

EPISTEMOLOGIE URBANE
(Urban epistemologies)

Trascrizione di una comunicazione tenuta il 26 gennaio 1989 in questa facoltà, presso il corso integrativo di 'Estetica per l'architettura' di Giovanna Borradori, dal prof. Alexander Gelley, docente di Estetica e Critica Letteraria alla University of California. (Traduzione a cura di Giovanna Borradori e Mario Serini).

In "Due o tre cose che so di lei" di J. L. Godard, il personaggio principale, Juliette (che è una delle lei a cui ci si riferisce nel titolo, l'altra è Parigi), osserva:

"Nessuno, oggi, può sapere quale sarà la città del domani. Una parte della ricchezza semantica che fu sua nel passato (...) la perderà certamente (...). Il ruolo creativo e formativo della città sarà assicurato -consciamente e deliberatamente- da altri sistemi di comunicazione (...), forse (...) la televisione, la radio, il vocabolario e la sintassi".

Io provo un particolare interesse per la soglia, individuata nella citazione, tra un passato ricco di significato semantico e un futuro travolto da sistemi di comunicazione il cui apporto è ancora poco chiaro.

Come accade in molte produzioni di Godard intorno alla società dei consumi contemporanea, parecchie immagini di questo film sono sature di testi e oggetti di cultura mercificata. Frammenti di testi sono citati dai muri, dalle copertine dei libri: sono leggibili, cioè si offrono alla decodificazione ma non al significato. Connotano, nel senso di Barthes, forme di 'Americanizzazione' o 'mercificazione', ma non denotano. Allo stesso modo, le immagini sono riempite di oggetti, oggetti familiari come le merci di marche alimentari note, i grandi ensembles urbani, le gigantesche case popolari al limite della città. Anche queste, in un certo senso, sono citate. Per l'importanza che assumono gli oggetti, i codici che potrebbero renderli comprensibili, sia per uso pragmatico sia per uso cognitivo, paiono irraggiungibili. In un certo senso il film allude a codici spezzati, a frammenti di metadiscorso nella forma di un libro divulgativo, di poster, slogan e così via, anche se questi ultimi sono essi stessi dichiarati parte del meccanismo di mercificazione e quindi mancano di qualsiasi potenziale epistemologico emancipativo.

Quello di Godard rappresenta per certo un punto di vista particolare e pieno di idiosincrasie. La sua non è la Parigi dei grandi panorami, storici o visivi che siano, è il 'locale' della contemporanea esistenza quotidiana. Lo cito per un novero preciso di ragioni. Innanzitutto perché il problema della citazione va tematizzato. Io cito il film. E il film cita Baudelaire, Heidegger e Marx e altri ancora. Ma in puro stile brechtiano, il discorso dell'autore è esso stesso una citazione. E cioè, gli attori parlano come se stessero citando il proprio ruolo. E allo stesso modo, le immagini sono citate da un repertorio che il pubblico si presume conosca. Ma la citazione, dobbiamo ricordarlo, funziona nel senso che è sempre un po' fuori posto. Ciò che si evoca non corrisponde esattamente a ciò che è scritto o declamato. E' questo effetto di dislocamento, questo shock determinato dalla non-corrispondenza, che costituisce il ben noto *Verfremdungseffekt*,

l'estraniamento. Se questo meccanismo funziona su di noi, siamo coinvolti in una procedura che è difficile definire: possiamo chiamarla decodificazione o, per certi versi, lettura. Il film è strutturato in modo che sia ricco dal punto di vista del contenuto semantico - è pieno di nomi riconoscibili, di luoghi, di icone - ma è anche straordinariamente debole, frammentato, per quanto concerne l'organizzazione semiotica. Ci induce a divenire lettori di quelle *elles*, di quelle molte *elles* del film, e allo stesso tempo ci fa capire che nel leggere questo testo - il film - stiamo leggendo un altro testo, un testo che leggiamo tutti i giorni, volenti o nolenti. Ma in che modo leggiamo e qual è il testo dietro le quinte?

Questo mio intervento rappresenta lo sforzo di esplorare, da una molteplicità di prospettive, l'ipotesi di un testo-città, la leggibilità e illeggibilità della città in quanto testo.

La città in quanto testo. I suoi usi e le sue pratiche come forme della lettura, di operabilità del testo stesso: ma incontriamo spesso questa figura? nei lavori di letteratura, di critica, e anche di quelle che possono essere classificate come 'discipline urbane', la città rappresenta uno dei molti nodi di confluenza in cui lo stato della testualità viene oggi articolato e indagato (cfr. Scherpe, 1988). Ci tenta l'idea di accogliere così com'è questa metafora (se veramente lo è) e proseguire nel segno di una delle sue possibili varianti. Nel 1967 Roland Barthes (in "Semio-logie et Urbanisme") osservava:

"La città è un discorso e questo discorso è certamente un linguaggio: la città parla ai suoi abitanti, noi parliamo alla nostra città, la città in cui ci troviamo, semplicemente abitandola, percorrendola e osservandola. Tuttavia il problema rimane quello di fare procedere al di là dello stadio puramente metaforico un'espressione come 'linguaggio della città'. (...) Il vero salto scientifico sarà realizzato quando si potrà parlare di linguaggio della città senza metafora".

Vale la pena, credo, di chiedersi se, vent'anni dopo, questa metaforicità sia stata superata, o almeno resa più complessa, più consapevole di se stessa.

