



# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Dottorato di ricerca in Teoria e analisi del testo

Ciclo XXVI

Settore disciplinare L-ART 06 – Cinema, fotografia e televisione

*Figure del materiale: lo “strano” realismo di Siegfried Kracauer*

Relatore

Prof. Marco Belpoliti

Correlatore

Prof.ssa Barbara Grespi

Tesi di dottorato di

Tommaso Isabella

Matricola n. 1017540



## *Indice*

### **1. “Un uomo senza pelle”**

#### *Soggetto e oggetto estetico*

|                                                            |    |
|------------------------------------------------------------|----|
| 1.1 Extraterritorialità                                    | 6  |
| 1.2 Soffrire: il primato dell’ottico e il mondo delle cose | 12 |
| 1.3 Attendere                                              | 20 |
| 1.4 Investigare: <i>Il romanzo poliziesco</i>              | 29 |
| 1.5 Inciampare: <i>Ginster</i>                             | 37 |

### **2. *Oberfläche* / superficie**

#### *La cultura visuale di Weimar: meccanizzazione ornamentale e culto della distrazione.*

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| 2.1 Premessa                        | 60  |
| 2.2 <i>La strada</i>                | 69  |
| 2.3 Traffico e distrazione          | 77  |
| 2.4 Luna park e dissolvenze         | 91  |
| 2.5 Meccanizzazione ornamentale     | 97  |
| 2.6 <i>Clownerie</i> e architettura | 110 |

### **3. *Grundschicht* / strato fondamentale**

#### *Il film e la realtà materiale*

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| 3.1 L’archivio generale della natura | 117 |
| 3.2 <i>Danse macabre</i>             | 123 |
| 3.3 Impulso originario               | 151 |

## **Appendice**

## **Bibliografia**



# 1

## “Un uomo senza pelle”

### 1.1 Extraterritorialità

La vocazione a una “extraterritorialità” come condizione esistenziale e prospettiva epistemologica, prima ancora che situazione sociale e politica, è un motivo biografico e intellettuale ampiamente commentato nell’ambito degli studi a lui dedicati. Che tale condizione non fosse soltanto legata all’esilio dalla Germania, che nel 1933 lo portò prima in Francia e poi negli Stati Uniti per non fare più ritorno in patria, lo si può constatare già da quanto scriveva all’amico Walter Benjamin un paio di anni dopo quando, in seguito ai falliti tentativi di pubblicare il suo secondo romanzo *Georg*<sup>1</sup> in Germania e considerando la necessità di orientarsi verso i paesi anglo-sassoni e la Francia, confessa che “un tale adattamento sarà più facile per me che per altri, dato che sono sempre stato straniero e persino ostile a ciò che si può definire mentalità tedesca.”<sup>2</sup> Lo stesso Benjamin, lo aveva definito un “isolato”, un *Außenseiter*, recensendo l’uscita in volume di *Die Angestellten* (Gli impiegati, 1930), l’indagine condotta in prima

---

<sup>1</sup> *Georg* (1934), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973; trad. it. di Mauro Tosti-Croce, *Georg*, Torino: Einaudi, 1985.

<sup>2</sup> Lettera di Kracauer a Benjamin del 24.2.1935, in Walter Benjamin, *Briefe an Siegfried Kracauer. Mit vier Briefen von Siegfried Kracauer an Walter Benjamin*, a c. di Theodor W. Adorno Archiv, Marbach am Neckar (Marbacher Schriften 27), 1987, p. 82.

persona tra gli impiegati berlinesi, che Kracauer presentava come una sorta di spedizione etnografica: la quotidianità un anonimato metropolitano affrontato come una *terra incognita*. Osservazione di uno straniero, quindi, sulla situazione di una classe che allora si presentava con l'evidenza paradossale della "lettera rubata" di Edgar Allan Poe, che nessuno nota "perché è esposta alla vista di tutti" e la cui vita era "più sconosciuta di quella delle tribù primitive di cui gli impiegati ammirano i costumi al cinematografo."<sup>3</sup> Un'esteriorità da cui guadagnare un punto di vista decentrato grazie al quale accostare "la facciata della vita quotidiana"<sup>4</sup>, penetrare oltre l'apparente omogeneità del suo guscio convenzionale e immergersi nella complessità viscosa e nella disorientante molteplicità che esso dissimula. Una tale propensione all'estraniamento come forma di esperienza sembra più familiare per Kracauer di qualsiasi appartenenza principi astratti, come le patrie anagrafiche o ideali.

Nella dimensione caleidoscopica della modernità, in cui non sembra più possibile affidarsi a una (e una sola) "prospettiva come forma simbolica", l'aberrazione prospettica e la libertà di scartare continuamente dal proprio punto di vista, sono per Kracauer al tempo stesso una necessità inderogabile e una consapevole scelta. Il vantaggio speculativo che può derivare da tale capacità di auto-alienazione è anche il fulcro dell'estetica filmica esposta in *Theory of Film* (Teoria del film, 1960), dove il medium cinematografico è assunto, al di là, ma anche all'interno della sua dimensione spettacolare, come uno strumento di conoscenza in grado di "rivelare" la "realtà materiale" che, proprio come la vita degli impiegati, resta incognita, "senza nome", nonostante o proprio in ragione della sua evidenza: il film, dunque, non solo come produzione di un'illusione di realtà, ma come medium attraverso cui smascherare le illusioni che sulla realtà si depositano a causa di abitudini e convenzioni, sentimenti personali e costrutti ideologici. Concependo una tale pratica del mezzo, capace di una distanza critica

---

<sup>3</sup> S. Kracauer, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971 (1<sup>a</sup> ed. a puntate: *Frankfurter Zeitung*, dicembre 1929; in volume: Frankfurt a. M.: Societäts-Verlag, 1930); trad. it. di Anna Solmi, *Gli impiegati*, Torino: Einaudi, 1980, p. 8.

<sup>4</sup> *Ibid.*

quanto di un'empatica immersione, una pratica che non si limita al versante produttivo, ma include quello della ricezione (e soprattutto da questo versante va inquadrata l'estetica di Kracauer), Kracauer scorge nel film una potenziale "redenzione" della realtà dal suo "stato dormiente, uno stato di virtuale non esistenza".<sup>5</sup> Una missione che Kracauer assegna al film, ma che identificherà al contempo, nella considerazione retrospettiva che introduce il suo ultimo libro, *History: The Last Things Before the Last* (Prima delle cose ultime, 1969), come la corrente carsica che attraversa la sua stessa opera, offrendo un'ideale convergenza agli sforzi, a prima vista incoerenti e centrifughi, di cui si compone: "la riabilitazione di obiettivi e modi di essere ancora privi di nome e quindi trascurati o valutati erroneamente."<sup>6</sup> Il principio utopico che indirizza questa attività di critica e raccolta dei fenomeni storici verso una funzione di redenzione, che tuttavia non è mai affermata positivamente in Kracauer, è proprio l'extraterritorialità, in quanto "utopia dell'intermedio", che ha un luogo solo nello spazio provvisorio e indeterminabile della storia in cui il pensiero critico non deve smettere di indugiare.

L'arrivo negli Stati Uniti da un'Europa sconvolta dalla guerra, così come la decisione, dopo la fine del conflitto mondiale, di stabilirsi definitivamente in quel Paese e rifondare lì la propria esistenza, non può essere liquidato come un idillico abbraccio con la 'terra delle opportunità': vista dalle sponde dell'Europa, prima di lasciarla a bordo del Nyassa che da Lisbona l'avrebbe portato a New York il 15 aprile 1941, essa appariva più tragicamente come "l'ultima stazione, l'ultima *chance*, che non devo mancare o tutto sarà perduto".<sup>7</sup> Dopo otto anni di stenti passati in Francia e un faticoso, ma relativamente breve periodo d'integrazione oltreoceano, si può dire che Kracauer abbia giocato proficuamente quella *chance* e, per quanto sia stato forzato da circostanze insormontabili, si può arrivare a

<sup>5</sup> S. Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, cit., p. 300.

<sup>6</sup> Id., *History. The Last Things Before the Last*, New York: Oxford University Press, 1969; trad. it.: *Prima delle cose ultime*, Casale Monferrato: Marietti, 1985, p. 4.

<sup>7</sup> Lettera di Kracauer ad Adorno del 28.3.1941, in Th. W. Adorno – S. Kracauer, *Der Riß der Welt geht auch durch mich: Briefwechsel 1923 – 1966*, a c. di W. Schopf, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008, p. 427.

vedere il suo adattamento negli Stati Uniti come un esito non improprio al suo percorso di “vagabondo” esistenziale: nel 1956, di ritorno dal suo primo viaggio in Europa da emigrato, riferisce all’amico Leo Löwenthal la sua impressione che laggiù “la gente abbia perso la capacità di assimilare il nuovo. In qualche modo ci si sente soffocare lì...”<sup>8</sup> D’altra parte, per quanto non potesse più considerarsi un semplice immigrato, due anni più tardi, scrivendo allo stesso Löwenthal, confessava di aver provato “un senso di claustrofobia” rientrando nel suo appartamento newyorkese dopo le vacanze trascorse in Europa: “È davvero innaturale avere un appartamento stabile, una cosiddetta casa; l’unica vera esistenza è quella dei vagabondi”. Tuttavia, il piacere di vivere e lavorare a New York ha sempre la meglio proprio perché “qui mi sento in qualche modo extraterritoriale.”<sup>9</sup> La claustrofobia verso ogni tipo di definizione stabile doveva appartenere a Kracauer quanto l’amore che dice di aver nutrito fin da bambino per le stazioni e ogni altro “luogo in cui non si può avere un posto”: punti di passaggio e separazione, non-luoghi dove “tutto è possibile, il vecchio è alle spalle, il nuovo indeterminato”<sup>10</sup>, la stessa condizione vagheggiata da Ginster, l’alter-ego cui è intitolato il primo romanzo di Kracauer, osservando un uomo che, sulla banchina del porto di Marsiglia, “non era più a casa, non era ancora in viaggio, era lontano [...] almeno per un attimo era sciolto da ogni rapporto, come nuovo. [...] È sempre e soltanto questione dell’attimo nel quale si apre un minuscolo spiraglio...”<sup>11</sup> L’extraterritorialità è allora l’arte di cercare sempre questo minuscolo spiraglio, come momento di possibilità di salvezza o, perlomeno, di sopravvivenza.

New York non è una nuova patria, quanto uno spazio in grado di accogliere un senza patria come Kracauer si è sempre sentito, la possibilità paradossale di

---

<sup>8</sup> Lettera di Kracauer a Löwenthal del 28.10.1956, in P.-E. Jansen e Christian Schmidt (a c. di) *In steter Freundschaft: Leo Löwenthal – Siegfried Kracauer, Briefwechsel 1921 – 1966*, Springe: Zu Klampen, 2003, p. 183

<sup>9</sup> Lettera di Kracauer a Löwenthal del 27.10.1958, *Ibid.*, p. 212

<sup>10</sup> S. Kracauer, “Die Eisenbahn” (*FZ* 30.3.1930), in: Id., *W.* 5.3, p. 208.

<sup>11</sup> Id., *Ginster. Von ihm selbst geschrieben*, Berlin: Fischer, 1928. [*Werke, Band. 7*, a c. di Inka Mülder-Bach, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2007]; trad. it.: *Ginster: scritto da lui stesso*, Casale Monferrato: Marietti, 1984.

risiedere nell'extraterritorialità: l'America, specie a chi come lui l'aveva conosciuta soprattutto attraverso lo schermo cinematografico, doveva presentarsi a Kracauer innanzitutto come la terra di un originario sradicamento e di un perpetuo dinamismo; nel cinema americano Kracauer individuava il risvolto etico di questo movimento perpetuo, attivismo e agitazione che si rifletteva esteticamente nel ritmo peculiare di Chaplin o di Fairbanks, in un "realismo" da cui emergeva "una spiccata tendenza anti-mitologica [...] il cui obiettivo era un mondo libero dalle infestazioni demoniche"<sup>12</sup> che avevano soffocato l'Europa. Così estrapolate, queste parole, scritte a proposito di una mostra parigina sull'arte degli Stati Uniti e auspicando già un trasferimento che lo sottraesse alla precarietà patita nell'esilio francese<sup>13</sup>, sembrano impregnate di un ottimismo persino ingenuo o affettato da parte di chi, solo un decennio prima, sapeva scorgere con lucidità dialettica il sottile crinale su cui quel processo di "demitologizzazione" (*Entmythologisierung*) avanzava, tra la possibilità di affermazione di una ragione emancipatrice, che si disfacesse dei fantasmi ideologici del passato, e il rischio di uno sradicamento delle fondamenta stesse dell'umano ad opera di una *ratio* degenerata nella brutalità tecnica. Tuttavia, e con tutta l'ambiguità del caso, è proprio tenendosi sempre vicino (ma, sempre, lievemente discosto) al flusso principale di questo movimento epocale, che Kracauer dimostrava la pertinace volontà di raccogliere una *chance* che implicava, oltre alla garanzia di una sopravvivenza materiale, la necessità di permanere nell'occhio del devastante ciclone della modernità, la cui spinta razionalizzante, nel bene e nel male, come si vedrà, aveva ridisegnato lo stesso mondo in cui era vissuto prima dell'esilio. Rispetto a quel complesso di fenomeni contrastanti a cui, durante gli anni di Weimar, ci si riferiva col termine *Amerikanismus*, Kracauer aveva sempre dimostrato una disposizione oscillante,

<sup>12</sup> S. Kracauer, "Americana. Glossen zur Ausstellung *Trois Siècles d'Art aux États-Unis*" (*Das Werk*, agosto 1938), in: Id., *W.* 5.4, p. 561.

<sup>13</sup> In tale occasione Kracauer incontrò per la prima volta di persona John E. Abbott, responsabile insieme ad Iris Barry per la Film Library, la sezione cinematografica del M.o.M.A. di New York fondata tre anni prima. Con la Film Library Kracauer era già in contatto a proposito di un possibile finanziamento per le sue ricerche, che avrebbe facilitato il suo trasferimento oltreoceano, come poi avvenne.

tra un'apertura all'impulso innovatore di una moderna primitività e una lucida critica verso le derive del razionalismo tecnico. Per prendere a prestito una polarità concettuale estranea al contesto storico qui trattato, ma che, lo si conceda, sembra qui fare al caso, se l'espansione e l'intensificazione del capitalismo si può inquadrare come un processo di "deteritorializzazione", che porta con sé un potenziale liberatorio, ma è continuamente soggetto a una cristallizzazione autoritaria che ricattura e "riterritorializza" quel potenziale, la posizione extraterritoriale di Kracauer non può che individuarsi sempre sui margini ancora intaccati o già consumati di questo processo, negli interstizi in cui le "cause perse" del passato e le cose che attendono di essere nominate, attendono di essere attraversate e illuminate da un pensiero che sopravvive e cerca la propria identità nella tensione continua al nomadismo.

C'è solo un breve momento in cui l'osservatore europeo può giudicare la validità dell'immagine che della vita americana ha ricevuto nei cinema dell'Europa: il momento del suo arrivo in questo paese. Come nuovo arrivato è ancora del tutto legato al Vecchio Mondo e può così confrontare le immagini che conserva nella sua mente con le impressioni fresche che riceve sul suolo americano. Queste impressioni sono per lo più superficiali; ma sfortunatamente, più egli riesce ad approfondirle, meno è in grado di verificare quelle che si è portato dietro dall'Europa. Non tanto perché esse diventino pallide reminiscenze, ma per un'altra ragione: il nuovo arrivato si stabilisce in America, e presto il suo contatto con questo Paese diventa troppo intimo per permettergli riflessioni spassionate sulla vita americana. L'intera prospettiva cambia. Egli è coinvolto in quella vita e le sue reazioni non sono più quelle di uno spettatore, ma di un partecipante.<sup>14</sup>

Queste parole, che concludono un'articolo scritto un anno dopo l'arrivo a New York, per quanto marchino già il primo passo di questo inevitabile assorbimento nel nuovo ambiente, fermano l'immagine fugace di una soglia che si può

---

<sup>14</sup> S. Kracauer, "Why France Liked Our Films", *National Board of Review Magazine*, 17:5, maggio 1942, pp. 15-19, ora in Id., *Siegfried Kracauer's American Writings*, a c. di J. Von Moltke e K. Rowson, Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2012, p. 39

comunque considerare la patria intellettuale di Kracauer: una membrana sottile, che si attraversa senza quasi avvertire, e che proprio per questo richiede una percezione acuta e vigile, uno sguardo sensibile alle “impressioni superficiali”, come quello di chi ha passato tanto tempo davanti a uno schermo cinematografico, senza chiedersi se quello che aveva davanti fosse realtà o illusione, perché sapeva che proprio quello schermo era una superficie dialettica che deve essere continuamente attraversata in entrambi i sensi:

Appena entrammo nel porto di New York, cominciò a crescere in me la strana sensazione di avere già visto tutto questo. Ogni nuova vista era un atto di riconoscimento. [...] Per lo spettatore incallito era come un sogno: sia che fosse stato improvvisamente trasportato sullo schermo sia che lo schermo stesso avesse assunto un'esistenza tridimensionale.<sup>15</sup>

## 1.2 *Soffrire: il primato dell'ottico e la vita delle cose*

L'intenzione di questo primo capitolo sarebbe quella di approfondire questo radicamento nell'extraterritorialità, andando oltre le determinazioni geografiche e socio-culturali, innanzitutto estendendola alla dimensione temporale: nell'autunno del 1963, in una lettera in cui risponde ad Adorno a proposito della sua reticenza a precisare la sua data di nascita nell'ambito di una trasmissione radio, in cui sarebbe stato letto il testo che lo stesso Adorno aveva scritto come omaggio per il suo settantacinquesimo compleanno, Kracauer rivendica esplicitamente “la necessità di vivere come extraterritoriale, tanto riguardo al clima intellettuale quanto al tempo cronologico.” Il timore che tale fissazione lo strappasse al suo “anonimato cronologico” può anche essere considerata una senile “idiosincrasia”, propria di una personalità tanto timida e riservata quanto suscettibile riguardo a come la sua immagine veniva presentata in pubblico. Tuttavia, per quanto applicato a un dettaglio apparentemente triviale, questo

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 40

sussiego anti-cronologico appare come la conseguenza coerente di un atteggiamento teorico ed esistenziale, che l'esilio, a dispetto della sofferenza e della precarietà procurate, aveva confermato e fissato, paradossalmente, in una permanente instabilità.

Nel saggio, trasmesso in radio l'8 febbraio 1964 e pubblicato un anno dopo nel terzo volume delle *Noten zur Literatur*, Adorno definisce Kracauer come *Der wunderliche Realist*, uno "strano realista"<sup>16</sup> e già il titolo condensa tutta l'ambivalenza di questo omaggio genetliaco. L'aggettivo scelto da Adorno, *wunderliche*, ha infatti una sfumatura semantica più accentuata di quanto possa suggerire lo "strano" adottato dalla traduzione italiana: "singolare", "inconsueto", "stravagante", "bizzarro", qualcuno o qualcosa che insomma si manifesta per un'estraneità rispetto alle abitudini e alle attese, ma in modo assai marcato, con la "meraviglia" e il "miracolo" della radice *Wunder*. Quando Adorno glielo anticipa in una lettera, Kracauer si dice curioso di scoprire quale inflessione ha dato al termine l'amico e dunque quale interpretazione fornisca di quella tensione alla concretezza e alla particolarità dei fenomeni che senz'altro aveva caratterizzato gran parte del suo impegno intellettuale.

Per quanto 'd'occasione', il saggio di Adorno si presenta come tutt'altro che compiacente o adulatorio, quasi una resa dei conti invece che traccia con severità neanche troppo dissimulata il ritratto di colui che per Adorno era stato un mentore, continuava ad essere un amico, ma era ormai inquadrato come un soggetto da tenere a debita distanza da un punto di vista intellettuale:<sup>17</sup> il progressivo allontanamento fra i due, seguito a quella che almeno dal 1933, con

---

<sup>16</sup> T. W. Adorno, "Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer", in: Id., *Noten zur Literatur III*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1965, pp. 83-108. Tr. it. "Uno strano realista", in *Note per la letteratura 1961-1968*, Torino: Einaudi, 1979, pp. 68-88.

<sup>17</sup> Sul rapporto tra Adorno e Kracauer cfr. M. Jay, "Adorno and Kracauer. Notes on a troubled friendship", in: Id., *Permanent exiles. Essays on the intellectual migration from Germany to America*, cit., pp. 217-236; C. Gerhard, "On Natural History. Concepts of History in Adorno and Kracauer", in: G. Gemünden, J. von Moltke (a c. di), *Culture in the Anteroom. The Legacies of Siegfried Kracauer*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012, pp. 229-43. Oltre all'epistolario tra i due (cfr. Bibliografia), cfr. anche le note di Kracauer su una conversazione-dibattito avuta con Adorno nell'estate del 1960, pubblicate di recente in: *Siegfried Kracauer's American Writings. Essays on Film and Popular Culture*, a c. di Johannes von Moltke, Kristy Rawson, Berkeley: University of California Press, 2012, pp. 127-32.

l'esilio di Kracauer e l'affermazione di Adorno in seno all'Institut für Sozialforschung, può apparire come un'inversione di ruoli, che si manifesta dei falliti tentativi di collaborazione fra Kracauer e l'Istituto verso la fine degli anni Trenta.<sup>18</sup> Nel secondo dopoguerra, grazie al carisma consolidato dopo il suo ritorno dagli Stati Uniti, Adorno fornì il suo contributo per riportare l'attenzione sulla figura di Kracauer in una Germania dove il grande contributo intellettuale da lui prestato prima della guerra, giaceva nella completa dimenticanza, affidato com'era al medium labile delle pagine di un giornale: la pubblicazione di due raccolte di articoli del periodo di Weimar (*Das Ornament der Masse* nel 1963 e *Straßen in Berlin und anderswo* l'anno seguente), la traduzione dei libri sul cinema già pubblicati negli Stati Uniti e la riedizione di *Ginster*, riportarono a galla una parte importante di questo contributo e se Adorno ebbe certo un merito in questa impresa, non mancò d'altra parte di farlo pesare in molti casi, il più eclatante essendo forse quello dell'esclusione dell'ultimo capitolo di *Ginster*, da lui ritenuto troppo affermativo e consolatorio per quella che considerava la più importante realizzazione dell'amico. Tuttavia, fu proprio quando ebbe l'occasione di esprimersi in prima persona sulla figura di Kracauer, che Adorno sfoderò tutta la sua tagliente severità: il profilo fissato nel saggio in questione è tracciato da una distanza volutamente irreconciliabile e benché questo infici in molti punti la valutazione del lavoro di Kracauer, nonostante alcuni affondi (che avrebbero pesato a lungo, in Germania e non solo, sulla ricezione di tale lavoro) provengano da una prospettiva critica tutt'altro che disinteressata, il discorso di Adorno è degno della massima attenzione, non solo perché la spietatezza che rivela in certi punti deriva da un atteggiamento sostanzialmente onesto e coerente con le

---

<sup>18</sup> Divenuto nel 1933 responsabile della sezione di filosofia della rivista dell'Istituto, *Zeitschrift für Sozialforschung*, per venire in aiuto all'amico che appena trasferitosi a Parigi stentava a trovare collaborazioni redditizie, fu Adorno a proporre alcune recensioni che Kracauer aveva dapprima rifiutato, visto che il suo rapporto con l'Istituto non era mai stato positivo, un'ostilità personale verso il direttore Max Horkheimer). Col passare degli anni e l'aggravarsi della sua situazione economica, Kracauer decise di mettere da parte l'orgoglio e sottoporre all'Istituto alcuni progetti, ma tali tentativi andarono a vuoto o addirittura esacerbarono la conflittualità: lo studio "Massen und Propaganda" commissionatogli nel 1938 fu tanto sfigurato da tagli e modifiche apportati dallo stesso Adorno da spingere Kracauer a ritirarlo.

proprie posizioni, ma perché il suo acume critico è capace di affondi che, per quanto non riescano a risolverla, espongono in tutta la sua problematicità la complessità di un pensiero come quello di Kracauer.

L'avversione di Kracauer per le astrazioni della teoria pura e per l'idealismo in particolare, la sua diffidenza verso ogni pensiero che, mirando all'autosufficienza del sistema, occultasse le proprie radici storiche ("guardandosi alle spalle il pensiero non dovrebbe dimenticare ciò di cui esso per diventare pensiero necessariamente si è liberato"<sup>19</sup>), la tensione materialistica a riportare ogni discorso sul terreno dell'esperienza ("il medium del suo pensiero era l'esperienza"), sono messe in luce da Adorno nel loro potenziale produttivo e critico, che ha permesso a Kracauer di non farsi mai spaventare dalla "linea di demarcazione tra filosofia e sociologia". Senza poter nascondere un certo sprezzo accademico per la sfumatura "amatoriale" di un tale approccio, tuttavia, Adorno riconosce come proprio il radicale individualismo del pensiero di Kracauer, gli abbia per la prima volta messo sotto gli occhi quello che chiama il "momento espressivo della filosofia", momento che in Kracauer emerge in quanto espressione di una sofferenza (*Leiden*):

"ciò che in lui arrivava all'espressione filosofica era una capacità di soffrire quasi illimitata: espressione e dolore sono fra loro fratelli. Il suo rapporto con la verità era che il dolore passava non nascosto e non attenuato nel pensiero che invece solitamente lo vanifica. [...] Sebbene non fosse per nulla sentimentale, egli mi appariva un uomo senza pelle; quasi come se tutto ciò che era esterno toccasse il suo non protetto interno; come se non se ne difendesse altrimenti che aiutando a esprimersi il suo esser privo di protezione."<sup>20</sup>

Adorno individua un paradossale punto di forza del pensiero di Kracauer in questa predisposizione alla sofferenza che si traduce, con la fisicità delle immagini qui utilizzate, in una esposizione al mondo immediata, un urto con il reale la cui formazione reattiva è uno stile di osservazione marcatamente visivo. Kracauer

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 69-70.

