un'arte «alta» sono motivate dal fatto che gli oggetti sono fonti di piacere, per cui, anche privi della qualifica di opere d'arte, in qualità di articoli ad ampia diffusione, essi esprimono un proprio stile. Per Kracauer non vi è distinzione fra il design e la produzione artistica, e con ciò si eclissa anche l'aura del genio; egli non esclude la possibilità che un'espressione personale possa essere rappresentativa anche di una tendenza generale, e, come tale, non confinata ad una fruizione elitaria.

In questa categoria rientrano anche oggetti di uso corrente che possono esprimere a livello individuale dei significati condivisibili e dotati dunque di un valore generale. L'artefatto artistico, proprio in relazione alla sua funzione, è in grado di accomunare l'esperienza individuale a quella collettiva, e tale convergenza costituisce la forma embrionale della critica sociale di Kracauer.

È difficile formulare una definizione precisa del nesso fra singolo e plurale, proprio perché ci troviamo in presenza di una relazione che si manifesta in modo diverso a seconda delle circostanze storiche, della precisa collocazione, anche geografica o topografica, degli elementi che poi entrano in contatto. Eppure, proprio in questo approccio immanentistico risiede la novità radicale di Simmel, che «in sostanza [attua] un capovolgimento del metodo sociologico ottocentesco dove il posto e la sostanza del soggetto venivano dedotti dalle leggi generali della società e della storia» (Rutigliano 2002: 14).

In *Ginster* Kracauer racconta una vicenda esemplare che espone la sua personale visione della vita come «*Sehnsucht nach dem Leben*» ('nostalgia della vita'): in cui quella progettualità rigida che aveva dominato la scena politica portando al conflitto mondiale viene osteggiata attraverso le varianti urbane del *flâneur* e la relativa «*Straßenrausch*», la fascinazione per il cammino attraverso le metropoli.

Con *Ginster* Kracauer ha già ripudiato impressionismo ed espressionismo ritenendo che in quella fase l'arte abbia rinunciato ad un'esperienza autentica per affidarsi ad una tecnica impersonale. Reagisce alla diffidenza nei confronti di una ragione strumentale

aderendo all'appello di Dilthey per affrancare la percezione dai concetti (Dilthey 1993), applicando questa attitudine anche all'architettura. Solo i *faubourg* conservano «residui di vita naturale tali da renderla piena» (Kracauer 2004a: 16).

Il Lindenpassage ha cessato di esistere. O meglio, permane nella forma di un passage tra la Friedrichstraße e il Linden, ma non è più un passage. Quando, di recente, mi sono ritrovato per l'ennesima volta a passeggiarvi, come mi capitava così di frequente da studente, prima della guerra, – l'opera di annientamento era già stata pressoché portata a compimento. Lastre di marmo fredde e lisce rivestivano i pilastri tra i negozi e sopra di esse s'inarcava già una di quelle moderne coperture vetrate di cui ce n'è a dozzine. Soltanto in certi punti, per fortuna, s'intravedeva ancora l'antica architettura in stile Renaissance – quell'imitazione stilistica tremendamente bella, prediletta dai nostri padri e dai nostri nonni. Un'apertura attraverso la nuova struttura della copertura vetrata consentiva di scorgere, al di sotto del cornicione, i piani superiori, con la loro interminabile teoria di mensole, le bifore a tutto sesto, le colonne, le balaustre e i medaglioni [...] La loro peculiarità [del passage] consisteva nell'essere luoghi di passaggio, passaggi attraverso la vita borghese che sopra di loro e di fronte ai loro sbocchi aveva stabilito la propria dimora. Tutto quanto ne veniva espulso, poiché non possedeva una funzione rappresentativa oppure era apertamente contrario alla Weltanschauung ufficiale, veniva ad annidarsi nei passages. Essi offrivano ospitalità a quanto ne era cacciato e vi veniva ficcato dentro a forza, all'insieme di tutte quelle cose che risultavano inadatte al decoro della facciata. Come gli zingari, ai quali non è concesso di accamparsi in città, ma soltanto lungo le strade secondarie, nei passage simili oggetti di passaggio ottenevano una sorta di diritto di soggiorno (*ivi*: 32-33).