Barthes fu uno dei maestri della semiotica intesa come strumento operativo designato a resistere alla figuratività invadente dei suoi referenti. Eppure egli fu consapevole dei limiti intrinseci di questa idea e, specialmente nel suo periodo centrale e tardo, si potrebbe dire che egli cercò di circoscrivere la semiotica con dei confini, di limitarla entro confini. In uno dei primi saggi egli concluse che una semiologia non-linguistica - una semiologia degli oggetti o dei luoghi - compromette non solo la capacità della comunicazione ma oltre a essa quella della significazione:

"Significazione, indica che gli oggetti non si limitano a trasmettere informazioni, nel qual caso essi comunicherebbero ma non costituirebbero strutturati sistemi di segni, piuttosto essi trasmettono sistemi di differenze, opposizio-

ni e contrasti".

Dunque egli mostrò nel suo successivo lavoro, così come nel libro sul Giappone "L'impero dei segni" (1970), che le strutture di differenze, operatrici di semiosi, non possono essere meccanicamente trasferite dal campo del linguaggio a quello dell'immagine o del comportamento. Il merito di Barthes è infatti quello di averci fatto capire che la lettura e la testualità sono essi stessi concetti problematici, implicati come sono in una metaforicità che non si può ignorare.

Consideriamo, prima di tutto, perchè siamo tentati di dire che noi 'leggiamo' una città al livello dell'esistenza di tutti i giorni, del quotidiano. Non possiamo 'vedere' una città, cioè non vi è modo di avere una visione totale, integrale, delle città, allo stesso modo in cui si osserva un paesaggio. Una veduta-di-città (per esempio in un dipinto, come "Veduta di Delft", che appartiene alla categoria delle rappresentazioni di skyline, più familiari oggi nelle immagini fotografiche) è una figura sineddonica che rappresenta più concetti, o di una città data come un'unica entità oppure di alcuni caratteri-della-città. La veduta a volo d'uccello, cioè quella che si può avere da un grattacielo o da un'aereo che voli a bassa quota, è essa stessa una costruzione speculare, i cui precedenti possono essere identificati nel panorama, nella rappresentazione medioevale e rinascimentale delle città dall'alto, dalla posizione di uno 'spettatore degli uomini', infine nelle prime forme di costruzione di mappe (cfr. de Certeau, 1980). Il capitolo di Victor Hugo "Parigi a volo d'uccello", in "Notre-Dame di Parigi", ci ricorda che una funzione non secondaria della cattedrale medioevale era quella di consentire di godere di un tale spettacolo.

Una città non può essere vista neppure per addizione, unendo fra loro singole parti, sebbene esistano, naturalmente, costruzioni che comportano sequenze o montaggi simulanti la molteplicità di aspetti della città (per esempio in un film come "Berlino, sinfonia di una grande città" di Walter Ruttmann, 1928). A livello percettivo, le città sono necessariamente invisibili (non nel senso inteso da Calvino). Vediamo strade, profili, facciate, ma mai la città.

E' naturalmente possibile dire che ciascuno vive una città (la abita), cioè uno vive dentro di essa, attraverso di essa, la utilizza come uno strumento, come un involucro. Ma affermazioni di questo tipo vanno nella direzione di qualcosa come un mondo-divita, di categoria quotidiana ed esistenziale, e non possono esse stesse specificare la natura delle simbolizzazioni che accompagnano, ovvero costituiscono, la nostra relazione con la città. Prima di poter capire cos'è vivere una città, dobbiamo renderci conto che questa modalità dell'esistenza ha connessioni cognitive e simboliche, e che queste ultime non sono solo una condizione precedente, della sfera esistenziale appunto, ma anzi esse possiedono uno status assolutamente autonomo.

Coloro che vivono in una città la conoscono in specifici aspetti. Alcune parti di questa conoscenza sono convenzionalmente codificate e accessibili a ognuno (progetti urbani, pianta delle stra-

de, percorsi degli autobus, ecc.), altre parti di essa sono limitate a gruppi di vario tipo e spesso rappresentano il fondamento della loro associazione (cfr. l'espressione 'street-wise'; wise = maniera o l'esser ben informati, dunque saggezza). Questo è il materiale dei dialetti, degli idiomi urbani e anche degli scritti autobiografici e della narrativa. Esiste un sistema per congiungere le due categorie del discorso: quella pubblica, scientifica, da un lato, e quella soggettiva, associativa, dall'altro? In fondo, abbiamo bisogno di congiungerle? Intuitivamente chiunque direbbe che sì, ci dovrebbe essere un modo per unire il livello della memoria, della fantasia, del mito, con quello dei piani e dei progetti architettonici e sociali. La fede in una tale unione è indicata dal posto centrale che le città hanno nei miti religiosi e culturali. Ciò è implicito nel lavoro dei grandi urbanisti-pensatori di questo secolo: Mumford, Le Corbusier, Rossi. Allo stesso modo, Calvino ne "Le città invisibili" ci ha dato un contemporaneo dialogo filosofico che esterna la delusione e le aporie prodotte da una tale fede. A mo' di critica letteraria, ciò che io posso tentare di fare è definire una rete discorsiva che consenta l'attraversamento o l'unione fra il modello disciplinare (scientifico) e quello immaginario (narrativo). Ma proprio perché vi sia un grado di validità, un valore in termini operativi oppure cognitivi, tali attraversamenti o unioni devono poter non essere determinati a priori.

Negli studi letterari siamo soliti lavorare col tema della città. Ciò generalmente significa lavorare su una selezione di testi -per la maggior parte già ben classificati- che siano in qualche modo relativi alla città. Possiamo nominare tutti i romanzieri che compaiono in tali studi, per esempio Balzac, Dostoevsky, Dickens, Zola, ecc.. Ma un tale approccio fa sorgere un nuovo ordine di problemi. Cos'è un tema? E' un topos nel senso espresso da Cortius? Possiamo allora delimitare una categoria 'La città come testo' per analogia con 'Il mondo come libro'?

