

Massimo Cacciari

Metropolis

**Saggi sulla grande città di Sombart,
Endell, Scheffler e Simmel**

**Officina Edizioni
Roma, 1973**

HT
153
C28

Indice

Copyright © 1973 by Officina Edizioni
Roma, Viale delle Milizie, 12

7 *Parte prima*

Dialettica del negativo e metropoli

- 9 1. Metropolis
- 28 2. Sulla sociologia tedesca della città tra '800 e '900
- 47 3. Pensiero negativo e rappresentazione artistica
- 59 4. Saggio e tragedia
- 80 5. La città come saggio

99 *Parte seconda*

Città e Metropoli

- 101 Werner Sombart *La metropoli* (1912)
- 121 August Endell *Bellezza della metropoli* (1908)
- 165 Karl Scheffler *La metropoli* (1913)
- 188 Georg Simmel *Roma, Firenze e Venezia* (1898, 1906, 1907)

199 *Note bio-bibliografiche*

classe che vuole potere: che si impone direttamente e costantemente ripete la propria violenza.

Il negativo aveva previsto e teorizzato tale esito. La tragedia di Baudelaire è la vittoria di Haussmann. Ma la violenza di Haussmann, la sintesi negata come dialettica e ritrovata come potenza che la sua Metropoli realizza, si rovescia essa stessa in utopia. La vittoria sul "popolo" del '48, la liquidazione della vecchia struttura di classe "annidata" a Parigi, che il suo piano accompagna e permette, è del tutto impotente nei confronti della nuova contraddizione di classe, oltre la barricata, del nuovo conflitto massificato che "abbraccia" la Metropoli. Agli occhi di questa contraddizione, il piano di Haussmann può ormai apparire come meccanismo originario di accumulazione — la sua volontà di potenza come forma speculativa, dentro alla quale la contraddizione si ricompona per intero. La soluzione di questa negazione è l'utopia del capitale. E anche questo il negativo autentico era riuscito a intuirlo. Ma non Haussmann. Né Simmel.

2. Sulla sociologia tedesca della città tra '800 e '900

Il tentativo di ridurre il negativo della Metropoli — o di separare comunque negativo e Metropoli — si afferma non a caso nell'opera simmeliana. Tönnies ne aveva fatto il centro della sua analisi sulla città in *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887)²⁴. Quest'analisi è l'esatto pendant reazionario dell'*Entwertung* condotta dal pensiero negativo — ed è l'antecedente storico letterale delle attuali critiche "radicali" della Metropoli, la loro origine politica e teorica. Superare la negatività della Metropoli significa ridurla di nuovo alla città, alla *Kultur* propria della *Gemeinschaft*²⁵. La città è concepita tutta all'interno della teoria della *Gemeinschaft*, come sistema di rapporti reali-organici di fronte a quelli ideali-meccanici della *Gesellschaft*. La città, « economia domestica autosufficiente [...] quale che sia la sua origine empirica », si presenta « come un tutto [...] un'entità permanente [...] sicura di un possesso proprio [...] o di un rifornimento regolare », « essa dedica la pienezza della sua forza all'attività più raffinata del cervello [...] tutto l'arti-

gianato cittadino è vera arte ». Di quest'Arte, la città è sistema complessivo di "protezione": essa blocca l'"interazione dei cerchi sociali" simmeliani: il suo ideale è la corporazione come comunità religiosa. « Ciò posto, anche l'intera esistenza *economica* di una città compiuta [...] non potrà venir compresa se non assumendo l'arte e la religione come l'interesse più alto e più importante di *tutta la città* »²⁶. E' l'espressione più compiuta del mito reazionario della polis: la comprensione dell'essenza *confittuale* della Metropoli, della sua natura dinamica-confittuale, che, lungi dall'essere *teorizzata* come nel pensiero negativo, si rovescia nell'idea della comunità, nell'idea della sintesi, come unica salvezza. Siamo davvero all'origine della sociologia radicale-umanistica contemporanea della città. Ma ciò che in Tönnies è consapevole reazione, si misticherà poi in critica "progressiva" della *Zivilisation* capitalistica. La storia, se si ripete, si ripete sempre come farsa.

Tönnies sa che alla città la Metropoli ha già risposto. Essa ha spezzato i "cerchi" della vita artigianale-familiare tradizionale: « la sua ricchezza è ricchezza di capitale [...]. Essa è infine la città della scienza e della cultura [...]. Le arti cessano di assicurarsi i mezzi di sussistenza e vengono esse stesse sfruttate capitalisticamente »²⁷. Scienza-Cultura, cioè *Verstand*, versus la totalità organica della vita cittadina. Sia ben chiaro: il carattere utopistico-regressivo di quest'analisi non sta tanto nella concreta indicazione del modello "comunitario", in quanto tale, bensì nell'idea di fondo riguardante la *superabilità* della sostanza *confittuale-dinamica* della Metropoli. Ma qui sta anche la differenza fondamentale dell'analisi di Tönnies rispetto a quelle successive di Simmel. Simmel cerca di cogliere comunque nella Metropoli momento sintetico, comunque all'interno della dialettica specifica della Metropoli. Di qui la paradossalità, ma anche l'estrema verità che il suo discorso permette: il momento regressivo è radicalmente scisso da quello utopico. Ciò rappresenta il primo passo verso il disincantamento completo, cioè verso Max Weber.

Ma Weber concludeva e definiva una risposta a Tönnies che veniva da lontano. L'attacco alla *Zivilisation* della Metropoli è una figura dello *Zarathustra*. L'ideale corporativo-comu-

nitario è liquidato, anche come mera nostalgia, prima della pubblicazione dell'opera di Tönnies, in una decisiva pagina nietzsiana. E' alla sua luce, che Weber, la sua diretta assunzione di responsabilità, vanno letti.

Zarathustra è sulla via del ritorno. All'inizio della III Parte egli appare come "viandante"²⁸. Zarathustra ritorna alla solitudine, e in questo ritorno si carica delle immagini e dei simboli che, definiti nella IV Parte, costituiranno il suo *insegnamento*. Egli aspetta la sua ora. La prima "tentazione" che incontra è lo spirito di gravità: « metà nano; metà talpa; storpio; storpiente; gocciante piombo nel cavo del mio orecchio, pensieri-gocce-di-piombo nel mio cervello »²⁹. Tutto ciò che sale, deve cadere. Tu scagli in alto una pietra — che ti colpirà. E' ancora il pessimismo. In fondo: un perfetto ideale di *equilibrio* lo caratterizza. Il pessimismo sul senso dei movimenti della vita non è che l'*equilibrio* e la *soddisfazione completa* del Nirvana schopenhaueriano, prima, del *Parsifal*, poi. A questo pessimismo risponde il pensiero dell'eterno ritorno.

E' fondamentale afferrare bene che il pensiero dell'eterno ritorno è *l'opposto* di una risistemazione sintetica, ma l'affermazione *assoluta* della rottura dell'*equilibrio* pessimista, l'affermazione *del senso* del lanciare-oltre, della contraddizione. C'è un abisso tra l'*equilibrio scagliare-cadere del nano* e l'*eterno ritorno di Zarathustra*. E nulla è più incredibile del fatto che l'*eterno ritorno* sia stato quasi sempre interpretato come fosse il "circolo" del tempo del nano. « Tutte le cose dritte mentono, borbotto sprezzante il nano. Ogni verità è ricurva, il tempo stesso è un circolo »³⁰. Ebbene: questo è appunto l'*opposto* dell'*eterno ritorno*. L'*eterno ritorno* è una via diritta, nella quale noi occupiamo lo spazio di questa porta carraia, dove Zarathustra e il nano discorrono, o il tempo di questo *attimo*.

La via *non s'incurva*. Alla porta, la strada in avanti dura un'*eternità*, e un'*eternità* dura la strada all'*indietro*. L'*eterno ritorno esclude* che noi si possa ricalcare quest'*ultima*. L'*eterno ritorno esclude* la nostalgia. Il suo pensiero afferma, invece, che ciò che può camminare, che ciò che ha raggiunto questo attimo, deve aver già trascorso il sentiero alle spalle, deve essere già

—. E che quest'*attimo trae* tutte le cose avvenire, poiché —. L'idea di conservazione, di *stato*, domina il nano. L'idea — continuo ritorno del *contraddirsi* dei due sentieri, delle due — comprese ormai come un tutto, come un destino — Zarathustra. Lanciarsi in alto è necessario. Non si ricade — si oltrepassa. E questo oltrepassare è eterno — ed è, —, la via avanti e la via indietro. Questa struttura del — è *effettuale*: consumo ad ogni passo, e ripetizione del — ed essere obbligati a consumare di nuovo. Quest'idea — può essere più strappata dalla bocca dell'uomo. Questo — può essere morso soltanto, fino a staccargli la testa. — allora potremo *ridere*³².

Nietzsche illustra immediatamente il significato dell'*eterno ritorno*. Il suo demonio, il suo nemico capitale, è lo spirito di — di caduta, di equilibrio — l'*eterno ritorno* come indifferenza, come pessimismo, come strumento dell'affermazione di Nirvana.