Kracauer percepisce il dinamismo della vita borghese, ed è critico nei confronti dell'edilizia progettata tenendo conto esclusivamente di criteri economici, siti anonimi che non hanno nulla

della varietà e del carattere organico del boulevard. Egli peraltro sospetta la moderna progettazione (anche quella dei Gropius o Mies) di fungere da cavallo di troia per trasformare l'indeterminatezza metropolitana nel *Nervenkunst*, nella prassi simmeliana della stimolazione ipersensoriale (Vidler 1991).

In *Ginster* la questione dell'abitare si allarga fino ad intersecare il versante urbanistico e sociologico entro il quale si elaborano le regole della civitas contemporanea. A proposito di Kracauer, Gerwin Zohlen (1990) parla di uno slittamento metaforico di pratiche architettoniche fino a che queste affrontano snodi dell'esperienza, ma sullo sfondo onnipresente di un'esistenza fissata su fenomeni di massificazione. A livello individuale Ginster è coinvolto in una serie di eventi sui quali non viene mai interpellato, ma la sua resistenza stoica potrebbe anche sfociare nel superamento dei pregiudizi individuali e nella nascita di un'effettiva intesa fra due soggetti (Reeh 2004: 38). In questo senso, la sua unica iniziativa genuinamente individuale è l'amicizia con Otto, con il quale torna a galla l'idea di una dialettica della negazione, espressa attraverso una metafora architettonica:

Il contrasto fra il sussiego delle maniere e la scaltrezza dei metodi di Otto non avrebbe potuto essere maggiore. "Un noto architetto" raccontò Ginster "era stato incaricato di ricostruire un castello medievale in rovina. Anziché lasciar deperire i resti (i muri più invecchiano e più diventano belli) costui usò le rovine come materiale per una ricostruzione indiziaria. La nuova costruzione con i suoi bastioni corrispondeva al livello dell'archeologia moderna. Che questa poi non corrispondesse al medioevo, si poté ricavare in seguito dai progetti che per disgrazia vennero scoperti troppo tardi (Kracauer 1984: 25-26).

L'utopia di un'amicizia fra Ginster e Otto, che si interrompe con la morte di questi in trincea, si sviluppa parallelamente alla ricerca spasmodica, da parte del primo, di una dimensione organica, intesa come un'immagine superficiale in grado di comprendere (nella doppia accezione del termine) le forme dello spazio inteso come ecumene.

Les humains (et peut-être quelques autres êtres vivants) existent en habitant l'espace, du plus proche au plus lointain, en le sillonnant de toutes parts, en le transformant, et l'orientant et s'y installant de diverses manières (Besse 2013: 7).

Kracauer potrebbe condividere la visione di Besse incentrata sull'equilibrio fra individuo e spazio, ma non le sue ottimistiche previsioni. Le problematiche dell'abitare si ripropongono nelle recensioni di *Ginster* da parte di Joseph Roth ed Ernst Bloch (1985: 290): entrambe insistono sulle analogie tra il protagonista del romanzo e gli *everyman* del grande schermo, da Charlot di Chaplin al personaggio afasico ed enigmatico di Buster Keaton. In queste figure la succitata dissoluzione della «Innerlichkeit» trova espressione nella lotta con la macchina, o nella difficile sopravvivenza in un mondo urbano di monadi come *Ginster*, esposte ad una solitudine esistenziale:

Esiste attualmente un grande numero di individui che, pur non sapendo nulla gli uni degli altri, sono tutti legati da un destino comune. Sfuggiti a qualsiasi determinata professione di fede, si sono conquistati la loro parte dei tesori culturali oggi generalmente accessibili e, per il resto, vivono il loro tempo a mente sveglia (Kracauer 2002: 135).

Ne *Gli Impiegati* (1930) Kracauer analizza quella classe sociale che definirà «obdachlos» letteralmente 'priva di un tetto', ovvero priva di un riconoscimento che è anche produttore di senso, come avviene per una tradizione di classe. L'elemento spaziale accomuna *Gli Impiegati* a *Ginster* perché, sia a livello individuale che collettivo, è attraverso l'abitare che si delinea una traiettoria corrispondente alla realizzazione di sé dell'individuo. Sotto questo aspetto Kracauer condivide la stessa sensibilità di Graf Dürckheim con le sue *Untersuchungen zum gelebten Raum* (1932), di Ludwig Binswanger con *Der Raum in der Psychopathologie* (1932) e, ovviamente, di Martin Heidegger con *Sein und Zeit* (1927). Per quest'ultimo

L'abitare va visto alla luce della temporalizzazione dell'esserci, del maturare entro il tempo dell'ente che noi siamo, cui ne va sempre del proprio essere nel suo essere sempre già avanti a sé nel mondo. Proprio per questo il punto di partenza non potrà che essere l'analitica dell'esserci (Cesarone 2008: 17).