In studi di questo genere il termine o concetto chiave -sebbene la matrice sia il nome, l'immagine, la narrazione- è normalmente tratto dal livello del contenuto (il repertorio semantico) di un lavoro o corpus letterario, senza una particolare considerazione della sue caratteristiche come strumento analitico. Le tematiche si sviluppano sopra una già esistente distribuzione di soggetti, di elementi semantici. Ciò è utile quando un campo semantico è già saturo e non è più in stato di formazione. Ma ai nostri fini il problema è precisamente che noi non sappiamo dove possiamo tagliare la torta della tematica. Non sappiamo neppure se essa è una singola torta.

Uwe Johnson inizia il suo saggio-narrativo intitolato "Linea di tram berlinese (fuori moda)" in questo modo:

"Consentitemi, sotto questo titolo, di riportare una certa difficoltà che mi ostacola nel descrivere una stazione di tram a Berlino (...). L'immagine non è complessa. Messa in

linguaggio appropriato essa dovrebbe essere facilmente comprensibile e criticabile per qualcuno che abbia una concezione della metropoli, per immagini o esperienza (...). Dopo parecchi tentativi e molto tempo, mi irritò il fatto che il semplice episodio della stazione di tram non stesse per il nome Berlino, così tentai di farne una storia, una descrizione soltanto di esso. E questo fece sorgere difficoltà".

Le Schwierigkeiten cui Johnson si riferisce non sono solo le difficoltà che uno scrittore incontra nel trovare i suoi soggetti. Sono difficoltà, come il contesto del saggio (e, in verità, la tendenza del ciclo di romanzi di Johnson "Jahre Stage") suggerisce, che derivano dalla singolarità dell'esistenza urbana in questa epoca. Tale unione -della difficoltà nello scrivere, nel vedere, nel leggere la città- è stata memorabilmente registrata nelle pagine di apertura de "L'uomo senza qualità" di Musil. Sarebbe utile a questo punto considerare la città alla luce della nozione, proposta da Hans Blumenberg, di 'metafora assoluta', ovvero, un elemento irriducibile della nostra aderenza cognitiva a un mondo in cui stiamo ma che non percepiamo, esattamente come la foresta non è percepibile per gli alberi. Secondo Blumenberg la metafora non deve essere considerata come un puro arricchimento, variazione o modulazione del significato, ma piuttosto come un consolidato elemento di tutte le pratiche cognitive. La metafora, per Blumenberg, si costituisce essa stessa come palinsesto di usi passati. Non ci raggiunge mai in senso monovalente, come fosse un operatore trasparente. Nel caso di 'metafore assolute', come la natura o il paesaggio, è molto difficile recuperare il bandolo del discorso teoretico che determinò in passato precedenti usi. Eppure questa sorta di recupero è essenziale per capire il significato che questi complessi metaforici assumono ai nostri occhi. Blumenberg ci induce a riconoscere che i temi non possono essere svestiti del loro apporto metaforico o figurale. Ma noi stiamo appena rendendoci conto di che tipo di metaforicità storica possa coinvolgere il fatto che si voglia fare giustizia, allo stesso tempo, della dimensione storica e di quella tropologica (o semiotica). E' per questa ragione che Walter Benjamin è importante a tale riguardo. Egli concepì la città come un'assoluta metafora della modernità anche se utilizzò una terminologia diversa. Ma i suoi scritti sulla città erano destinati a disvelare la funzione modellante inerente a ogni insieme tematico, ad articolare la missione di moda culturale propria di alcuni complessi metaforici. In questo senso i "Passagen-Werk", insieme, è ovvio, agli scritti di Benjamin su Parigi e Berlino, rappresentano un contributo fondamentale all'invito di Roland Barthes alla 'de-metaforicizzazione', della città (che io ritengo si possa ugualmente intendere come 'ri-metaforicizzazione' della città).

Da un punto di vista letterario, la città è una di queste idee globali e totalizzanti che impongono un'articolazione testuale.

Essa induce una sorta di vertigine referenziale, un blocco al livello della rappresentabilità. Nel sostenere ciò, intendo distinguere gli approcci rivolti al fenomeno stesso da quelli rivolti alla sua rappresentazione o articolazione. Nel primo trattiamo con le strade che un costrutto culturale o materiale apre, cerchiamo di cogliere i fattori della motivazione collettiva che possono essere importanti per le realtà delle città e della loro cultura. Qui l'obiettivo è cogliere quello che Aldo Rossi chiama 'artefatto urbano' nella pienezza della sua complessità, tenendo conto delle forme consolidate di classificazione, della sinergia fra sito e determinanti storiche (ciò che Rossi chiama 'locus'), infine della forza plasmante della memoria collettiva. Tale è l'approccio dei filosofi della storia, dell'architettura, della città.

Ma sul piano della rappresentazione e dell'articolazione i problemi sono completamente differenti. Qui il dato referenziale -una descrizione o il resoconto storico attorno a una città, per esempio- è necessariamente contestualizzato, frammentato, è soggetto a vari tipi di prospettive schematiche. Inoltre, a questo livello dobbiamo tener conto dei protocolli della rappresentazione, protocolli descrittivi, narrativi e figurativi. La natura di tali protocolli è molto più lontana dall'esser compresa per quanto concerne la città che non, per esempio, a proposito del paesaggio o del ritratto della figura umana.