Subito Zarathustra incontra un "discepolo" che ha letto in modo il suo pensiero. E' evidente quanto Nietzsche avverte il pericolo di essere "capovolto", di vedere il suo "pensiero assiale" ridotto alle categorie della tradizione schopenhaueriana e, attraverso la loro mediazione, al senso della Kultur europea. Nietzsche pone per questo un momento di *verifica*. E questa verifica si tiene *alle porte della Metropoli*³³. Zarathustra — « allungava la via del ritorno alla sua montagna e alla caverna »³⁴, maturando dentro a sé il pensiero del ritorno. — situazione parrebbe più favorevole di questa al nano. — parrebbe avere iniziato la via dell'ascesi, del "superuomo interiore" della contraddizione — e questa via dell'ascesi — confondersi con la via del ritorno, poiché Zarathustra ritorna. — al massimo delle possibilità di equivoco, va fatto il massimo — di Aufklärung. Qui il pensiero del ritorno va — come pensiero del destino, da una parte, e dell'oltrepasso dall'altra. Come negazione della nostalgia. Come culmine — negativo: cioè come teoria tragica.

Alla porta della grande città, la « scimmia di Zarathustra »,

colui che ne aveva copiato qualcosa del tono e dei gesti, cerca di arrestare il Maestro. « Abbi compassione dei tuoi piedi! Sputa piuttosto sulla porta della città e — torna indietro! »³⁵. Torna indietro! Ecco l'« eterno ritorno » della scimmia — identico al ricadere del nano. La scimmia si scaglia contro la Metropoli. Il suo discorso è la summa del « romantico »: la Metropoli è la morte dei « grandi pensieri », dei « grandi sentimenti » — è bettola dello Spirito — stracci sudici — liquame schifoso di parole — la Metropoli è *folla* di piaceri, di vizi, di virtù da scrivano. È, soprattutto, negazione della libertà dello spirito: « io servo, tu servi, noi serviamo »³⁶. Conosciamo tutto questo: la Metropoli è negazione della forma organica, distruzione dell'« animo » della *Gemeinschaft*, è folla. Qui Zarathustra che *pare* andare alla solitudine, che afferma l'eterno ritorno, non può vivere. La scimmia dà di Nietzsche esattamente l'interpretazione dei « saggisti » successivi, dei letterati posteriori: Nietzsche come semplice negazione romantica della Zivilisation, Nietzsche come viandante. Le accuse della scimmia, le sue querele, la sua nostalgia impossibile, vivono, in negativo o in sottinteso, in ogni pagina di Tönnies. E ritornano ancora, come vedremo, nella sociologia-filosofia successiva della Metropoli. Paradossalmente: sotto il nome di Nietzsche. Più tardi ancora, anzi, proprio il discorso della scimmia verrà fatto passare come riattualizzazione del Nietzsche più avanzato: del Nietzsche *critico*. E non solo per quanto riguarda il problema della Metropoli. Su questa Metropoli, dunque, dominata dal mercante (l'« economia monetaria » di Simmel) e dal fracasso della sua latta, Nietzsche-Zarathustra dovrebbe sputare. Sulla feccia della folla, sulla cloaca della Metropoli, Zarathustra dovrebbe sfogare così tutto il suo disprezzo e *tornare indietro*. Non è questa la via della solitudine? e non è questo l'eterno ritorno?

No. Questo è lo spirito di gravità, l'essere ancorati al *dato*, il non poterlo che contemplare. L'essere impotenti a camminare a procedere, a *passare oltre*. Limitarsi al disprezzo, senza far luce, senza comprendere. *Subire il destino* — non *teorizzarlo*. Essere la scimmia, la farsa di Zarathustra — non la sua tragedia. L'eterno ritorno non è tornare indietro — ma ripetersi

ripassando. La solitudine non è ascesi — ma preparazione a ripetersi. E' distacco per vedere. Comprendersi per insegnare. E' attendere il momento del *potere*. Presentarsi *attuali*, al momento, nell'attimo destinato. La solitudine vale soltanto come funzione di questa ricerca per incontrare il destino. Così, disprezzare la Metropoli *non conta*. Questo disprezzo ci lega — ci fa vivere in negativo — in contemplazione continua di quanto fingiamo di voler abbandonare. Il gracidare della scimmia nasconde invano questa *servitù*. Zarathustra guarda a lungo la Metropoli, e *tace*³⁷. Il suo problema è conoscerla: vederne il *tempo e il destino*. Ritornare a prima della Metropoli, o *ritornare indietro*, sui propri passi, è l'idea dei nani e delle scimmie.

La Metropoli *esiste*. La sua critica è un'altra: è leggerne le tensioni e contraddizioni che la condanneranno, « la costruzione di fuoco; in cui sarà incendiata »³⁸. La scimmia la contempla come un dato insuperabile, come una Fine. Zarathustra la colloca nel tempo; essa è l'attimo irreversibile, a cui è giunta la strada all'indietro, che si svolge ormai per sempre alle nostre spalle, e che insieme trae tutto l'avvenire. Ebbene, questo avvenire va conosciuto. La Metropoli va in questo senso oltrepassata. Senza nessun « disprezzo », ne va teorizzato il destino. Ma perché la scimmia non è andata nella foresta, o ad arare la terra? o nelle verdi isole di cui è pieno il mare?³⁹ Zarathustra sa di appartenere in questo attimo alla Metropoli — e sa che questo insegnamento può partire soltanto da qui, dalla Metropoli. La Metropoli è certamente un destino — ma *essa stessa ha un destino*. Questo intreccio è ciò che va conosciuto. Questa tela di magno è il vero, l'effettuale problema.

Ma non basta. Se Nietzsche si limitasse a questo, rispondebbe solo in parte a Tönnies e alla sua « tradizione ». Tönnies teorizzava, sì, lo spirito metropolitano come la scimmia di Zarathustra — ma non pretendeva di « ritornare indietro ». Dalla Metropoli e sulla Metropoli, cominciava un lento lavoro di *affezionazione* e transcrescenza, di trasformazione. Zarathustra lo sapeva. « Non c'è nulla da migliorare né da peggiorare »⁴⁰. La scimmia tragica illumina una forma, una struttura, un destino. Un destino non può essere corretto. Ma ciò è esattamente l'op-

posto d'intendere la Metropoli come assoluto. E' la scimmia che la intende così. Ed è chi pretende di "trasformarla", che ne ribadisce l'intangibilità dell'essenza. E' chi si limita a disprezzarla che vi vive.

La visione tragica illumina il destino della Metropoli. I maiali di Zarathustra vi si affaticano *intorno*, ma il *centro* è chiaro soltanto a chi conosce la Metropoli come irreversibile in tutte le sue contraddizioni, come struttura del tempo. Costui soltanto potrà negare la Metropoli, o meglio: coglierne le forze della negazione. Ma questa negazione sarà un completo oltrepassare. Tutti i tentativi di transcrescenza, di sintesi tra le forme precedenti e quelle della Metropoli, cadranno come foglie. E nulla si può dire dopo la Metropoli. Ciò che possiamo dire, oggi, sono le forze che la pongono come *attimo*.

~~Se la Metropoli si pone come destino e come tempo, essa è contraddizione.~~ La sua storia è un conflitto. E' esattamente ciò che non appariva nel disprezzo della scimmia. E' esattamente quanto il presupposto utopico di Tönnies vorrebbe "superare". E' esattamente quanto qualsiasi forma "saggistica" mistifica. Da qui riprende Weber il discorso.

In *Die Stadt* di Max Weber, (che risale probabilmente al 1911-1913)⁴¹ non incontriamo un discorso specifico sulla Metropoli. Lo scontro formale tra "modelli", proprio di Tönnies, è liquidato. Il punto di vista dal quale tracciare la storia della città è *naturalmente* quello della Metropoli realizzata. Tutta la storia della città è il *destino* della Metropoli. Il problema sta nel comprendere il ruolo delle forme della città nel processo complessivo di razionalizzazione capitalistica — nel risolvere il problema della città nel problema politico complessivo dello sviluppo capitalistico. Questo *concreto politico* si afferma prepotentemente, nell'analisi weberiana della città, con la rottura della *tribus*, la liquidazione della città rurale classica, la formazione delle "comunità" europee medievali.

Qui la città non è soltanto fatto economico o fatto militare, ma organizzazione politica originale⁴². La rottura del sistema organico precedente è l'origine stessa del processo di *Rationalisierung* che le forme di organizzazione cittadina pongono in

~~La coniuratio originaria, l'organizzazione delle fraternitates, passa dalla servitù alla libertà per mezzo del profitto economico»~~⁴³. Riconoscersi nel *patto* di fondazione e muoversi verso una fine sociale complessivo "formalizza" i rapporti cittadini, ~~in essere un linguaggio comune che non è più quello della città, ma quello dell'interesse politico, quello del commercio~~

Eppure, questo non è che il primo stacco che Weber consente. Ne esiste un altro, successivo, che è stato assai meno noto, e che è invece per noi fondamentale. L'origine autentica del problema contemporaneo, *politico* della città non consiste nella *coniuratio* medievale, ma nella sua *rottura*: non consiste nel formalismo politico della *coniuratio*, ma si afferma con maggiore forza del «primo gruppo politico consapevolmente illegale e rivoluzionario»⁴⁴.