Kracauer può condividere l'intensità con cui Heidegger collega in *Sein und Zeit* l'azione dell'abitare con il significato dell'essere – che si qualifica come un «esserci» – ma è alla fenomenologia di Husserl che si rivolge quando si tratta di individuare una prospettiva etica secolare confacente al risiedere nella modernità. Manca infatti nella riflessione heideggeriana sull'abitare qualsiasi accenno alla dimensione urbana dell'abitare, e della sua collocazione in un contesto politico.

Ciò che accomuna le tematiche e la prospettiva che Kracauer assume rispetto alla politica del suo tempo e la biopolitica a partire dagli anni Ottanta è un atteggiamento da parte di Kracauer che estende potenzialmente a chiunque la «*obdachlosigkeit*» intesa come condizione di emergenza: uno stato di emergenza estremizzato in cui vengono meno le distinzioni fra pubblico e privato e

si inaridiscono tutte le altre fonti di legittimazione, la vita stessa si accampa al centro di ogni procedura politica: non è ormai concepibile altra politica che una politica della vita, nel senso oggettivo e soggettivo del termine (Esposito 2004: 5).

Molti sono in *Ginster* gli indizi che portano nella stessa direzione: dal falso della «ricostruzione indiziaria» alla indecifrabilità del biografema, fino alla sensazione diffusa, particolarmente evidente nel *Commiato dal Lindenpassage*, che i contrari alla *Weltanschauung* siano ormai la maggioranza. Il fatto che *Ginster* sia un'opera figlia del suo tempo, ovvero un accurato presagio di quanto sarebbe avvenuto con l'ascesa al potere di Hitler nel 1933, non ne sminuisce l'attualità sia a livello poetico che di analisi sociale. Lo sguardo freddo e penetrante secondo le modalità della Nuova Oggettività mette in luce le forme

del senso comune, il contratto non scritto che spesso subentra ai principi costituzionali che regolano il funzionamento del corpo statale. Una spinta conformistica all'affermazione individuale spinge all'isolamento i cittadini della società massificata:

Ma una volta resa fondamento portante della comunità l'esperienza individuale – positiva per la comunità stessa – e, proprio in quell'individuo nel senso negativo che il termine ha assunto nella nostra epoca, come diretta conseguenza si arrivano a vietare, in linea di principio, forme sovraindividuali fornite di senso bollandole come intorpidimenti della pura esperienza e inutili interpolazioni fra l'Io e il Tu (Kracauer 2002: 139).

Queste circostanze producono la categoria di coloro che attendono, la dimensione sociale del Ginsterismo:

Visto dal lato positivo, l'attendere significa un essere-aperti che naturalmente non può in alcun modo venir confuso con un rilassamento delle forze spirituali che mirano alle cose ultime, ma, al contrario, è piuttosto attivismo impegnato e alacre preparazione [...] Si può dire comunque che per gli individui qui menzionati si tratta del tentativo di spostare il baricentro dall'Io teoretico all'Io della collettività umana, e di rientrare, dal mondo atomizzato e irrealistico delle forze informi e da quello delle pure dimensioni di senso, nel mondo della realtà e degli ambiti che essa racchiude. A causa dell'eccessiva tensione del pensiero teoretico ci siamo smisuratamente allontanati da questa realtà, che è colma di individui concreti e vuole quindi essere vista in maniera concreta (Kracauer 2002: 144).