Gli approcci di cui ho ora parlato, quello 'culturale' e quello 'finzionale' (per etichettarli nel modo più breve), implicano entrambi un lavoro di costruzione immaginativa, sebbene le loro intenzioni, i loro obiettivi siano, in un certo senso, contrari. Nel primo, quello culturale, siamo di fronte a ciò che può essere chiamata una proiezione utopistica, un distillato di valenze culturali applicate a un habitat realizzabile, passato o futuro che sia. Nel secondo, la città ha uno status molto più elusivo e ambiguo.

Come sono questi due progetti, questi modi alternativi di parlare della città, di ricostituirli nel linguaggio e nelle immagini?

Un approccio degno di nota a tale problema, un approccio quasi-tematico nel senso che ho tratteggiato poc'anzi, metterebbe a fuoco la città attraverso la mediazione di una semiotica dell'architettura. L'architettura ha un ruolo particolare da quando non solo è un argomento di primaria importanza in ogni studio dei sistemi urbani ma è anche il prodotto di una precedente articolazione, fondata su una propria peculiare semiotica. Così Philippe Hamon, in un recente articolo, scrive:

"Forse da quando l'architettura sembra dipendere in special modo dalla visione, essa viene considerata un particolare sforzo -come tutti gli schemi, mappe, diagrammi iconici- volto a concretizzare astrazioni, a essere una sorta di metafora descrittiva universale, un metalinguaggio privilegiato della produzione di senso".

Questa osservazione implica alcune precisazioni. Quella che Hamon

chima la caratteristica iconica dell'architettura consiste nel fatto che la funzione e l'apparenza coincidono. Nel descrivere un edificio uno scrittore ha bisogno di non interporre alcuna meta-descrizione per spiegare i suoi usi. La descrizione stessa, nel tracciare un cammino o nell'articolare una stratificazione data, esprime una dimensione narrativa che è già inerente alla costruzione dell'architettura. Anziché considerare l'architettura anzitutto un mezzo non linguistico, figurativo, Hamon sottolinea il limite fino al quale è nella sua stessa natura una semiotizzazione dello spazio. Ciò gli consente di teorizzare una modalità cognitiva sotterranea che sia articolata analogicamente sia nell'architettura che nella narrativa.

Hamon, naturalmente, ha scritto diffusamente sulla teoria narrativa e in particolare sulla descrizione (scritti del 1981 e 1982), ed è in questo contesto che possiamo considerare le sue note su una semiotica dell'architettura. Non vi è dubbio che gli schemi dell'architettura (come altre configurazioni spaziali, topografie di ogni tipo), in virtù del loro status di semiosi non linguistiche, hanno per lo scrittore un uso speciale -embrayeur privilégié li chiama Hamon- espedienti in cui "la struttura sembra essere concretizzata, a metà strada fra il testo (oggetto semiotico) e il reale (non semiotico)...".

Questa associazione ci ricorda che il potenziale significante dell'architettura ha tradizionalmente giocato un ruolo prioritario nell'articolazione dei valori culturali. Spesso questo tipo di dati ci viene fornito dalle ricostruzioni archeologiche e storiche degli usi per i quali abbiamo poche tracce. Tali ricostruzioni forniscono dati riguardanti i valori culturali in senso lato, ma essi normalmente non sono facilmente assunti all'interno di semiotiche generali. Per contro, sembra più conveniente che le concettualizzazioni al livello del mito e dei sistemi rituali e politici rappresentino una condizione necessaria per l'articolazione di qualsiasi semiotica dell'architettura, dei luoghi, degli oggetti. Vale a dire, non possiamo realmente leggere l'architettura delle culture più antiche fino a che non sappiamo qualcosa a proposito di ciò che quella cultura intendeva dire attraverso tali mezzi. (Questa sembra essere la conclusione di Umberto Eco nelle sezioni dedicate all'architettura ne "La struttura assente", del 1968) (1).

Ciò che l'analisi di Hamon, nella sua sottigliezza e ingegnosità, trascura, è che un approccio semiotico può essere tanto contestato quanto assunto in un testo. La semiotica, dopo tutto, suppone la reperibilità di un determinato soggetto, essa progetta (proietta) un campo per la padronanza cognitiva. Difficilmente sorprende che lo scrittore che meglio si addice al modello di Hamon, e dal quale egli frequentemente trae illustrazioni, sia Zola, il più 'sociologico' fra i romanzieri realisti. Ma questo modello può avere soltanto una limitata applicabilità.

Voglio ora rivolgermi a un'applicazione molto differente delle semiotiche dell'architettura, un'applicazione fatta da Donald Preziosi, un contemporaneo critico e storico dell'architettura, in un saggio intitolato "Fra potere e desiderio: i margini della

città". Preziosi propone l'adattamento per le discipline visive, la storia e la critica dell'arte e dell'architettura, di un modello testuale convenzionale, che egli delinea come "una catena di semiosi essenzialmente lineare e transitiva all'interno della quale l'oggetto o il messaggio è preso principalmente come traccia delle intenzioni di un attivo creatore, i cui obiettivi e condizioni per la produzione sono l'esser ricostruito dagli utilizzatori od osservatori". Un modello di questo tipo sarebbe cieco di fronte a quegli elementi di una costruzione, opera d'arte o lavoro d'architettura che sia, che non sono assimilabili a un principio funzionale di produzione di senso. Ma le città, afferma Preziosi, come costruzione per le quali né l'autore né l'utilizzatore possono essere inequivocabilmente identificati, sconfiggeranno sempre un tal riduttivo costruito semiotico:

"Le città e le loro parti continuamente manifestano, riproducono e organizzano le differenze attraverso le quali le solidarietà e le individualità vengono suggerite e modellate... (Il) mondo costruito è un teatro di presentazioni e rappresentazioni che lancia modelli di causalità in ogni dimensione e qualsiasi grandezza e scala... La verità della città è il suo essere per sempre falsa. Una città non è una città se non cela le leggi della sua composizione e le regole del suo gioco".