E, cioè, il "popolo" che, non riconoscendo quel patto di fondazione, spezza le "mura" della città, attacca i "cerchi" delle *fraternitates*. È dal "popolo" che inizia concretamente il *destino* della Metropoli. La città tenta disperatamente di resistere a questo assalto — ma già con ciò si afferma come luogo di confronto, come lotta, insomma: come struttura dialettica. La cui tensione diventa ormai impensabile all'interno della città, come se fosse di nuovo. Il problema della sintesi del conflitto che nella città esplode, riguarda ormai lo Stato. Dalla *Stadt* allo *Staat*. A questo punto, integrata nell'*ordo* dialettico del nuovo Stato razionale, la città occidentale-europea si risolve materialmente nel suo funzionamento complessivo dei processi di razionalizzazione. A questo punto, è reazionario qualsiasi discorso sulla città in sé: perché lo Stato, è il processo complessivo di razionalizzazione, è il conflitto di classe dentro lo sviluppo capitalistico. Sempre secondo Weber l'analisi della città precede direttamente quella sullo Stato razionale: « il concetto di stato borghese ha il suo precursore nella città antica e medievale ». Il *Bürger*, come uomo politico e culturale, è prodotto storico della città: « Il *Bürger* è sempre borghese di una determinata città »⁴⁵. Ma il problema fondamentale rimane appunto quello in cui il sistema dialettico della città in quanto tale diventa, in base all'emergere

gere di un preciso conflitto di classe, sistema capitalistico complessivo. Questo salto segna il passaggio dal capitalismo non-razionale al capitalismo razionale. Fare del capitalismo *un sistema*, cioè: *uno Stato*, significa necessariamente distruggere le "libertà cittadine", distruggere le gilde, le *fraternitates*, la *coniunctio* della città medievale. Significa muoversi verso la realizzazione dello Stato, come *ordo* razionale assoluto — ma la città di questo nuovo *ordo* è già Metropolis.

Questo formidabile schema weberiano non indica soltanto la irreversibilità della forma metropolitana. Esso ne afferma l'origine stessa come *conflitto*: il carattere negativo non proviene alla Metropoli "dall'esterno", ma ne esprime il fondamento, la sostanza. La Metropoli è, *ab origine*, forma della sintesi irreversibilmente perduta. Essa teorizza i nuovi livelli conflittuali che la razionalizzazione evoca — e questi nuovi livelli non "riduce" più a dimensioni cittadine, ma, consapevolmente, *consegna* alle istituzioni assolute dello Stato. È impensabile Metropoli senza Stato, Metropoli al di fuori di uno Stato organizzato razionalmente — e quindi analisi della Metropoli al di fuori dell'analisi dei conflitti di classe interni a tale Stato.

Complementare, quasi commento, all'analisi weberiana, è quella che Sombart conduce, prima in *Liebe, Luxus und Kapitalismus*, poi in *Der moderne Kapitalismus*⁴⁷. La prima forma-metropolitana, la "città del consumo", la Parigi capitale del XVII secolo, è già insieme Stato e processo originario di industrializzazione. La Metropoli è centro e mercato dell'"industria del lusso" — e questo lusso, producendo "amore", distrugge ogni sacralità tribale. « Figlio legittimo dell'amore illegittimo », il lusso fa della Metropoli un luogo di consumatori. Alla metà del '700, le città industriali vere e proprie non superano i 30-40 mila abitanti. Londra e Parigi sono oltre il mezzo milione. Beccaria e Filangieri in Italia, Quesnay in Francia, le correnti fisiocratiche e illuministe sono le prime ad attaccare questo modello di "città dei piaceri"⁴⁸. L'economia classica borghese pone fine a questa prima immagine della *Grossstadt* come semplice mercato, consumo improduttivo, parassita, per Quesnay, del plusvalore agricolo.

La Metropoli contemporanea non avrà nulla del tipo della "grande città" di consumo. Essa non può essere confusa con nessun tipo specifico di "grande città", sia commerciale, che industriale, che di consumo. La sua essenza sta nell'essere *un sistema*, un tipo urbano pluri-articolato — un *servizio complessivo*, si potrebbe dire, allo sviluppo del grande capitale contemporaneo. E' insieme: organizzazione di forza-lavoro qualificata; struttura ausiliaria-scientifica allo sviluppo industriale; struttura finanziaria; mercato; centro complessivo di *potere politico*⁴⁹. Somma: la Metropoli, per essere tale, deve essere *sistema complessivo* nel senso complessivo: città della circolazione-riproduzione del capitale: *Geist des Kapitalismus*.

Sia ben chiaro: Sombart afferma con ciò esattamente l'opposizione del fatto che la Metropoli debba essere "città di industrie". Afferma che essa deve essere *sistema* perfettamente integrato allo sviluppo industriale-capitalistico, o, come prima dicevamo, *servizio complessivo, politico-sociale*, dello sviluppo. La Metropoli coordina, organizza, *socializza* le forme dello sviluppo. Questo è a dire che la sua "vocazione terziaria" deve espletare: centro di direzione politica dello sviluppo. La *Kultur* metropolitana, a Sombart vede con ciò affermarsi, è quindi la *Kultur* del progetto capitalistico di piano⁵⁰.

L'analisi della Metropoli trae qui le sue conseguenze ultime. Il *Verstand* si realizza finalmente senza nostalgie, senza utopie. Da cui parte finalmente il problema della definizione *produttiva* della Metropoli — al limite: della *qualificazione*, all'interno di un piano economico complessivo, dei rapporti ottimali tra servizi metropolitani e sviluppo industriale. Ma, certamente, quest'analisi e queste conseguenti aperture, erano già implicite nel sussurrato che Weber aveva operato dalla problematica simbolica.

La "concentrazione" politica della Metropoli sombartiana — in piena Weimar! — esprime un processo oggettivo di concentrazione — e, dunque, assume fino in fondo la funzionalità reciproca del discorso sulla città e di quello sulla Rationalisierung, che Weber tracciava. La Metropoli è, per Sombart, l'organizzazione spaziale della burocratizzazione weberiana, nel suo

significato più pregnante. Essa è insieme, infatti, non statico, ma dinamico-conflittuale, di istituzione e innovazione politica, razionalizzazione del rapporto tra riproduzione allargata e controllo politico. La Metropoli è organizzazione del controllo politico complessivo dello sviluppo e sua continua progettazione. In questo senso, essa permane come conflitto e soltanto come conflitto. L'uso di questo conflitto è l'essenza stessa della burocratizzazione, per Weber.

La concentrazione era un problema e un processo oggettivi. In essa maturava il piano di burocratizzazione-razionalizzazione, dinamico, conflittuale. Ed esso si organizzava nella Metropoli. Questo è lo schema, nietzschiano, di Weber e di Sombart. Gli anni in cui il « Verein für Sozialpolitik » dibatteva sulla struttura del monopolio, sul processo di concentrazione e razionalizzazione produttiva sono gli stessi dell'analisi simmeliana, prima, e weberiana, poi, della Metropoli⁵¹. E Weber è proprio chi ci presenta la sintesi dei due livelli dell'analisi, chi ne dimostra l'originaria inscindibilità.

Sombart non farà che completare analiticamente questo schema. Tra 1882 e 1907 il grado di concentrazione industriale raddoppia. Gli occupati nelle aziende da 1 a 5 addetti crescono nel periodo del 25% circa; quelli nelle aziende da 6 a 50 triplicano quasi; quelli nelle aziende da 51 a 1000 sono oltre che triplicati; quelli nelle aziende con più di 1000 addetti, sono quadruplicati. Il fenomeno di concentrazione è un fenomeno, insieme, di massificazione del rapporto capitalistico di produzione: la Höchster Farbwerke aveva 5 operai nel 1863, ne avrà 7700 nel 1912 — la Badische Anilin passerà tra il 1865 e il 1900 da 30 a 6700 addetti. Nell'acciaio si passa da una media di 292 operai per impresa a 618 tra 1880 e 1900 circa. L'industria elettrica nasce già concentrata e in forma monopolistica: nel 1875 il settore contava 81 ditte con 1157 operai (di cui 56 occupavano 993 operai). Nel 1883, E. Rathenau fonda la Deutsche Edison-Gesellschaft, più tardi AEG, il cui capitale azionario passa da 5 a 60 milioni di marchi tra 1885 e 1900. Dal 1901 al 1911, 4 delle prime 7 società elettriche tedesche vengono fagocitate dalla AEG e dalla Siemens.

La stessa concentrazione interna vale per l'organizzazione del capitale finanziario. Consorzi e gruppi di Banche vanno formandosi all'interno del generale processo di concentrazione. E la concentrazione è verticale quanto orizzontale. La Deutsche Bank, ad esempio, è indissolubilmente integrata al ciclo elettrico dell'AEG e della Siemens⁵².

Fin dai primi anni del secolo, questi processi avevano cessato di apparire controllabili sul piano semplicemente economico. Essi avevano imposto il problema della neue Verfassung, pugnata da Naumann e da Alfred e Max Weber. La teoria della Metropoli nasce dallo stesso ordine di questioni. Riproduzione allargata della forza lavoro industriale significa anche, nella misura in cui essa va mantenuta funzione dello sviluppo, collocazione, organizzazione spaziale, mobilità. La razionalizzazione dell'organizzazione del lavoro non basta, è il primo aspetto soltanto di questo processo.

L'organizzazione del lavoro non è riproduzione immediata dello stesso: questa è un fatto sociale complessivo. Ma un fatto sociale complessivo è pure la definizione del rapporto tra capitale finanziario e sviluppo industriale — e tra questo nesso e il Politico. Tutto ciò va disegnato.