Bibliografia

- Adorno 1989 = Theodor W. Adorno, *Der wunderliche Realist*, in Id., *Noten zur Literatur*, I-IV, Suhrkamp, Frankfurt M. 1989.
- Anderson 2002= Stanford Anderson, *Peter Behrens*, Electa, Milano 2002.
- Barnouw 1994 = Dagmar Barnouw, *History, Photography and the Work of Siegfried Kracauer*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1994.
- Barnouw 2009 = Dagmar Barnouw, *Vielschichtige Oberflächen. Kracauer und die Modernität von Weimar*, in Grunert, Kimmich 2009, pp. 13-28.
- Barthes 2003 = Roland Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 2003.
- Belke, Renz 1988 = Ingrid Belke, Irina Renz (a cura di), *Siegfried Kracauer 1889-1966, "Marbacher Magazin"*, 47, 1988.
- Belke 1994 = Ingrid Belke, *Identitätsprobleme Siegfrieds Kracuers*, in Benz, Neiss 1994, pp. 45-65.
- Benjamin 2006 = Walter Benjamin, *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino 2006.
- Benz, Neiss 1994 = Wolfgang Benz, Marion Neiss (a cura di), *Deutsch-jüdisches Exil: das Ende der Assimilation? Identitätsprobleme deutscher Juden in der Emigration*, Beltz, Weinheim 1994.
- Bergson 1921 = Henri Bergson, *Schöpferische Entwicklung*, Diederichs, Jena 1921 (ed. originale 1907).
- Besse 2013 = Jean-Marc Besse, *Habiter. Un monde à mon image*, Flammarion, Paris 2013.
- Bianchi, Garlaschelli 2015 = Roberto Bianchi, Enrico Garlaschelli, *Abitare il costruito. Riflessioni di architettura e filosofia sul tempo presente*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2015.
- Bloch 1968 = Ernst Bloch, *Erinnerungen*, in Id., *Über Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1968.
- Bloch 1985 = Ernst Bloch, *Briefe 1903-1975*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1985.

- Blumenberg 1974 = Hans Blumenberg, *Säkularisierung und Selbstbehauptung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974.
- Bodei 1982 = Remo Bodei, *Le manifestazioni della superficie*, in Kracauer 1982, pp. 7-22.
- Bodei 2002 = Remo Bodei, *La costruzione dei sogni*, in Kracauer 2002, pp. 5-13.
- Bonesio 2001 = Luisa Bonesio, *Geofilosofia del paesaggio*, Mimesis, Milano 2001.
- Cacciari 1970 = Massimo Cacciari, *Utopia e socialismo*, "Contropiano", III, n. 3, 1970, pp. 563-686.
- Cesarone 2008 = Virgilio Cesarone, *Per una fenomenologia dell'abitare. Il pensiero di Martin Heidegger come Oikosofia*, Marietti, Genova 2008.
- Colquhoun 1994 = Alan Colquhoun, *Critica e autocritica del moderno*, in Marco De Michelis et.al., *Espressionismo e Nuova Oggettività. La nuova architettura europea degli anni Venti*, Electa, Milano 1994, pp. 136-148.
- Dilthey 1993 = Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1993.
- Esposito 2004 = Roberto Esposito, *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004.
- Fusillo 2012= Massimo Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, Bologna 2012.
- Gadamer 1994 = Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1994 (ed. originale 1960).
- Gemünden, Moltke 2012 = Gerd Gemünden, Johannes von Moltke (a cura di), *Culture in the Anteroom. The Legacies of Siegfried Kracauer*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2012.
- Giedion 1928 = Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Klinckhardt, Leipzig 1928.
- Grunert, Kimmich 2009 = Frank Grunert, Dorothee Kimmich (a cura di), *Denken durch die Dinge. Siegfried Kracauer im Kontext*, Wilhelm Fink, München 2009.

- Hansen 1991 = Miriam Hansen, *Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture*, "New German Critique", 54, Autumn 1991.
- Hogen 2000 = Hildegard Hogen, *Die Modernisierung des Ich. Individualitätskonzepte bei Siegfried Kracauer, Robert Musil und Elias Canetti*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000.
- Horst 1975 = Hans Horst, *Vom Ethos der Begrenzung*, in Hans-Jörg Knobloch, *Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1975.
- Huyssen 2012 = Andreas Huyssen, *The Urban Miniature and the Feuilleton in Kracauer and Benjamin*, in Gemünden, Moltke 2012, pp. 213-225.
- Jakob 2005 = Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Olschki, Firenze 2005.
- Japp 1973 = Uwe Japp, *Warum der Held Außenseiter wurde und stolperte. Siegfried Kracauers Romane Ginster und Georg*, "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 27.11.1973.
- Kessler, Levin 1990 = Michael Kessler, Thomas Y. Levin (a cura di), *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*, Stauffenburg, Tübingen 1990.
- Kracauer 1971= Siegfried Kracauer, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1971 (prima ed. 1930).
- Kracauer 1980 = Siegfried Kracauer, *Gli Impiegati*, Einaudi, Torino 1980 (trad. it. di Kracauer 1971).
- Kracauer 1982 = Siegfried Kracauer, *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli 1982.
- Kracauer 1984 = Siegfried Kracauer, *Ginster. Scritto da lui stesso*, Marietti, Casale Monferrato 1984.
- Kracauer 1990 = Siegfried Kracauer, *Über die Freundschaft*, in Id., *Schriften*, vol 5.1, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1990, pp. 27-54.
- Kracauer 2002 = Siegfried Kracauer, *La fabbrica del disimpegno*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2002.
- Kracauer 2004a = Siegfried Kracauer, *Commiato dal Lindenpassage*, in Id., *Strade a Berlino e altrove*, Pendragon, Bologna 2004.