“pensa con un occhio quasi indifeso e meravigliato, che poi s’illumina”, la sua tensione ad affondare nella trama minuta del concreto, illuminando una costruzione dissimulata dall’opacità del materiale, sembrerebbe allora costituire il rovescio, attivo e formativo, di una strategia difensiva apparentemente paradossale poiché basata sulla passività, su uno sguardo che riesce a penetrare la realtà perché se ne lascia attraversare, “indifeso”. La sua formazione di architetto è dunque una componente supplementare nel determinare quello che Adorno definisce “il primato dell’ottico”, che fa del pensiero di Kracauer “sempre più intuizione che non pensiero, cocciutamente teso a non farsi svendere niente attraverso la spiegazione di ciò che le dure cose gli avevano inciso nell’animo presentandogli violentemente.”<sup>21</sup> Un’intuizionismo che lo avvicina alle posizioni della fenomenologia dell’epoca, da cui Kracauer però si distingue proprio per la sua risolutezza a preservare le sue osservazioni da ogni “intenzionalità” preferendo restare invischiato nell’indeterminatezza dell’empirico piuttosto che ricorrere a qualsiasi mediazione o sospensione (come l’*epoché* husserliana) che dissolvesse il deposito grezzo di quelle violente impressioni in un costrutto teoretico vero e proprio. Nell’ottica di Adorno quel “momento espressivo” di contatto con il mondo non riesce quindi ad emanciparsi da se stesso, non porta a termine il compito di “estrapolare il pensiero da ciò che gli fa resistenza, l’universale dall’estremo della particolarizzazione”: Kracauer, insomma, si sottrae a quella penetrazione dialettica che per Adorno è un incessante movimento negativo, una “frattura irrecuperabile col fenomeno. [...] Nel segno della sua impenetrabilità il suo pensiero lascia stare la realtà che egli ci fa ricordare e che dovrebbe penetrare. A partire di qui si offre un passaggio per giustificare la realtà in quanto giustificazione dell’immutabile”<sup>22</sup>. Col procedere dell’argomentazione la critica inclusa in questo ambiguo tributo si fa sempre meno dissimulata, venendo allo scoperto quando, per quanto Adorno riconosca in Kracauer il paradosso di un pensiero tanto irriducibilmente individuale quanto determinato ad erodere

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 74

qualsiasi piedistallo della soggettività, tale tensione viene osservata esaurire il suo potenziale critico trasformandolo in una strategia di sopravvivenza che tende all'adattamento, una "svolta" che per Adorno coincide con il periodo dell'esilio dalla Germania e soprattutto con l'inserimento negli Stati Uniti: Adorno non sembra intenzionato a perdonare il fatto che l'uomo "senza pelle" a un certo punto della sua vita "si fosse proibito di impiegare la capacità di soffrire e avesse giurato di essere felice. [...] Kracauer era tutto nudo e si lasciò crescere una corazza."<sup>23</sup>

Nella coda di quella che appare a tratti come una vera e propria resa dei conti col vecchio amico, Adorno riconosce la tensione utopica sottesa e quasi tempo stesso la coscienza del sopravvissuto a una catastrofe "quella dell'uomo che ha appena sfiorato quanto vi è di più terribile" e nei cui occhi la fortuna di aver evitato la catastrofe riverbera come una speranza per tutta l'umanità. Fedele a una concezione segreta dell'utopia, Kracauer ha conservato fino in fondo l'imperativo di non nominare e non definire positivamente tale speranza, usando la disperazione come sua "immagine di copertura": l'unico metodo per mantenere vivo quel barlume di speranza è quindi tenerlo nascosto, o piuttosto proiettarlo oltre i limiti dell'umano: è all'infanzia di Kracauer e dalle tracce di sofferenza da essa lasciate che Adorno ritorna in chiusura, per ritrovare il risvolto

In Kracauer la fissazione sull'infanzia, come fissazione sul gioco, assume in lui la forma di una fissazione sulla benignità delle cose; si può presumere che il primato dell'ottico in lui non sia affatto qualcosa di primario, ma piuttosto il risultato di questa relazione col mondo delle cose. Sarebbe vano cercare nel patrimonio di motivi del suo pensiero una protesta contro la reificazione. Per una coscienza che sospetta di essere abbandonata dagli esseri umani, le cose sono il meglio. Nei loro confronti il pensiero cerca di riparare a ciò che gli esseri umani hanno fatto al vivente. Lo stato di innocenza sarebbe quello delle cose indigenti, logore, spregiate, alienate dalle loro finalità. Soltanto esse incarnano per la coscienza di Kracauer quel che potrebbe essere altro dall'universale nesso

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 82-83.

funzionale e la sua idea di filosofia sarebbe suggerire loro la loro vita irricognoscibile.<sup>24</sup>

Quasi inevitabilmente, ricongiungendo l'enunciato iniziale riguardo al "primato dell'ottico", che impedirebbe al pensiero di Kracauer di emanciparsi dal livello dell'intuizione soggettiva e di frantumare senza residuo i fenomeni osservati in una mediazione teorica obiettiva, con questa ipostatizzazione di una "benignità" delle cose, che significherebbe per Adorno rinunciare a penetrare criticamente il problema della reificazione connesso a ogni rapporto oggettuale. La visione psicoanalitica adottata da Adorno annoda la dimensione traumatica di patimento, sottolineata all'inizio a proposito dell'infanzia infelice ed estraniata di Kracauer, a un moto di "riparazione" che compensi delle offese recate dagli umani alla vita stessa. Adorno utilizza il termine "*Widergutmachung*", che, visto il *setting* psicanalitico in cui conclude il suo ritratto, potrebbe rimandare implicitamente alle teorie di Melanie Klein sulla ricostruzione dell'oggetto buono: l'idea di una riparazione alla vita offesa attraverso un investimento sulla benignità delle cose, un investimento che passa dall'ottico (e scarta il sociologico, direbbe qui Adorno) si configura per Kracauer in effetti attraverso il mezzo del film e qui Adorno accenna indirettamente alla sopravvivenza di quella speranza sotto "l'immagine di copertura" della disperazione: il principio di "redenzione della realtà fisica" attraverso il film, con cui Kracauer sconvolge la prospettiva sulla reificazione, dato che prevede un riscatto dei fenomeni materiali in quanto tali attraverso la loro riduzione ad immagini. La "riparazione" del film nei confronti della realtà, di quel principio di "vita" che come "flusso della vita" sta al centro di *Theory of Film* come l'oggetto ultimo del film, si configura allora come un compito di raccolta e archiviazione delle cose, che in quanto oggetto da riparare, perdono il loro carattere oggettuale e sono estratte "dall'universale nesso funzionale". L'immediatezza con cui Kracauer passa dalla realtà alla *res* da cui deriva, alla cosa nella sua "vita irricognoscibile", senza passare dalla questione

---

<sup>24</sup> T. W. Adorno, "Der Wunderliche Realist", [1964]; trad. ingl.: "The Curious Realist", *New German Critique*, 54, 1991, p. 177.

della merce, rivela per Adorno il limite sociologico dell'estetica di Kracauer, che estrae il film dalla sua imprescindibile iscrizione nel sistema capitalistico<sup>25</sup>. La tensione ad avvicinarsi preservando questa inconoscibilità, con “un costante stare in ascolto”<sup>26</sup> delle cose, sarebbe per Adorno il ripiegamento utopico in cui Kracauer si arrende alla reificazione e a quella che Adorno bolla, col benessere della psicanalisi e del marxismo, come una “fissazione infantile”. In questo senso il volgersi agli oggetti consumati e desueti sarebbe per Adorno una consolazione nostalgica per uno “stato di innocenza” che rivela l'ontologia inconfessata del pensiero di Kracauer e il limite della sua critica.

È chiaro dunque che nel veleno di cui è sottilmente intrisa questa chiusa utopica, cova anche una ricezione negativa della traduzione tedesca di *Theory of film* e di come Kracauer fondi il suo realismo estetico in modo del tutto indipendente dai fattori economici e sociologici connessi al film. Tre anni dopo, pochi giorni prima della morte di Kracauer, viene pubblicato un articolo di Adorno intitolato “Filmtransparente”<sup>27</sup>, in cui le obiezioni sono riprese, nel contesto di un articolo in cui, rispetto all'intransigenza con cui Adorno ogni espressione dell'industria culturale viene respinta nell'alveo della *réclame*, qui Adorno mostra una maggiore disponibilità a distinguere la “tecnica” compositiva dell'opera filmica dalla tecnologia che la lega al sistema produttivo e guarda con fiducia alla sperimentazione del Nuovo Cinema Tedesco: Adorno esplora il montaggio come possibilità di una scrittura filmica che, come dirà altrove, diventa “auto-correzione della fotografia”<sup>28</sup>. Poiché il problema per Adorno, è l'immediatezza mimetica e referenziale del processo fotografico alla base del film che “pone un significato intrinseco più alto nell'oggetto, come estraneo alla

<sup>25</sup> Cfr. le lettere di Adorno a Kracauer del 5.2.1965 e 3.3.1965 e le risposte, in T. W. Adorno – S. Kracauer, *Briefwechsel 1923 – 1966*, cit., pp. 687-95.

<sup>26</sup> Lettera di Kracauer del 3.11.1964, in T. W. Adorno – S. Kracauer, *Briefwechsel 1923 – 1966*, cit., p. 678.

<sup>27</sup> T. W. Adorno, “Filmtransparente”, *Die Zeit* 18.10.1966, in Id., *Gesammelte Schriften*, a c. di R. Tiedemann e Gretel Adorno, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980, 10.1, pp. 353-61; trad. it. di Elena Franchetti, “Cinema in trasparenza”, in Id., *Parva Aesthetica: saggi 1958-1967*, Milano: Feltrinelli, 1979.

<sup>28</sup> T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970, trad. it. di Giovanni Matteucci, *Teoria estetica*, Torino: Einaudi, p. 207.

soggettività, anziché nelle tecniche esteticamente autonome. [...] Anche dove esso modifica e dissolve gli oggetti quanto più gli è possibile, la disintegrazione non è mai completa. Perciò il film non consente una costruzione assoluta; gli elementi della scomposizione conservano una certa cosalità, non sono puri valori.” Questa permanenza dell’oggetto, attraverso una strettamente connesso alla questione della reificazione e al processo storico di cui costituisce un effetto anche visibile: poiché la società si rende visibile molto più direttamente negli oggetti “ciò che è irriducibile negli oggetti del film è il marchio della società.”<sup>29</sup> Il problema fondamentale, che sussiste sulle incomprensioni fra Adorno e Kracauer cui si è qui solo brevemente accennato, è proprio il fatto che questo segno che la società imprime sugli oggetti del film, nella visione di Kracauer assume il carattere di un indice storico che il film preserva ed è questo impedimento a sviluppare un’autonomia estetica dalla società che esso apre in sé la possibilità

### 1.3 *Attendere*

Il saggio di Adorno si apre con una reminiscenza personale in cui, nonostante le critiche aspre che le seguiranno, traspare ancora la memoria affettuosa di un incontro personale che coincide a suo stesso dire con una scoperta essenziale per il suo futuro percorso intellettuale. È il 1918 quando Kracauer fa la conoscenza dell’allora quindicenne Teddie, attraverso una collega di suo zio Isidor, insegnante al Philantropin, il liceo della comunità ebraica di Francoforte, oltre che rinomato storico della stessa comunità. Per anni Kracauer frequenterà regolarmente casa Wiesengrund, dove, nei pomeriggi del sabato, i due amici s’immergono nella lettura della *Critica della ragion pura* di Kant. Allora Kracauer ha ventinove anni, esercita da qualche tempo la professione di architetto, con scarsi risultati e ancor meno convinzione, avendola intrapresa soprattutto per

---

<sup>29</sup> T. W. Adorno, “Cinema in trasparenza”, cit., p. 82 (trad. mod.).

insistenza dei famigliari, che in nome del buon senso economico l'avevano distolto dal perseguire la vocazione per la scrittura e la filosofia. Tuttavia, già durante i suoi studi universitari, condotti prima a Darmstadt, poi a Monaco e infine alla Technische Hochschule di Berlino, comincia a seguire anche lezioni di filosofia e sociologia ed entra in contatto epistolare con Georg Simmel e Max Scheler. La sua formazione non specialistica, nonché il problema di balbuzie da cui è affetto, gli precludono l'ingresso nel mondo accademico così come la strada dell'insegnamento. D'altra parte sono proprio la relativa marginalità in cui coltiva i suoi studi, il diletterismo infiammato dall'urgenza "espressiva" di cui si è detto, a spingerlo ad approcciare la filosofia con uno sguardo obliquo, idiosincratico e assolutamente fecondo, a giudicare dalle doti pedagogiche che Adorno gli riconosce con gratitudine, ricordando come quelle letture comuni della *Critica* gli avessero insegnato a vedere l'opera di Kant non "come una semplice teoria della conoscenza, [...] bensì come una specie di scrittura cifrata, dalla cui lettura si poteva estrapolare una situazione storica dello spirito". Adorno riconduce alla lezione dello sguardo critico di Kracauer la tendenza che egli stesso avrebbe sviluppato a osservare le filosofie codificate come "campi di forza", ricercando in esse le "fratture", "il gioco delle forze che si logoravano reciprocamente sotto la superficie di ogni dottrina compatta": in particolare, i "luoghi più eloquenti" della *Critica* di Kant, si rivelavano allora come "le ferite" lasciate dal conflitto "tra momenti obiettivo-ontologici e soggettivo-idealistici".<sup>30</sup>

In questo ricordo Kracauer compare già nelle veste che, intrapresa di lì a poco la carriera di giornalista, lo avrebbe sempre distinto nei dibattiti pubblici a cui prendeva parte: quella di uno smascheratore, la cui vocazione corrosiva lo spingeva a diffidare delle astrazioni, a instillare dubbi, scovare punti critici. La fascinazione che egli nutriva verso la critica di Kant non era immune da questo tipo di tensione, marcata da una profonda ambivalenza, che lo teneva a distanza dai momenti intellettualistici del pensiero kantiano, laddove le esigenze formali astraevano dalla qualità irriducibile dell'individuale. Perché le "ferite" celate dal

---

<sup>30</sup> T. W. Adorno, "Uno strano realista", *op. cit.*, pp. 68-69.

sistema kantiano sono all'origine del dolore e del senso di perdita che affliggono Kracauer stesso: la pulsione a smontare sistemi e dottrine che tentano di recuperare una totalità astratta e formale come base per una conoscenza fondata sulla scissione irrimediabile tra soggetto e oggetto, assume i tratti di un gesto auto-inflitto, da parte di chi percepisce dolorosamente dentro di sé la mancanza che risale a quella frattura. Si è visto come Adorno ponga il "dolore" come esperienza originaria del pensiero di Kracauer, rintracciando, da una parte, la sua radice psichica in un trauma di emarginazione vissuto nell'infanzia e, dall'altra, osservando come tale senso di vulnerabilità rispetto al mondo lasci le sue tracce in un approccio intellettuale in cui la tensione fenomenologica, che si affida all'intuizione e all'immediatezza del dato concreto, la sua fedeltà alle cose che rifiuta una mediazione teorica e che Adorno considera il punto cieco del pensiero di Kracauer. Tuttavia, considerando le prime fasi di formazione intellettuale di Kracauer, è indispensabile tener conto di come questo "dolore" che lo intreccia profondamente alla realtà concreta dell'esperienza, sorga innanzitutto da una mancanza: la radice del realismo di Kracauer, si potrebbe dire, affonda in un'incoltabile bisogno di realtà, il senso di una frattura tra la dimensione dell'esistenza e la verità, una perdita radicale delle possibilità di un'esperienza sensata e universale, che getta su qualsiasi approccio alla realtà il marchio di una negatività che è necessario prendere in considerazione e tentare di decifrare. La dimensione psicologica del dolore rimarcata da Adorno, che intreccia un metodo conoscitivo fondato sull'estraniamento dal mondo e sull'esperienza del concreto, si complica nella prospettiva di una filosofia della storia che riporta sul piano metafisico l'origine di quel senso di estraniamento dalla realtà: la sofferenza di Kracauer, così come emerge negli scritti programmatici dei primi anni Venti, si presenta in quanto portato di una condizione esistenziale, "il dolore metafisico per la mancanza nel mondo di un più alto significato."<sup>31</sup> L'umore che permea gli articoli programmatici che segnano le prime tappe significative della critica

<sup>31</sup> S. Kracauer, "Die Wartenden" (Fz 12.3.1922), in Id., *Schriften* 5.1, pp. 160-70, trad. it. di Claudio Groff, "Quelli che attendono", in Id., *La fabbrica del disimpegno*, Napoli: L'ancora del mediterraneo, 2002, pp. 136.

culturale condotta sulle pagine della *Frankfurter Zeitung*, dove Kracauer comincia a collaborare a partire dal 1921, è un malinconico pessimismo nei confronti del processo di civilizzazione tipica della *Kulturkritik* dell'epoca, che trova un primo terreno di riflessione sulla nei motivi elaborati da autori come Weber, Simmel e il primo Lukács: il concetto di "disincanto" del mondo seguito al distacco dell'uomo dalla natura, la modernità come processo di disgregazione dell'unità organica e cosmica di "un'epoca piena di senso", che coincide con l'uscita dall'ordine tradizionale di una società in cui il senso è garantito dalla esistenza della comunità nella sfera religiosa. L'uomo moderno, fuoriuscito dall'ordine della tradizione e non ne trova uno nuovo, si ritrova nella "condizione di senzatetto trascendentale" (*transzendente Obdachlosigkeit*) descritta da Lukács in *Teoria del romanzo*, un testo di grande influenza per gli intellettuali di questo periodo e in cui Kracauer ritrovava la prospettiva storico-filosofica che giustificava la percezione acuta e immediata di una crisi epocale spalancatasi all'indomani della Grande Guerra.

I presupposti di una critica al concetto di illuminismo, così come sarà svolta in seno alla Scuola di Francoforte successivamente e nell'ambito della quale Adorno stesso riconoscerà a Kracauer il ruolo di precursore<sup>32</sup>, affondano le radici in una visione storico filosofica che precede l'approccio materialistico in cui tale critica si esprimerà in alcuni importanti interventi di Kracauer nella seconda metà degli anni Venti, e ancor più dagli sviluppi che Adorno e Horkheimer daranno a tale questione nella *Dialettica dell'illuminismo*. L'ambivalenza per cui l'emancipazione dalla religione e dal mito e il dominio sulla natura del progresso tecnico includono un momento regressivo, in cui la razionalità umana riproduce in sé quelle forme irrazionali da cui si è apparentemente distaccata, si può trovare già *in nuce* nella problematica separazione tra soggetto e oggetto che Kracauer vede nel pensiero kantiano. Il suo approccio anti-teoretico tende perciò a riaprire

<sup>32</sup> In una lettera in cui, ai primi tempi dell'esilio di Kracauer in Francia, gli proponeva di recensire *Die Philosophie der Aufklärung* di Ernst Cassirer per la *Zeitschrift für Sozialforschung*, Adorno riconosce come Kracauer sia stato il primo fra loro "ad affrontare su nuove basi il problema dell'illuminismo", riferendosi alle analisi della cultura di massa condotte nei suoi articoli della seconda metà degli anni Venti, in particolare in quello che resta il suo saggio più celebre, "Das Ornament der Masse" (1927).

nella chiusura autosufficiente di un sistema formale le “ferite” di un conflitto che egli legge in un’ottica essenzialmente storica: nella “rivoluzione copernicana” di Kant, in cui le prerogative ontologiche di obiettività vengono definitivamente sottratte alla realtà empirica e ascritte al soggetto della conoscenza, egli riconosce un momento culminante del “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 dogma.” Alle successive trasformazioni e degenerazioni di questo Io che, in cerca della propria autonomia, precipita “dal tempo pervaso di eternità nel tempo delle epoche storiche”, corrispondono “le trasformazioni del mondo oggettuale, della realtà, che poco alla volta viene privata della sua sostanza e ridotta a struttura a una dimensione dipendente dall’Io.”<sup>33</sup> La critica della conoscenza che Kracauer sviluppa nei suoi due saggi più ampi ed ambiziosi di questo periodo, tende, da una parte, alla demolizione di queste pretese di un soggetto che si pone a garante di una totalità astratta e dall’altra comincia a interrogarsi, benché in termini ancora molto teorici, sulle possibilità di esperienza concesse in una realtà immanente modellata sulle categorie dell’Io e privata della sua particolare sostanza. All’inizio di *Soziologie als Wissenschaft* (Sociologia come scienza, 1922), che affronta il problema della fondazione scientifica, ovvero secondo i criteri di necessità comparabili a quelli delle scienze naturali, della sociologia, Kracauer introduce le condizioni storiche della conoscenza offerte al presente, attraverso la visione di un allontanamento “dall’epoca del senso”, che porta all’affermazione di un soggetto razionale di fronte a un mondo oggettivo, che non è più un cosmo aggregato dal legame con un senso trascendente, ma la dimensione immanente e disgregata di una “cattiva infinità” in cui l’uomo moderno è confinato:

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. [...] Il senso ricopre il mondo intero; l’Io, il Tu, tutti gli oggetti e gli

---

<sup>33</sup> S. Kracauer, “Quelli che attendono”, cit., pp. 135-36.

avvenimenti ne ricevono significato e si organizzano in un cosmo di forme. [...] Quando il senso va perduto, [...] va in pezzi il cosmo che il senso cementava e il mondo si scinde nella molteplicità dell'esistente e nel soggetto che con tale molteplicità si confronta. [...] Catapultato nel freddo infinito dello spazio vuoto e del tempo vuoto, si ritrova al cospetto di una materia privata di qualsiasi significato, costretto ad elaborarla e configurarla secondo le sue proprie idee, portate in salvo dall'epoca del senso.<sup>34</sup>

A partire da tali premesse, in quello che resta senz'altro uno dei suoi testi meno entusiasmanti, piuttosto che confrontarsi con i problemi della sociologia contemporanea, Kracauer si concentra sulla possibilità della fondazione teorica di una "sociologia pura" a immagine della fenomenologia di Husserl, impresa che sarà infine dichiarata inattuabile: il principale obiettivo di questo tentativo è infatti dimostrare come i fenomeni della realtà empirica che concernono la sociologia risultino in ultima istanza inattuabili se inquadrati secondo il formalismo di sistemi teorici astratti come quello kantiano o quello husserliano. La prospettiva storica adottata da Kracauer non consente insomma di risolvere una problematica la quale, ancor prima che teorica, è percepita come una lacerazione nel piano dell'esistenza, che tiene separato l'uomo moderno dalla verità e che non può essere ricucita attraverso gli stessi procedimenti che hanno determinato quella cesura tra il soggetto e il mondo. D'altra parte, il paragone fra questo difetto d'esperienza costitutivo del pensiero moderno e l'idea di un sapere immediato, universale e totalizzante, un "cosmo di forme" così come è dato in un'epoca "significativa, piena di senso" (*eine sinnerfüllte Zeit*), non si risolve in un semplice nostalgico struggimento o in un programma di restaurazione reazionaria di valori comunitari ormai deperiti. La consapevolezza di una pienezza di senso irrimediabilmente perduta si conserva come matrice di una tensione religiosa che non può esplicarsi, che riconosce la propria inadeguatezza rispetto all'eclissi del sacro nel mondo moderno e non accetta di soddisfarsi come

---

<sup>34</sup> S. Kracauer, *Soziologie als Wissenschaft. Eine erkenntnistheoretische Untersuchung*, Dresden: Sybillen, 1922; trad. it. in Id., *Saggi di sociologia critica. Sociologia come scienza. Sociologia del romanzo poliziesco*, Bari: De Donato, 1974, p. 7.

bisogno di religiosità: di fronte all'irreparabilità di questa caduta in un territorio intermedio, non resta altra possibilità che soffermarsi sulla soglia di ogni possibile verità. Chi si trova in tale condizione non può che riconoscersi nell'atteggiamento di "quelli che attendono", *Die Wartende*, titolo di un articolo del 1922 in cui Kracauer fa una rassegna delle possibili vie d'uscita da questa impasse, dalla soluzione impaziente dei movimenti di rinnovamento religioso, che tentano di colmare affermativamente "lo svuotamento dello spazio spirituale", alla disperazione a priori di un relativismo radicale: tra il non voler credere dello "scettico di principio", il "*desperado* intellettuale" il cui modello è colto in Max Weber, e il voler credere a qualsiasi costo degli "uomini del corto circuito", il cui entusiasmo religioso e messianico porta a scavalcare la realtà attuale e sovrappor, una terza opzione sta, senza che forse molti di loro nemmeno lo sappiano, in "quelli che attendono", ovvero coloro che resistono e tentano di avanzare con cautela in un "aprirsi esitante", che non rinuncia alla possibilità della fede, ma che raffredda la pulsione ad affermarla immediata nelle condizioni di esistenza attuali, che a parere di Kracauer non consentono che essa sia vissuta come una vera totalità. Questa "attesa davanti a porte chiuse", che potrebbe anche durare tutta l'esistenza, nella prospettiva metafisica di Kracauer appare come una passività essenziale che concede, paradossalmente, una possibilità di agire effettivamente nella realtà, a partire dalle condizioni che vi sono date. L'apertura esitante di Kracauer si identifica allora, in positivo, come un tentativo di "spostare il baricentro dall'Io teoretico all'Io della collettività umana" e di "rientrare" nella realtà: "A causa dell'eccessiva tensione del pensiero teorico ci siamo smisuratamente allontanati da questa realtà, che è colma di cose e di individui concreti e vuole quindi essere vista in maniera concreta."<sup>35</sup> Questa messa fra parentesi delle "cose ultime" della religione configura già quella che emergerà progressivamente come la necessità di partire dalla dimensione materiale ed esteriore della realtà, come medium essenziale per mirare obliquamente alla verità come cosa ultima: come dirà a Bloch qualche anno dopo

---

<sup>35</sup> S. Kracauer, "Quelli che attendono", cit., p. 144.

“il materiale non è un *ultimum* solo quando è pensato – provvisoriamente – come *ultimum*.”<sup>36</sup> Questa prospettiva di metodo, che indica la costante dissimulazione di un valore utopico positivo nel programma conoscitivo di Kracauer, rivela la centralità in questo programma di un concetto di realtà vera (*Wirklichkeit*), come dimensione ultima, punto di fuga e principio nascosto, che si intravede soltanto oscuramente nelle figure deformate in cui si presenta nel medium della realtà materiale. Michael Schröter sottolinea la funzione negativa e insieme utopica del concetto di realtà nelle varie fasi del lavoro di Kracauer e nonostante le variazioni nei suoi quadri di riferimento: “quello che dall’inizio alla fine non cambia è l’enfasi con cui è usato, la sua funzione come simbolo di un deficit, e al tempo stesso, la cifra, seppur rudimentale, di una speranza escatologica.”<sup>37</sup> La sofferenza per la limitazione d’esistenza che vige in una realtà degradata e la convinzione che solo attraverso la presa in considerazione di questo riflesso distorto sia dato risalire alla realtà integrale, rappresentano due snodi concettuali attraverso cui s’intrecciano le riflessioni dei primi anni Venti, un percorso in cui la realtà smette di essere l’oggetto di una tensione nostalgica e diventa piuttosto il motore di una speranza utopica nella possibilità di ricostruzione di un ordine sensato a partire dalla sua disordinata molteplicità: “dal 1922 l’intenzione è e resta teorica, metafisica si potrebbe dire; ma i suoi metodi lo coinvolgono nell’intrico delle cose”<sup>38</sup>. Da questi presupposti muove l’affermazione ormai risolta, con cui Kracauer chiude la sua critica alla traduzione della Bibbia di Buber e Rosenzweig, che “oggi l’accesso alla verità è nel profano”<sup>39</sup> e che quindi lo spazio di quell’attesa è questo spazio profano, quello della “vita pubblica ordinaria”: la progressiva integrazione della sfera “profana” dei fattori economici e sociali e delle forze che organizzano concretamente lo spazio negativo di una realtà

<sup>36</sup> Lettera di Kracauer a Bloch del 27.5.1926, in E. Bloch, *Briefe 1903-1975*, a c. di K. Bloch e altri, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, p. 274.

<sup>37</sup> M. Schröter, "Weltzerfall und Rekonstruktion: Zur Physiognomik Siegfried Kracauers", in *Text + Kritik*, 68, 1980, p. 22.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 25-26

<sup>39</sup> S. Kracauer, "Die Bibel auf Deutsch. Zur Übersetzung von Martin Buber und Franz Rosenzweig" parti 1-2, *FZ* 27/28.4.1927, in in Id., *Schriften* 5.1, pp. 355-66.

svuotata dal senso, muove dalla convinzione che “la vita reale (*wirklich*) debba oggi rivestire la maschera [...] del *de-realizzato*, dell’*inferiore*, per poter toccare la cattiva realtà (*Realität*) sempre più dominante là dove è vulnerabile.” È dunque necessario “far leva nello stesso medium” di questa realtà, “percorrerla fino alla feccia”<sup>40</sup>, per cogliere e smascherare non tanto la realtà autentica deformata, ma la realtà della deformazione. Il movimento verso il profano si configura come un compito di presa in carico della “realtà dell’irreale” e di interpretazione della sua superficie deformata, come traccia, forma negativa che rimanda alla realtà autentica. Come ha giustamente sostenuto Miriam Hansen, “la svolta materialistica di Kracauer precede il suo incontro con la teoria marxista attorno al 1925-26”<sup>41</sup> ed è radicata in questa visione teologica; ma anche per questo tale svolta porta con sé una visione del materiale che non si concilia con il problema della reificazione concepito in termini rigorosamente marxisti. Il suo approccio è da un lato, come dice Hansen, troppo immediato per la problematica teorica della forma di merce e del lavoro reificato; non è nella produzione industriale, ma nelle pratiche di consumo da essa diffuse che Kracauer cercherà “una materialità concreta, esperita coi sensi”<sup>42</sup>. D’altro lato, la prospettiva esistenziale di Kracauer getta sul suo rapporto con le cose un’ombra di negatività, un senso di alienazione dalla verità che si concretizza in una visione cupa della sfera della realtà degradata e amministrata dalla civilizzazione: una realtà materiale vissuta come negatività e apparenza, dove le cose hanno perso il loro nome, sono diventate parti calcolabili e sostituibili di una realtà atomizzata, un infinito negativo in cui domina la disgregazione poiché è assente un principio che dia una struttura sensata alla realtà. Gli esordi di un approccio al campo sociologico che precedono la svolta verso una critica materialistica, muovono dal territorio apparentemente remoto di una teoria della conoscenza mediata da una visione teologico-esistenziale e di una riflessione estetica sulle possibilità di esperienza nel medium deformato che è la realtà. Quello dell’intellettuale si delinea allora come un

<sup>40</sup> S. Kracauer, “Gestalt und Zerfall”, *FZ* 21.8.1925, in Id., *Schriften* 5.1, p. 327.

<sup>41</sup> M. Hansen, *Cinema & Experience*, cit., p. 20.

<sup>42</sup> *Ibid.*

compito di raccolta e archiviazione delle tracce della disgregazione, per cogliere almeno il riflesso della realtà vera nella “realtà dell’irreale”. Al contempo, in questa tensione a penetrare la disgregazione materiale del mondo, della vita sociale reificata e alienata della moderna epoca industriale, si anticipa quel movimento dal basso che caratterizzerà per Kracauer anche la missione storica del film come raccoglitore: la necessità di passare attraverso il corporeo per arrivare allo spirituale, assimilare anche ciò che sembra non essenziale, raccogliere i resti inautentici e deformati della realtà profana per intravedervi una “figura”, immagine utopica di una realtà integrale da ricostituire, “perché la figura non può essere vissuta, se non viene raccolta e portata con sé la disgregazione. [...] Solo passando attraverso la disgregazione, solo per una via indiretta, si potrà conquistare la realtà (*Wirklichkeit*)”<sup>43</sup>.

### *Investigare: Il romanzo poliziesco*

Si è già accennato all’importanza che per Kracauer rivestiva all’epoca la *Teoria del romanzo* di Lukács, come interpretazione estetica di una condizione storica: in una recensione, che esprime un debito e un’ammirazione verso l’opera sicuramente condivisi da molti all’epoca, egli elogia il tentativo di Lukács “di interpretare il romanzo come epopea di un’epoca per la quale la totalità del vivente non è più data in modo evidente ed esteso e l’immanenza vitale del senso è diventata un problema e che cionondimeno conserva una disposizione interiore per la totalità.”<sup>44</sup> Questa consonanza con la prospettiva storico-filosofica e con la metodologia critica di Lukács lascia una traccia significativa anche nell’altro saggio in cui Kracauer, dopo la riflessione epistemologica sulla sociologia, consegna una trattazione estesa e approfondita della propria visione del presente

---

<sup>43</sup> S. Kracauer, “Gestalt und Zerfall”, cit., p. 328.