La Metropoli o è risposta a questi problemi, o è città ancora — o si colloca comunque alla loro altezza, o ricadrà nel «prezzo» dell'"allievo" di Zarathustra o nelle transversioni di Tannies. Insomma: o significa intervento nel e sul destino dell'attuale rapporto sociale di produzione e sconfessione di ogni idea di libertà, o sarà Wille zur Ohnmacht ancora. I politici e gli industriali "weberiani", come F. Naumann, come W. Rathenau, fanno esplicitamente questo discorso alla cultura architettonico-artistica tedesca del primo anteguerra⁵³. La lettura reazionista che di questo nuovo "mandato" vien fatta, è uno dei momenti decisivi della formazione dell'ideologia architettonico-artistica contemporanea. La nascita del Werkbund⁵⁴, nel 1907, pure segue alla rottura di fatto del "Verein" sui temi della organizzazione monopolistica, che pure nasce in pieno processo di integrazione orizzontale e verticale e sta di fronte alla radicale trasformazione della città tedesca e europea, è fin dall'inizio

incapace di offrire risposta al problema della *costruzione* di quella Metropoli, come luogo del conflitto permanentemente controllato delle forze sociali, che, se apparirà in termini risolti col *tipo* di Sombart soltanto nella seconda metà degli anni '20, era già implicita nell'analisi del processo di concentrazione portata avanti dalla "sinistra" del "Verein", fin dal Congresso del 1894.

Questo "mandato" richiedeva soltanto una *Kulturarbeit*? o, come si esprimeva Schumacher, una *Veredelung*, una « sublimazione » del lavoro industriale? Che cosa significava quella richiesta di un effettivo "Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk", che veniva mossa ai membri del Werkbund, e in base alla quale W. Rathenau affida a Behrens la "supervisione artistica" dell'AEG? ⁵⁵

Ordinare i processi di massificazione del lavoro industriale, razionalizzare, attraverso la *forma* artistico-culturale, il destino semplice della concentrazione metropolitana. Essere organi e strumenti della Rationalisierung weberiana — intellettuali della Rationalisierung. Questo progetto è l'opposto della riduzione dell'Arbeit a Kultur — o della sintesi di Arbeit e Kultur — che campeggiano nel programma del Werkbund. Quest'ultimo poteva portare alla costruzione di *una fabbrica* — non della Metropoli. C'era un ideale di Gemeinschaft da "salvare" dalla concentrazione-massificazione dei rapporti *sociali* di produzione. E quindi una figura di intellettuale, coerente alla "libertà" organica della Gemeinschaft e al suo concetto di forma.

La richiesta o, meglio, il senso e la direzione dell'imperativo, del Mussen, del politico weberiano, venivano capovolti in un programma di "appaesamento", in una ricerca del tempo organico del lavoro come ancora cultura all'interno dell'affermata, perfetta strumentalità dell'organizzazione capitalistica del lavoro. Scheffler è chi più coerentemente interpreta, sul piano critico, questa tendenza generale del Werkbund ⁵⁶. Il Werkbund come *sintesi* di libertà e strumentalità del Lavoro, della tradizione della Gemeinschaft e della rivoluzione metropolitana, dello spirito che produce e dello spirito che crea e inventa. Van de Valde è cifra di questo discorso ⁵⁷. Qui l'Arbeit si è sublimata in Kunst. *Eppure*, tutto il potere che deriva dalla integrazione di questa

Kunst nella forza del processo di produzione, dell'Industrie, si tiene. Occorre « trasformare in senso aristocratico e classico il senso moderno, americano della vita » ⁵⁸. Una nuova *Classizität* — una rappresentazione-risoluzione *classica* del periodo di contraddizioni, dell'Übergangsperiode, di cui anche Simmel discute e che Lukács riprende: classicità come forma-ordinamento, la classicità che Simmel, e Dilthey prima, credevano propria di Goethe ⁵⁹: questo doveva essere il Werkbund. Come si applicasse all'analisi della Metropoli e, soprattutto, alla rifondazione, è facile da dedurre ⁶⁰.

Certo, come Simmel, anche Scheffler parte dalla Metropoli, dall'economia monetaria che vi domina, dalla rottura dei cerchi unitari che essa ha prodotto. Ma tutta l'analisi, poi, è centrata sull'esigenza di salvare *nella* Metropoli l'anima della Gemeinschaft: la famiglia, la piccola proprietà, le forme della crescenza nel passaggio città-campagna. La giustificazione di questo progetto è di disarmante ingenuità: proprio questo tipo di organizzazione, proprio questa Metropoli che toglieva in sé la città, questa forma dell'economia internazionale i cui membri possono coltivare l'orto tornando dal lavoro, permetterebbe la più perfetta integrazione, la capillare divisione sociale, il controllo o, meglio, la repressione preventiva di ogni individualità. Questa giustificazione è illuminante per comprendere la lettura di quel "mandato" politico-industriale che l'intellettuale tedesco di quegli anni compie, nella sua stragrande ignoranza.

L'intellettuale — l'architetto, in questo caso — dovrebbe "tornare indietro", superare le contraddizioni, ricacciare il lavoro massificato della fabbrica e del "terziario" della Metropoli nella segregazione atomica della "famiglia". L'intellettuale come organo della sintesi — è quindi come *misticatore*, in modo grammatico, della realtà del rapporto sociale dato: egli cerca l'armonia dell'appaesamento, definisce le forme "percepibili", le stesse forme; abolisce ogni salto e ogni rottura; riduce ai confronti di individualità e organicità ogni contraddizione. È l'antimodernità per eccellenza. Nulla dà maggiormente il senso di questo discorso e della sua miseria, che vederlo pronunciato nel

nome di Nietzsche! La spiritualizzazione della materia, la nuova classicità, il recupero del concetto di Beruf per l'intellettuale come antidoto alla strumentalità della mera Arbeit, sarebbero frutto della critica nietzschiana.

Non è Nietzsche, ma Gast, Brandes, George. E questa Kultur è la base della Metropoli scheffleriana. Ma se è l'anti-Nietzsche, è pure l'anti-Naumann e l'anti-Rathenau. Questo è il punto vero della questione. Ciò che si esigeva non era la mistificazione della strumentalità del lavoro. Tanto meno, ciò che si ricercava era un'utopia della sintesi. Irreversibile non è la Metropoli come forma generica di concentrazione — come spazio ancora "libero" di invenzione e progettazione — ma la Metropoli come struttura politica, come quel luogo di contraddizioni tra burocratico e politico, finanza e industria, operai e capitale, di Weber e di Sombart. La "sinistra" del "Verein", i nuovi industriali uniti ai teorici della nuova Verfassung e dei nuovi Partiti, chiedevano l'opposto di una mistificazione delle contraddizioni, di un recupero dell'Arbeit come Beruf, della definizione di un'utopia regressiva.

Essi partono dal *destino* di tutto ciò che Scheffler pretenderebbe di superare. Dall'organizzazione massificata del lavoro e dalle sue esigenze — dalla conseguente, sempre più generalizzata, strumentalità del lavoro — dalla rottura di ogni "equilibrio" micro-economico e *cittadino*, che comporta l'affermarsi di una economia mondiale. A questo occorre dare *forma* — questo occorre comprendere, rappresentare, dominare. Bisogna ordinare questi rapporti *alienati*, e necessariamente tali. Bisogna controllare queste necessarie contraddizioni. Sopprimerle, sarebbe sopprimere l'intero sistema che vi si fonda. Sopprimere la strumentalità del lavoro sarebbe sopprimere la massificazione e razionalizzazione della sua organizzazione nella grande impresa capitalistica. *Ordinare l'assenza di sintesi*: teorizzarla e svolgerne fino in fondo le conseguenze: questo era il vero "mandato" ed il vero problema. Ogni altra domanda e ogni altra risposta non contano, sono ineffettuali a priori. Proprio qui il Werkbund fallisce inesorabilmente: nel disegnare la Metropoli *del pensiero negativo*, i rapporti sociali del lavoro alienato — nel costruire

Metropoli come conflitto e funzionalità del conflitto — nel programmarne gli *squilibri* tra i settori. La Metropoli come sintesi non è Metropoli, è città, è famiglia, è organismo e individualità.

La crisi del Werkbund avviene su questo e per questo. Nel Congresso del 1914 è questo il vero centro del dibattito, con certo lo scontro tra la Typisierung di Muthesius, e la "libera, spontanea creatività" di Van de Velde⁶¹. Lo scontro tra la Norma e la Forma, come lo riassumerà Scheffler, è in realtà lo scontro tra un'idea delle esigenze economiche e un'utopia della Forma come "nuovo Stile" onnicomprensivo.

La realtà è che nessuno coglie la domanda concreta che zoneva, per bocca di Naumann, lo sviluppo capitalistico. Quando Muthesius parla di Typisierung intende la sublimazione "classica" del prodotto industriale — la sua forma diviene Norma — la sintesi perfetta di funzione e forma. Non è assolutamente l'utopia sintetica di Van de Velde, e di Scheffler, il suo obiettivo ponitico. Anzi, Muthesius li accusa, appunto, di rendere ancora incompleta la sintesi, mantenendo "autonoma" la figura dello spazio creativo. La lotta è all'interno della medesima direzione.

Completamente opposta è invece la direzione dell'intervento di Naumann⁶². La favola non parla più, ormai da tempo, del rapporto forma-funzione. Esso è risolto *nei fatti*. È un destino, nel senso nietzschiano del termine, l'integrazione della Norma ai processi dello sviluppo capitalistico. « Qui non c'è nulla da migliorare né da peggiorare ». La "scelta" avviene intorno al quantum di capacità e forza teorica nell'essere integranti di tale sviluppo, nel proporre forme che ne seguano effettualmente i processi e i problemi. La "scelta" sta nella radicalità del abbandono di qualsiasi prospettiva tradizionale e/o utopica. Per di ascoltare il Weber di *Wissenschaft als Beruf*. Ma che cosa significa concretamente questa prospettiva? L'intellettuale deve conoscere come tali modi e contraddizioni dello sviluppo. Egli deve rifletterli e ordinarli *in quanto tali*. La loro "rielaborazione" sintetico-dialettica cessa di tenere proprio nel momento in cui l'economia micro-economica, marginale, si trasforma in Weltwirtschaft. Fondamentalità della contraddizione-funzionalità del

negativo: questo va ora spiegato. Ma ciò è tutt'altro che un semplice sforzo di "conoscenza". Ciò significa e comporta la distruzione di uno status professionale. L'alienazione, che bisogna riconoscere nei fatti, va fino in fondo interiorizzata. L'intellettuale non potrà essere "libero" che nel senso nietzschiano del termine: *Freigeist*, libero di intervenire sulla e nella direzione del destino.