L'esempio che Preziosi sceglie non è del tutto conforme a questa parte del suo ragionamento. Ciò che egli dimostra è che una irregolarità (stando ai principi geometrici e tradizionali) nella collocazione del Propileo nell'Acropoli ateniese serve come indizio di una funzione nascosta di quella struttura, accesso dell'Acropoli vera e propria. La funzione è quella di enfatizzare la posizione di un monumento scultoreo celebrante la vittoria ateniese sulla Persia, e dunque di simboleggiare la realtà politica dell'egemonia ateniese sopra l'intera Grecia. Qui sta un inequivocabile messaggio il cui autore, Pericle, agente per mano di Fidria, è pienamente identificabile. Si ammette che il messaggio fu concepito per essere celato, cioè per funzionare in modo occulto, indiretto. Ma la struttura che Preziosi individua opera precisamente nei termini del tipo di semiosi lineare che egli ricusa. Ma voglio considerare la sua conclusione: "E' diventato un imperativo quello di studiare la 'storia della strada' e la 'storia della scrittura' insieme", che credo significhi che le topografie in cui viviamo e attraverso le quali diamo senso alla nostra vita, sono suscettibili di letture devianti, di de-locazione e trasformazione, non meno dei testi scritti.

Ho distinto fra una dimensione culturale e una finzionale della città. Nella prima ci si concentra soprattutto sul fenomeno in se stesso; la seconda, pur non perdendo di vista il fenomeno, riguarda anche le forme della sua articolazione, della sua rappresentabilità. Finzionale, nel senso in cui lo uso ora, non significa necessariamente ir-reale, fantastico. Piuttosto implica la focalizzazione sulle possibilità di rappresentazione del fenomeno

stesso. Walter Benjamin, fra gli scrittori contemporanei, è colui la cui opera è più coinvolta in entrambi questi approcci alla città, culturale e finzionale, e con la possibilità implicita di negoziazione tra di essi. E' alla sua opera che vorrei rivolgermi. La mia chiave di lettura deriva da una frase tratta da "L'uomo della folla" di Edgar Allan Poe: "Es laesst sich nicht lesen" ("non si lascia leggere"), citata in tedesco nel testo di Poe.

Benjamin possedeva un'incredibile immaginazione topografica. E ciò non significa soltanto che era un fanatico viaggiatore che registrava le impressioni in modo sottile e penetrante. Più essenzialmente, la sua immaginazione era incredibilmente fertile nell'articolare problematiche teoretiche nella forma di luoghi specifici; la specificità dei luoghi gli serviva, in altre parole, come chiave di volta del significato, su un piano personale e storico. A proposito di un saggio su Mosca che egli progettò di scrivere dopo il suo soggiorno russo del 1927, scrisse in una lettera: "Voglio raggiungere una presentazione (ein Darstellung) della città di Mosca in modo che ogni dato fattuale sia già teoria" (2). Ciò che questa frase suggerisce è che ciò che è visto, la specificità dei luoghi osservati, dovrebbe servire, nella sua immediatezza, nella sua forma cruda, come nodo della conoscenza. E questo non testimonia di una ingenua Schaulust, una passione per la manifestazione superficiale del fenomeno, del visibile in quanto tale. Al contrario, Benjamin fu sempre pienamente consapevole dell'opacità delle forme visibili, della loro tendenza a recedere e discernere il loro significato. E' alla luce di questa resistenza che egli concepiva il ruolo di Teseo:

"Non orientarsi in una città: questo può essere banale e poco interessante. Ciò richiede ignoranza e null'altro. Perdersi in una città come ci si perde in una foresta: questo richiede un esercizio assai diverso. Per questo, segni e nomi delle strade, tetti, chioschi, o bar devono rivolgersi al viandante tormentato come un legnetto scricchiolante sotto i piedi, nella foresta, come un urlo terrificante di un tarabuso, molto distante, come l'improvviso silenzio di una spianata al cui centro cresce una viola. Parigi mi ha insegnato le arti dell'errare (o dello smarrirsi: Irrkuenste); ha realizzato il sogno le cui prime tracce erano i labirinti sui fogli macchiati dei miei quaderni di appunti scolastici".

Questo passo è tratto da "Berliner Chronik" -prima versione di "Infanzia berlinese intorno al 1900"- un insieme di ritratti autobiografici a cui Benjamin lavorò negli anni '30. Egli concepì questo progetto come il "dipanarsi della sfera di vita -biograficamente su una carta geografica". Ciò che esso suggerisce è una forma di esplorazione autobiografica guidata da uno schematismo spaziale, un mapping o cartografia del sé proiettato su un determinato modello storico o topografico. Ma tale cartografia implica un lavoro di recupero, di rammemorazione e ricostruzione, che coinvolge una dimensione al tempo storico e personale.

In una lettera egli caratterizzò questi schizzi berlinesi come "la storia primaria (Urgeschichte) del diciannovesimo secolo come si riflette nello sguardo di un bambino che gioca sulla sua soglia".

Dovrebbe essere chiaro che la città di questi testi autobiografici è essa stessa il prodotto di una sostituzione, una purificazione retrospettiva della Berlino della sua infanzia attraverso la Parigi che egli viene a conoscere nella sua maturità. Così possiamo distinguere, nei testi che Benjamin stava scrivendo alla fine degli anni venti e durante gli anni trenta, la sovrapposizione di due città non solo come dato biografico ma anche come istanza del suo metodo dialettico: egli lavorò sui frammenti autobiografici della sua infanzia durante gli anni trenta mentre viveva a Parigi e continuava gli ampi studi d'archivio nella Bibliothèque Nationale riguardanti il XIX secolo a Parigi.