<sup>44</sup> S. Kracauer, “Theorie des Romans” ..... W 5.1, pp. ???

e delle possibilità conoscitive che in esso si dischiudono: si tratta di uno scritto molto più curioso e affascinante del precedente, se non altro per l'oggetto preso in considerazione e, soprattutto, per la prospettiva da cui esso è inquadrato: scritto tra il 1922 e il 1925 e mai pubblicato in vita, *Der Detektiv-Roman* (Il romanzo poliziesco) si propone infatti, come recita il sottotitolo, come un "trattato filosofico" che prende appunto in esame un genere letterario di consumo come il romanzo poliziesco (inteso nella sua forma classica di romanzo di investigazione), per farne un'allegoria di un preciso stadio storico della civilizzazione. La scelta di questa prospettiva così come l'adozione di un linguaggio non dissimile dal trattato sulla sociologia, altamente astratto e sovraccarico di termini filosofici, implicita un intento provocatorio e, si potrebbe aggiungere, lievemente autolesionista, quando tali strumenti vengono consapevolmente applicati a un oggetto che, per la maggior parte delle persone di cultura (in Germania ancor più che in Francia o in Inghilterra) era "un pasticcio extraletterario destinato a sopravvivere a malapena nelle biblioteche circolanti": al di là delle ragioni concrete per cui lo scritto non venne mai pubblicato, questa mossa risulta sintomatica dell'insofferenza di Kracauer per le definizioni di campo consolidate, dato che, se si ipotizza una possibile ricezione, il trattato sarebbe apparso irricevibile e astruso tanto per le "persone di cultura", che avrebbero screditato ogni intento a partire dal suo oggetto basso, quanto per gli appassionati del genere, che sarebbero rimasti perlomeno perplessi di fronte allo stile della trattazione, che si mostra ben poco interessata a fornire una valutazione in termini critico-letterari del genere e relativamente slegata da un confronto diretto con il corpus concreto dei testi che lo compongono. Affidandosi a un numero irrilevante di esempi e citazioni, Kracauer si dimostra interessato soprattutto al romanzo poliziesco in quanto totalità estetica indipendente, una matrice dalla struttura fortemente tipologica, in cui figure e momenti tipici del genere sono assunti come quadri allegorici di una condizione storica e sociale e come espressione della cultura in essa predominante.

Se nel saggio di Lukács l'epopea rappresentava l'espressione di "un'epoca

piena di senso”, un mondo in cui forme e significati si corrispondono in modo “organico”, e il romanzo moderno segnalava lo sgretolarsi di quell’unità coerente, pur conservando una disposizione alla totalità e alla ricerca di un senso, il romanzo poliziesco rappresenta al contrario un mondo in cui quella tensione alla ricerca e alla totalità è definitivamente rimossa e sostituita dalla totalità fittizia di un mondo organizzato: esso è il riflesso di “una società civilizzata completamente razionalizzata” di cui il romanzo costituisce la “stilizzata rifrazione estetica”. L’immagine “spaventosa” che esso restituisce è quella di “una situazione sociale in cui l’intelletto privo di qualsiasi vincolo ha riportato la vittoria finale”; in questo modo esso non si propone di riprodurre “in forma naturalistica la realtà della cosiddetta *Zivilisation*”, ma proprio esasperando il suo carattere formalistico, porre “il processo civilizzatore di fronte a uno specchio deformante (*Zerrspiegel*), in cui si riflette la caricatura irrigidita della sua cattiva sostanza (*Unwesen*).”<sup>45</sup> Così il romanzo poliziesco, attraverso la rappresentazione stilizzata di una società che è altrettanto stilizzata, fornisce “l’immagine rovesciata della realtà autentica”: “come il detective scopre il segreto nascosto negli uomini, così il romanzo poliziesco svela tramite il medium estetico, il mistero della società de-realizzata (*entwirklichte*) e delle sue marionette prive di sostanza.”<sup>46</sup> Tuttavia, questa corrispondenza nello svelamento implica una differenza sostanziale: la realtà in cui il detective decifra il mistero è solo la caricatura dell’aspetto irreali della società; “il mistero della società de-realizzata” permane invece come il medium stesso in cui la sfera di realtà inferiore rappresentata nel romanzo è concepibile. Il principio di deformazione che si è già osservato fonda dunque l’interpretazione di Kracauer: il mistero autentico, quello che inerisce alla relazione tra l’uomo e il trascendente e che dà senso all’esistenza, nel medium estetico del romanzo può essere evocato solo in questa forma rovesciata, nel mistero profano risolto dal detective secondo

<sup>45</sup> S. Kracauer, *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat* (1922-1925), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971, ora in: in: Id., *W I*, cit., pp. 107-209; trad. it. di R. Cristin, *Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico*, Roma: Editori riuniti, 1984, p. 18.

<sup>46</sup> Ivi, p. 29.

Questa duplicazione della realtà si spiega a partire dalla posizione storica da cui la società storica è considerata, ovvero dalla situazione dell'uomo nella sua totalità, "l'uomo esistenziale nel senso di Kierkegaard", una sfera di esistenza mediana, che lo tiene sospeso tra la sua condizione naturale di creatura e la sua "tensione" (*Spannung*) verso il soprannaturale: da questa tensione dipende la possibilità di "collegamento" (*Verknüpfung*) con la sfera superiore che permette di dare una forma e un senso autentici a questo essere mediano. La progressione cronologica con cui nella *Teoria del romanzo* ci si allontana dall'epoca del senso, si riflette qui nella spazialità di "sfere" di esistenza concomitanti: centrale anche in questo trattato è infatti la distinzione tra una realtà "vera", effettiva, autentica (*Wirklichkeit*), che si rivela solo nella tensione esistenziale del legame con l'assoluto, e una cattiva realtà (*Realität*), sciolta da quella tensione con la sfera superiore e che ne lascia persistere le condizioni soltanto nella loro "immagine deformata, [...] poiché nel medium opaco le cose appaiono spezzate, come l'immagine di un bastone immerso nell'acqua, mentre ogni nome viene storpiato fino all'irriconecibilità." Questa realtà, che non intrattiene più legami con il divino e con la legge, è il dominio incontrastato di una *ratio* autonoma, un intelletto che non conosce limiti o finalità oltre se stesso e il cui ordine astratto diventa una caricatura dell'ordine superiore. Dal momento in cui questo nodo viene reciso e la ragione umana si sottrae al legame tensivo con la divinità, essa si appropria delle prerogative di messa in forma dell'esistente, ma le esercita in una sfera profana, una realtà immanente su cui proietta il proprio ordine astratto: una legalità fondata su un meccanicismo sociale che impone il proprio movimento privo di significato che mantiene artificiosamente animato questo stato di rilassatezza, di "distensione" (*Entspannung*), attraverso un sistema di relazioni strumentali tra individui atomizzati, personalità svuotate di qualsiasi interiorità. Modellato a partire dalle funzioni astratte che possono circolare in questo meccanismo, il mondo diegetico finisce per trovare un ordine e un senso solo nella rappresentazione che ne offre il detective in quanto decifrazione e interpretazione dei dati: egli nel mondo derealizzato è l'unico che conserva una vera presenza in

quanto incarnazione del principio stesso della *ratio*: per questo la sua presenza è molto meno fisica che intellettuale e proprio sulle curve del suo intelletto è costruita l'intera trama. L'arbitraria unità estetica dell'opera diventa la legalità metodologica del detective, per il quale il mondo del romanzo poliziesco è allestito e disposto, plasmato in modo da aderire alla sua presa. Nei meccanismi del romanzo poliziesco Kracauer vede insomma una modalità di astrarre e proiettare intellettualmente un mondo come una superficie da interpretare: il metodo del detective e il mondo del romanzo si corrispondono in quella che è un'astrazione e deformazione del loro materiale di partenza. L'interpretazione di Kracauer assume l'autosufficienza estetica di un mondo narrativo, costruito per servire alla decifrazione razionale degli eventi che in esso si verificano, come immagine della vacuità di una società in cui ugualmente i mezzi e le procedure hanno scavalcato le finalità. Il fatto che l'investigazione si risolva nell'identificazione di un colpevole, nell'intervento della giustizia e, si presume, nella provvisoria ricostituzione di un ordine, è un fatto che risulta del tutto contingente dalla prospettiva della *ratio*. Perciò, sottolinea Kracauer, gli episodi marginali in cui il detective dà prova della sua abilità per risolvere piccoli misteri triviali, sono tutt'altro che gratuiti: proprio essi "dimostrano che il detective non appare sulla scena per scoprire il delitto, ma che il crimine si verifica affinché il detective possa creare la connessione fra gli elementi della molteplicità fattuale."<sup>47</sup> Si rivela qui insomma il carattere ludico che appartiene tanto al genere letterario quanto al metodo che il detective applica nella risoluzione dei casi veri e propri, la quale, del resto, non riveste alcun significato oggettivo e si limita ad affermare la sovrana autonomia di un processo razionale che si estende indefinitamente, oltre le limitazioni contingenti dell'indagine. Allo stesso modo, con la progressiva codificazione del genere, lo humour assume un ruolo sempre più importante, il compito di "da un lato di sottolineare la sovranità del processo che la *ratio* deve portare a termine e dall'altro lato di dimostrarne sul piano estetico l'indipendenza

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 112

da qualsiasi senso.”<sup>48</sup> L’indifferenza della *ratio* rispetto a qualsiasi finalità pratica o principio morale si osserva anche come nella possibilità che è riservata al detective di distaccarsi dalle procedure d’indagine legali e persino di schierarsi sul fronte avverso (come ad esempio nel caso di Arsenio Lupin, sorta di ibrido tra detective e criminale).

Il carattere di “gioco” del procedimento deduttivo che porta alla soluzione del caso è direttamente legato all’epistemologia sottesa al metodo del detective. Il penultimo capitolo del trattato affronta direttamente il “processo” (*Prozess*) di decifrazione del mistero, ovvero il fulcro dell’azione romanzo poliziesco, che, tuttavia, si caratterizza come azione del tutto slegata dal mondo fisico, come un’impresa della pura *ratio* risolta nelle speculazioni del detective. L’autonomia incondizionata con cui la *ratio* si pone rispetto alla caotica molteplicità del reale fa sì che il processo di interpretazione dei dati venga presentato come un movimento incessante di “messa in forma dell’informe”, attraverso cui vengono stabiliti i collegamenti che generano un’unità nella molteplicità di un materiale inerte, che perde ogni qualità autonoma e si presenta soltanto come un insieme di determinanti utili a rientrare nello schema interpretativo del detective. Il processo rispecchia “la spontaneità della *ratio*, che in base ai principi insiti nel soggetto della conoscenza introduce il materiale intuitivo frantumato immettendolo in una connessione legittima. [...] Il dato viene sempre rappresentato [...] in qualità di non-forma (*Ungestalt*), che solo l’intelletto mediante la sua forza plastica riesce a trasformare in oggetto. [...] Fuggendo davanti al contesto, la materia si degrada a semplice materiale, privo al suo interno di qualsiasi ordine e che, anzi, per ottenere una forma ha bisogno dell’elaborazione eseguita dall’intelletto. L’oggetto subisce una distruzione (*Destruktion*) radicale, affinché il soggetto trascendentale si affermi in veste di legislatore.”<sup>49</sup> Il prezzo di questo ordine sovrimposto alle cose è dunque la loro distruzione in quanto entità indipendenti: “la *ratio* annienta l’oggetto quando presume di creare il fenomeno”<sup>50</sup>. A Kracauer non sfugge certo

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 97-98.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 99.

come questo meccanismo sia necessariamente implicato dalla struttura del genere, ma il suo obiettivo critico è appunto la visione sottesa a questa necessità, ovvero il fatto che ogni oggetto, evento o persona esistano in quel mondo in una condizione di assoluta funzionalità e congruenza rispetto agli schemi conoscitivi del detective, come segni univoci e trasparenti a sua disposizione. I rapporti che egli stabilisce tra gli elementi “non li deduce dal dato già formato, ma li presuppone; per lui il mondo non è un tutto già in sé strutturato, ma il tutto viene formato allineando il disordine atomico dei fatti in base a quelle determinazioni categoriali di cui il soggetto dispone.”<sup>51</sup> Il metodo del detective è dunque presentato come “allegoria estetica del sistema filosofico basato sull’autonomia della ratio, riprodotto esattamente come appare a se stesso. [...] Poiché il detective personifica la ratio entro quel mondo ad essa improntato, gli elementi di tale mondo gli sono talmente sottomessi, che non incontra alcuna resistenza ad allinearli”<sup>52</sup>; il detective emerge come una sorta di caricatura del soggetto trascendentale kantiano e, più in generale, di ogni teoria della conoscenza che attribuisca in modo assoluto al soggetto le categorie ricavate attraverso la generalizzazione dell’esperienza e, in tal modo, disconosca la “reciproca comunanza” tra io e mondo. Avendo rinunciato alla tensione con l’assoluto che garantisce tale comunanza e l’unità sensata di un cosmo che essa presuppone, la ratio non può che ricostituire una totalità fittizia: “L’azione del detective rispecchia dunque quel sistema che nasce soltanto perché non deve assimilare nulla e che può conquistare tutto, perché ha già perduto tutto.”<sup>53</sup>

Così come è delineato da Kracauer, il metodo del detective sembra allora ben lontano da quel “paradigma indiziario” che Carlo Ginzburg ha rinvenuto nell’aria di famiglia che accomuna approcci come il metodo di attribuzione dei dipinti elaborato da Giovanni Morelli, la psicopatologia di Freud e, appunto, il processo investigativo di Sherlock Holmes e colleghi<sup>54</sup>: rispetto all’attenzione

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 100

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 117-18.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>54</sup> Cfr. C. Ginzburg, “Spie. Radici di un paradigma indiziario” (1978), in *Id.*, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino: Einaudi, 1986, pp.

micrologica per il dettaglio apparentemente marginale e a un modello d'interpretazione che congiunge in modo complesso empiria e teoria, Kracauer sembra qui enfatizzare il momento strategico in cui la struttura dell'indagine è concepita dall'autore piuttosto che il suo dipanarsi così come si presenta al lettore. Chiaramente qui ogni intento di critica testuale, se ancora ci fosse bisogno di ribadirlo, è rimosso a favore di un'esegesi allegorica per cui la chiusura estetica del romanzo è complementare al formalismo dell'indagine che in esso viene sviluppata e, soprattutto, alla condizione di abbandono metafisico del mondo che esso rappresenta: è nella modalità astratta e strumentale con cui il romanzo organizza il proprio materiale narrativo che esso si fa espressione di una società in cui la realtà vera subisce la stessa sorte. A considerare lo stile sentenzioso e sovraccarico del gergo filosofico dell'epoca, che rende la lettura piuttosto ardua, si potrebbe rimproverare a Kracauer di adottare nei confronti del suo oggetto lo stesso approccio astratto che egli, implicitamente, stigmatizza nel detective in quanto agente della ratio: non che dal complesso non traspaia la fascinazione nutrita per il genere da Kracauer, che da giornalista non mancherà di dedicare spesso recensioni a romanzi e anche a film di detective, ma di certo l'intenzione allegorica di fondo ha qui la meglio su qualsiasi tentativo di penetrare per vie più concrete i risvolti sociologici del genere investigativo, si pensi agli spunti che esso offrirà a Benjamin a proposito dell'*intérieur* borghese del XIX secolo e del suo rapporto con la nascente società di massa, così come emerge nel motivo materialistico della "traccia" ("l'originario contenuto sociale del racconto d'investigazione è la cancellazione delle tracce del singolo nella folla metropolitana").<sup>55</sup> Si potrebbe ancora notare che Kracauer assocerà il film a una metodologia opposta a quella del detective come è qui descritta: è dal dato grezzo, non in quanto materiale informe da plasmare, ma come materia dotata di una propria tessitura, una resistenza specifica e un'opacità sostanziale, che il film

<sup>55</sup> W. Benjamin, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (1938), in Id., *Gesammelte Schriften* I.2, a c. di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 546, trad. it. di Barbara Chitussi in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Vicenza: Neri Pozza, 2012, p. 662. Cfr. anche Id., *Einbahnstraße* (1928), in *Gesammelte Schriften* IV.1, cit., pp. 88-89, trad. it. di B. Cetti Marinoni, *Strada a senso unico*, Torino: Einaudi, 2006, p. 7.

opera la sua messa in forma del reale, a partire dal basso, dagli indizi materiali. E il pensiero non può non andare a questo libro, ancora inedito allora, quando include tra i motivi cinematografici esemplari in *Theory of Film*, quello dell'investigazione, quasi a redimere la figura del detective, che qui infatti viene associato in qualche modo al film in quanto è presentato come colui che “deve cercare indizi materiali normalmente non percepiti”; forse non a caso qui Kracauer si riferisce all'investigazione parlando non di “*detection*”, ma di “*sleuthing*”, un termine equivalente nel senso, ma che invece del “processo” deduttivo sottolinea proprio l'azione del “segugio” che segue la propria traccia attraverso la realtà materiale.

#### 1.4 *Inciampare*: Ginster

Alla fine del 1928 l'editore Fischer di Berlino dà alle stampe un romanzo intitolato *Ginster. Scritto da lui stesso*. Sulla copertina nessun altro riferimento, dato che l'autore del libro resta anonimo. Il protagonista della storia è un giovane che attraversa varie vicende durante il periodo corrispondente alla Prima Guerra Mondiale: da poco conclusi gli studi di architettura, Ginster trova lavoro presso un piccolo studio di una città tedesca, finché non viene arruolato e spedito in un'altra città per l'addestramento in vista dell'invio a un fronte che non raggiungerà mai. Familiari, amici, datori di lavoro, commilitoni e superiori dell'esercito, ogni situazione e luogo in cui Ginster si trovi, sono osservati dalla sua ottica distaccata e disorientata, piuttosto che comporre un tracciato del suo percorso, sembrerebbe che siano le cose, le persone, gli eventi ad attraversarlo mentre è in uno stato di stupefazione e perplessità: nonostante ci si trovi sempre a condividere il suo peculiare punto di vista sul mondo, alla fine della lettura è lecito porsi la domanda con cui Joseph Roth intitolava ironicamente la sua

recensione al libro: “Chi è Ginster?”<sup>56</sup>. Ovviamente Roth sapeva che Ginster era il suo amico Siegfried Kracauer e che l’enigma del personaggio che si scrive da se stesso e quello dietro l’identità dell’autore fossero in qualche modo consapevolmente intrecciati: Kracauer lo confida in una lettera a Ernst Bloch, quando dichiara che una delle intenzioni del romanzo è “far scomparire il privato dall’eroe.”<sup>57</sup> Del resto, avrebbe detto allo stesso Bloch in un’altra occasione, che “nel corso di questo lavoro, non ho fatto altro che presentare me stesso in modo molto preciso. Ogni fatto è vero.”<sup>58</sup> Si può dire che l’esperienza fondamentale di Ginster, che inquadra tanto l’anonimato dell’autore quanto la condizione alienata del personaggio, sia la rinuncia al nome proprio o forse il suo smarrimento, la riluttanza a riconoscersi in un’identità assegnata, in una forma riconoscibile all’esterno. Proprio davanti a quella traccia inevitabile di sé nel mondo che è il nome proprio, Ginster rimane attonito, incapace di cogliere al volo il suo quando risuona nel cortile del distretto militare durante l’appello delle reclute: abbandonato alla sue astrazioni mentre sul “nastro dell’appello” sfilano rapidissimi i “presente”, Ginster si trova sbalzato di colpo fuori da sé, costretto ad afferrare in quel suono estraneo e deformato il peso gravoso di un’identità.

Il nome parve a Ginster estraneo, ma risvegliò in lui un ricordo; come se lo avesse già incontrato spesse volte. Ci volle un po’ di tempo perché si accorgesse che era il suo. Disarmato fissò il nome che si era impadronito di tutto il cortile e che sembrava accampare delle pretese alle quali lui, Ginster, non era in grado di soddisfare. Perché in realtà non era nulla, e perciò non poteva pretendere di essere nominato, da solo, nel cortile così sonoramente.<sup>59</sup>

Questa esitazione non è certo un segno di ribellione, quanto di una strategia di

<sup>56</sup> J. Roth, “Wer ist Ginster?”, *FZ*, 25.11.1928, in Id., *Werke 2*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1990, p. 996-99.

<sup>57</sup> Kracauer a Bloch, 17.1.1928, in: E. Bloch, *Briefe 1903-1975*, V. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, p. 293.

<sup>58</sup> Cit, in Thomas Y. Levin, “Der enthüllte Kracauer. Probleme einer Bibliographie”, in: M. Kessler e T. Levin (a c. di), *Siegfried Kracauer : neue Interpretationen*, Tübingen: Stauffenburg, 1990, p. 235.

<sup>59</sup> S. Kracauer, *Ginster. Scritto da lui stesso*, cit., p. 125.

sottrazione, una ritirata dal mondo esterno, che però non può contare su alcun interno in cui riparare, alcuna individualità da contrapporre alla classificazione anagrafica: Ginster semplicemente non concepisce come la propria nullità possa accogliere le pretese di quel nome, grottescamente dilatato nel cortile. Si preoccupa di eliminare ogni traccia di sé e fatica a riconoscersi in quelle che non può fare a meno di lasciare all'esterno, quelle che restano impresse dall'inevitabile contatto col mondo: professione, affetti, opinioni politiche, ideali, ogni genere di codificazione disposta dall'ordine sociale per la sua formazione è timidamente rifiutata o goffamente riprodotta in una involontaria caricatura, uno sbeffeggio pacato alle fondamenta di quell'ordine, a quell'idea di soggetto che proprio non riesce a prendere forma e dimorare nello spazio vacuo dell'auto-percezione di Ginster. Le tappe del suo percorso forniscono uno studiato rovesciamento degli schemi del *Bildungsroman* tradizionale, dove anziché diventare qualcosa o qualcuno, Ginster “cerca di eliminare l'unicità del suo essere, di rimuovere i tratti caratteristici della sua esistenza.”<sup>60</sup> Si potrebbe definirlo piuttosto un romanzo di *deformazione*, tanto per il suo linguaggio, che produce continue aberrazioni della visuale, quanto per il lavoro di sfiguramento del soggetto. Un'erosione dell'individualità che Ginster pratica con paziente determinazione, a partire dal suo stesso corpo, cui impone un dimagrimento che non sembra soltanto uno stratagemma per farsi riformare dal servizio: assottigliarsi, non tanto per sparire dal mondo, quanto per scampare al suo attrito, sgusciare tra i pilastri dell'ordine sociale che s'incarnano nelle figure tetragone degli ufficiali, che agli occhi di Ginster si ergono “come pareti lisce, senza un'apertura. La loro inaccessibilità lo ricacciava in se stesso, reazione questa che Ginster stesso favoriva con la scarsa alimentazione. Quanto più si assottigliava, tanto minore diventava la superficie esposta alle aggressioni.”<sup>61</sup> L'impatto con le superfici rigide e squadrate dell'esercito esaspera quella che è per Ginster la percezione di una sproporzione essenziale tra sé e gli altri, che hanno interessi e scopi nella vita: “Ogni uomo che

<sup>60</sup> I. Müller, *Siegfried Kracauer - Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine frühen Schriften 1913-1933*, Stuttgart: Metzler, 1985, p. 139.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.143.

io conosco è una fortezza. Io invece non voglio niente. Lei non mi capirà, ma io preferisco evaporare. È questo che tiene le persone lontane da me. Dormo in una stanza che mi è indifferente e non possiedo neanche una biblioteca.”<sup>62</sup> La rivolta silenziosa, ma radicale di Ginster è dunque una rinuncia al feticcio dell’individualità, come ‘dimora’ del soggetto: Ginster rimane così sospeso tra un sé e un mondo ugualmente inabitabili, precariamente aggrappato alla propria superficie: in questa enfasi sull’esteriorità egli sembra l’appello brechtiano a “cancellare le tracce” come regola di condotta per sopravvivere nella sfera anonima della società di massa<sup>63</sup>. C’è però al fondo qualcosa che distingue nettamente Ginster dalla “persona fredda” (*cool persona*) che Helmut Lethen ha indicato come una maschera indossata da molti personaggi letterari della Nuova Oggettività: prototipo di un individuo “corazzato”, che offre all’esterno una figura impenetrabile, dai contorni netti e lucidi come quelli di una fotografia, una personalità artificiale come protesi protettiva che permetta di reggere le esigenze del meccanismo sociale<sup>64</sup>. Questa tipologia individua piuttosto quelle “fortezze” contro cui Ginster rischia continuamente di andare a sbattere: sono “gli altri” a essere qualcosa di “opaco e impenetrabile”, concrezioni compatte di opinioni e volizioni, inaccessibili come “disegni simmetrici, che non potevano subire alcuna modificazione, [...] Ginster li trovava pressoché disgustosi: pure masse corporee, pesanti e sicure di sé, [...]. Per distinguersi da loro Ginster avrebbe voluto essere allo stato gassoso.”<sup>65</sup>

L’inconsistenza di Ginster in quanto soggetto apre uno spiraglio, una strategia possibile che rovescia le tecniche di adattamento basate su un’armatura dell’Ego: uno “stato gassoso”, uno spazio fluido e indeterminato, in cui i confini tra esterno e interno sono vanificati e al soggetto senza più appigli è concesso muoversi

---

<sup>62</sup> Ibid., p. 113.

<sup>63</sup> B. Brecht, “Trennen dich von deinen Kameraden” (1926), in Id., *Aus dem “Lesebuch für Städtebewohner”*, in Id., *Gedichte und Gedichtfragmente*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993; trad. it. di E. Castellani, “Allontanati dai tuoi compagni”, in *Dal “Libro di lettura degli abitanti delle città”*, in *Poesie (1913-1933)*, Torino: Einaudi, 1999, pp. 406-407.

<sup>64</sup> Cfr. H. Lethen, *Cool Conduct: The Culture of Distance in Weimar Germany*, Berkeley: University of California Press, 2002, in particolare pp. 33-186.

<sup>65</sup> S. Kracauer, *Ginster. Scritto da lui stesso*, cit., p. 121.

liberamente, vagare in una percezione disincagliata, sfuggire all'impatto del mondo e all'impronta che esso tenta di imprimergli. L'angoscia da esposizione alla rigida geometria dell'apparato sociale e delle sue convenzioni, incalzano spesso Ginster verso fughe nell'immaginario, lungo linee che sfrangiano i confini tra un'interno vacuo e un esterno troppo consistente. Perennemente distratto e assorto nelle proprie astrazioni, Ginster dilata la propria percezione fino a trovarvi uno spazio poroso di resistenza in cui gli urti e le pressioni percepiti dall'esterno non possono più fare attrito: la sua forma di ironia non contrasta direttamente, ma relativizza e dissipa l'opprimente solidità del mondo. Difendersi denunciando la propria mancanza di protezione: Ginster è l'esemplificazione di questa paradossale tattica che Adorno attribuisce allo stesso Kracauer<sup>66</sup>. In mancanza di una corazza, quest'altro "uomo senza pelle" fa del suo "non protetto interno" una modalità di espressione che tenta di trovare delle possibilità, delle vie di fuga negli interstizi di un mondo che lo fronteggia come una costruzione coesa e irremovibile. Nelle fantasticherie gassose di Ginster il difetto di aggregazione del suo Io viene proiettato sull'esterno, la sua coscienza disgregata si fa a sua volta fattore disgregante, che riduce un mondo ingombro di compatte e imponenti masse "molari" a una delicata fluttuazione "molecolare".

Ma il controcanto di questa tensione liberatoria, che trova un godimento onnipotente nella possibilità di liquefare la solida costruzione del mondo, è l'impotenza oggettiva, la condizione di passività che spinge a un'attenta levigatura di ogni abbozzo di individualismo, a un mimetismo sociale che il più delle volte ha esiti infelici se non disastrosi ("quando si dichiarava d'accordo con le opinioni correnti, queste venivano subito ripudiate, a favore di quelle opposte"), ma cionondimeno viene percepito come una indispensabile tattica di sopravvivenza. Questa consapevolezza allude alla realtà della reificazione cui costringe il meccanismo sociale, l'imperscrutabile necessità per cui ogni uomo diventa oggetto per un altro uomo, necessità che la guerra eleva a sistema e fa dilagare negli aspetti più banali. L'ingenuità di Ginster finisce dove egli è costretto a riportarsi

---

<sup>66</sup> Cfr. *supra*, p. 16.

alla propria superficie, a riconoscerla suo malgrado in quanto terreno di iscrizione dei codici sociali. Il goffo conformismo di Ginster può a tratti rivelare drammaticamente questa situazione, liberando un'angoscia primitiva per cui il mimetismo diventa auto-mortificazione, sprofondamento della coscienza e dell'individuazione nella rigidità della materia morta. Lo stato d'assedio in cui vive Ginster, circondato da ostacoli in cui va a sbattere anche quando sta fermo, lo porta a vedere il distretto militare come una foresta di segni,

un cumulo di prescrizioni non meno impenetrabili dei cespugli di una faba. Perché il cespuglio si aprisse Ginster doveva fare i segni magici occorrenti, e cioè: irrigidirsi di colpo fino ad assumere la durezza di un muro, uccidere su di sé ogni segno di vita vegetativa, ridurre gli occhi a due buchi vuoti. [...] doveva volgere gli occhi sul sottufficiale, [...] senza pensare alcunché, in modo che gli occhi diventassero aperture nelle quali il sottufficiale potesse versare ordini a suo piacimento. Gli occhi dovevano diventare come le urne del cimitero: buone per qualsiasi cenere.<sup>67</sup>

La pulsione di morte manifesta in questo passaggio testimonia di una vena masochistica che emerge non di rado nel libro, quando Ginster si riduce a un oggetto esposto alla manipolazione altrui oppure sono gli altri ad essere osservati come oggetti, con risvolti ridicoli o minacciosi, quando non entrambi, come l'ufficiale che, facendosi sotto al volto di Ginster per intimargli di aprire la bocca e cantare durante la marcia, diventa improvvisamente "un gigantesco spazzolino da denti, uno spazzolino da *affiche* che gli cacciava le setole in faccia..."<sup>68</sup> Lo stile deformante, costantemente focalizzato sull'inconsueta fisicità che assume il mondo agli occhi di Ginster, si può considerare, in prima istanza, una caricatura della condizione reificata che la realtà della guerra esplicita brutalmente:

Quando i superiori parlavano a un artigliere dandogli del lei, in realtà intendevano dargli del *quid*: non lei venga qua, ma: *quella cosa lì* venga qui. [...] L'intera grammatica aveva subito alterazioni militari. La spinta decisiva alla sua

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 155.

trasformazione era data presumibilmente dalla necessità di esprimere la riduzione degli uomini a cose, un aspetto che era difficile mettere in luce servendosi del linguaggio comune.”<sup>69</sup>

Il linguaggio di *Ginster* sembrerebbe trarre conseguenze estreme da questa “necessità” che la guerra rivela brutalmente, ma che testimonia del resto di un riduzionismo molto più esteso e radicato nella società. Se il linguaggio militare, secondo una logica di astrazione, riduce gli uomini a cose prive di qualità, a un “*quid*”, il linguaggio reificante di *Ginster* dà spesso l'impressione di ridurre a cose concrete le stesse astrazioni che reggono gli ideali e la logica militare, col risultato di mostrare la resistenza di ciò che esse pretendono di designare: in questa seconda specie di reificazione è proprio quella logica astratta, che non riesce più a far rientrare l'umano nei propri calcoli, a collassare nel ridicolo. Secondo Adorno il linguaggio di *Ginster* si caratterizza proprio per questo “piacere di prendere alla lettera le metafore, di autonomizzarle burlescamente, alla Till Eulenspiegel”<sup>70</sup>: il riferimento a questo irriverente personaggio del folklore medievale germanico, che negli aneddoti a lui attribuiti spesso gioca con le parole per rovesciare il punto di vista sulle cose e irridere i suoi avversari, allude a questi effetti di materializzazione e abbassamento comico, come ad esempio gli sbeffeggi che sono riservati al campionario lessicale dell'amor patrio e dell'idealismo guerrafondaio non appena se ne serva *Ginster* nelle proprie elucubrazioni. Ma il carattere letterale delle metafore tocca uno strato più profondo della satira con cui il libro con cui il libro inchioda efficacemente il linguaggio e gli stereotipi della società borghese: in questa ostentata riduzione del mondo all'oggettuale e nella logica di abbassamento che stabilisce la tonalità comica, vi è ancora alla radice quell'esistenzialismo alla cui percezione estraniata il mondo materiale appare come spettro perturbante, uno sguardo che isola l'involucro materiale delle

---

<sup>69</sup> S. Kracauer, *Ginster. Scritto da lui stesso*, cit., p. 136.