L'intellettuale deve smettere di mistificarsi come lavoro "autonomo", come *Kunst versus Arbeit*, come simbolo di possibili redenzioni della strumentalità del lavoro. Il fatto è che l'intellettuale è radicalmente alienato-spossessato. E da questo dato soltanto può partire per conoscere. La sua opera non potrà mai valere come superamento di tale dato. E se pretenderà a questo, sarà destituita di ogni significato — esistenza spettrale, Hoffnung. Soltanto affermandosi alienato, l'intellettuale sarà in grado di dire gli attuali rapporti sociali di produzione ed assumere la "libertà" sufficiente per integrarli.

Naumann sviluppa questa idea centrale in modo devastante per l'intero dibattito del Werkbund. « Questo Werkbund non può produrre di per sé un solo vaso, poiché non possiede nessuna fabbrica di ceramiche. Questo Werkbund non può produrre un solo cucchiaino: se lo deve comprare ». Creatività è l'opposto di riguadagnate perdute autonomie. Chi produce è il ciclo di produzione — le contraddizioni che lo fondano, i suoi agenti concreti — la loro lotta. Non si tratta di aggiungere una forma a tutto ciò, o di mistificare questa lotta in un'apparenza risolta, sintetica. Quest'apparenza non è produttiva — lavorate ad essa non è produttivo. Il Werkbund dovrà trasformarsi in strumento di organizzazione e disciplina del ciclo reale di produzione — in momento integrante di tale ciclo — per renderne al massimo razionali gli elementi e competitivi i prodotti. « Abbiamo bisogno di artisti tedeschi, che siano così pieni di spirito americano da saper lavorare per l'America, da tedeschi ». Abbiamo bisogno di artisti che siano struttura dei processi di espansione economica, completamente e radicalmente rivolti alla Weltwirtschaft che politici e industriali cercano di impostare. Elementi della conquista dei mercati stranieri. Ele-

menti dell'organizzazione e razionalizzazione produttiva interna, necessaria a tale conquista.

Nessuna "sublimazione" dell'Arbeit, nessuna "spiritualizzazione" della materia, tantomeno nuova Klassizität: la connessione di « arte » e industria significa ristrutturazione del ciclo complessivo, nella nuova fase dello sviluppo: ristrutturazione organizzativa e merceologica — ma, soprattutto, ristrutturazione sociale, socializzazione del rapporto capitalistico. Questo l'artista dovrebbe esprimere, al più alto grado, nella costruzione della Metropoli. È creativo realmente chi produce questo disegno di tutto, chi accorda in una struttura complessiva queste esigenze di rapporto e di razionalizzazione. È creativo chi sa che per produrre, oggi, vasi e cucchiaini occorrono le fabbriche — non solo: occorre comprendere la società nella quale vasi e cucchiaini circolano, e il loro valore viene realizzato. Né Muthesius e Van de Velde potevano anche semplicemente capire il significato di questo discorso. Di fronte all'attacco di Naumann, la polemica passa del tutto in second'ordine.

Al polo opposto di Naumann, possiamo collocare Endell, sua opera sulla Metropoli⁶³. A prima vista, le pagine iniziali sembrano costituire un attacco deciso a qualsiasi ipotesi romantica. La prospettiva dell'etica effettuale, direttamente mutata dallo Schopenhauer più "nietzschiano", lelogio dell'Hierarkiano, l'esaltazione dell'Arbeitsleben e dell'Arbeitskultur — soprattutto, l'estetica tecnico-strutturale, l'analisi del "manufatto" artistico, mediata più dall'ambiente austro-viennese che russo, ma anche dalla Kunsthissenschaft del Dessoir — tutto questo, insomma, si riassume nel motto endelliano della Metropoli come destino, parrebbe collocare quest'autore al di fuori dello scontro Norma-Forma che Naumann seppellirà.

In effetti, l'unico problema che, a questo punto, Endell risponde è la « correzione » dell'Arbeitskultur metropolitana attraverso la "bella forma" di una Genusskultur. Si tratta, al fondo, di ridurre il problema metropolitano alla misura di « una bella, vivente architettura », come dirà Scheffler, esaltando il genio dell'autore del Gabinetto Elvira. Tutto il libro è teso a insegnare a vedere la Metropoli come nuova Bellezza — ad

appaesare l'intellettuale della *Gemeinschaft* nella Metropoli — a svelargli gli aspetti della Metropoli più "famigliari".

Ma ciò comporta altresì un preciso programma: il disegno della nuova Metropoli dovrà essere tutto improntato sui concetti di "buona forma", sull'esigenza della sintesi tra bellezza e funzionalità — più ancora: della sintesi tra individualità e *Ge-sellschaft*. All'opera di "educazione" della percezione segue un'opera di progettazione: il nuovo edonismo della Metropoli. La prospettiva sintetica è condivisa da Endell, come da tutto il Werkbund. E l'intellettuale-architetto ne dovrebbe essere il creatore, sia per Endell che per gli altri autori del Werkbund. L'originalità di Endell pare consistere nel mettere a profitto, per questo programma, un'embrionale psicologia della forma accordata alla immagine impressionista della Metropoli. L'impressionismo, che Lukács trovava in Simmel, potrebbe trovarsi anche in Endell. È la stessa esaltazione dell'*Erleben* metropolitano, *ma rivolta* alla nuova forma, al nuovo Cézanne. Impressionismo come "passaggio" e basta: la folla *da ordinare*, la sua vita, i suoi movimenti *da analizzare e ricostruire*. È chiaro che qui si perdeva il fatto centrale della Metropoli impressionista: e cioè, precisamente, l'avvenuta rottura della "buona forma", il suo irreversibile tramonto: il suo essere punto culminante e finale della Metropoli sombartiana del Genuss e del consumo: tutto ciò che Proust leggerà nei giardini di Parigi: il tempo dalla paleo-Metropoli che evapora, e con esso quella consonantia, quell'ordo rerum et idearum, tra « *animo* » e « *cerchio sociale* » — che Proust appunto dirà definitivamente consumato e irrecuperabile.

Una lettura dell'impressionismo, invece, come passaggio a nuove Forme, a nuove Sintesi, ne rovescia tutto il senso e la portata. L'unica dimensione raggiungibile rimane, a questo punto, quella del saggio. Sono ricordi di Metropoli, *immagini di città*. Tutto viene detto unicamente nella misura in cui è interiorizzabile. Il problema della Metropoli viene sistematicamente escluso. Neppure i temi proposti da Simmel possono venire ripresi. La definizione della funzionalità della Metropoli si riduce al problema della sua "soggettività", della sua, appunto, consonantia

Gemüt. Risolto psicologicamente tale problema, l'analisi non è più che come apologia della Metropoli. E apologia assolutamente *improduttiva*, come sappiamo, per i Naumann e i *Reichenau*.

Questa problematica riaffiora nell'opera di Spengler. In *Il declino dell'occidente*⁶⁴ Spengler ricopia, letteralmente, l'analisi simmeliana: dalla rottura dell'organizzazione tribale, all'affarsi, come nuove massime potenze, del Denaro e dello Spirito. Ma ciò che in Simmel concludeva un tentativo di afferrare la sostanza contraddittorio-negativa irrisolvibile della Metropoli, appare qui come nuovo, perfettamente risolto, ordine spirituale. La soluzione "di passaggio" simmeliana diventa qui apologia della "città del capitale", della città della trasformazione del "possesso" in capitale, che è la Metropoli. Questa Metropoli è nuova sintesi, nuova Bellezza, come già aveva "canonizzato" Endell. L'ideologia palese si trasforma in nient'altro che l'immagine della propria stessa impotenza. Il tipo metropolitano di Spengler non può dire nulla sulla struttura politica concreta, sui conflitti reali, sull'articolazione interna effettiva che la Metropoli deve produrre — non può, cioè, costruire in nulla la funzionalità della Metropoli. L'apologia tutta ideologica è solo il passato remoto dello sviluppo capitalistico, dopo Weber, dopo Sombart. Esattamente quanto già Simmel intuiva. La sconsolata scolastica spengleriana non serve che a una fiducia postuma nelle funzioni dell'antico intellettuale per il "superamento" delle "barriere" dello sviluppo capitalistico. Non a caso Spengler sarà letto e commentato dall'architettura e dall'urbanistica di "avanguardia".