Il densamente propagato costrutto della reminescenze personali che troviamo in lavori come il diario moscovita, i numerosi bozzetti di città, gli scritti berlinesi, dovrebbe completamente essere considerato in integrale relazione con gli obiettivi storico-culturali del 'progetto-Parigi'. In entrambi i gruppi di scritti Benjamin è alla ricerca di una forma appropriata per rappresentare la modernità attraverso una molteplicità di incursioni all'interno del fenomeno della città. Ciò che qui è in questione non è un tema omogeneo o una metafora presa come oggetto di analisi ma è una chiave interpretativa, una forma di coscienza urbana trasformata in strumento di conoscenza.

Accanto agli schizzi di città e agli scritti autobiografici, l'altra opera rilevante di Benjamin è "Passagen-Werk. Parigi capitale del XIX secolo" (3), che è lo scheletro di quello che Benjamin considerava il lavoro di coronamento. Quello che ci resta è una ricostruzione postuma, 950 pagine di citazioni che Benjamin collezionò nel corso di una ricerca durata cinque anni presso la Bibliothèque Nationale a Parigi e i suoi commenti a esse. Non possiamo essere del tutto sicuri su quale struttura Benjamin immaginasse per questo libro, ma seppur nella sua forma frammentaria esso rappresenta uno dei più ambiziosi tentativi di questo secolo nel presentare un vasto compendio storico per mezzo di un limitato repertorio di temi o soggetti.

Una delle premesse è che a partire dall'inizio del XIX secolo l'esperienza della città rimpiazzò il senso della natura tipico del concetto di paesaggio elaborato dal preromanticismo e dal romanticismo. Benjamin non compie, tuttavia, alcuno sforzo per registrare questa trasformazione per mezzo della storia delle idee e della sensibilità (della Geistesgeschichte). Cerca invece di trovare dei modi di caratterizzare un nuovo senso degli oggetti, dei localismi, della realtà materiale di questo periodo, non attraverso la descrizione e l'enumerazione, ma attraverso l'evocazione e, per certi versi, attivando le matrici dell'interesse che suscitano. Delle molte strategie e categorie che potrebbero rivestire un tale proposito, tratterò brevemente solo di una, il 'flaneur'.

Con il concetto di flaneur Benjamin cercò anzitutto di sviluppare un modello di ricezione appropriato non già al Landschaft (paesaggio) ma allo Stadtschaft (il paesaggio urbano) (4). Il flaneur non è una tipologia sociale ma una modalità della ricezione posta al fine di facilitare l'analisi di un sistema coordinato di realtà. Benjamin isola così una figura la cui estrema marginalità la connota con registri idiosincratici di giudizio e di percezione.

In un certo senso il flaneur funziona come operatore alternativo e complementare in rapporto alla strada, articolando il suo nuovo statuto nella città contemporanea. Esso serve a convertire la strada in una forma dell'interiorità (un interieur). Il flaneur si lascia trasportare dalla corrente associativa del suo ambiente e quindi si elegge a sensibilità privilegiata che registra i relitti del passato così come essi appaiono dispersi nel decoro delle strade. Egli impersona pertanto una forma di coscienza archiviale molto diversa dal tipo di interiorizzazione e accrescimento della memoria che caratterizzava il soggetto dello storicismo.

Nell'analisi di Benjamin il flaneur consente di penetrare due fondamentali aspetti del fenomeno urbano quale emerge nella prima parte del XIX secolo: la natura della folla e il sistema della merce. Relativamente alla sfera della merce il flaneur non è né un creatore né un utilizzatore ma un incipiente versione del consumatore borghese che dota gli oggetti di un immaginario valore di scambio:

"Fondamentalmente l'empatia con la merce è l'empatia col valore di scambio stesso. Il flaneur è il virtuoso di questo tipo di empatia. Egli ostenta lo stesso concetto di mercantilismo".

Benjamin collega questa presa di posizione a ciò che egli chiama il 'fenomeno di colportage', un incanto con la brillante superficie del mondo, con l'indiscriminato aggregato di apparenze, una "categoria del vedere illustrativo". Un commentatore ha adeguatamente esteso questa analisi per investire la gratificazione meramente immaginaria fornita dalla pubblicità, dai giornali illustrati, dalle esposizioni di merci (cfr Buck-Morss, 1985).

In relazione al fenomeno della folla il flaneur rappresenta la confluenza di molteplici potenzialità. Egli viene identificato, prima di tutto, con la strada e con le enormi strutture architettoniche caratteristiche della seconda metà del XIX secolo -stazioni ferroviarie, padiglioni espositivi, grandi magazzini, gallerie- strutture che sembrano anticipare "la comparsa del collettivo sulla scena storica" ("das Auftreten grosser Massen auf dem Schauplatz der Geschichte"). Tutto ciò costituisce la scena dell'agevole errare, dell'indugiare del flaneur. E questi spazi pubblici li tratta come una forma dell'interiorità (interieur), una sfera della privatizzazione e del ritiro. Egli dunque eleva a un livello di autocoscienza la confusione fra interno ed esterno, fra strada e casa, che diviene caratteristica per la collettività urbana in questo periodo (5). Il flaneur cerca di mantenere un

senso di identità privata all'interno della collettività, della massa, sebbene in realtà l'intera sua identità consista in un parassitico attaccamento a questa collettività.