<sup>70</sup> Th. W. Adorno, “Uno strano realista”, cit., p. 82. Till Eulenspiegel è una figura di burlone e vagabondo che, secondo la tradizione, sarebbe vissuto nella prima metà del XIV secolo nella Germania settentrionale. Eroe del popolo, è il simbolo di un mondo contadino che si fa beffe degli uomini di città, spesso affettando un'idiozia che cela astuzia, uno spirito satirico e dissacrante che si esprime in burle e facezie dai risvolti spesso gravi e osceni.

apparenze e lo slega da qualsiasi principio di unità interna. Ma in *Ginster* la prospettiva metafisica, per cui l'estraniamento è effetto di una doppia esistenza tra una realtà vera e una inautentica, è rimossa e lascia il soggetto in balia del mondo della deformazione, dove l'involucro è l'unico appiglio per lo sguardo. Attenendosi risolutamente alla superficie delle cose, questo sguardo spesso e volentieri riduce gli uomini a oggetti, che nella lingua assumono le funzioni decadute della figura umana come grotteschi emblemi allegorici: un continuo abbassamento dell'umano alle proprie appendici inorganiche, per cui cappotti e uniformi sono nominati con molta più frequenza dei loro possessori e circolano indisturbati per le pagine del libro. "Il linguaggio delle forme della superficie è anche il linguaggio che crea una distanza. Una visione a distanza che reifica, evidenziando in tal modo la soggettività dello stesso Kracauer."<sup>71</sup> Secondo Gertrud Koch, le metafore di *Ginster* funzionano soprattutto su un piano che rinuncia a istituire una somiglianza tra gli elementi, e serve piuttosto a enfatizzare "la distanza tra l'osservatore e l'oggetto osservato" e trasmettere esteticamente questa relazione: "le parole non raffigurano oggetti; piuttosto evocano una certa percezione delle cose, sono una prospettiva sulle cose. [...] Le cose possono essere interpretate tanto come oggetti reali quanto come oggetti percepiti da una specifica soggettività."<sup>72</sup> Così la soggettività minimalista che *Ginster* mostra in pubblico rivela nella scrittura il suo risvolto 'barocco' attraverso cui impone la sua prospettiva aberrante sulle cose. L'ironia, in quanto capacità di astrazione da sé e dal mondo, si fa principio di messa in forma e deformazione del mondo narrativo, diventa l'arma principale di una giustizia poetica portata avanti nel (e dal) romanzo. Si comprende meglio il nesso fra autorialità e anonimato cui allude il sottotitolo: *Ginster* è "scritto da lui stesso" proprio perché all'erosione del soggetto, in quanto attore nel mondo diegetico, corrisponde la marcata stilizzazione della scrittura, che come un agente chimico dissolve quel mondo in particelle e lo ricompone nel tessuto della lingua: così *Ginster*/Kracauer cancella

---

<sup>71</sup> G. Koch, *Siegfried Kracauer: an Introduction*, cit. , p. 49.

<sup>72</sup> G. Koch, *Kracauer: an Introduction*, Princeton: Princeton University Press, 2000, p. 53.

se stesso come personaggio per diventare scrittura e impregnare di sé la rappresentazione. La prospettiva “gassosa” di Ginster diffonde un velo linguistico sul mondo, una densa trama figurale che opera un’insistente distorsione e avvolge cose e persone in un’aura scintillante e mutevole, una lente smerigliata che trasfigura e disintegra ogni presunta unità.

L’inclusione della soggettività di Ginster nella prospettiva offerta dalle figure di linguaggio si fa sentire il più delle volte come un termine oltre che di distanza e di astrazione reificante, può ribaltarsi improvvisamente nella materializzazione di una pericolosa vicinanza. Se il linguaggio figurale, come dispositivo ottico di messa a distanza degli oggetti, svolge, da una parte, una funzione di controllo rispetto al carattere minaccioso che assume la realtà esterna, dall’altra esso lascia emergere un’angoscia latente per la continua minaccia che la funzione protettiva della distanza ottica sia infranta, un senso di vulnerabilità che si traduce in effetti di materializzazione. L’andamento paratattico e spezzato che caratterizza la prosa di *Ginster*, così come l’intrusività con cui a volte i dettagli materiali emergono e insistono su una situazione o un corso di pensieri, sembrano spesso riprodurre a livello ritmico l’esperienza primaria dell’attrito, dell’urto continuato col mondo. Uno sguardo inquieto e curioso isola, ingrandisce, sminuzza gli elementi dell’ambiente, ma più spesso l’impressione è che siano questi a imporsi: le cose si sollevano dallo sfondo con una assertività apparentemente inspiegabile e inopportuna e assorbono l’attenzione di Ginster, che perde cognizione dell’insieme in cui sono inseriti, li astrae dalla loro situazione e ne crea arbitrariamente una nuova in cui possano trovare posto. La disposizione verso il mondo oggettuale oscilla continuamente nel romanzo tra l’animazione febbrile dell’ambiente e la contemplazione distaccata e quasi inumana di Ginster, tra momenti di contatto violento con una dimensione materiale opprimente e slanci di astrazione in cui la realtà si mostra molto più porosa e disponibile. Il mondo reificato dallo sguardo di Ginster è infatti soggetto a un incessante sommovimento che ne sovverte la meccanica e le categorie consuete: non solo esseri umani e cose si scambiano di continuo le parti, ma vengono continuamente

decomposti nei loro elementi e ricomposti in costellazioni variabili, un arabesco di frammenti in cui le unità originarie non possono più essere decifrate: la mancanza di senso di queste costruzioni luccica della possibilità di nuovi significati, che s'intravedono appena mentre Ginster si abbandona al piacere ludico con cui rovista il mondo e lo smonta come il bambino di Baudelaire fa col suo "*joujou*".

Per riprendere l'emblematica scena dell'appello, qualche istante prima che il suo nome risuoni nel cortile, si noti come le astrazioni a cui si abbandona Ginster assorto nel meccanismo della chiamata, introducano la riluttanza di Ginster a riconoscersi nel proprio nome, mostrando come la sua distrazione diventi a volte un metodo per distogliere gli oggetti della sua attenzione dal sistema funzionale in cui sono inseriti e portarli in una specie di oasi di libera insignificanza:

Alla risposta era concesso solo un minuscolo secondo; doveva essere fornita prima ancora che il nome fosse uscito intero dalla bocca del sottufficiale. Bisognava indovinarlo. Mentre, in attesa del fulmine, Ginster raccoglieva le sue forze, i nomi sfilavano davanti a lui: una lunga fila che i "presente" continuamente incrociavano senza scompigliare. In realtà la fila non era fatta di nomi interi, ma di singole sillabe (lui almeno, nella sua agitazione, udiva solo sillabe) che si univano a formare unità prive di senso. D'altronde, maneggiate con cura, queste sillabe avrebbero forse prodotto nuovi nomi. *Schluss-ler-magheid-dolf-se-lupp*; una teoria di resti incollati insieme si sviluppava, variopinta, in libertà.<sup>73</sup>

Come si può intuire dall'attività di ludica astrazione delle sillabe dei nomi, che è un genere di passatempo in cui è possibile spesso cogliere Ginster, l'assenza di forma cui tende Ginster e la prospettiva eccentrica che mantiene verso se stesso si riversano sulla sua percezione alterata del mondo esterno, che spesso ai suoi occhi si dissolve in arabeschi luminescenti, in cui cose e persone, insieme ai loro contorni, perdono ogni privilegio di integrità. Scomporre arbitrariamente la realtà per ricomporla in figure ornamentali prive di senso: il trattamento che Ginster

---

<sup>73</sup> S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 125.

riserva ai nomi dell'appello riflette un procedimento costante nel libro, il cui linguaggio opera uno sminuzzamento e una riorganizzazione del suo materiale, attraverso un uso disinvolto e sorprendente degli oggetti, una tecnica da collage. Spesso in *Ginster* le descrizioni producono una sorta di fluidità nei rapporti spaziali e mentali che il linguaggio stabilisce tra cose e persone del mondo reale, cosicché questi si trovano poi cristallizzati in forme ibride, frutto degli spostamenti e delle sostituzioni metaforiche. In questo caso sono le forme sonore dei nomi dell'appello a concretizzarsi davanti agli occhi come “resti incollati” che producono figure insignificanti o forse cifrate. Altre volte sono le cose stesse che, acquisendo concretezza nel linguaggio, possono poi scomporsi linguisticamente nei loro elementi, accennando a un linguaggio sconosciuto, che si articola nel continuum stesso del materiale. Il capitolo finale, che, dopo le insistenze della Suhrkamp e di Adorno in primis, verrà escluso dalla riedizione del libro nel dopoguerra, con un'ellissi che lo sospende e lo separa dall'azione precedente, si apre sulla Cannabièrre, l'affollata arteria del porto vecchio di Marsiglia: seduto al tavolino di un bar, mentre si sta “liquefacendo dal caldo”, Ginster lascia vagare il suo sguardo tra i passanti e si abbandona a un momento allucinatorio, di liquefazione del sé nella molteplicità di impressioni, oggetti parziali, dettagli appena colti nella massa in movimento.

Certo era sempre seduto lì al suo posto, ma allo stesso tempo era anche un carrettino carico di cassette trainato da un asinello, la faccia bruno-rossastra di una marchesa, un indiano sorridente, la signorinella che guizzava tra i taxi come un confetto fulminante. [...] Le braccia di un mulatto penzolavano come se non appartenessero al suo corpo. Intorno a lui solo pezzi parsi che lo sfioravano e si sfioravano. Paglietta, una chiostra di denti, la cocca di un fazzoletto da taschino ed ecco servito, pronto all'uso, un negro. Il mussulmano laggiù era tutto barba e mantello di gomma. Qui un seno; là il fez di un soldato coloniale; e più in su scritte. E poi il gilé, il turbante, la ruota del timone, i fiori... Ginster aveva l'impressione che i pezzi fossero incessantemente agitati e che ne venissero fuori nuove associazioni destinate anch'esse a scomporsi. Come i vocaboli di una

grammatica scolastica, pensò; anche questi pezzi compongono frasi molto istruttive. [...] Quando lo sfarfallio era troppo forte, i pezzi svanivano in un linguaggio senza regole, fatto di sole luminescenze che Ginster non riusciva più a decifrare.

La scena richiama quella d'apertura del romanzo, con Ginster che osserva dall'esterno una massa di persone: lì la folla adunatasi per lo scoppio della guerra, qui la vita organica di Marsiglia. La sequenza di sfaldamento dei corpi in tratti, oggetti parziali, prende avvio da un salto oltre se stesso dell'osservatore, che rinunciando ad ogni centratura può "essere anche" tutto ciò che viene incontro alla sua percezione. Qui si scopre un legame tra il meccanismo di reificazione del linguaggio e la disintegrazione del soggetto: lo sfondamento delle barriere del corpo in questa percezione divagante si diffonde come un'empatia metamorfica, che s'identifica non tanto con un oggetto specifico, quanto con la stessa animazione dell'ambiente. Il venir meno delle soglie tra soggetto e oggetto è dunque la condizione per questa trasfusione fra la realtà materiale e le figure del linguaggio: le parole assumono l'opaca concretezza delle cose mentre queste si smaterializzano in tratti, cifre di una lingua la cui grammatica è da scrivere: "un linguaggio senza regole, fatto di sole luminescenze", che, a pensarci, potrebbe essere un'ottima definizione per il cinema. A proposito di scene come quella appena citata e della "furia distruttiva" che si sfoga a volte nel romanzo, Michael Schröter individua due reazioni psicologiche connesse a questa tensione deformante a cui il linguaggio sottopone le cose: "la paura per la vendetta degli oggetti" così ridotti a brandelli e una reazione di "riparazione" (*Wiedergutmachung*): "la composizione dei frammenti in una nuova forma." L'impulso distruttivo che si manifesta qui sarebbe allora un correlato, al contempo angosciante e conciliatorio, dell'idea di un'unità perduta, di un'oggetto disintegrato, ovvero la matrice traumatica che ricollega in profondità la rappresentazione deformata di Ginster alla visione filosofica di Kracauer. Mettendo in forma "la tensione tra smembramento dell'unità corporea e ricostruzione delle particelle in figure ornamentali" le astrazioni di Ginster si

presentano allora come una forma di salvataggio estetico della realtà che richiama l'idea utopica di Kracauer di cercare una "figura" della realtà attraverso la disgregazione: "l'ornamento è il vero compromesso tra distruzione e ricostruzione."<sup>74</sup> Il concetto di ornamento, a partire dalla sua connessione con quello che è senz'altro il saggio più celebre di Kracauer, pervade a tal punto molti dei suoi scritti, comparando in formazioni tanto diverse e numerose, da scoraggiare ogni interpretazione unilaterale e totalizzante: la tensione tra disgregazione e unità individuata da Schröter è tuttavia una delle formulazioni più utili per inquadrare l'aspetto analitico e quello costruttivo che sono implicati nella figura instabile dell'ornamento. All'inizio del libro, rievocando le bizzarre vicende della sua vocazione professionale Ginster esprime il rapporto ambivalente che lo stesso Kracauer aveva con l'architettura. Ginster fin da piccolo mostra una vocazione per il "disegno ornamentale", i margini delle pagine dei suoi quaderni si riempiono di sistemi di spirali intricate, "linee eleganti che si esauriscono in se stesse" e benché Ginster quando i familiari lo mettono di fronte al fatto che deve guadagnarsi il pane, la vocazione per gli scarabocchi possa diventare una professione e così Ginster, senza esserne troppo convinto, si decide a seguire il consiglio dei famigliari, ma resta fedele alla gratuità ornamentale e alla non funzionalità di quegli svolazzi fini a se stessi. In questo modo, quella che sembra la ragione sufficiente perché il ragazzo possa "guadagnarsi il pane" e avviarsi alla solida concretezza del mondo adulto, si rivela ironicamente la ragione stessa della sua inadeguatezza alla professione: Ginster è affascinato soprattutto dalla qualità piana dell'architettura, dalla natura segnica delle planimetrie e dei progetti architettonici, le cui proiezioni formano "figure ornamentali [...], composizioni in cui la bellezza era pari all'inutilità", tuttavia è proprio questa passione a sfumare man mano che la solida concretezza dell'architettura si rende inevitabile.

Quanto più cercava di adeguarsi alla professione, tanto più si accorgeva che tutto l'incanto delle figure disegnate sfumava, non appena queste si

---

<sup>74</sup> M. Schröter, "Weltzerfall und Rekonstruktion. Zur Physiognomik Siegfried Kracauers", in *Text + Kritik*, 68, 1980, p. 38.

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. Una delle più belle esperienze che gli fossero concesse era l'emergere di strani mondi lineari nei luoghi più impensati.<sup>75</sup>

La resistenza di Ginster a realizzarsi in quanto architetto, in quanto produttore di oggetti architettonici solidi, si compensa in una proiezione estetica dell'architettura su una superficie piana: la percezione delle strutture funzionali come disegni ornamentali fini a se stessi denuncia l'avversione nei confronti degli aspetti costruttivi e statici dell'architettura. Ginster manifesta un'opposta tendenza a concentrarsi su una ricezione attiva, che frammenta e mobilita i complessi, una predisposizione per l'individuazione di motivi ornamentali nel tessuto della realtà materiale, che in qualche modo figura il passaggio dall'attività di architetto a quella dello scrittore che scrive se stesso. L'ornamento funziona allora come una percezione astraente, che dissolve le unità funzionali che compongono il mondo degli oggetti in una dimensione fluttuante in cui i frammenti ottenuti possono essere ricomposti in un processo che permette "la connessione del soggetto con la realtà e la riflessione su di essa proprio attraverso queste forme astratte ornamentali. L'ornamento è tanto un'infrazione della realtà quanto una forma per articolarla in modo adeguato, per quanto selettivo e astraente."<sup>76</sup> L'osservazione di Reeh aiuta a inquadrare meglio la tensione tra "distruzione e ricostruzione" individuata da Schröter nel concetto di ornamento, attraverso il principio di astrazione che articola entrambi i processi, sia come reazione all'angoscia agorafobica verso il mondo esterno che porta al desiderio distruttivo di dissolverlo sia come idea utopica di "ridurre a figure tutti gli oggetti utili", che vede una riappropriazione estetica del mondo delle cose attraverso l'elevazione a quello "stato di innocenza" degli oggetti usurati e inutili di cui parla Adorno.

\* \* \*

---

<sup>75</sup> S. Kracauer, Ginster. Scritto da lui stesso, cit., pp. 15-16

<sup>76</sup> H. Reeh, *Ornaments of the Metropolis*, Cambridge: MIT Press, 2006, p. 63.

Nonostante la pubblicazione anonima, l'identità dell'autore era ovviamente ben nota agli amici e ai colleghi di Kracauer ed è proprio uno fra coloro che all'epoca gli erano più vicini, Joseph Roth, a cogliere nella sua recensione al romanzo un paragone illuminante per afferrare l'identità di un eroe tanto bizzarro e sfuggente:

Ginster in guerra, ovvero: Chaplin ai grandi magazzini. Sulle scale mobili, che agli altri servono per innalzarsi, Chaplin inciampa sedici volte. [...] Di fronte ai grandi magazzini, alle guerre, alle case di confezioni, alle patrie, tanto Chaplin quanto Ginster sono perplessi e vigliacchi, strambi e impacciati, ridicoli e tragicomici. Abbiamo finalmente il Chaplin letterario. [...] Anonimo: che in questo caso vuol dire: svelato, sincero – non nascosto! Anonimo! [...] Non c'è firma d'autore sotto un libro come Ginster. Un Ginster si scrive da solo, così come Chaplin recita se stesso e non ha regista o sceneggiatore”<sup>77</sup>

Chaplin: il collegamento non doveva poi essere così difficile per quanti conoscessero Kracauer e la sua passione per la *Groteske*, ovvero la commedia *slapstick* americana, che dalla prima metà degli anni Venti comincia a fare capolino nei cinema tedeschi, prima con una cascata di comiche da uno o due rulli che presto sbaragliano la produzione nazionale di cortometraggi e in seguito, a partire dal 1923-24 (piuttosto tardi rispetto al resto d'Europa), anche con una presenza ridotta, ma regolare di lungometraggi<sup>78</sup>. Nella schiera di comici che cominciano a occupare i programmi collaterali, insieme a Fatty Arbuckle, Buster Keaton, Harold Lloyd e molti altri, Chaplin fa la parte del leone e la sua popolarità raggiunge presto uno status di culto: se nel 1921, durante il suo primo tour europeo, a Berlino passa quasi inosservato, quando vi tornerà dieci anni dopo, per la promozione di *City Lights* (Luci della città, 1931), il tripudio sarà immenso. L'entusiasmo non è ovviamente condiviso da tutti, e non manca chi stigmatizza l'assurdità e la comicità puerile e brutale di Chaplin e compari;

<sup>77</sup> J. Roth, “Wer ist Ginster?”, cit., p. 997.

<sup>78</sup> Sulla ricezione della *slapstick* in Germania: T. J. Saunders, *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*, Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1994, pp. 171-195. Sulla figura di Chaplin: S. Hake, “Chaplin Reception in Weimar Germany”, *New German Critique*, 51, 1990, pp. 87-111.

tuttavia, come già accaduto in Francia anni prima, il *tramp* chapliniano diventa senz'altro un beniamino di molti intellettuali d'avanguardia. Kracauer può annoverarsi fra costoro: osservatore coinvolto di questa progressiva invasione, già a partire dal 1924 cominciano saltuariamente a comparire, spesso nelle ultime righe dell'articolo, riferimenti alle *Groteske* inserite nel *Beiprogramm*, spesso accolte come un sollievo dai pretenziosi drammi che occupano il programma principale. Data la collocazione marginale, in questi articoli non si va al di là di qualche breve cenno, in cui si apprezza il “va e vieni inverosimile”, i movimenti innaturali che fanno “la parodia della mobilità umana”, gli attori che hanno “la drastica crudezza degli automi”; ma quando cominciano ad arrivare i primi capolavori maturi, come *The Gold Rush* di Chaplin (La febbre dell'oro, 1925) e *The General* di Keaton (Come vinsi la guerra, 1926), Kracauer non perde occasione di fornire un punto di vista più approfondito e, nel caso di Chaplin e Keaton, dei veri e propri i ritratti, la cui caratterizzazione enfatica sembra quasi oltrepassare la stringente economia della recensione, per farsi interpretazione poetica. E la poetica che vi si esprime si accorda in modo più che sospetto con quella che ha disegnato i tratti di Ginster. Che fra quest'ultimo e gli eroi della *slapstick* ci fossero nessi rilevanti non era sfuggito nemmeno a Ernst Bloch, che in una lettera in cui commenta la lettura dei primi sette capitoli del libro, ammira la novità del tipo che essi presentano: “un eroe distaccato, che nulla concerne e che svaluta tutto ciò che gli accade, del tutto privo di pathos” riconoscendo come “tutt'al più alcuni caratteri arrivano certo dal cinema, da Chaplin e da Buster Keaton”<sup>79</sup> E a riprova, circa un mese dopo, complimentandosi per la recensione di Kracauer a *The Circus* di Chaplin (Il circo, 1928), lo stesso Bloch nota come essa faccia “un po' di luce” su Ginster<sup>80</sup>.

Tornando alla recensione di Roth, si può notare come il paragone con Chaplin riguardi due livelli differenti: da una parte un'analogia nei rapporti tra il personaggio e il suo ambiente, dall'altra il fatto che entrambi siano, in modo

---

<sup>79</sup> Lettera di Bloch a Kracauer, 15.1.1928, in: E. Bloch, *Briefe 1903-1975*, cit., p. 290.

<sup>80</sup> Lettera di Bloch a Kracauer, 20.2.1928, in: E. Bloch, *Briefe 1903-1975*, cit., p. 298.

differenti, autori di se stessi. Roth rimarca l'importanza dell'anonimato del libro, sottolineando come la messa fra parentesi dell'autore non sia una questione esteriore, ma un gesto che si riflette all'interno della storia stessa e come questa presa di potere del personaggio sia soprattutto una questione linguistica: "La lingua con cui Ginster racconta è innegabilmente la lingua di Ginster. [...] Solo in questa lingua può essere descritta l'incessante lotta di Ginster contro le leggi e le istituzioni normali. E come l'inciampare di Chaplin sulla scala mobile è un inciampare che può appartenere soltanto a Chaplin, il modo di esprimersi di Ginster è peculiarmente ginsterico."<sup>81</sup> Ovviamente il paragone regge fintanto che non si considerano le evidenti disparità tra cinema e letteratura su cui si fonda: Chaplin, come regista di se stesso, non è certo paragonabile al personaggio di finzione che "scrive se stesso" ovvero s'incarna nella scrittura di Kracauer, diventa il suo stesso medium, piuttosto che esserne l'oggetto. Tuttavia, proprio l'eccedenza dalle premesse di tale similitudine, sottolinea un aspetto su cui si è già portata attenzione, fornendo in una nuova luce. Se il regista-Chaplin passa sempre in secondo piano rispetto all'attore-Chaplin, ciò è dovuto soprattutto al fatto che nella sua performance questo dualismo è superato: come dirà poi Benjamin, il corpo attoriale di Chaplin diventa in qualche modo metafora del film stesso, nella sua "gestualità" (*Gestus*), che "seziona i movimenti espressivi del corpo umano in una serie di minute innervazioni"<sup>82</sup>, trova espressione "la struttura dialettica del film", il rapporto tra la discontinuità delle immagini e la continuità materiale della pellicola. In modo analogo, la scrittura di Ginster è una questione di incarnazione, il suo linguaggio peculiare è radicato nella corporeità, in un'esperienza fisica del mondo vissuta come una lotta, come un attrito continuo con i contorni spigolosi della normalità istituzionale, come un inciampo. E allora lo stile di questa scrittura, il suo andamento spezzato e paratattico, la sua costitutiva frammentazione a partire da cui costruisce la visione di Ginster, ha certo molto a che fare con la discontinuità d'immagini cinema e con la gestualità

<sup>81</sup> J. Roth, "Wer ist Ginster?", cit., p. 998.

<sup>82</sup> W. Benjamin, frammento (Benjamin-Archiv Ms 1011, 1935) in *Gesammelte Schriften*, I, a c. di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 1040.

di Chaplin che la esprime. Non è certo un caso che Roth, menzionandola per due volte nell'articolo, metta quest'enfasi sull'azione dell'inciampare, poiché è questo un gesto emblematico anche per Ginster: emblematico intanto perché più che gesto o azione, l'inciampare si caratterizza per un venire a mancare dell'intenzionalità implicata da gesti e azioni; piuttosto si tratta di un vero e proprio *lapsus*, l'irrompere di un caso imprevisto, che non si può calcolare e, di conseguenza, afferrare per tempo, cosicché si finisce per per esserne afferrati. In questo senso si può dire che Ginster inciampi di continuo nel mondo, nella guerra, nelle persone, in ogni impressione che, nell'atmosfera fluttuante che pervade la narrazione, sembra imporsi alla sua attenzione come uno choc piuttosto che essere attentamente selezionata dall'insieme: inciampare assume dunque la valenza metaforica di una modalità percettiva, una paradossale categoria attraverso cui il mondo di Ginster viene messo in forma.