3. Pensiero negativo e rappresentazione artistica

L'analisi benjaminiana diventa storicamente comprensibile, vedendo come tra quello di Simmel e i saggi su Baudelaire e Parigi crolla quella sintesi tra *Vergeistigung* e individualità etica tentata da Simmel stesso. Che cosa significa affermare che il punto di vista simmeliano è ancora quello della *Kultur*? Ciò significa che il suo pensiero è tutto determinato

dalla definizione dei modi e delle forme attraverso le quali il "pensiero" può dominare l'"essere". *Cogito ergo sum*: il *cogito* deve essere⁶⁶. Questa prospettiva è spiegabile soltanto sulla base di un Ego borghese ancora autonomo, ancora individualizzato in uno statuto di relativa libertà — oppure, ancora capace di liberarsi dall'energia o dalla forza del dato, e quindi, appunto per questo, ancora in grado di dominarlo: ancora "superiore" alla "tragedia del dato". L'Ego può divenire allora centro dell'elaborazione di strumenti propri di comprensione, e di prospettive di *valore*, in grado di giudicare, commisurare e indirizzare conoscenze e azione. Quella del Dovere non è che l'espressione etica più formalizzata di questa prospettiva generale. Il Dovere esprime la tendenza tipica del dominio del pensiero sull'essere, nella misura in cui questa tendenza di razionalizzazione onnicomprensiva non si dà immediatamente, ma si costruisce appunto attraverso un *ergo* carico di intenzionalità etica, responsabile della "civilizzazione". Il Dovere si *deve* mantenere fino a che sussista quell'*ergo*. A dispetto di tanti suoi critici, Kant ha insistito fino alla noia sul fatto che la ragione pratica è tutta integrata negli schemi di quella teoretica. La grande etica della filosofia borghese classica, lungi dall'essere uno strumento per la mistificazione dei problemi epistemologici, ne rappresenta sempre il seguito logico, la loro massima estensione e radicalità⁶⁷.

Vedremo come questa prospettiva si presenti in Simmel già in termini molto problematici. Egli fa costantemente reagire l'asseverazione della forma del dovere, la definizione del valore sulla base del pensiero, con l'"assunzione relativa" del negativo. Questo momento di sospensione o di passaggio è destinato a consumarsi rapidamente⁶⁸. Già Benjamin non ha più con esso un rapporto diretto ed esplicito. Proprio nella misura in cui quello statuto razionale, che sembrava privilegio esclusivo dell'Ego, si realizza socialmente — in cui quel Dovere di integrazione dell'essere che esso proponeva e intenzionava, diviene un processo reale, una tendenza effettiva, strumentalmente articolata — il processo della *Vergeistigung* complessiva non può più in alcun modo essere ridotto e giustificato unicamente sulla base della struttura trascendentale dell'Ego. Il crollo del Dovere è già

piuto in Nietzsche, dal punto di vista teorico; esso si realizza politicamente con Weber⁶⁹. Ma è solo una parte del processo. Essa seguirà e si accompagnerà la critica del rapporto trascendente tra pensiero ed essere, che troverà nella linguistica da De Saussure in poi il suo campo per eccellenza. Il linguaggio non *esamina* alcuna *cosa*, è in rapporto con *nulla*. La sua struttura, le leggi della sua razionalità, la sua *forma*, non possiedono *significati*, non comunicano immediatamente con alcunché. Il razionale non è più uno stato da conquistare, la meta di un dovere, la cosa da raggiungere o dominare attraverso un rapporto di ascendimento — ma viene dato nella struttura stessa del linguaggio, nella sua immanente costituzione. In quanto tale, non in quanto rapporto-di-significato, esso è razionale. Qui il crollo del Dovere è crollo di tutta la struttura dei Valori: essi diventano esattamente ciò di cui non si può parlare: nemmeno mitismo, ma silenzio, morte.

Questi risultati esigono un discorso completamente nuovo sul negativo e sulle avanguardie. Simmel rifugge addirittura da un'analisi diretta di questi fenomeni, proprio perché li sente completamente estranei alla sua prospettiva di sintesi, alla sua proposta di *Kultur*. L'uso che Benjamin ne fa, come descrizione sperata dello stato capitalistico, e quindi coerenti, nelle leggi della propria forma, alla ragione stessa del sistema, non dice ancora tutto. Manca in Benjamin la visione chiara della *funzionalità* del rapporto tra il negativo e gli esiti della *Vergeistigung* che abbiamo appena delineato — e, cioè, di come il negativo rappresenti realmente quella formidabile critica dissolvitrice dello statuto di privilegio dell'Ego, del dovere, del valore, del rapporto trascendente parola-cosa, critica sulla quale si fonda la Metropoli — di come il negativo si impegni direttamente verso gli esiti, proprio nella misura in cui li sente ed esprime come destino. Questo tipo di analisi va ora, almeno in via esemplificativa, ripresa e generalizzata.

Con Hoffmann si impone il grande tema della dissoluzione dell'Io borghese "classico". Ma la "molteplicità" che ne risulta, non è ancora in grado di rivelare il suo "statuto linguistico". Reflettendo", l'Io non giunge più al dominio dell'essere, della

cosa, ma a riflettersi, a sdoppiarsi. Hoffmann afferra ed esprime precisamente il lato negativo del discorso romantico-fichtiano. Ma questa dissoluzione si può comporre ancora, anche se soltanto miticamente. La fine dell'Io significa ancora riuscire in un non-Io; ormai solo per negativo, ma è ancora questa struttura a dominare. Pare non poter esserci altra ragione che quella abbandonata. Il fantastico e l'ironia hoffmanniana nascono da questa situazione di impotenza. Il fantastico rivela lo choc della rottura non ancora razionalizzato — l'ironia, l'impossibilità della sintesi malgrado ogni peregrinare e ogni apprendistato. Epperò il vuoto che questa sintesi lascia, non è ricoperto da nulla. Nella sua assenza, essa domina ancora.

L'estetica del fantastico che così si afferma va completamente distinta da quella dell'immaginazione. La fantasia inseguiva l'immagine, che l'immaginazione *pone*. Il fantastico erra alla ricerca della propria forma, delle nuove leggi che regolano il rapporto soggetto-oggetto — cerca il linguaggio che esprime la sostanza di questo darsi dell'Io come oggetto, attraverso il suo sdoppiamento. L'immaginazione può definire questo linguaggio: *Einbildungskraft*: capacità, potere di dare forma, di porre in immagine formata. Ciò significa: capacità di esprimere quella dissoluzione dello statuto dell'Ego all'interno del generale processo di razionalizzazione, *di esprimerla come Vergeistigung*. Immaginare significa costruzione di un "modello" — e, cioè, di un linguaggio in sé razionale, di un *sistema di significanti*. La fantasia (hoffmanniana, ad esempio) può essere considerata la prima forma che assume la ricezione dello choc determinato dalle condizioni della società contemporanea, nella sfera della rappresentazione artistica.

L'immaginazione, invece, è già lo choc che si è da sé espresso, che è divenuto sistema, struttura: l'ulteriore e decisiva maturazione dello choc all'interno del processo di razionalizzazione che investe le stesse forme artistiche, e che quest'ultime integrano funzionalmente. Beninteso, non è più l'immaginazione come schema tra pensiero ed essere, parola e cosa, della quale qui si parla. La fantasia è anche dissoluzione di questo tipo di immaginazione teoretica, che gioca in Kant un ruolo fondamen-

ale. Non è più il pensiero, ora, che immagina. Ma è lo choc che si fa immagine, e, cioè, linguaggio: lo choc che non ricerca la sintesi secondo lo schema passato e che, non potendola costruire, si disperde nella fantasia e nell'ironia — ma lo choc che matura se stesso fino a costruirsi come struttura, fino a rilevare le leggi del proprio segno, fino a *immaginarsi*, appunto. L'immaginazione non è un peregrinare o un dovere inesauribile, ma all'opposto, l'analisi, la teoria, la costruzione del modello estratto-formale dello choc. Il racconto tende irresistibilmente al colpo — la vicenda alla combinazione dei segni — la contraddizione e lo sdoppiamento allo svolgimento di un'equazione. Quando Hegel distruggeva il rapporto tra forma artistica e *significato*, come esito del processo dell'arte romantica, credeva di mettere in ciò la condanna della rappresentazione artistica alla individualità ironico-dissolvente o fantastica. Mentre è proprio quella distruzione, su quella rottura, teorizzata da Hegel, che l'arte contemporanea si recupera come razionalità.

Interiorizzando senza residui quella esclusione dal significato, alla quale Hegel l'aveva condannata, l'arte contemporanea decide a diventare il processo di immaginazione dello choc, il simbolo più esauriente della *Vergeistigung*, dei rapporti sociali complessivi, esattamente nella misura in cui ne rende linguaggio lo stesso momento del negativo. Ma va aggiunto: solo il pensiero negativo perviene a questo limite. Solo l'arte che risponde a Hegel, assumendone tutta la condanna e la negazione. Solo il pensiero che distrugge la sua pretesa al dominio dei significati, al "trascendente" — che comprende, se si vuole, l'essere-in-sé e lo statuto della cosa in genere. Solo la rappresentazione artistica in grado di costruirsi come *pura* immaginazione. E questo è appunto il caso, dopo Hoffmann, di Poe.

Il linguaggio in Poe è già cosa tra cose⁷⁰. L'alienazione radicale del linguaggio dal suo "privilegio" costituisce la rottura immediata che occorre spiegare e svolgere. I racconti di Poe rivelano tutti la medesima struttura: la contraddizione, lo choc, la follia stessa, in quanto costante situazione di origine, disvelano immediatamente il proprio linguaggio. L'immagine della follia, che nel romantico significherebbe la negazione semplice della soggetti-

vità, qui è già razionale, *non razionalizzata*, *non "guarita"* dall'esterno. Passaggio per passaggio, senza salti, senza scoperte analiticamente, recuperando il proprio passato, coordinandolo al presente, programmando determinate decisioni, la follia rivela la propria logica.