- Kracauer 2004b = Siegfried Kracauer, *Über das Wesen der Persönlichkeit*, in Id., *Werke*, vol. 9.1, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2004, pp. 7-120.
- Kuttenkeuler 1973 = Wolfgang Kuttenkeuler (a cura di), *Poesie und Politik*, Kohlhammer, Stuttgart 1973.
- Lavagetto 1985 = Mario Lavagetto, *Freud, la letteratura ed altro*, Einaudi, Torino 1985.
- Lukács 1989 = Georg [György] Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Form der großen Epik*, Luchterhand, Frankfurt a. M. 1989.
- Lukács 1994 = György Lukács, *Teoria del romanzo*, Pratiche, Parma 1994 (trad. it. di Lukács 1989).
- Martens 1971 = Gunter Martens, *Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*, Kohlhammer, Stuttgart 1971.
- Mitchell 2002 = W. J. Thomas Mitchell, *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago 2002.
- Mülder 1985 = Inka Mülder, *Siegfried Kracauer. Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine Frühen Schriften 1913-1933*, Metzler, Stuttgart 1985.
- Nancy 2001 = Jean-Luc Nancy, *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2001.
- Nerdinger et al. 2001 = Winfried Nerdinger et. al., *Bruno Taut 1880-1938*, Electa, Milano 2001.
- Oschmann 1999 = Dirk Oschmann, *Auszug aus der Innerlichkeit. Das literarische Werk Siegfried Kracauers*, Winter, Heidelberg 1999.
- Pontiggia 2002 = Elena Pontiggia, *La nuova oggettività tedesca, Abscondita*, Milano 2002.
- Reeh 2004 = Henrik Reeh, *Ornaments of the Metropolis. Siegfried Kracauer and Modern Urban Culture*, MIT Press, Cambridge 2004.
- Reifenberg 1929 = Benno Reifenberg, *Gewissenshaft* [l'idea di consapevolezza], "Die Frankfurter Zeitung", 01.07.1929.
- Rutigliano 2002 = Enzo Rutigliano, *Introduzione a Simmel* 2002, pp. 7-30.

- Schlaffer 1973 = Heinz Schlaffer, *Denkbilder. Eine Kleine Prosaform zwischen Dichtung und Gesellschaftstheorie*, in Kutteneuler 1973, pp. 137-154.
- Schwartz 2005 = Frederic Schwartz, *Blind Spots: Critical Theory and the History of Art in the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven 2005.
- Simmel 1922 = Georg Simmel, *Lebensanschauung. Vier Metaphysische Kapitel*, Duncker & Humblot, München-Leipzig 1922.
- Simmel 1987 = Georg Simmel, *Das individuelle Gesetz. Ein Versuch über das Prinzip der Ethik* (1913), in Id., *Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse*, a cura di Michael Landmann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1987, pp. 174-230.
- Simmel 2002 = Georg Simmel, *Ventura e sventura della modernità. Antologia degli scritti sociologici*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- Tafuri 1980 = Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980.
- Tafuri, Dal Co 1992 = Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano 1992.
- Vidler 1991 = Anthony Vidler, *Agoraphobia. Spatial Estrangement in Georg Simmel and Siegfried Kracauer*, "New German Critique", 54, 1991, pp. 31-45.
- Zohlen 1990 = Gerwin Zohlen, *Schmugglerpfad: Siegfried Kracauer, Architekt und Schriftsteller*, in Kessler, Levin 1990, pp. 314-441.