Mi sono riferito prima a "L'uomo della folla" di Poe. Voglio concludere il mio discorso sul flaneur e su Benjamin con una breve considerazione su questo racconto. La storia inizia con una descrizione dello scorcio di strada che il narratore osserva attraverso la finestra di un caffè di Londra. Egli ha di fronte a sé una centrale arteria della città e si concentra su di essa in un'ora serale quando la folla è alla sua massima intensità. "(...) Non mi sono mai trovato in una simile situazione prima d'ora -scrive- e il mare tumultuoso delle teste umane mi colma, perciò, di una deliziosa novità di emozioni". Ora il narratore enumera le figure che osserva, classificandole a seconda della professione e della classe sociale e procedendo sistematicamente dalle più snob, alle semi-rispettabili e infine ai criminali, ai mendicanti, ai completamente indigenti ed emarginati. Dunque, nella sua attenzione ai ruoli e nella sua attenta caratterizzazione delle classi e dei mestieri, il resoconto ha un marcato taglio sociologico. Ora egli si concentra sulle singole facce nella folla, e sebbene la sua collocazione gli evitasse "di gettare più di uno sguardo su ciascun volto, allora sembrava che, nel mio particolare stato mentale, potessi frequentemente leggere, pur il quel breve intervallo di sguardo, la storia di lunghi anni". Presto egli estrae dalla folla un singolo viso, "quello di vecchio uomo decrepito", un viso che gli trasmette le impressioni più contaddittorie e stravaganti, dagli "ampi poteri intellettivi" alla "malignità" e alla "sete di sangue", dall'"allegria" alla "disperazione". Affascinato, ipnotizzato da questa figura, egli si precipita fuori dal caffè e prende a seguire il vecchio uomo per un lungo, labirintico percorso che passa attraverso ogni sorta di quartiere e dura l'intera notte. Durante questa pererrinazione il vecchio uomo, inconsapevole del suo inseguitore, scova e si immerge egli stesso in qualsiasi folla che la vicinanza offre. Vi sono altri elementi del racconto che potrei indagare, ma quello che ho appena riassunto dovrebbe essere sufficiente per indicare la sua rilevanza rispetto al mio argomento. Baudelaire, naturalmente, ha tradotto questo racconto, e Benjamin trasse parecchio dalle osservazioni di Baudelaire su Poe. Senza entrare ulteriormente nel vasto tema di Baudelaire, Benjamin e Parigi, voglio sottolineare quello che Benjamin esplicitamente asserisce a riguardo della storia di Poe: "L'uomo della folla non è un flaneur. Invece dell'atteggiamento disteso (del flaneur) si trova in lui una tendenza maniacale. Per questa ragione si può vedere piuttosto in lui ciò che diventerebbe il flaneur quando il contesto cui egli appartiene fosse cancellato". Ma il racconto di Poe non consente a Benjamin di articolare un importante elemento della coscienza urbana del periodo, la quale chiama in causa l'incapacità dell'individuo di leggere le facce di una folla, la sua incapacità di penetrare il significato di uno spettacolo che

lo affascina ma che non lo può istruire.

"La città è la realizzazione dell'antico sogno umano del labirinto. Questa è la realtà che il flaneur insegue senza conoscere. Senza conoscerla: nulla, d'altra parte, è più assurdo della convenzionale tesi che vuole razionalizzare i suoi (del flaneur) modi (...), la tesi, cioè, che egli si sia dedicato allo studio delle caratteristiche fisiognomiche degli uomini, al punto da metterlo in grado di leggere nazionalità e classe sociale, carattere e destino sulla base della posa (di un'individuo), delle dimensioni del corpo, delle espressioni del viso".

La fisiognomica costituisce una diffusissima credenza della psicologia popolare del XIX secolo e il suo impatto con le forme della rappresentazione del personaggio nella narrativa, per esempio, è significativa. Benjamin era ben conscio di ciò. Ma egli sapeva anche che uno dei miti sommersi o delle metafore operative di quel periodo avrebbe potuto divenir manifesto soltanto in una figura che incarnasse la confusione d'idee dell'epoca. Questo spiega il rifiuto operato da Benjamin della convinzione che il flaneur possa esser preso come un esperto di fisiognomica, come un super-lettore della folla. Al contrario il flaneur non si stacca dalla folla come figura totalizzante, ma piuttosto rappresenta una figura (auto)-mistificante, testimone della costitutiva impenetrabilità della città massificata all'occhio globalizzante di uno spettatore. Il flaneur, come Benjamin lo concepì, è dunque e infine un'appropriata illustrazione del detto del racconto di Poe sull'uomo della folla: "Es laesst sich nicht lesen" ("non si lascia leggere").

NOTE

(1) Questa è sostanzialmente la conclusione di U. Eco a proposito dei codici dell'architettura (ne "La struttura assente"). Nei capitoli conclusivi della sezione sull'architettura, egli delinea un tipo più aperto della significazione architettonica, una modalità che non sia completamente dipendente dai codici contenuti. Ma queste sezioni sono sperimentali e non esaustive.

(2) A Martin Buber, 23 febbraio 1927, in "Briefe", ed. Gershom Scholem e Theodor W. Adorno, Frankfurt/M., 1966, v. I, p. 443.

(3) Sebbene Rolf Tiedemann, l'editore, usi il titolo "Das Passagen-Werk" (utilizzato anche nella presente traduzione), io seguo l'indicazione di Irving Wohlfarth nel chiamarlo "Arcades Projekt" (vd, "Re-fusing Theology", "New German Critique" 39; Fall, 1986; pagg. 5ss.). Come rileva Wohlfarth, Benjamin stesso normalmente usava i nomi Passagenarbeit o Passagenprojekt. Chiamarlo un 'lavoro' ('work') suggerisce ingannevolmente uno stato di compiutezza.