Appunto la massima formalizzazione dei rapporti esprime questo processo. Ciò che conta non sono i "dati", le "cose", la vicenda o la peripezia. Tutto ciò è soltanto "apparente". Contano i rapporti, le funzioni, le leggi che regolano i movimenti e l'interesse delle "quantità di energia" poste nella vicenda. Il personaggio è tanto più importante, tanto più "plasticamente" in evidenza, quanto più esprime questa logica, quanto più si avvicina al modello, che l'immaginazione ha posto, di matematizzazione radicale del discorso⁷¹. Per questo il racconto deve essere di natura seriale. L'interesse sta nella posizione del problema, nella determinazione di altre variabili, nell'arricchimento o complicazione dei termini dell'equazione, nella natura delle incognite. Ma non potrà mai stare nello scompaginamento delle leggi di fondo, nella "sorpresa". L'abolizione dell'"avventuroso" è completa. Il procedimento è l'opposto: la riduzione di un "inspiegabile" alla comprensione dei suoi "segni". Si dà un significante che va decifrato.

Occorre giungere alla comprensione della struttura-dei-segni, posti all'inizio come il problema da risolvere, rimanendo drasticamente fermi alla loro immanenza. I segni-indizio vanno ascoltati, occorre "viaggiare" attraverso ad essi, capire, infine, il loro statuto⁷². Nulla è più diverso della "ricerca analitica" dello *Scarabeo d'oro* dall'*Isola del tesoro* di Stevenson. Tra le due "ricerche", passa tutta la differenza che esiste tra l'immaginazione e la fantasia, come da noi definite.

E nulla, forse, esprime in termini più esplicativi il discorso di Poe del *I delitti della via Morgue* (1943): descrizione del dato, analisi, decisione del metodo di procedere, soluzione, risultano momenti tanto collegati, da fare del "gioco matematico" una regola assolutamente onnicomprensiva.

L'"assurdo" si installa nell'intelligenza: questo è appunto ciò che di Poe Baudelaire comprende e fa più profondamente

⁷³. E non nel senso banale che l'"assurdo" è spiegato e compreso dal *Verstand* — ma nel senso che è la follia stessa a parlare. La follia non è l'oggetto di un pensiero, di un Ego che ne parla; ma è soggetto essa stessa: così il delitto, la contraddizione, la eccezione, in generale. Per questo, tutto Poe è simbolo poderoso del processo di razionalizzazione. Questo processo non appare più come qualcosa che viene imposto dall'esterno, ma è voce e linguaggio di tutti gli elementi. Esso non è più, potrebbe dire, un dominio oggettivo, ma una struttura inter-soggettiva — e per questo tanto più effettuale. Forse solo l'opera, in tutto il romanzo e il racconto dell'Ottocento, è avvincente a questo "simbolo" di Poe, ed è il *Bartleby* di Melville, posteriore di dieci anni a *I delitti della via Morgue*; ma qui il segno non viene svelato, gli indizi si confondono e non danno alcun risultato. L'alienazione tra linguaggio e cosa è sul punto di diventare interna al linguaggio stesso: i segni si chiudono nella medesima "reticenza" del personaggio: vogliamo "fare a meno" di essere compresi, di diventare razionali, di svolgere la nostra "soggettività". Il segno dello choc è come arrestato su se stesso, mantiene la propria eccezionalità, il proprio mistero. Ma è una realtà del tutto ineffettuale, condannata alla morte. Se non è penetrata o razionalizzata, può essere manipolata e mistificata dall'esterno (ecco la funzione del narratore "borghese"!). Non si tratta, dunque, di una follia "sfuggita" a Poe — ma della conclusione più radicale e disperata del suo discorso: le "regole del gioco" vanno comunque rispettate, fuori di questa forma non più esiste.

Baudelaire vede già in questo Poe il poeta della Metropoli. L'elemento seriale, la ripetizione formano l'angoscia che "para" lo spavento, lo choc, e costituiscono l'equivalenza universale della folla di cui il dandy *fa parte*. La formalizzazione del diverso che Poe tenta, trova nella lirica il suo luogo di adozione. McFame è il primo a parlare esplicitamente di poesia come di "gioco a ventiquattro lettere"⁷⁵. La poesia non è più un "uso immagini", di trasformazione o "sublimazione" di un materiale dato — ma un insieme di effetti strettamente e unicamente collegati alle possibilità del linguaggio stesso. Il si-

gnificato risulta del tutto "indifferent"; è il rapporto formale dei segni che costituisce l'opera. Il livello della esperienza-*Erlebnis* è dato unicamente dalla scoperta e definizione di tale forma.

Sia chiaro: il *Bartleby* di Melville, come i racconti di Poe, come la *Passante* di Baudelaire, come la condanna al gioco dei segni in Mallarmé, non ammettono né terapia né guarigione. Il segno non si "redime", non viene ad assumere miticamente un significato, a rivelare un fine, un dovere.

Decifrarlo è sprofondare in esso, senza altre vie d'uscita; sprofondare nello *statuto di segno* che domina, senza "pori", la Metropoli. Il negativo vale, appunto, nella misura in cui *nega* l'esistenza di alternative a questo processo, nella misura in cui lo teorizza senza consolazioni.

Questa teorizzazione non ha nulla della giustificazione o della "indiretta apologia". Nel momento stesso che coglie l'assolutezza del segno e interiorizza la *Vergeistigung* complessiva — nel momento stesso che comprende la mistificazione della nostalgia così come l'ineffettualità della speranza — il negativo aderisce fino in fondo al rapporto di *alienazione* che domina questo sistema. Il Dupin di Poe, che analizza i segni, che rifiuta ingegnosità e fantasia (e cioè un rapporto mitico con la cosa), non ha alcun rapporto di azione o dominio o indirizzo con la realtà. Per assumerla e aderirvi egli è, anzi, costretto a formalizzarla matematicamente.

Come il dandy di Baudelaire nell'universo della equivalenza universale delle merci, Dupin è assolutamente, e consapevolmente, alienato nell'universo dei segni, nell'universo *come segno*. Lo statuto universale del segno è quello stesso dell'alienazione universale, come presupposto e fondamento del processo di produzione e circolazione del capitale. Pervenire al segno, dunque, non significa soltanto definire una diversa razionalità, dopo il rapporto trascendente pensiero-essere, ma definire la razionalità propria dell'alienazione, la sua logica. Solo perché giunge a intuire ed esprimere questo punto, il negativo è simbolo compiuto della *Vergeistigung*, e inscindibile da essa. La *Vergeistigung* si esprime fino in fondo soltanto nello

specchio della propria miseria. Tanto più il negativo la pone come insuperabile, proprio perché vede disperatamente l'impossibilità di opporvisi, proprio perché la vede ormai indistruttibilmente connessa alla forma artistica e ideologica, tanto più allora si rivela nella propria miseria di fondo, mette a nudo i rapporti di alienazione che la costituiscono. Nel crollo dell'immagine della sua sinteticità onnicomprensiva, essa reaziona, sì, fino in fondo la propria effettualità, ma all'interno delle proprie contraddizioni, sulla base del problema irrisolto della propria "permanenza". Una razionalità che *non* "concilia", una razionalità fatta di "differenze" oggi insuperabile, ma malata: la stessa ricerca della malattia da parte del negativo è dunque, il simbolo più alto della sua forza teorica disincantata. Così in Poe e Baudelaire. Ma così anche nella tragedia heidecksiana.

In una lettera a Gerhard Scholem del 12 giugno 1938⁷⁶, Benjamin dà forse il primo contributo per l'interpretazione del negativo in questa chiave. Il tema della lettera è Kafka, di cui Benjamin distrugge con poche pagine assolutamente definitive la interpretazione di Brod. Benjamin ritrova anche in Kafka l'esperienza delle metropoli moderne; ma l'intuizione critica di gran lunga più importante è il rapporto che si instaura tra quest'esperienza e il discorso della fisica contemporanea. Benjamin fa leggere in questo senso una pagina di Eddington: « Sto sulla soglia, con l'intenzione di entrare nella mia camera. Questa è un'impresa molto complicata. Anzitutto, devo lottare contro l'atmosfera, che preme sul mio corpo con la forza di un chilogrammo ogni centimetro quadrato. Poi, devo cercare di prenere terra su un pavimento che viaggia alla velocità di trenta chilometri al secondo intorno al sole [...]. Veramente, è più facile che un cammello passi per la cruna di un ago, che un filo superi una soglia ». Le "incomprensibilità" del discorso italiano, sono l'analogo perfetto delle "aporie" della fisica moderna.

L'alienazione nella ragione qui diventa perfetta. Quella soglia, razionalmente calcolata in tutte le sue possibilità, è proprio la soglia insuperabile, la porta della legge. La raziona-

lità come statuto dell'alienazione, trova qui il suo simbolo più compiuto. E' proprio la formalizzazione massima del discorso, che blocca qualsiasi azione, e, al limite, qualsiasi comprensione. In Poe l'analisi trova ancora soluzioni, gli indizi si spiegano ancora. In Kafka l'indizio mostra fino in fondo la sua natura logica, si dà compiutamente e senza residui come pura forma, ma appunto perciò la sua analisi non trova soluzione. Maturare la logica del segno fino in fondo, significa che tale fondo non sarà mai spiegabile.

In Poe, si ripete il metodo, equazione per equazione. Qui, invece, la ripetizione deriva dall'impossibilità della soluzione. Assolutamente e *in sé* razionalizzato, il segno rifiuta qualsiasi ulteriore analisi. I rapporti sono chiari, il discorso inequivocabile, le funzioni esplicite — ma l'alienazione del e nel loro universo è così assoluta, che essi si pongono e si ripetono senza più movimento. Il giudizio è analitico e basta. La situazione è perfettamente tautologica. Si può, sì, "spiare" il senso, la soluzione, come dice Benjamin, ma proprio chi si sforza di vedere, dimostra che non vede.