Nella recensione di *The Gold Rush* (1925), Kracauer definisce inequivocabilmente i tratti della figura di Chaplin, tracciandoli in negativo, contro l'ambiente dei cercatori d'oro: giganti rudi, possenti e volitivi, "grossi fagotti in cui l'Io è ben affastellato" che incombono sull'ometto "vile, debole e ridicolo", che si spaventa anche per una porta che sbatte, "poiché anch'essa possiede un Io con cui si afferma", ogni cosa esercita su di lui la propria volontà:

Mentre lui di volontà non ne ha: al posto dell'istinto di conservazione e della brama di potere, in lui non c'è che un solo grande vuoto, scintillante come i campi innevati dell'Alaska. [...] Il suo Io è andato perduto ed è per questo che non può vivere ciò che si chiama vita. È un buco in cui tutto crolla: ciò che in altri casi si tiene legato, in lui si schianta sul fondo e si frantuma nei suoi componenti.<sup>83</sup>

Come succede a Ginster, l'impatto del mondo non incontra la resistenza di un Io, lo attraversa lasciandolo incapace di una sintesi, si decompone nella sua percezione. La passività di un soggetto vacante riduce l'esperienza a una serie incessante e disgregata di choc: "Un essere senza superficie, senza possibilità di

<sup>83</sup> S. Kracauer, "Chaplin", FZ 6.11.1926, ora in: Werke 6.1, p. 269.

contatto col mondo. In termini patologici si definirebbe una scissione dell'Io (*Ichspaltung*), schizofrenia.”<sup>84</sup> La diagnosi è chiara: si tratta di un'altra proiezione dell'uomo senza pelle, un “essere senza superficie”, la cui permeabilità lascia che il mondo si frantumi in una molteplicità di aspetti. Qualche anno più tardi, nella recensione a *The Circus* (1928), Kracauer trova la metafora perfetta per questa condizione, “il segreto di questa figura”, nella scena del labirinto di specchi, in cui Chaplin, in fuga da un poliziotto, si ritrova e resta impietrito davanti al suo riflesso centuplicato: “Non sa più: è lui quello che sta davanti allo specchio o è una delle tante figure riflesse negli specchi. [...] il mondo si è frantumato, i suoi pezzi ruotano vorticosamente ed esso sembra in preda alla follia.” Anche il poliziotto che l'ha nel frattempo raggiunto resta irretito nel gioco dei riflessi, ma, a differenza sua, Chaplin “vive nel labirinto di specchi del mondo. Esso è per lui un trucco illusionistico di uomini, belve e cose, nel quale egli riesce tutt'al più ad afferrare per caso qualche contorno definito.”<sup>85</sup>

Il fatto che Kracauer, come dice Adorno, proiettasse sul buco della soggettività che trovava in Chaplin “il suo modo di vedere l'autocomprensione dell'individuale” mostra come in questi commenti non sia tanto in gioco una teoria del comico, quanto un'interpretazione della condizione dell'uomo moderno che proprio il cinema permette di intravedere esponendo la superficie delle cose e degli esseri: il problema che pone una soggettività alienata e frammentata come quella di Chaplin diventa allora il territorio per definire i limiti e le possibilità dell'esperienza umana in una realtà reificata. Come nota giustamente Sabine Hake, il culto rivolto all'icona di Chaplin dagli intellettuali tedeschi mette tra parentesi le evidenti discontinuità cronologiche, che portano dall'aggressività nichilistica dei primi corti Keystone al sentimentalismo umanista dei grandi film degli anni Venti, una reazione che non può semplicemente giustificata da una ricezione ritardata, per cui in Germania le prime dirompenti *Groteske* arrivano insieme o addirittura dopo i lungometraggi classici. Nella spinta a trovare

---

<sup>84</sup> Ibid.,

<sup>85</sup> S. Kracauer, “Chaplin. Zu seinem Film *Zirkus*”, FZ 15.2.1928, ora in: *Werke*, 6.2, p. 33.

un'unità in questi aspetti discrepanti, che si aggiungono alle contraddizioni intrinseche al personaggio, si riflettono le tensioni che attraversano la coscienza degli interpreti e la loro situazione storica, per cui Chaplin assume il valore di “una figura composita che si rende disponibile a una molteplicità di iscrizioni.”<sup>86</sup> Kracauer, cui del resto non sfugge l'evoluzione stilistica dell'opera di Chaplin,<sup>87</sup> trova nel rovescio dell'individuazione che Chaplin rappresenta, nella sua irrimediabile frammentazione, una condizione in cui è ancora possibile intravedere un residuo di umanità: proprio dalla negatività di questo rovescio, dal fondo di questo buco della soggettività “è l'umano nella sua purezza a tralucere in modo disconnesso – sempre disconnesso viene instillato nell'organismo, solo per frammenti – l'umano che di solito è soffocato sotto alla superficie e non può far trasparire il suo bagliore che attraverso la scorza della coscienza di sé.”<sup>88</sup> Questo bagliore è tanto più potente quanto emerge in modo disconnesso come una forza debole che riesce a farsi strada dal fondo della disintegrazione e rivela un potere insospettato: nonostante il suo essere goffo e inerme (*Hilflosigkeit*) “davanti a questo vermicciattolo [...] le forze elementari si ritirano. In un preciso momento si verifica sempre un caso che accorre in suo aiuto e lo strappa al pericolo di cui lui non si rende nemmeno conto.”<sup>89</sup> L'incapacità di valutare correttamente i rapporti che reggono la realtà (la confusione tra umani e oggetti), che viene subita nel senso più fisico e immediato, conserva in sé anche la possibilità di una configurazione diversa di tali rapporti, un ordine possibile che la commedia *slapstick* non rappresenta, ma piuttosto suggerisce attraverso la figura del salvataggio all'ultimo minuto dell'eroe e all'*happy end* che chiude immancabilmente ogni situazione catastrofica e che Kracauer associa utopicamente alla fine delle fiabe come trionfo della ragione umana e della verità sulle forze oscure della natura.

<sup>86</sup> S. Hake, “Chaplin Reception in Weimar Germany”, cit., p. 90.

<sup>87</sup> Cfr. S. Kracauer, “Chaplin als Prediger”, FZ 23.12.1929, ora in *Werke* 6.2, pp. 314-14, dove *The Pilgrim* (1923) viene identificato come un punto di transizione tra la comicità più fisica e situazionale delle prime *Groteske* e le opere maggiori.”

<sup>88</sup> *Ibid.*,

<sup>89</sup> S. Kracauer, “Chaplin”, cit., p. 270.

Inciampare, allora, non è solo uno scacco di fronte alla realtà percepita come intralcio, ma anche un istante di apertura alla possibilità, all'irruzione improvvisa di un cambiamento radicale che possa evitare la caduta.

La scena finale del romanzo si conclude proprio con un goffo inciampo: “Adesso me ne vado, disse Ginster a se stesso; domani... Inciampò e sentì come una puntura al braccio.”<sup>90</sup> Quasi come un *gag* finale, l'inciampare di Ginster chiude emblematicamente il libro come l'unico gesto che davvero gli appartiene e lo identifica meglio di qualunque altro: interrompendo una linea di pensiero, una sequenza di parole che sembrava accennare a una risoluzione, a una presa in carico delle proprie azioni, Ginster viene riportato bruscamente all'esterno di sé, che è poi l'unica condizione in cui egli si conosce. Tuttavia, dato il carattere positivo che riveste l'ultimo capitolo nell'economia del romanzo, il suo aspetto liberatorio, non ci si può limitare ad osservare questa violenta sincope come un semplice incontro con il vuoto che si è: in questa breve e intermittente apertura, il vuoto che si crea, che si rende manifesto, è infatti l'irrompere di quella possibilità di improvvisazione e di compimento insieme che è proprio di un gesto che si sottrae alle determinazioni del proprio tempo e, in una frazione subliminale, si propone come una rincorsa per compiere un salto oltre se stessi, un accumulo al momento gravoso, ma indispensabile per assegnare un contenuto e un valore alle azioni dello stesso Ginster: “l'unica cornice positiva creata da Kracauer è la possibilità di un momento vuoto di speranza messianica nella possibilità di accadere del nuovo.”<sup>91</sup> Il buco che costituisce paradossalmente il soggetto, da condizione di passività, sito vacante verso cui precipitano cose ed eventi, rivela così una insospettata potenzialità costruttiva: non quella dell'architetto che costruisce in pietra, che assembla solidi in forme sostanziali e definitive, ma quella dell'osservatore che trova spazi di possibilità e di paradossale abitabilità negli interstizi che si producono in strutture pericolanti. L'inciampo diventa il momento utopico, la possibilità di una caduta e di un caso: di un ‘accadere’.

---

<sup>90</sup> S. Kracauer, *Ginster*, cit., p. 228

<sup>91</sup> Ibid., p. 59





# 2

## *Oberfläche / superficie*

la cultura visuale di Weimar: meccanizzazione ornamentale e culto della distrazione

### *2.1 Premessa*

Nel capitolo precedente si è tentato un primo approccio al pensiero di Kracauer a partire dall'importanza strategica che in esso riveste il concetto di "extraterritorialità". Emblema di una condizione esistenziale di estraniamento, una non-appartenenza declinata in senso geografico e cronologico, sociale e intellettuale, essa si presenta non solo come un'urgenza soggettiva, addirittura intimamente psicologica come suppone Adorno, ma anche come una necessità oggettiva di (non) posizionamento critico, una condizione indispensabile per un confronto produttivo con una determinata situazione storica: la percezione primaria della modernità come un processo di prolungata disgregazione, una volta superato il pessimismo nostalgico che si volgeva ancora indietro all'idealizzata integrità di una "epoca piena di senso", configura infatti un approccio che tende a trarre il massimo vantaggio cognitivo da una posizione decentrata in un mondo caratterizzato dallo sgretolamento dei propri fondamentali quadri di riferimento. Il "primato dell'ottico" nel pensiero di Kracauer è stato associato a una primaria "sofferenza", un patimento e una passione del reale che descrivono innanzitutto una posizione epistemologica

caratterizzata dalla percezione di una mancanza, un progressivo allontanamento del senso dal mondo e una perdita d'integrità dei suoi oggetti, che si manifesta anche come una crisi delle possibilità di lettura del visibile: un mondo pietrificato e opaco, di pura superficie. Riprendendo da Adorno la traccia metaforica di un'assenza di superficie che faccia da filtro alle impressioni ricevute dalla realtà, si è tentato di inquadrare questa assenza non solo come origine di un pensiero confinato all'immediatezza del momento espressivo – il che per Adorno segnalerebbe un difetto di mediazione teorica –, ma come una possibile strategia conoscitiva che si mantenga in una costante e difficile tensione tra l'immediatezza dell'impressione soggettiva e l'inconoscibilità ultima dell'oggetto. La riflessione sul metodo di investigazione del *Romanzo poliziesco* mostra le aporie di un soggetto razionale che s'impone come unica istanza formativa della propria realtà, disconoscendo nei fatti ogni legame originario tra sé e il mondo e distruggendo così l'altro da sé rappresentato dall'oggetto. Se tale gesto produce la distensione del legame con il senso nel mondo in cui opera la ratio, la conservazione di una possibilità di senso nella tensione tra soggetto e oggetto assume una diversa prospettiva nell'esperienza estetica così come si deposita nel linguaggio di *Ginster*. Scritto verosimilmente tra il 1925 e il 1927, quindi immediatamente successivo al trattato filosofico e contemporaneo alla “svolta materialista” che si rileva sempre più negli articoli di Kracauer a partire dalla metà del decennio, il romanzo offre il riflesso di una transizione “da un esistenzialismo ispirato a Kierkegaard a una teoria sociale materialistica d'impronta marxista”: in questo senso il romanzo, suggerisce Eckardt Köhn, offre “una sorta di esistenzialismo materialista”<sup>92</sup>, una sintesi in effetti adeguata alla tonalità metaforica del linguaggio di Kracauer, che nei suoi procedimenti di deformazione e reificazione si configura spesso come traduzione estetica dell'incontro tra una soggettività disgregata e un mondo oggettuale concreto e invadente. Questo stile fondato sulla percezione fortemente incarnata, materiale, di un'individualità decentrata e sfuggente offre una sorta di risposta estetica alla

---

<sup>92</sup>E. Köhn, "Die Konkretionen des Intellekts", *Text + Kritik*, 68, 1980, p. 49.

critica gnoseologica che *Il romanzo poliziesco* rivolgeva all'autonomia astratta del soggetto della *ratio*: le difficoltà materiali in cui Ginster continuamente inciampa e si districa sono l'indizio che Kracauer è ormai oltre le coordinate teoriche lì tracciate e tenta il proprio percorso a partire dagli urti e dall'opacità della conoscenza sensibile.

L'elaborazione linguistica e figurale del mondo in cui si esprime l'esperienza di *Ginster* trova le sue radici in un'estetica fondata sull'esistenzialismo: la "condizione di senzاتetto trascendentale" diventa allora il punto di avvio di un nomadismo critico, dove la progressiva disintegrazione degli assetti tradizionali è vista sempre più non dalla prospettiva della negatività del processo storico, come continua alienazione dal senso autentico dell'esistenza, ma come una riserva concreta di potenziale, di nuovo senso che sorge dal terreno che viene man mano liberato dal processo. L'extraterritorialità, da originaria percezione esistenziale di esposizione al vuoto e sofferenza, diventa capacità attiva di auto-alienazione nell'ambiente già di per sé alienato della società tecnica, via via che lo sguardo di Kracauer si applica alle sue manifestazioni particolari. La persistenza di un fattore esistenziale, in cui si perpetua il dolore per il bisogno di vera realtà, accompagna lo sviluppo di un altro genere di sensibilità, per cui il decentramento e la dispersione del soggetto in una realtà reificata e svuotata di significato, offrono anche una forma nebulosa ed embrionale di conoscenza estetica, nella disgregazione di una prospettiva unitaria e nel venir meno dei confini che separano l'individuo dal suo ambiente, nel desiderio di "evaporare" di Ginster così come nell'assenza mentale e nella disconnessione senso-motoria dell'attore *slapstick*. La sottotraccia cinematografica che dal testo di Ginster porta agli articoli dedicati alla *slapstick* americana, apre allora una possibilità di superamento della dicotomia soggetto-oggetto, e una diversa prospettiva per quel languore di realtà, che passa per l'esperienza disgregata di una condizione di alienazione e reificazione così come è rappresentata dagli eroi apatici della *slapstick*, invischiati e in lotta col mondo oggettuale. Con l'enfasi posta sul valore utopico di questo genere, della sua affinità con la fiaba nella forma di un lieto fine

che significa l'affermarsi della vera ragione, Kracauer individua con insistenza una possibilità di salvataggio dell'umano in un contesto in cui esso sembra essere non solo messo pericolosamente in gioco, ma frantumato e dissolto fino alla più intima fibra.

Se la sfera della realtà profana nel *Romanzo poliziesco* resta ancora segnata da un marchio di negatività, come effetto di una distensione del collegamento con una realtà autentica e piena di senso, nel corso del decennio gli articoli di Kracauer testimoniano di un progressivo avvicinamento a questa sfera non più nell'ottica di una trattazione sistematica, ma attraverso osservazioni frammentarie e puntuali, che individuano nelle formazioni della realtà sociale figure ambigue e ramificate, sviluppano cioè uno stile allegorico molto meno rigoroso ed esplicito rispetto a quello del *Romanzo poliziesco*. Invece che in una chiusa realtà estetica auto-risolventesi, Kracauer si dedica a un inventario aperto di forme e motivi che attraversano gli ambiti più svariati: non è difficile dunque, percorrendo i suoi scritti, ritrovare una serie di immagini e metafore applicate a fenomeni diversi. Così la funzione critica del linguaggio figurale, molto più che a un'interpretazione puntuale di questi fenomeni, agisce piuttosto come messa in forma, organizzazione della molteplicità frammentaria del reale in una possibilità di ordine che si accenna solo timidamente, come promessa di un ordine, di una figura che può essere recuperata solo attraverso la raccolta paziente di quei frammenti. Queste figure di pensiero e di linguaggio, che spesso tendono a sviluppare una vita propria, segnalando quella connotazione affettiva oscillante tra sofferenza e speranza che è l'umore in cui affonda la radice del pensiero critico di Kracauer, "infondono ai concetti chiave un'aura di nostalgia escatologica"<sup>93</sup>. La tensione religiosa esistenziale è in esse cifrata, sospesa in immagine, ma non del tutto revocata e anzi, come dice giustamente Miriam Hansen, la teologia negativa e le immagini di reificazione e disgregazione che esse suggeriscono, costituiscono il primo presupposto e quadro di riferimento per l'approccio materialistico che Kracauer svilupperà attraverso l'osservazione e l'analisi di film

---

<sup>93</sup> M. Schröter, "Weltzerfall und Rekonstruktion: Zur Physiognomik Siegfried Kracauers", cit., p. 25.

e altri fenomeni della cultura di massa. Il progetto di “incontrare la teologia nel profano, di cui si dovrebbero mostrare le crepe e i fori in cui è sprofondata la verità”<sup>94</sup> persiste come punto di appiglio per la critica alla superficie dell’attualità e come punto di fuga utopico del compito di questa critica, quello di una redenzione della vera immagine della realtà a partire dalle cavità lasciate sulla superficie dalla sua assenza. Con quella che è stata definita la sua “svolta epistemologica”<sup>95</sup> Kracauer si spinge a verificare e approfondire le possibilità di esistenza dell’uomo nel profano, nello spazio in cui si compie la “trasgressione teologica” della *ratio*: questa sfera si inquadra ancora in una filosofia della storia marcata dalla visione gnostica di un mondo caduto, in cui la realtà si presenta come una creazione demiurgica della ragione umana, uno spazio informe che viene organizzato secondo i principi di astrazione e calcolabilità della *ratio*. L’immagine del mondo nel *Romanzo poliziesco*, il suo movimento vacuo di individui atomizzati, tipologie anonime in uno spazio e in un tempo vuoti, fissa un motivo che troverà nuove configurazioni man mano che lo sguardo di Kracauer si concentrerà nell’individuare i meccanismi astratti della *ratio* non più solo nella sfera estetica rarefatta di un genere letterario, ma nella densità di fenomeni e stimoli sensoriali in cui si sviluppa la cultura visuale urbana dell’epoca di Weimar, in particolare a Berlino, dove Kracauer si stabilirà a partire dal 1930 come responsabile della pagina culturale locale della *Frankfurter Zeitung*.

L’interesse per una considerazione visuale dei fenomeni della modernità, prima ancora che per i suoi particolari fenomeni visuali, come si vedrà percorrendo le riflessioni dedicate a forme diverse come film, insegne pubblicitarie, spettacoli di rivista, parchi di divertimento, il circo, si sviluppa su quello sfondo metafisico di uno spazio e di un tempo astratti, che si ritrovano nella prima elaborazione teorica del concetto di “superficie” (*Oberfläche*), che ricorre frequentemente negli scritti di Kracauer, come metafora spaziale che indica generalmente una modalità di inquadrare e leggere la realtà e che impone una concezione topologica

<sup>94</sup> Lettera di Kracauer a Bloch del 27.5.1927, in E. Bloch, *Briefe*, cit., p. 274

<sup>95</sup> Cfr. M. Hansen, “Decentric Perspectives: Kracauer’s Early Writings on Film and Mass Culture”, *New German Critique*, 54, 1991, pp. 47-76

all'organizzazione dei materiali culturali e alla loro relazione con le dinamiche sociali. Questa relazione, in un mondo appiattito sull'immanenza e svuotato di senso, non è di profondità, ma resta per l'appunto in superficie: l'organizzazione si esprime in quanto superficiale e fine a se stessa. Come già emerge nell'analisi del romanzo poliziesco, l'applicazione di un metodo allegorico, teso dunque a trovare corrispondenze tra l'aspetto esteriore dei fenomeni e i loro possibili nuclei di significato, fallisce se applicato a una sistema fine a se stesso come quello in cui si organizza la *ratio*: come l'indagine del detective esprime solo l'autosufficienza del processo razionale, così ogni fenomeno viene inquadrato in termini di una funzionalità superficiale scollegata da ogni particolarità o significato intrinseco. Se in questo modo di esistenza immanente si perdono i legami di senso che danno struttura e immagine alla realtà, la superficie riflette questo stato nel suo mutismo, nella sua radicale inespressività. Da questa intuizione, di cui è bene rammentare la matrice teologica, deriva il problema metodologico posto dalla superficie assunta come piano di lettura della realtà e, di conseguenza, di una sua scrittura da parte di forze che vi lasciano la loro traccia: la superficie come campo di forze, organizzate o disgregate, anziché come involucro che cela e conserva un contenuto da raggiungere e interpretare, questa è l'intuizione morfologica fondante che accompagna la critica fenomenologica di Kracauer.

Nello spazio della "distensione", prodotta dallo scioglimento del nodo tra l'uomo e la sfera superiore, l'analisi si concentra sui ritmi e le tensioni che scandiscono la vita della superficie: il mondo profano della distensione spirituale diventa lo spazio culturale della "distrazione", dove proliferano le nuove forme culturali della modernità, espressione estetica di una condizione astratta dall'esistenza autentica e calata nello spazio e nel tempo vuoti e infiniti in cui si confina la ragione. Questi nuovi culti hanno "un significato teologico" dal momento che "per le figure soffocate dalla meccanizzazione rappresentano possibilità di vivere in maniera impropria quella doppia esistenza che sta a fondamento della realtà", offrono un "surrogato" di esperienza all'impossibilità di godere di uno spazio e di un tempo carichi di senso. Le nuove forme di

consumo dello spazio e del tempo offerte dalla tecnica, come “Il viaggio e la danza” analizzati in un importante articolo del 1925, offrono l’immagine deformata di un rapporto con l’aldilà, sperimentato nell’immanenza di un infinità e un’eternità negative, scandite da un indifferente variazione: un aldilà procurato artificialmente muovendosi nel tempo e nello spazio, il viaggio che “esaurisce il suo significato nell’atto di cambiare luogo”, la danza come “possibilità di cogliere l’eterno [...] l’uscire dal tempo del meccanismo profano per entrare in un altro, il ritmo in sé”. Il viaggio e la danza “presentano una pericolosa tendenza a formalizzarsi, non sono più avvenimenti che si dispiegano nello spazio e nel tempo, ma qualificano come avvenimento la trasformazione di spazio e tempo.” Il ritmo generale di tali variazioni è determinato dalla moda, la cui funzione si esaurisce nell’amministrare i mutamenti periodici delle forme in cui vengono esperiti questo spazio e tempo vuoti; ma al di sotto della provvisorietà profana del ripetitivo meccanismo di scansione della moda, si spalanca la vertigine di un’infinità vuota, indefinitamente percorribile. Il movimento in uno spazio e un tempo illimitati che caratterizza il principio di espansione della meccanizzazione produce in sé anche forme di mediazione che permettono di riavvicinare all’umano le proporzioni ancora impensabili custodite nell’inconscio tecnico, renderle in qualche modo immaginabili.

Le nostre idee sulla natura del mondo terreno si sono ampliate bruscamente che ci vorrà ancora molto prima che entrino nell’esperienza pratica. Quando viaggiamo siamo come bambini, svagatamente lieti della nuova velocità, del libero vagabondare, del panorama di aggregazioni geografiche che prima non si potevano abbracciare. È la conseguenza del poter disporre degli spazi, 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...<sup>96</sup>

La profondità aperta da questa inquietante dissolvenza finale, che sfuma nel

---

<sup>96</sup> S. Kracauer, “Die Reise und der Tanz”, FZ 15.3.1925, trad. it. “Il viaggio e la danza”, in Id. La fabbrica del disimpegno, cit., p.84.

nero metafisico la mondanità superficiale, svela la doppia esistenza di viaggio e danza: “trasgressioni di tipo teologico e provvisorietà di carattere profano, distorsioni dell’essere reale e conquiste nei medium di per sé irreali dello spazio e del tempo.”<sup>97</sup> Lo spazio negativo e provvisorio, in cui si organizza l’esistenza immanente come pura exteriorità, diventa il guscio vuoto in cui prende forma la sfera pubblica come forma di amministrazione della massa cittadina: spazio astratto e sfera d’anonimato, di abolizione del privato in una logica di superfici nette e trasparenti<sup>98</sup>, la sfera pubblica delinea uno spazio il cui criterio d’inclusione è “l’elemento pubblico”, l’uomo in quanto elemento indeterminato di una massa a cui dare forma e ordine:

la sfera pubblica (*Öffentlichkeit*) sociale relativa alle strade, agli hotel e alle sale, non non si trova dinanzi a un mistero, non è il lato esterno dell’interno nascosto; ma piuttosto, quando la *ratio* respinge l’interno, l’elemento pubblico, in quanto fattore calcolabile, astratto, universalmente afferrabile, subentra al posto del rapporto personale con il mistero superiore [...]. Riconoscendosi come elemento ultimo, la sfera pubblica non può tollerare alcunché di individuale che le sfugga, mentre i componenti da cui è formata sono solamente sue singole parti. In caso diverso infatti sarebbero incomprensibili sul piano razionale. Perciò la polizia deve preoccuparsi che questa vita pubblica, che non è ancora una cosa determinata, si svolga nella tranquillità, nella sicurezza e nell’ordine.<sup>99</sup>

Dal momento in cui la *ratio* si concepisce come “elemento ultimo”, necessità che sostituisce quella della divinità vacante, la sua ragione impersonale configura la sfera pubblica come dominio di una generalità omogeneizzata, di una massa umana concepita a partire dall’elemento pubblico. Le immagini con cui Kracauer caratterizza spesso il meccanicismo vacuo di questa sfera di exteriorità trovano una matrice sociologica nella fondamentale dicotomia stabilita da Ferdinand Tönnies tra *Gesellschaft* e *Gemeinschaft*: la prima, nelle parole di Kracauer, è la

<sup>97</sup> S. Kracauer, “Die Reise und der Tanz”, FZ, in W 5.2, p. 216, trad. it. di Claudi Groff, “Il viaggio e la danza” in Id., *La fabbrica del disimpegno*, cit., p. 79.

<sup>98</sup> In un passo qui omissso Kracauer fa anche riferimento alla nuova architettura in vetro per la casa privata, che avrebbe ripreso a proposito della mostra del Werk Neues Bauen

<sup>99</sup> S. Kracauer, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 71.

“società” in quanto “meccanismo inorganico di esseri umani esanimi, determinati solo dal proprio interesse, che si muovono nel mondo meccanizzato dal capitalismo e dalla tecnica”, mentre la seconda designa la “comunità” come “organica reciprocità degli esseri umani, che sanno riconciliarsi nel giusto ordine.”<sup>100</sup> La crisi sociale e culturale affrontata dalla Germania del primo dopoguerra è inquadrata da Kracauer in termini esistenziali prima che storico-materialistici: per quanto egli sia ben consapevole della necessità dell’organizzazione sociale e non si fossilizzi su invocazioni nostalgiche ai sentimenti comunitari perduti, la percezione di una rottura epocale che la crisi del presente viene sostanzialmente interpretata come affermazione incontrastata della *Gesellschaft*, l’imporsi delle formazioni sociali oggettive sulle istanze soggettive della personalità, l’eliminazione dell’interiorità a favore delle relazioni esteriori e degli interessi economici. Del resto, il prevalere dei meccanismi impersonali dell’organizzazione nella sfera pubblica è un motivo che assume un’incontrastabile evidenza nella Germania degli anni Venti, dove “il meccanismo inorganico” della *Gesellschaft* si espandeva a ritmo sostenuto con la parole d’ordine della razionalizzazione. Una riparazione materiale e simbolica dai danni della guerra è infatti perseguita nell’accelerazione impressa al settore economico e industriale, che prende le forme di un’intensa trasformazione dei modi di produzione e di scambio. Precipitata dal suo primato europeo d’anteguerra in una situazione di crisi senza precedenti, segnata dai debiti contratti durante il conflitto, dai gravosi obblighi di riparazione imposti dal trattato di pace e da un’inflazione devastante seguita alla svalutazione del marco, l’economia tedesca trova un nuovo impulso per risollevarsi, oltre che in una vertiginosa concentrazione del settore industriale e nell’afflusso di capitali americani innescato dal piano Dawes nel 1924, in un processo di razionalizzazione modellato sui criteri di efficienza e organizzazione importati dall’America e simboleggiati dai nomi di Frederick W. Taylor e Henry Ford. L’ingegneria gestionale, che si sviluppa su ispirazione del metodo taylorista, prescrive una

---

<sup>100</sup> S. Kracauer, “Philosophie der Gesellschaft”, in *Schriften* 5.1, p. 268.

segmentazione analitica degli spazi, dei tempi e delle funzioni che, in fabbrica come in ufficio, afferma la scientificità di uno sguardo reificante e calcolatore, che cerca di valutare ogni aspetto, fisico e psichico, del lavoratore onde migliorarne l'efficienza; d'altro canto, l'ideologia fordista porta con sé anche il marchio di una nuova etica aziendale, improntata a una logica di mediazione e gratificazione nei confronti dei lavoratori, che mira a consolidare le relazioni interne, stimolando un quanto mai interessato spirito 'comunitario', ma incoraggia anche politiche salariali volte a migliorare le condizioni di vita all'esterno e a dare impulso a una nuova cultura di consumi che, mentre rinvigorisce l'economia, fa balenare la promessa di nuovi standard di benessere e, se si vuole, di democrazia. Dalla metà del decennio fino alla crisi del 1929, questo impeto di ricostruzione si risolve in una fase di stabilizzazione e relativa prosperità in cui l'impatto delle forze trainanti della meccanizzazione si materializza anche nella conformazione e nell'organizzazione della sfera pubblica. Le forme che questa assume nei settori dei consumi e del tempo libero, sono individuate presto da Kracauer come un territorio d'indagine privilegiato per comprendere la società, poiché in esse le forze dell'organizzazione e della meccanizzazione trovano una loro espressione estetica, in cui si rivela il risvolto irrazionale e mitologico della razionalità tecnica del capitalismo.

## 2.2 La strada

La strada metropolitana, formicolante di cose e persone, è il luogo per eccellenza in cui la sfera pubblica manifesta la sua pura exteriorità: il fatto che sia anche identificata come motivo autenticamente filmico in base ai principi estetici che Kracauer comincia a sviluppare rapsodicamente nelle sue recensioni, suggerisce come le potenzialità estetiche del medium siano da subito concepite in

relazione alla sua possibilità di mettere in forma esperienze specifiche della modernità in cui si sviluppa. L'essenziale affinità che Kracauer individua fra la strada e il film ha a che fare col prevalere in entrambi del movimento sulle forme: la strada è la forma stessa in cui la modernità si manifesta in quanto disgregazione. In *Theory of Film* l'immagine della strada ricorrerà con insistenza quasi ossessiva, riproponendosi in punti chiave e conquistandosi così uno statuto particolare, che la porta quasi a sovrapporsi a quel motivo originario del cinema che è il "flusso della vita" (*flow of life*); ma tale privilegio deriva proprio dal fatto che essa si offre come uno spazio di pura potenzialità, attraversato da figure e storie che balenano per un istante dalla massa indistinta e che possono essere afferrate, seguite e sviluppate in una vera narrazione oppure restare allo stato amorfo di suggestioni, frammenti di senso che vengono presto ringhiottiti dal movimento incessante. Questa concezione si può dire permanga a entrambi gli estremi della riflessione di Kracauer sul cinema: quello che tuttavia si modificherà è la visione di fondo che questo flusso, questo continuum materiale, esprime e mette in forma. Un film che assume per Kracauer un'importanza strategica in questo senso è *Die Straße* di Karl Grune (La Strada, 1923), cui dedica tre articoli nel giro di un anno, senza contare le successive menzioni nelle due grandi opere cinematografiche: in esso individua, forse per la prima volta con tale convinzione e nettezza dai suoi esordi come critico, la necessaria corrispondenza tra un soggetto e il suo trattamento filmico e questo senz'altro anche perché il soggetto si presta alla tensione tra l'esistenziale e il sociologico che Kracauer mostra in questo periodo; per riassumerlo con l'esordio della prima recensione dedicata al film, pubblicata dopo la prima a Francoforte sulla pagina cittadina della *Frankfurter Zeitung*: "la sofferenza di un'anima che langue in una calca senza vita."<sup>101</sup> La proiezione di Kracauer nella sofferenza e nello struggimento di quest'anima "*sehnsüchtig*" si accompagna alla considerazione del medium filmico come strumento adeguato per dare un'espressione materiale a tale condizione: "tipi del tutto derealizzati si muovono spettrali in un mondo decomposto" e

---

<sup>101</sup> S. Kracauer, "Die Straße", *FZ* 3.2.1924, in *W* 6.1, p. 54.

simili immagini che si ritrovano nel contemporaneo *Romanzo poliziesco*, assumono qui la consistenza irrealistica dell'immagine cinematografica, la piattezza, il mutismo, la natura spettrale della sua superficie.