(4) Negli ultimi anni è apparsa una straordinaria quantità di commenti e studi dedicati proprio a questo argomento. Da notare in particolare la raccolta tratta da un convegno del 1983, Walter Benjamin e Parigi, ed. Heinz Wisman (Parigi: Cerf, 1986). Un estratto di questo volume è stato ripubblicato in inglese in "New German Critique" 39 (Fall, 1986).

(5) Le osservazioni di Baudelaire ne "L'art romantique", che Benjamin commentò, sono particolarmente rilevanti in questo passo: "Pour le parfait flaneur (...) c'est une immense jouissance que d'être domicile dans le nombre, dans l'ondoyant (...). Etre ors de chez soi et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester chaché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants; passionnés, impartiaux (!!), que la langue ne peut que maladroitement définir (...)", citato da Benjamin. I punti esclamativi fra parentesi sono di Benjamin.

LAVORI CITATI

(Riportiamo qui la bibliografia originale fornita dal prof. A. Gellay. L'asterisco indica i testi di cui esistono le corrispondenti edizioni italiane, elencate più sotto)

Barthes, Roland, 1985, "L'aventure sémiologique", Paris: Seuil. Gli articoli citati sono "Sémantique de l'objet" (1964), pp. 249-260, e "Sémiologie et urbanisme" (1967), pp.261-271. (*)

Benjamin, Walter, 1980, "Moskauer Tagebuch", Frankfurt/M.: Suhrkamp. (*)

Benjamin, Walter, 1982, "Das Passagen-Werk" ("Gesammelte Schriften" V), Frankfurt/M.: Suhrkamp. (*)

Benjamin, Walter, 1985, "Fragmente vermischten Inhalts, Autobiographische Schriften" ("Gesammelte Schriften" VI), Frankfurt/M.: Suhrkamp. (*)

Blumenberg, Hans, 1979, "Ausblick auf eine Theorie der Unbegreiflichkeit", in "Schiffbruch mit Zuschauer" (Frankfurt/M.: Suhrkamp = StW 289), pp. 77-93. (*)

Buck-Morss, Susan, 1986, "The Flaneur, The Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering", "New German Critique" 39, pp. 99-140.

Byer, Robert H., 1986, "Mysteries and the City: A Reading of Poe's 'The Man of the Crowd'", in "Ideology and Classical American Literature", ed. Sacvan Bercovitch and Myra Jehlen, Cambridge: Cambridge University Press.

de Certeau, Michel, 1980, "L'invention du quotidien. I: Arts de faire", Paris: Edition 10/18.

Eco, Umberto, 1968, "La struttura assente". Cito la versione francese, "La structure absente", Paris, 1972. (*)

Godard, Jean-Luc, 1971, "2 ou 3 choses que je sais d'elle", Paris: Seuil. (*)

Hamon, Philippe, 1981, "Introduction à l'analyse du descriptif", Paris.

Hamon, Philippe, 1982, "What Is a Description?" in "French Literature Theory Today: A Reader", ed. Tzvetan Todorov, trad. R. Carter, Cambridge.

Hamon, Philippe, 1988, "Texte et architecture", in "Poétique" 73, pagg, 3-26.

Johnson, Uwe, 1970, "Jahrestage - Aus dem Leben von Gesine Cresspahl", Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Johnson, Uwe, 1975, "Berliner Sachen - Aufsätze", Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Lynch, Kevin, 1960, "The Image of the City", Cambridge, Mass., and London: The M.I.T. Press. (*)

Marx, Leo, 1986, "Pastoralism in America", in "Ideology and Classic American Literature", ed. Sacvan Bercovitch and Myra Jehlen, Cambridge, G.B.: Cambridge University Press, pp. 36-69.

Preziosi, Donald, 1986, "Between Power and Desire - The Margins of the City", in "Glyph Textual Studies 1", Minneapolis: University of Minnesota Press.

Rossi, Aldo, 1982, "The Architecture of the City", Cambridge, Mass., and London: M.I.T. Press. (*)

Scherpe, Klaus R., 1988, "Nonstop nach Nowhere City? Wandlungen der Symbolisierung, Wahrnehmung und Semiotik der Stadt in der Literatur der Moderne", in "Die Unwirklichkeit der Staedte", ed. Klaus R. Scherpe, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.

Welsh, Alexander, 1971, "The City of Dickens", Oxford: Clarendon Press.

Williams, Raymond, 1973, "The Country and the City", New York: Oxford University Press.

Edizioni Italiane

R. Barthes, (gli scritti di Barthes in Italia sono stati pubblicati da Einaudi; sulla semiologia spiccano varie raccolte di saggi e "L'impero dei segni", 1984)

W. Benjamin, "Diario moscovita", Einaudi 1983

W. Benjamin, "Parigi, la capitale del XIX secolo", Einaudi

(una breve selezione di brani dal testo si trova in "Angelus Novus", Einaudi)

W. Benjamin, (gli scritti su Berlino sono in) "Immagini di città", Einaudi 1980; "Infanzia Berlese", Einaudi 1981

H. Blumenberg, "Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza", Marsilio 1985

U. Eco, "La struttura assente", Bompiani 1983

J. L. Godard, (alcune sceneggiature di Godard sono in) "5 film", Einaudi 1972

K. Lynch, "L'immagine della città", Marsilio 1985

A. Rossi, "L'architettura della città", Clup 1978