La dimensione di pura apparenza superficiale di questo mondo è messa puntualmente in abisso nella sequenza iniziale del film, in cui la vita confusa, seducente e minacciosa della strada penetra nel salotto piccolo-borghese del protagonista, proiettandosi su una parete in una girandola di ombre: quando l'uomo si affaccia alla finestra, alla visione neutra di una strada trafficata si sovrappone "una successione di quadri futuristi" in dissolvenza che rende "l'insensata e allettante confusione di una vita vorticoso" così come appare alla sua percezione esaltata. Il film, sottolinea Kracauer, può esprimere lo struggimento del personaggio "perché ormai soltanto quadri frammentati come i sogni popolano un'interiorità che si dissolve, già perduta"<sup>102</sup>, ma questa legittimazione psicologica, nell'articolo che Kracauer dedica al film il giorno successivo nella terza pagina, si allarga già a una considerazione che riguarda direttamente il medium, il modo in cui è usato dal regista così come la forma di ricezione per cui è predisposto: la soggettività in dissoluzione del personaggio è così proiettata sullo spettatore.

Già il modo in cui il film è girato indica il tipo di spettatore cui è destinato. Fa succedere un'inquadratura all'altra in un vorticoso inseguimento, e con queste meccanicamente compone un mondo. [...] Quanto più l'oggetto rappresentato può essere restituito attraverso la successione di pure immagini, attraverso un insieme di impressioni coesistenti, tanto più corrisponde alla tecnica associativa del cinema. E dunque cosa mai potrebbe essergli più prossimo di una vita che si riduce ai soli avvenimenti esteriori? Una vita defraudata della sostanza, vuota come un barattolo di latta, una vita che, invece di un'interna unità, conosce solo avvenimenti puntuali che formano serie di immagini sempre nuove come in un caleidoscopio.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> S. Kracauer, "[Ein Film]", *FZ* 4.2.1924, in *W* 6.1, p. 56.

Nella sua affinità per l'esteriorità frammentaria e contingente della strada, le potenzialità estetiche del medium filmico sono già qui osservate in trasparenza sulle condizioni oggettive di un'esperienza storica: il rilievo psicologico relativo alla rappresentazione estetica di un'interiorità disgregata e vagabonda, assume un valore sociologico nel momento in cui il film non trova soltanto un oggetto, la strada metropolitana, cui è in grado di dare una forma esclusiva, che esprime le sue possibilità specifiche, ma anche un soggetto, uno spettatore, che in quella forma specifica, e nient'affatto naturalistica, offerta dal film ritrova un'esperienza che lo riguarda. Attraverso la frammentazione, la non consequenzialità e altre modalità sintattiche lo spettatore è riportato a fare esperienza intensificata di una realtà estraniata: in un nesso che ritornerà come una costante delle riflessioni di Kracauer sulla ricezione del film, Kracauer stabilisce già qui l'affinità tra lo stato di melanconico abbandono di una soggettività indebolita, l'esperienza frammentata e perturbante che fa del suo ambiente e le modalità di messa in forma della disgregazione proprie del film.<sup>104</sup> Quello che si delinea è un modello spettatoriale concentrato sull'esperienza del film in quanto tale piuttosto che sulla sua dimensione narrativa esplicita, sulla sua storia: non a caso Kracauer enfatizza il mutismo del film, che passa da condizione tecnica del medium a scelta stilistica di linguaggio, non solo per l'approssimarsi del film di Grune alla totale assenza di parole del *titelloser Film*, ma perché la vita stessa che sceglie di rappresentare si offre solo come superficie muta di avvenimenti esteriori che si verificano “nel movimento di larve inesistenti, nella confusione di atomi impazziti.” L'enfasi sull'aspetto frammentario e caotico fa sì che la dimensione dell'esperienza del film, come contatto sensibile con la deformazione reale del mondo, prevalga per Kracauer sui suoi valori interni, in quanto prodotto estetico: la sua indifferenza per la questione dell'artisticità così come la sua enfasi sulla specificità del medium, che risuonerà insistentemente in *Theory of Film*, rivelano un interesse anzitutto storico per il medium filmico e per il tipo di esperienza mediata di quella

---

<sup>104</sup> Cfr. S. Kracauer, *Theory of Film*, cit., pp.16-17; e anche Id., “Hollywood Terror Films: Do they Reflect an American State of Mind?”, *Commentary*, 2, 1946, 132-36.

che Kracauer, dalla sua prospettiva metafisica, chiama “la realtà dell’irreale”. In questo senso il film assume valore agli occhi di Kracauer come “*espressione materiale* – e non semplice rappresentazione – di una particolare esperienza storica, come se fosse un correlativo oggettivo del processo di disgregazione in atto.”<sup>105</sup> I motivi individuati in questo film vengono ripresi ed estesi in tutta la loro portata allegorica l’anno successivo, in un articolo per la rivista ebraica *Der Morgen*, il cui piglio programmatico ricorda il manifesto esistenziale di “Quelli che attendono”: “L’artista in questo tempo” denota già dal titolo l’ambizione di tracciare uno scenario spirituale del presente, attraverso la questione di come l’artista possa stringere un collegamento efficace con la realtà ed esprimerlo in una forma estetica. Il lavoro di “collegamento” (*Verknüpfung*) di cui parla Kracauer richiama però in campo la prospettiva sdoppiata di una realtà vera (*Wirklichkeit*) contrapposta alla realtà alienata e inautentica (*Realität*): la strada di Grune è la dimensione in cui il collegamento con la realtà viene a mancare e al contempo diventa visibile, come apparenza fantasmatica e brulichio caotico.

Il film [...] mostra un mondo in cui il collegamento [*Verknüpfung*] degli uomini con il divino resta incompiuta. Questi uomini della metropoli non hanno più alcuna affinità con ciò che è superiore [*das Obere*], sono soltanto un’esteriorità, come lo è la strada stessa, dove succedono molte cose, senza che nessuna abbia davvero luogo. Il meccanismo [*Getriebe*] delle figure assomiglia al turbino degli atomi, non si incontrano mai, ma si urtano gli uni con gli altri, si spingono a vicenda e si separano. Invece di vivere connessi alle cose [*Dingen*], sprofondano, abbandonandosi al movimento mortifero degli oggetti [*Gegenständen*]: alle auto, alle file di facciate, alle insegne luminose, che, incuranti dell’ora, a ogni ora si illuminano e si oscurano. [...] L’amore è accoppiamento, la morte un caso, e il tragico non si manifesta. Un coesistere fianco a fianco (*Nebeneinander*) muto e senz’anima di automezzi manovrati e pulsioni senza controllo, un brulichio sull’asfalto e nei locali notturni, che si consuma in manifestazioni di cruda vitalità, a meno che non assuma come principio le finalità predisposte da una

---

<sup>105</sup> M. Hansen, *Cinema & Experience. Kracauer, Benjamin, Adorno*, Berkeley: University of California Press, 2012, p. 10.

Questo passaggio espone alcuni *topoi* ricorrenti negli scritti di questo periodo: la relazione tra il vivente e il meccanico, l'animato e l'inanimato, le persone e le cose; l'enfasi sull'esteriorità e il venir meno di una connessione verticale con una sfera superiore, cui si sostituisce una coesistenza orizzontale e paratattica, un "fianco a fianco" (*Nebeneinander*), che caratterizza la dimensione alienata delle esistenze individuali atomizzate così come si presenta nel movimento meccanico (*Getriebe*) della strada metropolitana: dominio del caso, di incontri e urti materiali in una massa di individui alienati, la cui distanza e le cui collisioni possono essere solo determinati da pulsioni elementari oppure regolati esternamente dalla *ratio*, che sviluppa comportamenti meccanici, stereotipati. La strada diventa qui allegoria del moderno come movimento incessante di una vita denudata di ogni significato e organizzata da un potere tecnico che ne amministra la circolazione: l'esteriorità e l'animazione senza senso di questa vita sono raccolte e amplificate dal film, che in questo modo, come il romanzo poliziesco, si pone come "specchio deformante" rivolto alla società.

L'immagine fantasmatica di una realtà che si sottrae nella sua sostanza appartiene a coloro che hanno rinunciato tanto ad assecondarne il meccanismo cieco che la amministra quanto a rifugiarsi in qualsiasi posizione che tenti di riaffermare valori ormai decaduti: in questa schiera di "nichilisti" si ritrovano i tratti di "quelli che attendono" come Kracauer, uomini che sentono il dolore metafisico per la mancanza di significato e il predominio dell'irrealtà, ma che proprio per questo "sentono doppiamente la violenza delle forze che danno oggi al mondo la forma di una strada urbana."

E poiché ugualmente credono di sapere che bisogna innanzitutto portare con sé e trasformare le forme di vita irreali per arrivare alla realtà e che i contenuti decaduti non permettono di essere rappezzati o affermati in modo inautentico,

---

<sup>106</sup> S. Kracauer, "Der Künstler in dieser Zeit", *Der Morgen* 1.1 (aprile 1925), in Id., *Schriften* 5.1, p. 303. La sezione su *Die Straße* è ristampata col titolo "Filmbild und Prophetenrede" (Immagine filmica e parola profetica), *FZ* 5.5.1925, in *W* 6.1, pp. 138-40.

rifiutano recisamente il tentativo romantico di dissimulare le realtà della tecnica e dell'economia e di impedire che il processo di civilizzazione, ancora in corso, e non ancora all'altezza delle sue dimensioni, pervenga a maturazione. Anzi farebbero tutto ciò che è loro concesso perché il mondo dischiuda completamente la sua natura di apparenza (*Scheinhaftigkeit*), perché la nullità domini per quanto è possibile. Sono *nichilisti* in nome della possibilità di un positivo, e incalzano fino alla fine della disperazione, per paura che un "sì" intralci il processo ancora a metà strada, lasciandolo privo di efficacia.<sup>107</sup>

“Gli eccessi della tecnica” sembrano dunque più reali dei rudimenti spirituali, e per Kracauer di conseguenza “il pericolo è pretendere una realtà [*Wirklichkeit*] che rifiuta il confronto con la realtà dell'irreale [*Realität des Unwirklichen*]”. Se l'unica realtà cui è dato accedere è la realtà della “facciata”, data l'impossibilità di trovare un nucleo fondamentale o un'essenza al di sotto della superficie, è indispensabile concentrare su questa lo sguardo: “se la Superficie non viene presa in considerazione, il fitto delle tenebre non si rischiara.” In questo rischiararsi delle tenebre si può osservare come già nel 1923, mentre permane una visione della società contemporanea come negazione dell'esistenza autentica, Kracauer spostati contemporaneamente la sua trattenuta spinta affermativa dalla dimensione esistenziale individuale dei valori religiosi a una dimensione marcatamente storica e collettiva, ove si gioca l'esito catastrofico o risolutivo del processo di civilizzazione. Nell'atteggiamento dei “nichilisti” che accelerano la negazione per la possibilità di un positivo, in questo appello all'estremizzazione delle condizioni critiche, a lasciare che l'apparenza e la nullità dominino incontrastate, perché esponendosi, “scoprendosi” possano scomparire, si distingue l'eco delle aspirazioni messianiche diffuse all'epoca tra gli intellettuali ebrei e della persuasione che la catastrofe fosse una condizione per l'avvento del Messia. Tuttavia il distacco progressivo dagli ambienti del rinnovamento religioso ebraico, come la cerchia di Buber e della *Frei Judische Leerhaus* che Kracauer aveva frequentato, e la determinazione stoica già dichiarata in “Quelli che

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 305.

attendono”. Rispetto all’immagine di una distruzione attraverso cui dovrebbe passare un movimento di rinnovamento, i risvolti messianici dell’utopia critica di Kracauer, hanno sempre enfatizzato la continuità tra il processo di disintegrazione e quello di una ricostruzione: la necessità di “portare con sé e trasformare” [*Mitnahme und Verwandlung*] indica che è necessario prendere in considerazione la superficie in quanto riflesso deformato della realtà, rivelarne completamente la natura negativa poiché è solo nell’orizzonte della negatività che si può figurare un superamento. L’accenno a un processo che deve ancora compiersi e rischia di essere interrotto, man mano che l’ottica di Kracauer calibrerà le sue segrete speranze utopiche sul profano, assumerà i tratti espliciti di un appello alla ripresa e al compimento dell’impresa interrotta dell’illuminismo e dunque all’affermazione di una ragione umana pienamente sviluppata. L’immagine di questo compimento coinvolge non a caso l’*Amerika*, l’emblema della razionalizzazione tecnica trionfante e della deviazione da quel progetto, e configura una sorta di rivelazione in cui la deformazione che opprime la realtà della superficie sembra annullarsi rettificandosi: “Credono che l’America scomparirà solo quando scoprirà se stessa completamente”<sup>108</sup> Questo enigmatico gioco di prestigio retorico configura la possibilità di un affermarsi della ragione attraverso un attraversamento della negatività della ratio tecnica, una paradossale ritorzione della superficie su se stessa: in questa prospettiva utopica, il saggio annuncia già una dinamica che sarà pienamente sviluppata negli anni successivi a proposito della necessità di procedere attraverso il processo civilizzatore e le potenze dell’irreale per poter auspicare a una ricostituzione terrena di un ordine grazie a una ragione umana pienamente realizzata.

---

<sup>108</sup> *Ibid.*

### 2.3 *Traffico e distrazione*

Si è già notata la fluidità e la capacità di adattamento delle figure di pensiero di Kracauer: quella del confuso brulichio che attraversa la strada metropolitana e resta impresso nel ritmo delle immagini del film, è un motivo che si ritrova in altri scritti, sempre a mediare una condizione materiale oggettiva della società e la sua percezione da parte di coloro che vi sono coinvolti. La strada è per Kracauer un campo di forze carico di spunti e di tensioni: è il luogo per eccellenza dell'extraterritorialità, la sfera esteriore in cui appartenenza e identità privata si aboliscono a favore dell'elemento pubblico; dove il movimento incessante della folla materializza il meccanismo alienante dell'organizzazione, ma anche il dominio del caso, della possibilità di "improvvisazione". Il traffico urbano, nella scissione che esso provoca tra un'esperienza parziale e intensificata degli stimoli e l'astrazione intellettuale che permette di inquadrarlo, deve essere regolato a partire da una pianificazione stabilita da uno sguardo dall'alto, che sfugge a coloro che percorrono i suoi tracciati. In questa scissione il traffico diventa già una figura che si forma tra istantaneità e ripetizione, tra la puntualità dei segnali e delle impressioni che vi si manifestano e la permanenza di un disegno che compare solo al di sopra della loro circolazione. Si è già visto come nel *Romanzo poliziesco* la funzione della polizia sia di garantire che l'attività nella sfera pubblica si svolga "nella tranquillità, nella sicurezza e nell'ordine": l'ordine pubblico, come gestione della circolazione e degli scambi, si presenta quindi come configurazione dei movimenti della massa nello spazio urbano; questo permette a Kracauer di assumere la strada stessa, e non solo la sua rappresentazione filmica, come un medium in cui le tensioni latenti che attraversano la sfera pubblica giungono a visibilità, producono figure. L'opposizione tra una massa vivente e caotica e l'organizzazione fredda e razionale dello spazio urbano può comparire a volte come una dissonanza angosciante, uno sbigottimento che lascia spazio alla desolazione malinconica, mentre l'interpretazione di Kracauer scioglie il nodo

della figura. Un caso simile è la visione di un sottopassaggio vicino alla stazione di Charlottenburg, non lontano da dove Kracauer abitava a Berlino: “è proprio la contrapposizione tra il sistema costruttivo, compatto e imperturbabile, e il confuso dileguare degli esseri umani a suscitare il terrore. [...] Vista attraverso quel perfetto sistema di morta materia, la caotica imperfezione del vivente si rivela impressionante, spaventosa.”<sup>109</sup> Il contrasto tra “unità stabile e ben ponderata” della struttura e il brulichio delle “inconciliabili schegge” della massa umana configura una tensione fondamentale che può presentarsi sotto diversi aspetti e che lo sguardo di Kracauer riesce a volte a catturare mirabilmente grazie alla sua capacità di astrazione, come la visione planimetrica che adotta nel descrivere due piani rettilinei, come le “Due superfici” della baia e di una piccola piazza nella zona del porto vecchio di Marsiglia, che si stagliano nella loro regolarità contro l'intrico organico di vita e vicoli che li attorniano<sup>110</sup>.

Così anche il movimento meccanico e uniforme che riempie la strada, può assumere una valenza ‘ornamentale’, quando produce segni non funzionali, che esprimono soltanto la sua stessa esistenza e il suo funzionamento. La tensione di Kracauer a individuare ornamenti e cifrature della realtà, che si è già visto comparire come una vocazione alla dissoluzione analitica delle costruzioni, è capace di inquadrare questa superficie a una distanza ottica, estraniandosi quindi dal suo movimento e cogliendo tratti appena accennati, segnali che sembrano l'eco lontana delle forze impersonali che attraversano la calca. Sviluppati rapidamente nel respiro breve del feuilleton, alcuni articoli di Kracauer offrono istantanee scattate nel movimento incessante della strada metropolitana, che colgono segnali visivi e uditivi appena distinguibili nel brulichio e nel rumore: essi annunciano la presenza invisibile del meccanismo regolatore della circolazione, come cifre dapprima misteriose, codificate e dotate di un'apparente gratuità, che, osservata meglio, risulta essere un omaggio significativo all'insignificanza che

---

<sup>109</sup> S. Kracauer, “Die Unterführung”, *FZ* 11.3.1932, in *W* 5.4, p. 45, trad. it. di Daniele Pisani, “Il sottopassaggio”, in Id. *Strade a Berlino e altrove*, Bologna: Pendragon, 2004, p. 53.

<sup>110</sup> Cfr. S. Kracauer, “Zwei Flächen. Die Bai. Das Karree”, *FZ* 26.9.1926 in *W* 5.2, p. 231-34, trad. it. di Daniele Pisani, “Due superfici”, in Id., *Strade a Berlino e altrove*, cit., p. 25-28.

regge il sistema e il riconoscimento della sua imperscrutabile necessità. Così lo scambio tra gli autisti di taxi e gli agenti della circolazione: “i primi, con un piccolo gesto, portano la mano sulla visiera quando passano col loro taxi davanti a uno di quei poliziotti appostati sui grandi incroci; i secondi rispondono al gesto.” Un saluto che appare e scompare con rapidità fulminea nel flusso del traffico, privo di connotazioni intime (“l’evento si produce tra rappresentanti di due professioni”) e di ragioni apparenti: l’unico fattore che unisce autisti e agenti e dà un senso al loro saluto è la loro partecipazione alla circolazione stessa, l’essere funzionari della circolazione ovvero il loro “uso costante della strada a beneficio della circolazione generale. Queste categorie professionali contribuiscono più di ogni altra a mantenerne il flusso. [...] È in quanto sono suoi emblemi che si salutano.” E così, nella misura in cui la circolazione, il *Verkehr*, è una dimensione onnipresente e pervasiva, l’apparente irrilevanza del gesto assume all’improvviso “un profondo significato simbolico”<sup>111</sup>: un istante ottico in cui la superficie razionale che organizza lo scorrere del traffico sembra emergere e prendere cognizione di se stessa nella reciprocità meccanica di quel saluto. La forza impersonale della meccanizzazione si afferma del resto non solo su questo piano simbolico: anche le forme dirette che assume nell’amministrazione dei flussi tradiscono il suo affermarsi come finalità in se stessa, come una cieca necessità pseudo-naturale. Il comando “Indietro!” che gracchia dall’altoparlante della metropolitana prima che il treno riparta, “cade misteriosamente dall’etere, un appello senza origine, un avvertimento ultraterreno”; un messaggio rude, che stabilisce subito una goffa mobilitazione militaresca tra i passeggeri sulla banchina. Tuttavia, “l’emissione meccanizzata distorce il senso dell’annuncio” e lo priva di una vera efficacia, dato che l’esecuzione del comando non può essere controllata e il funzionario che lo proclama non potrebbe mai intervenire: esso “vale per tutti e per nessuno”, ma rivela “la furia di organizzazione che impazza da noi e che si sta muovendo oltre il territorio dell’umano, verso l’inumano.”<sup>112</sup> E

---

<sup>111</sup> S. Kracauer, “Chauffeure grüßen”, *FZ* 20.8.1926, in *W* 5.2, p. 342.

<sup>112</sup> S. Kracauer, “Worte von der Straße”, *FZ* 7.7.1930, in *Schirften* 5.2, p. 201.

ancora più chirurgica l'osservazione sulle vie sottili con cui i meccanismi astratti s'insinuano nelle abitudini e nella percezione quotidiana, a proposito dell'introduzione della luce gialla nei semafori che "ammonisce pedoni e guidatori a fare attenzione e li solleva dal dover controllare persone e veicoli come dovrebbero fare con un cambio improvviso di segnale. In un certo senso, l'uso di una luce di transizione oggettiva la considerazione e toglie l'iniziativa all'azione umana."<sup>113</sup>

La dimensione ottica e uditiva di questi segnali li fa emergere come espressioni astratte di una dimensione, si potrebbe dire, semi-cosciente della sfera pubblica; ma queste rapide intermittenze, sono solo piccole scintille nell'incendio di manifesti, scritte luminose e arabeschi di neon che inondano lo spazio pubblico in modo molto più concreto, tattile e avvolgente, illuminando a giorno la strada notturna di una metropoli come Berlino:

Le colonne luminose che risplendono a tutta altezza, le variopinte, abbacinanti superfici dei manifesti pubblicitari dei cinematografi e, dietro le vetrate a specchio, il caos di schermi abbaglianti intraprendono un'offensiva contro la stanchezza, dalla quale verrebbe da crollare, contro il vuoto, da cui si vorrebbe sfuggire ad ogni costo. Strepitano, rullano, martellano la folla con pazzesca brutalità. Uno sfrenato sfavillio, che non risulta soltanto di giovamento alla pubblicità, ma che anzi è a sua volta fine a se stesso. [...] Si tratta di un'infuocata protesta contro le tenebre della nostra esistenza, di una protesta da parte della brama di vivere, che sfocia da sé in una disperata professione di fede nell'industria del divertimento.<sup>114</sup>

In questa "Cartolina illustrata" lo sfavillio della cultura della distrazione riverbera magicamente sui muri della Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche, la chiesa monumentale voluta da Guglielmo II per commemorare il nonno, un residuo anacronistico appostato sul limitare della giungla luminosa del Kurfürstendamm: una chiesa "che non è una vera chiesa", un vuoto involucro in uniforme

<sup>113</sup> S. Kracauer, "Stadterscheinungen", *FZ* 6.8.1932, in *W* 5.4, p. 68.

<sup>114</sup> S. Kracauer, "Ansichtpostkarte", *FZ* 26.5.1930, in *W* 5.3, p. 210, trad. it. di Daniele Pisani, "Cartolina illustrata", in Id. *Strade a Berlino e altrove*, cit., p. 51

guglielmina che fronteggia le superfici abbaglianti cinematografi come l'Ufa-Palast am Zoo, il Capitol, il Gloria-Palast: tra i residui inautentici di culti decaduti e la "tetra vampa" dei nuovi templi del divertimento, nell'interstizio tra due facciate che non celano alcun interno, il tenue riverbero rimanda alla pura exteriorità della strada, che configura lo spazio profano dell'indagine di Kracauer: "è in mezzo alla strada che l'ignoto, l'inappariscnte si raccoglie e compie la sua metamorfosi."<sup>115</sup> La cultura del *Glanz*, di questo sfarzo luminoso che cerca di ingoiare le proprie tenebre e sembra una fuga disperata da se stessi nella pura exteriorità, nella "distrazione", esprime il farsi superficie della sfera pubblica: le strutture architettoniche si fanno schermo ed entrano a far parte di una seconda natura ornamentale dello spazio urbano, mentre gli schermi dei cinema contengono strade ricostruite a grandezza naturale e tempestate dalla luce di migliaia di lampade ad arco. La natura aggressiva e tattile di questa moltiplicazione di superfici ottiche luminose, che sembra accomunare lo "sguardo mercantile" della *réclame* e la strategia di "innervazione" del cinema, la notava Walter Benjamin negli stessi anni, in un frammento di quelli che andranno a comporre la sua *Strada a senso unico*, non a caso un montaggio di testi che si presentano come insegne lungo una strada; in questo caso il cartello introduttivo recita "Questi spazi [*Flächen*, "superfici"] sono in affitto":

Lo sguardo oggi più teso alla sostanza, quello mercantile che va dritto al cuore delle cose, si chiama *réclame*. Questa spazza via lo spazio che restava libero per l'osservazione e ci spinge le cose fin sotto il naso, pericolosamente vicine quanto un'automobile che dallo schermo cinematografico ci si fa incontro tremolando, sempre più gigantesca. E come il cinema non offre a un'osservazione critica mobili e facciate nella loro interezza, ma anzi fa sensazione solo la loro ottusa, repentina vicinanza a noi, così un'autentica *réclame* trasporta le cose in primo piano e ha un ritmo che corrisponde a quello del buon cinema.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> W. Benjamin, *Strada a senso unico* (1928), Torino: Einaudi, 2006, p. 54. Il frammento è datato tra il 1923 e il 1926.

Le proporzioni della massa che alimenta il flusso di una metropoli come Berlino implicano forme di organizzazione che non riguardano solo la circolazione nelle strade, ma una programmazione di ogni porzione della sfera pubblica al consumo di spazio e tempo adeguato alla capacità, ai ritmi e agli stili percettivi della metropoli. In “Kult der Zerstreuung” (Culto della distrazione, 1926) Kracauer osserva come la pressione della crescente massa berlinese agisca sulle forme della sfera pubblica e della cultura che in essa viene prodotta e consumata: “già la necessità di farli circolare trasforma la vita della strada nell’ineluttabile strada della vita.” Mentre in provincia la massa resta schiacciata dai legami più forti con la tradizione, che fanno permanere “oasi fittizie” in cui predomina il vecchio stampo della cultura borghese, i quattro milioni di abitanti di Berlino da fattore quantitativo producono un cambiamento qualitativo che travolge anche “le cosiddette classi colte: [...] dal loro confluire nella massa nasce *l’omogeneo pubblico metropolitano* che, dal direttore di banca al commesso, dalla diva alla dattilografa, pensa e sente allo stesso modo [*eines Sinnes ist*].”<sup>117</sup> Questo unanime sentire dei “maniaci della distrazione” (*zerstreuungssüchtig*) è direttamente implicato nel ritmo della vita metropolitana e in una circolarità tra sforzo lavorativo e distensione che tende all’intensificazione artificiale degli stimoli senza soluzione di continuità col flusso in cui è immersa la giornata lavorativa. Questa assimilazione tra lavoro e tempo libero nelle forme di organizzazione che s’impossessano di entrambe le sfere per gestirne le modalità di esperienza, è un tema che Kracauer pone ripetutamente al centro delle sue riflessioni sull’insorgere dell’industria del divertimento di massa come espressione specifica della cultura impiegatizia, in cui queste forme di integrazione giungono alla massima complementarità ed efficienza. “La forma dell’attività lavorativa [*Betrieb*] corrisponde necessariamente a quella della «animazione» [*Betrieb*]: questa è la legge di simmetria tra lavoro e svago, che Kracauer trae giocando sulla valenza molteplice del termine *Betrieb*, che indica “l’attività” di un’impresa, il

<sup>117</sup> S. Kracauer, “Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser”, FZ 4.3.1926, ora in W 5.2, pp. 208-13; trad. it. di Claudio Groff, “Culto del divertimento”, in Id., *La fabbrica del disimpegno*, cit., p. 33.

funzionamento di una macchina, ma anche il traffico, un movimento intenso e vivace, un affaccendarsi. La strada metropolitana è la superficie su cui le pressioni e gli sforzi cui la massa è sottoposta durante la prima forma di “attività” trovano anche la loro forma di distensione, appunto nella distrazione, in un allontanamento da se stessi. La distrazione serve a inchiodare il pubblico a quella che Kracauer definisce una “periferia”, per non farlo sprofondare nel vuoto: lo spazio del cinema è descritto come lo scenario di un calcolato naufragio dove lo spettatore viene disperso, allontanato alla periferia di se stesso, ma tenuto a galla dal ritmo incessante degli effetti.

In un articolo del 1925, “Die Revuen”, Kracauer, offre un’immagine dell’ambiente della rivista, dei suoi stereotipi e idiosincrasie, attraverso una lente deformante che ne accentua gli aspetti grotteschi, per rendere un’idea dell’intrattenimento “nell’epoca della tecnica”, come recita il ritornello sarcastico che Kracauer infila tra una scenetta e l’altra. Al sarcasmo si accompagna però la volontà di penetrare questa animazione superficiale, osservando la sua funzione sul pubblico in termini che riportano ancora fuori dalle porte del teatro, sulla strada: “La distrazione è l’unica occupazione che diverte il pubblico, perché per essa non c’è bisogno di raccoglimento [*sammeln*]. Dovesse raccogliersi, non saprebbe che fare; e per la noia potrebbe provocare disordini. Perciò sulle strade viene disperso [*zerstreut*] dalla polizia, che se ne preoccupa perché le strade sono fatte per il traffico [*Verkehr*].”<sup>118</sup> Giocando sulle possibilità semantiche del verbo *zerstreuen*, che vale tanto per il movimento materiale del “disperdere, sparpagliare” quanto per l’effetto astratto del “distrarre, divertire”, Kracauer materializza una tensione tra raccoglimento e distrazione, che mette in luce la funzione sociale di controllo e di sublimazione di possibili impulsi sovversivi svolta dall’industria del divertimento: “le riviste servono a tenere occupato il pubblico” e sono in questo un’emanazione dello Stato e del potere costituito, dedicato alla “occupazione” (*Beschäftigung*) del tempo libero, ovvero alla saturazione dell’attenzione e del tempo in cui un individuo potrebbe

---

<sup>118</sup> S. Kracauer, “Die Revuen” (FZ 11.12.1925), in *W* 5.2, cit., p. 313.

pericolosamente sottrarsi alla disciplina imposta dall'organizzazione del lavoro. Anche Ernst Bloch, nella seconda sezione di *Eredità del nostro tempo*, intitolata "Impiegati e distrazione", utilizza una simile analogia tra circolazione del traffico e distrazione come dispositivi regolatori e di controllo sociale, parlando degli impiegati come di "gente nuova, fuori di se stessa, distratta, e si lascia distrarre dal cinema o dalla razza, purché non si riunisca. Circolare gridano i poliziotti in strada quando le cose si mettono male, *circulez, messieurs*. Gli *white collar workers* ci pensano da soli, si fanno in quattro per provvedere."<sup>119</sup> La tecnicizzazione che penetra sempre più capillarmente il mondo lavoro pervade ogni aspetto del vivere quotidiano, traducendosi in un'ingegneria sociale fondata sulla necessità di conservare un flusso costante di attività. La possibilità di non "raccolgersi" offerta dallo svago ricreativo sembra diventare allora un'intimazione al movimento, all'attività (*Betrieb*) che garantisce la perpetuazione dell'esistente nella forma di una circolazione incessante e fine a se stessa. Gli impiegati, rincara Bloch, sembrano avere interiorizzato tale disciplina, tanto che il "*circulez*" dei poliziotti diventa superfluo.

Il "raccolgimento" è qui connotato soprattutto in contrapposizione alla logica dispersiva della distrazione; è bene precisarlo, perché la contrapposizione tra "raccolgimento" e "distrazione", che giocherà un ruolo strategico nel saggio sull'opera d'arte di Benjamin, sembrerebbe qui rovesciata, dato che al raccolgimento, che per Benjamin indicherebbe l'approccio di contemplazione distaccata, ottica, legato alle arti tradizionali che la comparsa del film rende obsoleto, Kracauer assegnerebbe una funzione potenzialmente positiva, dato che implicherebbe l'emanciparsi dal meccanismo alienante della distrazione. Kracauer è tuttavia ben lungi dall'identificare nel raccolgimento, inteso come atteggiamento estetico individuale previsto dalle forme artistiche tradizionali. Tuttavia, il raccolgimento qui inteso non riguarda tanto la possibilità di stabilire un rapporto estetico di immersione con il dispositivo di impressioni superficiali della rivista,

---

<sup>119</sup> E. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* (1935), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1962; trad. it. di Laura Boella, *Eredità del nostro tempo*, Milano: Il Saggiatore, 1992, p. 19.

quanto una presa di coscienza e un distacco dalla superficie e dalla sua forza di attrazione. Ma questa reazione, che porterebbe all'emancipazione dalla disciplina dell'attività impartita dalla rivista, non è qui analizzata teoricamente, ma evocata ironicamente nell'immagine della "noia" come possibile fonte di disordini. Nonostante il tono scherzoso, l'osservazione è meno casuale di quanto sembri, se si considera il taglio esistenziale che Kracauer dava alla "Noia" in un articolo di un anno prima: la noia è qui vista come l'opposto della distrazione, come terreno residuo per un'auto-riflessione che viene continuamente negata dal meccanismo di mobilitazione che pervade la vita metropolitana: anche nelle ore del tempo libero, in cui si avrebbe l'opportunità di "destarsi alla vera noia", si è sempre costretti a far qualcosa: "il mondo si assicura che non ci si ritrovi". Infuso di uno humour malinconico e perturbante, l'articolo descrive i frustrati tentativi di abbandonarsi alla vera noia di uno spirito disincarnato, che vaga "fuori e dentro la notte", ma viene riassorbito di continuo da punti di attrazione e distrazione, dalle insegne luminose, dal cinema, dalla radio: un'invasione di segni e dispositivi a cui il cercatore di noia tenta invano di sottrarsi, finendo per abbandonarsi a una brama di dissoluzione del sé: il cinema è uno spazio di proiezioni polimorfe, un mondo oggettuale cangiante e magmatico in cui "si accovaccia come un falso cinese in una fumeria d'oppio, si trasforma in una cane ben addestrato che esegue frivoli giochi di abilità per la gioia della diva del film, si assembla in una tempesta tra cime torreggianti, diventa al tempo stesso artista del circo e leone. Come potrebbe resistere a queste metamorfosi? [...] Con lo sguardo intontito ci si dimentica di se stessi, e la voragine nera è animata da un'illusione di vita che non appartiene a nessuno e tutti esaurisce." Ma per chi si rifiuta ai rapimenti dell'intrattenimento: la noia diventa l'unica autentica occupazione, perché fornisce la garanzia di avere, per così dire, ancora il controllo di se stessi."<sup>120</sup>

Kracauer riconosce quindi benissimo come le forme dello spettacolo di rivista - e della rivista illustrata nota già qui Kracauer a margine, per tornarvi un anno dopo nel saggio sulla fotografia - siano forme in qualche modo totalitarie, che

---

<sup>120</sup> S. Kracauer, "Langeweile", FZ 16.11.1924, in Id. *Schriften* 5.1, p. 279-81.

saturano lo spazio e il tempo in una stimolazione continua tenendo in “attività” la massa. Tuttavia, proprio nell’omologia tra il movimento tecnicizzato e inorganico che pervade il mondo e lo “deforma dandogli l’aspetto di una strada metropolitana”<sup>121</sup> e il bombardamento estetico delle riviste egli è disposto a individuare anche una potenziale emancipazione, una presa di coscienza come quella che si può cercare nella noia. Nel già citato “Culto della distrazione”, Kracauer affronta la rivista già in un’ottica più specifica rispetto all’articolo del 1925, osservando il suo parassitismo nei confronti del cinema, così come accade nelle grandi sale di Berlino: in questi “templi della distrazione” la tendenza ad architetture magniloquenti e a un allestimento sfarzoso finiscono infatti per contagiare anche la forma d’esperienza che si svolge in sala. Il tenore sostenuto della facciata, di scalinate e motivi ornamentali, l’atmosfera di “esclusività” da teatro barocco di un cinema come il recente Gloria-Palast, esprimono il senso di dignità ormai raggiunto dall’omogeneo pubblico metropolitano che le popola; tuttavia, come nota Kracauer in un articolo contemporaneo relativo agli stessi “palazzi” del cinema, quest’atmosfera contrasta palesemente con la destinazione dell’interno: “ci si aspetterebbe di ascoltare Mozart e invece si scorgono – per di più deformate dai posti laterali – comiche americane che spezzano quel contegno stilizzato.”<sup>122</sup> “Niente palazzi rococò per Buster Keaton”<sup>123</sup> chiosava qualche anno dopo l’architetto Erich Mendelsohn, presentando il sobrio modernismo del suo Universum Kino. Non a caso nella polemica contro i sontuosi “palazzi della distrazione” irrompono le amate *Groteske* a guastare l’atmosfera, perché Kracauer vede riflessa nell’architettura un’idea di intrattenimento, una modalità di ricezione del film che si oppone a quell’estetica di choc, frammentazione ed estraniamento che poteva individuare in un film come *La strada* di Grune o in uno di Keaton, come si è visto. Non gli sfugge infatti come nell’aura posticcia e chiassosa della cornice architettonica siano insite “tendenze reazionarie”, che

<sup>121</sup> S. Kracauer, “Der Künstler in dieser Zeit”, cit.

<sup>122</sup> S. Kracauer, “Paläste des Films. Berliner Lichtspielhäuser”, *Das Illustrierte Blatt*, 21.2.1926, in W 5.2, p. 204.

<sup>123</sup> E. Mendelsohn, “Zur Eröffnung des Kinos Universum” (1931), *Bauwelt*, 41/42, 1961.

testimoniano la reintroduzione di una “dimensione sacrale” nello spazio di ritualità profana conquistato dal cinema: la ricerca di una confezione estetica di dignità e unità artistica vi insinua i più triti paradigmi della cultura borghese idealista e lo riaffonda negli umori mitici e nelle atmosfere grandiose del wagnerismo. La “grandiosità” della programmazione, che non si limita più a mostrare una sequenza di pellicole, ma integra il film in un contesto spettacolare più ampio, che amalgama le luci, l’orchestra, le performance di palcoscenico, attenua il potenziale dirompente insito nella frammentazione che caratterizza tanto la rivista quanto il film, e li salda in una forma unitaria, “opera d’arte totale degli effetti”, ovvero l’idea di una “totalità estetica” all’epoca dell’arte di massa: “un caleidoscopio ottico e acustico al quale si accompagna il gioco dei corpi sulla scena: pantomima e balletto. Finché da ultimo cala la bianca superficie dello schermo e gli avvenimenti dello spazio scenico trapassano inavvertitamente nelle illusioni bidimensionali.”<sup>124</sup>

I presupposti estetici che erano già esposti nelle riflessioni sul film di Grune si approfondiscono e acquistano una nuova dimensione: la superficialità del film, la sua natura muta e frammentaria così come la sua bidimensionalità, che Kracauer qui difende contro i rischi di una dispersione nel dispositivo in cui l’esperienza del film è inserita e diluita nella sua efficacia. Nonostante le apparenze, il punto qui non sta in una difesa dell’autonomia e specificità dell’esperienza filmica, che ricalcherebbe i principi auratici di immersione e “raccolgimento” propri delle arti tradizionali e contrapposti alla forza centrifuga e dispersiva della “distrazione”. Il problema che denuncia Kracauer nello sviluppo di questa dimensione culturale è proprio la riemersione di forme auratiche posticce nel consumo della cultura di massa, la tensione a fornire il surrogato di artisticità che inquina le potenzialità che Kracauer vede in una ricezione distratta, frammentata e priva di unità che è proprio la ragione del suo interesse negli spettacoli di varietà come nei film: “Qui, nella pura exteriorità, il pubblico ritrova se stesso, la sequenza spezzettata delle magnifiche impressioni sensoriali porta alla luce la sua vera realtà. Se questa gli

---

<sup>124</sup> S. Kracauer, “Kult der Zerstreuung”, trad. it., cit., p. 33.

restasse celata non potrebbe confutarla e cambiarla; il suo diventare palese nella distrazione ha un significato *morale*.” Proprio impedendo il raccoglimento, spezzettando l’Ego dello spettatore in questa sequenza sostenuta di effetti, questi spettacoli si fanno “mediatori, aperti e diretti, del disordine della società”: la distrazione si offre allora non più come agente della circolazione, ma come mediatore dell’esperienza di frammentazione della metropoli, che serve a “provocare e tenere desta la tensione”, il senso di precarietà e di pericolo che trasmettono le strade di Berlino quando “si viene colti per un attimo dalla sensazione che un giorno tutto debba improvvisamente spaccarsi in due. Anche i divertimenti verso i quali il pubblico si accalca dovrebbero avere questo effetto.”

<sup>125</sup> Importante notare come Kracauer assegni non tanto al film in quanto tale, ma alle possibilità connesse alla sua ricezione, un tenore di realtà e un “significato morale”: è nella presentazione diretta di effetti di realtà e non nella rappresentazione unitaria di una sua immagine che il film trova per Kracauer la sua ricezione ideale; da qui proviene anche la sua generale insofferenza per il carattere di facciata del cinema di Weimar, per i set monumentali e la grandiosità d’effetti in cui si esauriscono le pretese artistiche delle grandi produzioni tedesche. La tensione all’unità e alla grandiosità che si danno gli spettacoli, contrasta apertamente con quella che è la funzione morale dello spettacolo per Kracauer. Le masse di Berlino “si lasciano stordire tanto facilmente solo perché sono più vicine alla verità”: questo non vuol dire che lo stordimento in sé le porti vicine alla verità, ma che la condizione reale della massa si rivela e può essere afferrata nello stordimento che essa ricerca negli spettacoli. Si tratta infatti di cogliere il riflesso per cui la dispersione e lo stordimento della distrazione permetterebbero di ritrovarsi, di raccogliersi in quanto frammentati, ovvero di cogliere in quel riflesso la propria stessa condizione di alienazione.

Nel tentare di elaborare il “significato morale” della distrazione, Kracauer finisce per assegnarle una funzione pubblica che è un risvolto apparentemente supplementare, se non apertamente contrastante, rispetto alla ricetta omeopatica

---

<sup>125</sup> S. Kracauer, “Culto del divertimento”, in Id., *La fabbrica del disimpegno*, cit., p. 34. [trad. mod.]

di distendere i nervi con una scarica di effetti che l'industria del divertimento prescrive al cittadino. A pensarci, il punto di vista di Kracauer potrebbe essere confrontato con quello di Aristotele a proposito della tragedia: i Berlinesi nei loro palazzi della distrazione e gli Ateniesi agli spettacoli delle Grandi Dionisie, manifestano una simile urgenza di un'esperienza comunitaria mediata esteticamente e, per quanto diversa possa essere la polis ateniese dall'omogeneo pubblico metropolitano, la funzione assegnata agli spettacoli riflette in qualche modo la collettività che si riunisce. A questo proposito le riflessioni di Kracauer s'intrecciano ancora in modo fecondo con quelle di Benjamin, per quanto non manchino di divergere poi su concezione e strategia con cui si servono del concetto di distrazione. Che la distrazione possa avere un'effetto sociale in qualche modo affine a quello della catarsi nella tragedia lo supporrà infatti Benjamin qualche anno più tardi: in un frammento relativo alla seconda versione del saggio sull'opera d'arte e databile tra il 1935-36, tra i punti sistematici di una "Teoria della distrazione" che prevedono un confronto tra la funzione di eternità dell'opera d'arte greca contrapposta a quella dell'arte-merce del presente che non può prescindere dall'usura, Benjamin ricollega catarsi e distrazione: "I valori della distrazione vanno sviluppati a partire dal film così come quelli della catarsi a partire dalla tragedia."<sup>126</sup> Ma per raggiungere questo effetto la costruzione del film deve andare esattamente nella direzione opposta della tragedia: dove questa prescrive una totalità, un cosmo finito e una fine segnata dal procedere inesorabile del fato, il film apre al contrario una dimensione infinita e governata dal caso e dal frammento. L'incompatibilità tra film e tragedia costituirà per Kracauer un nodo importante delle riflessioni sul problema della forma e della composizione in *Theory of Film*, ma la si può trovare già accennata nel discorso su *La strada* in "Der Künstler in dieser Zeit", laddove la strada è presentata come dominio del caso in cui "il tragico non si manifesta." Questo, nota sempre Benjamin tramite Kracauer, deriva da un fattore di estetica materiale: "La pellicola cinematografica

---

<sup>126</sup> W. Benjamin, in *Gesammelte Schriften*, VII.2, p. 678-79, trad. it. in Id., *Scritti VII*, cit., p. 340-41.

infinita come ben dice Kracauer, rende impossibile la tragedia.”<sup>127</sup> Benjamin si riferisce in questo caso a un commento dedicato alla struttura episodica, relativamente casuale e disconnessa dei film di Jean Vigo, che “infilò gli episodi come perle sul filo della trama rende esteticamente fecondo un fatto tecnico; il fatto che la pellicola cinematografica è virtualmente infinita e può essere interrotta in ogni momento.”<sup>128</sup> Infinità e interruzione sono le coordinate estetiche e materiali su cui si può costruire la ricezione del film in termini di distrazione, considerando come il film possa strutturarsi in funzione di questo tipo di ricezione, come la struttura lassa di episodi, che sembrano accostati quasi per caso e si risolvono spesso in se stessi, nell’*Atalante* di Jean Vigo. Il film è superamento del tragico nella dimensione aleatoria e contingente dell’esistenza, in una morte che è priva di senso quanto un lieto fine: la prospettiva inumana del cinema, la virtualità infinità della sua prestazione, coincidono allora con lo scenario denudato e senza limiti su cui la tecnica moderna apre lo sguardo. Ai palazzi del cinema e agli pseudo-valori artistici che in essi vengon reificati e venduti al pubblico come dignitosa cultura di massa, si potrebbe allora opporre un tipo di sala cinematografica che si colloca all’estrema periferia di questi luoghi di culto metropolitani e che rendono al film un apparato molto più sobrio e consono a un’estetica della distrazione: i *cinéma permanent* parigini<sup>129</sup>, ovvero quelle sale che programmando film per tutto il corso della giornata immergono in quella dimensione di virtuale infinità della pellicola che per Kracauer entra sempre in tensione con la struttura che a un certo punto taglia e chiude il film. Per quanto proietti sempre singoli pezzi, il *cinéma permanent* evoca però la forma di esperienza concreta che più si avvicina alla teorica infinità del materiale filmico, conservando l’anarchica e spuria programmazione del cinema delle origini. Il riconoscimento di un territorio specifico del cinema, che deve essere preservato dalla dissoluzione nell’effettistica di superficie, perché la sua superficialità possa

<sup>127</sup> W. Benjamin, in *Gesammelte Schriften* VII.2, cit., p. 677.

<sup>128</sup> S. Kracauer “Wiedersehen mit alten Filmen – VII. Jean Vigo”, *Nationalzeitung Basel* 1.2.1940, in *W* 6.3, p. 300.

<sup>129</sup> Cfr. S. Kracauer, “Pariser Filmbrief”, *Basel National-Zeitung*, 11.4.1939, in *W* 6.3, p. 262-64.

avere un'efficacia, coincide dunque con l'affermazione del valore di verità della distrazione, in cui vocazione estetica e sociale si corrispondono, che può diventare produttivo se "si tenderà con radicalità a una distrazione che riveli la disgregazione invece di nasconderla." Rivelare la disgregazione, come ricordava già Kracauer a proposito di *Die Straße*, implica per il raccoglierla e portarla con sé: per poter soddisfare a questa funzione il film deve quindi trovare una sintesi tra distrazione e disgregazione, ovvero tra la percezione momentanea ed estraniata dell'immagine in quanto frammento di pura contingenza e la sua incorporazione in quanto detrito del processo di disgregazione. Ma se nel principio di raccolta e archiviazione che Kracauer associa al film già in questo periodo prevede sempre una trasformazione dei resti, la questione che resta aperta, e resterà aperta e lacerante anche in *Theory of Film*, è come il film possa dare una forma a questa disgregazione.

#### 2.4 *Luna park e dissolvenze*

Il luna park offre una versione estremamente concentrata e a tratti surreale di come la tecnica amministri e faccia circolare la massa cittadina modellando la sua esperienza di un tempo e uno spazio meccanizzati, che attraversa tanto il tempo lavorativo che il tempo libero. Quest'ultimo, nella dimensione distratta e alienata della metropoli, non rimane una riserva privata dell'individuo, ma è sempre più spinto a realizzarsi nella sfera pubblica, dove viene incoraggiato verso una sfera di consumi in cui l'esperienza individuale di riappropriazione del proprio tempo è oggettivata beffardamente nell'ingranaggio del meccanismo economico da cui si illude forse per un attimo di liberarsi. Come ha mostrato perfettamente Rem Koolhaas introducendo la sua storia urbanistica di New York con l'ascesa di Coney Island come prefigurazione dello sviluppo che

Manhattan avrebbe conosciuto poco dopo, il luna park si offre come luogo di sperimentazione dell'artificiale a intensità che la città stessa non permetterebbe: in questa concentrazione di effetti e dispositivi la seconda natura della città produce in sé l'aspetto sognante e perturbante del proprio soprannaturale. Questa è la strategia fondativa che Koolhaas osserva nel momento in cui il rapido sovraffollamento di Coney Island rischia di invalidare la sua funzione di valvola di sfogo e riserva di Natura per "i cittadini dell'Artificiale": "Per sopravvivere come *resort* – un posto che offra un contrasto – è costretta a mutare: deve diventare l'esatto opposto della Natura, non può che contrapporre all'artificialità della nuova metropoli il suo stesso Soprannaturale. Invece di una sospensione della pressione urbana, offre una sua intensificazione."<sup>130</sup>

Alla dimensione sognante di questo soprannaturale, nei luna park tedeschi osservati da Kracauer, si sovrappone quella dell'organizzazione "invisibile" che "si cura che i divertimenti si spingano verso la massa nella sequenza prestabilita. E forse alla gente sta bene così, essendo già guidata di giorno da segnali luminosi, programmi di partito, associazioni". Tra riflettori che illuminano la superficie movimentata della fiera e gli altoparlanti che danno valide direttive per dirigerla il luna park propone un "divertimento organizzato" tanto quanto la giornata di lavoro: "Alle 11 si stacca. La folla procede ordinata verso l'uscita dal luogo di piaceri, che ha ordinatamente attraversato. Per breve tempo è sfuggita all'amministrazione del quotidiano, nel bel mezzo della felicità, che è stata razionalmente pianificata per lei. L'illusione è tutto."<sup>131</sup> Anche qui, come negli spettacoli di rivista, non c'è tregua al ritmo dell'intrattenimento, le attrazioni mirano alla saturazione dello spazio e del tempo libero e solo per un momento, nel bagliore lasciato in cielo dai fuochi d'artificio, sembra possibile intravedere uno spazio sgombro dall'incessante attività:

---

<sup>130</sup> R. Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York: Monacelli, 1994, p. 33.

<sup>131</sup> S. Kracauer, "Organisierte Glück. Zur Wiedereröffnung des Lunaparks, FZ 8.5.1930, in Andreas Volk (a c. di), *Siegfried Kracauer. Zum Werk des Romanciers, Feuilletonisten, Architekten, Filmwissenschaftlers und Soziologen*, Zurich: Seismo, 1996, p. 233-35.

Costellazioni variopinte come gelati, che fischiano e sprizzano in alto con la violenza di una gassosa. Si affievoliscono poi per lasciare spazio a un drago sputafuoco, sul quale scroscia una pioggia dorata. Le metamorfosi luminose sono sempre accompagnate da una musica militaresca, il cui ritmo di marcia illumina il pubblico anche interiormente. In coda ai tuoni e agli scoppi, sorge un bagliore accecante, ed è come se per un momento si gettasse uno sguardo attraverso le porte del paradiso spalancate

Appena un istante di sospensione, che viene subito inghiottito negli ingranaggi della rigorosa programmazione, ma Kracauer ci si soffermerà ancora, per trovarvi qualcos'altro. Quella che si direbbe quasi la stessa scena viene infatti ripresa pochi mesi dopo, nella serie di articoli che diventerà poi il volume degli *Impiegati* pubblicato alla fine del 1930 conclusione del capitolo dedicato appunto agli svaghi che gli impiegati di Berlino si concedono nelle “caserme del piacere” del divertimento di massa organizzato.

Al luna park ogni tanto viene eseguito, di sera uno spettacolo i giochi d'acqua illuminati dai bengala. Nell'oscurità si levano continuamente nuovi fasci di raggi rossi, gialli, verdi. Quando tutto questo è finito, si constata che è stato ottenuto con il povero intreccio di alcune cannelle. I giochi d'acqua assomigliano alla vita di molti impiegati. Si salva dalla sua povertà con la distrazione, si fa illuminare dai bengala e si dissolve nel vuoto notturno, immemore della propria origine.<sup>132</sup>

Recensendo *Gli impiegati*, l'indagine sociologica che Kracauer conduce personalmente nella primavera del 1930 analizzando le condizioni materiali e culturali del ceto medio impiegatizio, Walter Benjamin commenta il particolare stile espositivo di Kracauer : “Kracauer, uno spirito iconico che mira a quelle dissolvenze surrealistiche che non caratterizzano soltanto il sogno, come ci ha insegnato Freud, o il mondo sensibile, come abbiamo appreso da Klee e da Max Ernst, ma anche precisamente la realtà sociale.”<sup>133</sup> Lungi dall'essere una semplice figura di stile, quella della “dissolvenza” è per Benjamin una configurazione di

<sup>132</sup> S. Kracauer, *Gli impiegati*, cit., p. 98.

<sup>133</sup> W. Benjamin, “S. Kracauer, *Gli impiegati*”, in *Opere complete IV – Scritti 1930-31*, Torino: Einaudi, 2002, p. 146.

pensiero in cui il metodo e la materia dell'autore trovano una corrispondenza necessaria: tanto la situazione culturale degli impiegati quanto la tecnica di interpretazione di smascheramento ("penetrare dialetticamente significa smascherare") applicata da Kracauer secondo la figura della "dissolvenza": "l'ideologia degli impiegati è come una peculiare dissolvenza che rappresenta la realtà economica data, che è molto vicina a quella del proletariato, mediante immagini che sono alimentate con ricordi e desideri borghesi."<sup>134</sup>

In questo apparente circolo ermeneutico Benjamin individua il nucleo della "dialettica concreta", che è il metodo di smascheramento adottato da Kracauer negli Impiegati, sottolineando come egli utilizzi una tecnica ottica e tipicamente cinematografica come la dissolvenza per evidenziare la realtà concreta della fantasmagoria che avvolge gli impiegati. "Interprete politico dei sogni" della collettività Kracauer "parla la stessa lingua" degli impiegati, senza però ricorrere a un semplice mimetismo riproduttivo, alla vuota obiettività dello stile letterario della *Neue Sachlichkeit* e del reportage (da cui egli stesso si distingue nell'introduzione al volume). La metafora dei bengala che si accendono per gli impiegati ha per Benjamin "una luminosità politica" poiché raccolta direttamente dalla realtà che serve a interpretare, collegando l'inganno fantasmagorico che seduce lo sguardo col "povero intreccio di alcune cannelle" alla mistificazione in cui sono effettivamente immersi gli impiegati.

In questo senso l'impostazione ottica e spaziale che informa lo stile di osservazione di Kracauer tende a sovrapporre e creare tensione tra questi due momenti, offrendo un'interpretazione che non viene applicata a partire da una posizione esterna, ma sorge dalla stessa configurazione del materiale. Benjamin coglie questo aspetto nella logica di "dissolvenza" che pone in un rapporto di omologia il metodo di Kracauer con la realtà sociale: feticcio delle tecniche di deformazione e sovrimpressione dell'avanguardia degli anni Venti e tabù di ogni estetica cinematografica realista, la dissolvenza presenta un potenziale materialistico nella tensione tra il carattere mimetico dell'immagine cine-

---

<sup>134</sup> Ibid.

fotografica e la sua dimensione materiale di superficie. A differenza della logica di differenza e scarto che articola lo stacco di montaggio e che può essere enfatizzata per rendere la frammentazione dell'esperienza percettiva in un mondo meccanizzato, la dissolvenza tende a una pervadere di un alone fantastico o magico l'immagine oggettiva e denudata così come è fissata nella realtà fotografica dell'impronta. Kracauer, tuttavia, se ne serve non per incantare il lettore, ma per smascherare l'incantesimo ideologico che tiene sospesa la vita reale degli impiegati. Traspare qui quello che diventerà un fondamentale problema metodologico per lo stesso Benjamin nel lavoro sui *passages*: la "fantasmagoria dialettica" che per eccesso d'immediatezza rischia di diventare a sua volta fantasmagoria, ovvero il pericoloso connubio di "magia e positivismo" su cui Adorno metteva in guardia Benjamin, criticando la sua eccessiva fiducia nell'evidenza eidetica della configurazione del materiale nell'*exposé* su Baudelaire, che Adorno si era rifiutato di pubblicare nella *Zeitschrift für Sozialforschung*.<sup>135</sup> Se di magia si tratta, potrebbe rispondere indirettamente qui Benjamin, quella di Kracauer è senz'altro "magia bianca" che "va di pari passo con una considerazione sobria e rigorosa dell'esperienza, laddove quella nera non esce mai dal cerchio magico del mistero."<sup>136</sup> Si tratta quindi per Kracauer come per Benjamin di servirsi criticamente della logica estetica offerta da queste forme spettacolari a partire dalla loro esperienza, per distinguere in esse il processo con cui la realtà viene rivelata oggettivamente per ciò che è dalla mistificazione di cui viene ricoperta: la "dissolvenza surrealistica" di Kracauer diventa allora un gesto illuminista che infrange l'incantesimo dell'ideologia, non opera una fusione, ma disgiunge i piani, ne mostra la triste e grottesca incompatibilità tra i sogni artificiali degli impiegati e la loro vera realtà. Implicita in questa osservazione è un'interpretazione della funzione conoscitiva dell'immagine tecnica e fotografica condivisa da recensore e recensito, ovvero l'idea che una realtà alienata come

<sup>135</sup> Cfr. Lettera di Adorno a Benjamin del 10.11.1938, in T. W. Adorno e W. Benjamin – Briefwechsel 1928-1940, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994, pp. 364-71; trad. it. in W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, cit., pp. 745-49.

<sup>136</sup> W. Benjamin, "S. Kracauer, *Gli impiegati*", cit., p. 146.

quella degli impiegati possa essere estratta dalla condizione di apparenza superficiale che la avvolge e portata a leggibilità attraverso un'ulteriore procedimento di alienazione: in questa convinzione si radica l'investimento teorico di entrambi nelle potenzialità offerte in questo senso dal cinema e dalla fotografia per lo sviluppo, anche nel pubblico stesso, di una forma di ricezione capace di usare riflessivamente la possibilità di auto-alienazione offerte loro dall'immagine tecnica. Così l'elaborazione del concetto di distrazione come principio estetico viene a coincidere con l'esempio metodologico del libro, che Kracauer considera "un nuovo modo di rappresentazione, che non si destreggia fra la teoria generale e la pratica specialistica, ma rappresenta uno strutturato modo di osservazione. Se vuoi è un esempio di dialettica materiale."<sup>137</sup> Questa osservazione ad Adorno Kracauer chiarisce come la sua famosa idea di "costruzione nel materiale" con cui identifica la sua modalità di montaggio critico, preveda di sganciare la dialettica da qualsiasi idea di totalità e utilizzarla come "una mitragliatrice di minime intuizioni". Questo spezzettamento del materiale nelle tessere di un mosaico che Kracauer assembla con ritmo sostenuto, cercando di occultare il proprio punto di vista nell'accostamento dei frammenti, richiama ancora un'idea cinematografica nel fuoco di mitragliatore delle immagini che evoca la stessa rapidità e la frammentazione di certe sequenze cinematografiche.

Kracauer riesce a cogliere in immagine la peculiare situazione degli impiegati, sospesi tra una realtà economica che li spinge sempre più verso le frange del proletariato e uno sfondo ideologico alimentato da "ricordi e desideri borghesi": la "dissolvenza ideologica", che fa scintillare un'alone effimero sulla realtà cupa degli impiegati, si riproduce ed è al contempo alimentata dalle modalità di intrattenimento offerte dall'industria culturale. Kracauer era già andato al cuore di questa dinamica in alcune sue recensioni cinematografiche che coglievano con anticipazione, lucidità e humour la questione del film come dispositivo ideologico:

---

<sup>137</sup> Lettera di Kracauer ad Adorno del 25.5.1930, in T.W. Adorno-S. Kracauer, *Briefwechsel 1923-1966*, cit., p. 215.

in particolare nella serie programmatica di otto articoli raccolti sotto il titolo “Le piccole commesse vanno al cinema”<sup>138</sup>, dove attraverso l’analisi degli stereotipi di commedie romantiche e altri generi di film, che mettono in scena le fantasticherie e le ambizioni di ascesa sociale di quella classe media, presentava il dispositivo cinematografico come una membrana sociale estremamente permeabile. Facendo dell’energia desiderante degli spettatori il suo stesso medium, il cinema produce infatti una paradossale circolarità tra comportamenti e stili diffusi nella vita reale e quelli dello schermo, che al contempo riproducono i primi e s’impongono come loro modello. L’effetto omogeneizzante di questa circolarità dello spettacolo risponde agli interessi della classe dominante, fornendo un surrogato della loro ideologia utile a mantenere gli spettatori sospesi in una posizione di fantasticheria desiderante, che consente di vendere loro i loro stessi sogni e scongiurare che questi si realizzino nella realtà a livello collettivo, dato che le storie offrono sempre l’idea di una promozione sociale che tocca al singolo quasi magicamente, in virtù delle volontà che dominano le alte sfere e mai come emancipazione consapevole dalla propria condizione concreta.

## *2.5 Meccanizzazione ornamentale*

La cultura visuale così come si rappresenta nelle riviste in quanto spettacoli e in quanto giornali illustrati, al cinema e nelle altre superfici della sfera pubblica che si occupino in qualche modo di riflettere la figura anonima ideale di quella sfera: un corpo modellato dalla pubblicità, dalla moda, dalla cultura fisica e dello sport e di tutte le forme di esaltazione del corpo umano che ritrova idealmente il suo posto nella natura, dall’escursioni nella natura del week-end a nuove ritualità che coinvolgevano figurazioni e organiche e danze espressive, con relative

---

<sup>138</sup> S. Kracauer, “Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino”, trad. it. di Claudio Groff in *La fabbrica del disimpegno*, cit., pp. 17-29.

connotazioni mitologiche, come l'esoterismo teosofico dei *Bewegungsschor* di Rudolf Laban o il "paganesimo svuotato" che esprimevano le figurazioni decorative e naturiste in un film come *Wege zu Kraft und Schönheit*<sup>139</sup> (1925-26).

Kracauer, particolarmente attento all'affermarsi anche nella superficialità dei fenomeni di costume, di mitologie e forze arcaiche e irrazionali, si sofferma in più occasioni a considerare le implicazioni ideologiche dei fenomeni che esaltano il vigore e l'igiene del corpo, un apparente accordo enfatico tra la figura umana e le forze della natura. L'affermazione sempre più pervasiva di una *Körperkultur* che si propone come ideologia in grado di tenere insieme il paradosso di una razionalizzazione che pervade aspetti fisici e psichici della vita lavorativa e riduce l'individuo a un complesso di elementi calcolabili e un contemporaneo appello comunitario a un'integrità fisica e spirituale di quelle unità di produzione parcellizzate e scomposte da questo processo di razionalizzazione. Le manifestazioni sportive, il culto della salute e della bellezza del corpo come rispecchiamento di un'affermazione individuale e di un superiore organismo collettivo, sono osservate da Kracauer non solo come sintomi ideologici di una più profonda e dissimulata crisi identitaria dell'emergente ceto medio, ma come necessario addentellato della funzionalizzazione di queste risorse umane entro gli ingranaggi sempre più articolati ed efficienti del meccanismo economico e sociale. Kracauer individua perfettamente come l'appello a una nuova comunità organica sia già pienamente integrato nelle logiche del capitale, così come le varie associazioni sportive che si sviluppano dentro le aziende diventano altrettanti strumenti non solo di mobilitazione e controllo, ma anche di educazione e formazione delle masse. Che all'impiegato ideale si addica "un colorito moralmente rosa", secondo l'espressione riportata da una conversazione con un capo del personale a proposito dei criteri di selezione, è una formula sintomatica della connivenza ideologica tra cultura fisica e amministrazione del corpo sociale. La visione che la retorica dell'esperto tradisce è infatti molto più ambigua e

---

<sup>139</sup> Cfr. S. Kracauer, "Wege zu Kraft Schönheit, FZ 5.8.1926, in W 6.1, p. 254. Cfr. anche Id., "Wege zu Kraft Schönheit, FZ 19.5.1925, in W 6.1, p. 143-46.

subdola del classico *mens sana in corpore sano* che sembra evocare, poiché attesta semmai come l'ideologia astraente sottesa alla razionalizzazione del lavoro si dispensi dal prendere davvero in considerazione tanto l'integrità fisica quanto quella psicologica del lavoratore e si concentri invece su una superficie intermedia, un'apparenza esteriore che è il vero luogo in cui l'ideologia diventa visibile e la disciplina può dunque operare secondo criteri di uniformità e di controllo: "Guai se la morale si spingesse sotto la pelle, e se il rosa non fosse più abbastanza morale da impedire l'eruzione dei desideri. [...] Affinché si elidano entrambi, i due momenti vengono congiunti."<sup>140</sup> Per questo per un osservatore come Kracauer, dice ancora Benjamin, "il gesto meccanizzato e senz'anima del lavoratore non qualificato è molto più promettente di quella tinta moralmente rosa."<sup>141</sup>

Osservando l'innata destrezza delle dita delle giovani dattilografe, tuttavia, Kracauer osserva come l'ideologia possa in qualche modo insinuarsi anche nel gesto meccanizzato: "Quando la condizione del ceto medio era ancora migliore, certe ragazze che oggi perforano schede muovevano agilmente le dita sulla tastiera del pianoforte di casa." Ma è proprio su questa immagine malinconica che s'innesta l'ironia dello stratagemma di un insegnante di dattilografia riferito poche righe dopo: "L'astuto insegnante mette in moto un grammofono, e le allieve devono battere a macchina seguendo le musiche. Quando risuonano allegre marce militari si marcia facilmente. La velocità del disco viene gradualmente aumentata, e senza che le ragazze se ne rendano veramente conto esse scrivono sempre più in fretta. Negli anni dell'addestramento diventano veloci dattilografe, la musica ha operato il poco costoso miracolo."<sup>142</sup> Anche in questo caso il gesto di accostamento minimo e impietosamente esatto, mostra come il meccanicismo dilaghi sulla superficie sociale e grazie a simili ingannevoli effetti di dissolvenza si appropri progressivamente di forme e modi di vita riprogrammandoli, come qui la musica, da valore di una cultura (e di un

<sup>140</sup> S. Kracauer, *Gli impiegati*, cit., p. 21.

<sup>141</sup> W. Benjamin, "Un isolato si fa notare", cit., p. 142.

<sup>142</sup> S. Kracauer, *Gli impiegati*, cit., p. 26-27.

benessere) borghese che appare per un attimo, in trasparenza, sulle mani che battono tasti e smistano schede perforate, diventa tecnica di addestramento che trasforma beffardamente la prestazione di quelle pianiste mancate in un “poco costoso miracolo.” Il meccanicismo può fondersi in modo così insensibile la vita, nell’attività lavorativa come nello svago, poiché gli individui che vengono assorbiti nel processo sono opportunamente collocati su tale superficie, ovvero sono predisposti a ‘funzionare’ secondo una logica superficiale. Questa logica segue un principio di astrazione, che opera una svalutazione delle qualità individuali a favore di una riproduzione di tipi sociali predisposti, come gli eroi del cinema e i volti delle riviste illustrate.

“Il vivente si avvicina al meccanico, il meccanico si atteggia a vivente: il varietà si fonda su questa fusione tra uomini e cose”<sup>143</sup>: come già la *slapstick*, anche la rivista è dunque luogo di sperimentazione di forme di fusione e di stilizzazione del meccanico, tra automi, danzatori eccentrici e simili attrazioni. La stessa dimensione di caotica indifferenza tra organico e inorganico che si produce nelle collisioni della commedia *slapstick*, nei movimenti da automi dei danzatori eccentrici e nello stordimento delle macchine del luna park: la rivista di varietà gioca su questa soglia, con la sua struttura frammentaria e iperstimolante comporta anch’essa un’intensificazione del ritmo che fornisce un paradossale ristoro per i nervi strapazzati da quello della metropoli: si è già visto il risvolto positivo attribuito da Kracauer a questo stato di allerta in cui la distrazione mantiene il pubblico, che è qualcosa di diverso dal bombardamento estetico che lo tiene a galla e distante da se stesso. Si tratta invece della possibilità di innestare una logica simile alla dialettica concreta già osservata a proposito degli *Impiegati*, i corpi di ballo sincronizzato come le Tiller Girls, che esprimono in modo cristallino come questa fusione non in modo perturbante, ma attraverso una celebrazione del meccanico che innesta lo choc del contatto tra meccanico e vivente, che è espresso drasticamente nei casi appena citati, in una sequenza ornamentale che ne esprima invece una fusione funzionale, che esalta le

---

<sup>143</sup> S. Kracauer, “Schumann-Theater”, *FZ* 4.3.1925, in *W* 5.2, p. 213.

potenzialità del corpo e della macchina congiunti. Il principio della configurazione ornamentale di massa, così come è individuato nelle danze sincronizzate che si vedranno tra poco, è quello di “comparire sopra” alla massa dei corpi che lo compongono, come se il disegno astratto che attraverso di loro diventa visibile non emanasse da una composizione organica dipendente dagli elementi individuali, ma fosse imposto dall'esterno e dall'alto: la “figura mostruosa” che sorge dalla massa in movimento è insomma una sorta di dissolvenza in cui l'organizzazione astratta e fine a se stessa della meccanica sociale si rende visibile attraverso i corpi delle ballerine.

L'“incantevole taylorismo delle braccia e delle gambe” delle Tiller Girls era stato notato da Kracauer fin dai primi spettacoli che portarono in Germania il gruppo di danza sincronizzata. Nonostante l'origine fosse in effetti inglese, questo corpo di ballo e i suoi movimenti di precisione vengono accolti da subito come un'emblema dell'americanismo, manifestazione di un'estetica in cui si esaltava l'efficienza della produzione nella razionalità delle macchine e nel vigore dei corpi che si muovevano con “grazia meccanizzata”<sup>144</sup>. La metafora taylorista del rapporto tra danza sincronica e catena di montaggio è piuttosto diffusa, è familiare anche per altri commentatori che incappano nei primi spettacoli di questo tipo attorno al 1925, da Joseph Roth, ad Alfred Pöglar. Le fantasie caratterizzate da questo tipo di entusiasmo per la forma sempre più meccanizzata che assume il vivente, la razionalizzazione dei corpi e delle personalità e la loro messa in funzione entro un meccanismo collettivo, come particelle astratte, equivalenti, calcolabili. “tecnica dalla grazia seducente, ma di una grazia senza sesso, basata sulla gioia dell'esattezza”<sup>145</sup> e così anche per Roth la nudità non è questione lussuria, ma di “anatomia” e le ragazze emanano per lui una fredda e rigorosa immagine igienista. Meno ironica l'ammirazione tecnocratica di Fritz Giese, psicologo ed esperto di psicotecnica, che nello stesso 1925 pubblica

---

<sup>144</sup> S. Kracauer, “Die Revuen”, cit., p. 153.

<sup>145</sup> S. Kracauer, “Die Revue im Schumann-Theater”, *FZ* 19.5.1925, in *W* 5.2, p. 248-49.

*Girlkultur*, uno studio dedicato al confronto tra la tipologia di donna americana offerta da questo tipo di spettacoli, e più in generale dalle mode e dai consumi importati, e l'immagine femminile tedesca che trova altre iconografie esemplificative, come il kitsch classicheggiante di *Wege zu Kraft und Schönheit* (1925).

Tuttavia la corrispondenza tra meccanizzazione e performance costituisce solo il presupposto del discorso di Kracauer e non esaurisce i suoi aspetti più interessanti. L'intenzione non è farne un emblema e schierarsi a favore o contro: il proposito, come dichiarato nel celebre incipit programmatico di "Das Ornament der Masse" è quello di concentrare lo sguardo sulla superficie per metterne in rilievo tutta l'ambivalenza. Da una parte, l'ornamento di massa è "riflesso estetico della razionalità a cui aspira il sistema economico dominante", è dunque espressione non funzionale delle tecniche tayloriste con cui il corpo e la mente vengono analizzati e disposti per una resa lavorativa più efficiente e al passo con i ritmi della meccanizzazione; la logica astratta che estrae dalle singole ballerine determinate quantità di movimento e le relative funzioni corporee che servono a mettere in atto quei movimenti, non è sostanzialmente diversa da quella che adotta l'insegnante di dattilografia quando connette la loro prestazione a quella di un disco meccanico. Tuttavia la gratuità di questa espressione complica quello che potrebbe sembrare, a una considerazione frettolosamente deterministica, un mero collegamento fra struttura e sovrastruttura.

Rispetto all'ambiente che caratterizza le recensioni precedenti di spettacoli in cui compaiono le Tiller Girls, l'ornamento di massa si presenta qui in un contesto di riflessione più rarefatto e nella sua proporzione di fenomeno internazionale: più che lo spettacolo di cabaret, sono figurazioni ornamentali negli stadi viste al cinegiornale che dominano lo sfondo: "Uno sguardo sullo schermo insegna che le forme ornamentali sono costituite da migliaia di corpi asessuati in costume da bagno. La folla disposta nelle tribune acclama la regolarità delle figure che essi disegnano."

Partendo dal presupposto che "elemento portante delle ornamentazioni è la

massa non il popolo”, le cui figure “non sono aleatorie, ma nascono dall’interno della comunità”, Kracauer assume come postulato di partenza una concezione dell’ornamento assolutamente in linea con le idee di Riegl sulle forme astratte ornamentali come espressione organica di una totalità storica e sociale: “Dai gruppi che il destino ha legato assieme, una corrente di vita organica si riversa nei loro motivi ornamentali, i quali prendono le sembianze di una forza magica e sono talmente carichi di significato che non possono essere ridotti a pure disposizioni di linee.” Nei modelli degli stadi e dei cabaret gli individui sono invece mere “pietre da costruzione”, “frammenti di una figurazione”, insomma unità indifferenti, astratte e calcolabili così come si presentano gli individui alla ragione amministrativa, il loro movimento in quanto massa nello spazio pubblico. In questa distinzione sull’insorgenza dell’ornamento, Kracauer sembra richiamare soprattutto le teorie dell’ornamentazione come quella di Riegl e poi di Worringer, che in opposizione agli approcci puramente formalisti, sostenevano la dimensione storica e culturale dell’ornamento come manifestazione del “volere artistico” (*Kunstwollen*) di un popolo. Kracauer stesso sostiene questa concezione nel suo saggio giovanile sull’Espressionismo, richiamandosi a Wölfflin e a Worringer, che in un altro articolo loderà per aver creato un “nuovo linguaggio ornamentale” Concezione che era del resto familiare a Kracauer se non altro per i suoi studi di architettura, coronati da una tesi di dottorato che trattava dell’arte ornamentale in ferro battuto nella zona di Berlino, dal XVI all’inizio del XIX secolo, un settore tipicamente artigianale quindi e una produzione di ornamenti fortemente inquadrata in una dimensione storica e collettiva. la relazione di Kracauer all’ornamento è ambivalente,

La decisione di orientare lo sguardo sulle “manifestazioni della superficie” come rivelatori è in questo senso un gesto assolutamente in linea con il programma riegliano di rivalutazione dei periodi e dei settori artistici tradizionalmente considerati minori, e utilizzarli, proprio grazie alla dimensione ottica dell’ornamento, della sua tendenza all’astrazione, all’assenza di contenuti figurativi, utilizzare questa piattezza come piano diagnostico per l’immaginario di

una collettività.

Il problema, come nota Frederick Schwartz, è l'ambivalenza di Kracauer rispetto al modello di analisi che sembra adottare per poi sconfessarne l'efficacia: rinunciando così a un'ermeneutica delle forme visuali, egli "usa l'ornamento di massa per ipotizzare l'arrivo di un'età post-ermeneutica, utilizzando il postulato dell'immediata interrelazione di tutti gli aspetti di una cultura per dimostrare che *non sussiste più*."<sup>146</sup>

"L'ornamento è fine a se stesso", non è un prodotto della riflessione delle masse che lo realizzano. È a tal punto lineare che nessun tratto emergente dalle particelle della massa preme sull'intera figura. In questo senso somiglia alle fotografie aeree di paesaggi e città, dove l'ornamento non scaturisce dall'interno dei dati visibili, ma appare al di sopra di essi: "simile al disegno che prende forma nello stadio, l'organizzazione è al di sopra delle masse, una figura mostruosa, sottratta agli occhi di chi la realizza." Senz'altro "la figura mostruosa dell'organizzazione" emerge sopra gli elementi della massa, ma non esprime una struttura sociale, la sua chiusura e autosufficienza sono piuttosto espressione di un culto della massa per se stessa, un collasso del significato. Di certo il prevalere del pensiero astratto proprio della *ratio* capitalistica tende a saturare la sfera culturale e visuale, impedendo che in questa si ristabiliscano dei «veri contenuti», ma se tale pervasività dell'astratto diventa occasione per respingere in pieno il processo razionale di cui esso è il velenoso sottoprodotto, allora tale obiezione «va a vantaggio di quella falsa e mitologica concretezza che scorge nell'organismo e nella forma il suo fine ultimo.»

Il corto circuito tra realtà e spettacolo individuato da Kracauer proietta la dimensione individuale in un'esteriorità in cui essa è conservata in uno stato di sospensione, dove la disgregazione della coesione corpo sociale e l'amministrazione della conseguente atomizzazione da parte di un meccanismo astratto e indifferente alla sorte dei singoli individui, quello che il pensiero

---

<sup>146</sup>F. Schwartz, *Blind Spots: Critical Theory and the History of Art in Twentieth-Century Germany*, New Haven, London: Yale University Press, 2005, p. 42.

nostalgico e reazionario lamentava nel venir meno di una idealizzata comunità organica (*Gemeinschaft*), si proietta nella frammentazione funzionale della figura umana inserita nel disegno astratto dell'ornamento di massa.

L'attenzione all'ornamento è centrale per questo, la dimensione ornamentale e superficiale è l'unica su cui lo sguardo si possa muovere: se non è possibile comprendere la realtà in termini espressivi, l'unica possibilità è quella di trovare una logica di configurazione delle superfici che esula da ogni discorso di autenticità e interiorità, ma che al tempo stesso non sia una semplice riproduzione della logica della facciata, come la nuova oggettività: la facciata va compresa come costruzione. La spoliatura di ogni carattere qualitativo delle figure a favore di una valorizzazione dinamica degli aspetti quantitativi, pone la figura umana su una soglia di ambiguità, un bilico sul quale si gioca la sorte dell'umanità stessa, quel fondamento umano di cui l'ornamento di massa deve rimuovere per operare sul collettivo. La distanza, la visione dall'alto, la dominazione di uno sguardo astratto che aleggia al di sopra del proprio materiale non si esaurisce in questa messa a distanza che segna la separazione spettacolare: l'ornamento di massa è anche la prima forma di auto-rappresentazione della massa stessa.

Alla visione dall'alto, che tende a ricostituire un'illusoria totalità organica che viene sottratta ai corpi, smembrati nei loro elementi funzionali perché il disegno astratto dell'ornamento possa comparire in superficie, deve essere dunque sorpassata, la direzione utopica che Kracauer fa balenare alla fine del saggio, passa attraverso l'astrazione e non indietro (vedi sopra o dopo> mitico), in direzione di una forma in grado di esprimere la deformazione e la frammentazione su cui è fondata: una logica di choc e frammentazione che Kracauer raccomanda in "Kult der Zerstreuung". Il paragone con la fotografia aerea offre un collegamento con una produzione specifica dell'inconscio ottico-fotografico: come la cronofotografia scandaglia unità di movimento troppo ravvicinate per essere colte dall'occhio umano, così la fotografia aerea assimila porzioni di spazio troppo vaste per essere comprese dallo sguardo e ne offre una sintesi assolutamente estranea alla percezione abituale. L'ornamento non emerge

come un tutto organico che le singole parti compongono, ma come qualcosa che è giustapposto, che sta sopra a queste parti rimanendone distinto. Questo è il principio inorganico da cui muove la configurazione astratta dell'ornamento. Il problema non è l'astrazione ornamentale di per sé, ma il fatto che questa venga calata dall'alto, da una posizione di sguardo e di potere che non solo è necessariamente esterna all'insieme, ma che occupa l'unico possibile punto di fuga per cui l'insieme assume una parvenza di senso: "Quanto più la coerenza della figura si riduce a rapporti puramente lineari, tanto più essa si sottrae alla coscienza immanente di coloro che la compongono." Ma questa frammentazione non esplode in faccia a chi la osserva, come può accadere nel cinema: l'ornamento di massa è immerso in una dimensione ottica che preclude qualsiasi fisicità o impatto tattile: il piano superficiale su cui il disegno astratto è progettato deve prevalere su qualsiasi rilievo e particolarità dei corpi, l'unità prospettica esterna che organizza la configurazione cerca di scongiurare queste evenienze. La configurazione dell'ornamento di massa è impostata secondo una prospettiva cinematografica, ma è quella del totale, per questo può essere percepita solo da un pubblico distaccato, mentre gli elementi che la compongono non possono essere consapevoli. I singoli elementi sono subordinati alla composizione del totale e inconsapevoli del suo disegno. La pulsione astratta che dirige la sequenza di figure che esso trae dalle prestazioni dei corpi singoli punta alla disorganizzazione della loro unità organica individuale per costituire un corpo collettivo e inorganico: nella realizzazione del disegno astratto non si ritrova più una figura riconoscibile, ma una configurazione variabile, che "funziona", si dà a vedere solo attraverso una continua messa in tensione dei corpi, o meglio delle loro parti rispetto all'unità dell'organismo. La non consapevolezza dell'elemento viene però integrata nell'intenzione del disegno astratto che organizza la configurazione e trasmessa così, in quanto falsa consapevolezza, soddisfazione estetica svuotata di senso, al singolo elemento compreso nella massa degli spettatori. C'è una sorta di triangolazione tra figurante, osservatore e intenzione figurativa, dove quest'ultima regge ovviamente il gioco, lo scambio di senso tra corpo smembrato in

movimento e corpo immobile in cui si integra un'immagine complessiva, che vuole riempirsi di senso.

Se vogliamo riflettere sull'effetto ideologico di questa visione dall'alto, la posizione di potere che essa presume risulta complicata dal risultato disgregante che questa visione produce: l'effetto straniante della fotografia aerea è evocato da Kracauer anche nel saggio sulla fotografia dello stesso anno, anche in questo caso osservandone gli effetti di frammentazione e dislocazione (le guglie del duomo che vengono riportate a terra). Ma con questa osservazione Kracauer sembra soprattutto inconsapevolmente prefigurare la mobilità che l'occhio cinematografico applicherà a queste figurazioni nei film musicali degli anni a venire: le coreografie di Busby Berkeley porteranno a un grado ulteriore di astrazione le composizioni ornamentali dei corpi danzanti, spesso proprio grazie a inquadrature dalle angolazioni estreme, che si sollevano a perpendicolo su una scena in cui i corpi che perdono quasi ogni consistenza nelle configurazioni cristalline o organiche in cui sono inquadrati.

La dialettica tra totale e primo piano sarà paragonata negli appunti preparatori di *Theory of Film* al metodo scientifico, che muove dall'ipotesi generale alla verifica nel particolare per poi tornare a un risultato sul piano generale. A questa dialettica organica, però, si sovrapporrà un'opposizione tra primo piano e totale che identifica uno scarto tra forme culturali e visioni del mondo. Il primo piano, ad esempio nei commenti a Griffith e all'inquadratura che isola le mani di Mae Marsh in *Nascita di una nazione* (1915) è visto come figura che tende ad assumere un'autonomia e ad annullare la dinamica figura-sfondo: il dettaglio si fa paesaggio e trova una corrispondenza con le forme astratte della fotografia aerea. Questa emancipazione del primo piano dall'insieme della composizione sarà valutata, soprattutto negli appunti, come un principio di ribaltamento dei valori di carattere rivoluzionario, che si ritroverà anche nel "motivo di Davide e Golia" in *Theory of Film*: questo non solo è la vittoria del piccolo sul grande, ma, soprattutto, la rivelazione che forze di enorme portata risiedono nel piccolo, in un parallelo con la scienza e la dimensione esplorata dalla fisica sub-atomica che

rappresenta uno dei presupposti fondamentali per l'estetica di Kracauer nella sua dimensione storico-culturale.

Il valore storico e culturale di un così effimero dispositivo di intrattenimento dipende proprio dalla resistenza che l'astrazione del disegno ornamentale oppone alla decifrazione dei suoi arabeschi. La vacuità di senso e l'esuberanza sensoriale della configurazione ornamentale sono i fattori complementari che determinano il suo tenore di realtà. L'ornamento di massa e il cinema sono uniti da questa possibilità di raggiungere un tenore di realtà che supera le forme artistiche tradizionali in quanto entrambi accedono a questo livello di autosufficienza delle forme: rendere visibile il movimento in quanto tale è lo scopo di entrambe le figurazioni, ma profondamente diverso è il modo in cui essi possono generare questo movimento a partire dalla configurazione del proprio materiale, dei propri corpi. Nell'ornamento di massa è chiaramente attivo uno sguardo cinematografico, il punto di vista della massa degli spettatori sulla massa dei figuranti, che sarà lo stesso in gioco nella rappresentazioni documentarie e di propaganda dei regimi totalitari: in queste, l'autosufficienza geometrica, che si converte in arcaicità mitologica, avrà ormai compiuto il processo di mitologizzazione, assumendo come contenuto esplicito la massa che si rispecchia nel capo assoluto.

Ma nell'ornamento di massa si identifica un modello di astrazione delle qualità specifiche dei corpi, che su un altro piano può funzionare anche nella figurazione cinematografica, come dimostra il caso di Lang, a cui Kracauer rimprovera le pulsioni ornamentali in film come *I Nibelunghi* e *Metropolis*. Il collegamento tra un cinema che trasfigura la concretezza corporea in una celebrazione monumentale che tenta di dare forma alla .

Al contrario, Kracauer individuerà nel cinema *slapstick*, una dimensione differente di confronto tra il corpo umano e l'universo meccanizzato: qui i corpi patiscono ogni genere di tormento e deformazione, ma è proprio questo patimento, che è in sé privo di pathos, il corpo è spesso ridotto alle movenze di un automa, che esalta al massimo le potenzialità dei corpi, che ne rivela il tessuto

materiale, che condividono con tutto ciò che li circonda: il fatto che al cinema in generale e qui in particolare, “l’attore è cosa tra le cose” costituisce la possibilità di una nuova formulazione del rapporto tra il soggetto e gli oggetti che lo circondano, fondato su un principio inorganico che attraversa esseri e cose. Se questo principio, negli spettacoli di danza come quello delle Tiller Girls, si cristallizza in forme astratte che sussumono la consistenza dell’individuo, nella slapstick il movimento catastrofico in cui è coinvolto il personaggio porta ugualmente al collasso ogni pretesa di intenzionalità e condizione di individuazione, ma alla fine (vedremo in seguito la funzione utopica che assume il lieto fine per Kracauer) il corpo sopravvive nonostante e forse anche grazie alla disgregazione del suo io, alla sua condizione alienata.