La differenza tra segno e cosa è quindi data, in Kafka, direttamente all'interno del segno stesso. Il segno poteva ancora costruirsi come presenza completa e in sé risolta, in Poe, e dare per presupposta la sua alienazione: accettato lo statuto di quest'ultima, esso era perfetto. In Kafka, la differenza è tutta immanente al segno. Nel segno, è la stessa differenza tra linguaggio ed essere che si esprime.

L'accento non cade più sul dirsi della logica del segno, ma sul dirsi della differenza. Svolta fino alle estreme conseguenze, la razionalità del segno si blocca in se stessa, come significante senza significato, come fatto senza cose, come contraddizione e differenza. Il romanzo kafkiano è la peripezia condannata nella differenza: peripezia apparente, poiché quella si dà fin dall'inizio. Il "senso" del romanzo è appunto la completa *differenza* che separa da qualsiasi significato. Non più l'analisi di un indizio *verso* una soluzione. Ma l'analisi di una soluzione immediatamente data come differenza. La soluzione immediatamente data è la condanna alla differenza: il crollo di

qualsiasi "presenza". La "vicenda" è unicamente la descrizione di questo segno, sprofondamento nel già-dato.

Come Bense ha definitivamente spiegato⁷⁷, sfasciando tutte le idiozie democratico-esistenzial-teologiche su Kafka, il romanzo di Kafka non è che l'analisi del *Weder-Noch* iniziale del *Castello*. « Dal suo tavolino K. udì il — No — di risposta. Allora, l'interlocutore fu più preciso e aggiunse: — Né oggi, né un'altra volta — [...] — Quando potrà venire al Castello il mio padrone? —, — Mai, fu la risposta. — Va bene, disse K. e riappese il ricevitore ». Il resto è svolgimento tautologico. Il resto dimostra la razionalità del comportamento di quel fisico immobile sulla soglia. Bloccato nella logica ferrea del segno, K. non fa che variare il tema del *Weder-Noch*, che avvolgersi in esso, che svilupparlo in una catena di strutture sintattiche. L'"angoscia" è tutta qui. Nemmeno per un attimo essa si espri me (come nei vari "impegni", come nella letteratura e nella ideologia "neo-cristiana" della decisione e della scelta) nella rappresentazione-di — ma è il segno, questo segno. Essa sta nel fatto di non poter altro che porre questo segno e tradurlo matematicamente, senza poterlo rompere in alcun modo, senza potervi vedere oltre, senza poter significare. Il crollo del rapporto di trascendenza, il crollo della struttura intenzionale della coscienza basata sul privilegio dell'Ego, è quindi il crollo della topia, in tutti i suoi sensi.

Il romanzo di Kafka è l'analisi dei vari modi di essere che si incontrano nella spiegazione della differenza. Tutti sono illustrati in termini giuridico-objettivi⁷⁸. Nel linguaggio, non c'è un attimo di rimando, di possibilità aperta. Ogni frase è una definizione giuridica: *una sentenza*. L'unità del linguaggio kafkiano consiste in questa sua assoluta chiusura. Ciò che sta dietro di questa definizione, ciò che si è costretti a "spiare" soltanto, non esiste. Il possibile è, alla fine, irreale. Il tempo perduto, il passato, è assenza e basta.

La "dimensione cosmogonica" propria del romanzo fino a Proust, il concatenamento causale o immaginario, la memoria, la presenza in Baudelaire — tutte queste idee sintetiche scompaiono. Il romanzo appare unicamente come "frammento di

analisi”⁷⁹. Eppure *frammento*, non l’analisi risolta di Poe, il “gioco riuscito” di Mallarmé. Il romanzo kafkiano è una equazione iniziata altrove e interrotta. Ciò che vediamo è perfettamente logico, il suo linguaggio è perfettamente obiettivo — ma non ne possiamo conoscere né i presupposti, né la soluzione.

Bense ha dunque ragione quando vede in Kafka chi esprime in modo conseguente, all’interno delle avanguardie, la riduzione dell’oggetto a linguaggio, a forma — chi conclude il processo di matematizzazione dell’essere: dal *Sein* al *Dasein*, dalla natura alla *Künstliche Sphäre*⁸⁰.

Ma Bense non vede le condizioni originali che sole permettono a Kafka di esprimere quest’“arte” come struttura-significante, quest’“arte” come *Form des Discours*. Bense assume in termini direttamente apologetici, ciò che nel negativo di Kafka è disperazione e alienazione. Bense mistifica il fatto fondamentale che Kafka può davvero essere il simbolo conclusivo della *Vergeistigung*, proprio e soltanto perché ne esprime la contraddittorietà di fondo, e questa fa parlare in tutta la sua miseria — proprio e soltanto perché vede la struttura onniodominante del segno come alienazione, e la logica complessiva del sistema, che pure si afferma (poiché non esiste né illusione né utopia, e si sa che il linguaggio non può superarla), come *fondato* sull’uso di questa alienazione.

Non il “segno neutro” dell’arte tecnologica che l’estetica di Bense propone, dunque, si trova in Kafka, ma quello disperato della differenza e della contraddizione. L’*accettazione* della nuova razionalità fisico-tecnologica mistifica il non-poter-altro-che kafkiano; tende a conferire un carattere di scelta, di libera decisione, a quanto in Kafka è dominio, pre-esistente qualsiasi volontà o parola, di rapporti alienati. Bense pone la sintesi tra “teoria” del negativo e la positività analitica propria del sistema, la funzionalità positiva dell’analisi *nel* sistema. Certo: quest’uso del negativo sta inscritto nella sua logica, nel suo destino. Benjamin, seppure indirettamente, è ben consapevole di ciò⁸¹. E tutta la “disperazione” del negativo, è disperazione per questo esito già segnato della propria vicenda. Ma lì dove proprio questo atteggiamento permetteva di intuire come tutta

la *Vergeistigung* fosse alla fine fondata sulla *necessità della contraddizione* — e questa consapevolezza, per quanto importante, ineffettuale, silenziosa al limite, apriva un punto di sospensione, rendeva impossibile l’affermazione di un *qualsiasi* fuoco (sia per K., sia per il *Castello*) — Bense dà la contraddizione per risolta, la sospensione come semplice dubito metafisico, la soluzione come implicita nel meccanismo e nell’uso corretto della “macchina complessiva”.

Saggio e tragedia

La “differenza” che il negativo denuncia, è tradotta da Bense in termini che resteranno poi tipici della cultura della “tarda Europa”. Il problema del pensiero negativo diviene quello del rapporto tra il piano della Vita e il piano delle Forme. È all’interno di questo rapporto, che si cerca di ridurre la differenza tra segno e cosa, l’ineffettualità del segno, le aporie della sua “ragione”. In effetti, la contraddizione tra forma e cosa non mette in risalto che il sottrarsi dell’esistenza contemporanea a una struttura trascendentale del pensiero: il rapporto tra forma trascendentale e dinamica della vita diviene affatto problematico, allorché il divenire cessa di essere soltanto costituzione “naturale” della vita, ma ne rappresenta il senso e l’impegno specifico, allorché la rottura degli equilibri dati, l’innovazione, la categoria del “salto”, divengono elementi costitutivi ed essenziali della vita, la sua propria ragione.

Il rapporto problematico di forma e vita evidenzia, quindi, la vita come dinamica, al di là di qualsiasi possibile sintesi a priori. Si tratta di un momento fondamentale di “ristrutturazione” del pensiero borghese, dove esso cerca di seguire la nuova dimensione che vanno assumendo i processi produttivi e sociali, e scopre che non solo la categorizzazione formale Kantiana risulta costituzionalmente statica e perciò inutilizzabile a questo livello, ma la stessa dialettica hegeliana non riesce più a dominare i contenuti concreti, l’emergere di contraddizioni sociali, che vengono a costituire questa “vita”. Il problematicizzare la relazione di forma e vita significa cogliere, sì, questa

crisi, ma secondo un'ottica che già di per sé ne tenta una risposta in termini tradizionali. Se la questione consiste nel fatto che la vita come dinamica spezza l'equilibrio passato tra pensiero e realtà, bisognerà scoprire e definire nuove forme di categorizzazione, proprie di questa dinamica, forme che derivino direttamente dalla vita come dinamica e proprio in essa consistano. Posto il problema nei termini di vita-forma, l'"impegno" non può che essere uno: rifondare le forme di questa Vita. Impegno tipico della *Philosophie als Kultur*.

Ma quest'impostazione non può dire nulla sui termini reali del problema del negativo. Essa non coglie minimamente il processo caratteristico di formalizzazione della vita, che è il grande tema del negativo. Anzi, essa mistifica proprio questo processo fondamentale. Essa pone la differenza, proprio lì dove il pensiero negativo vede la "nuova sintesi", che si realizza al di fuori di qualsiasi a priori del pensiero, di qualsiasi "soggetto di pensiero".

Porre qui la differenza, sarebbe un semplice non-senso per l'autentico negativo. Una tale ottica illusoria è possibile soltanto se si continua a pensare alla forma nella sua accezione tradizionale, come qualcosa di definito e dominato dal pensiero, indirizzato secondo prospettive pure di Valore e Dovere. Ma una volta teorizzato il processo di formalizzazione *interno* alla res stessa, o, se si vuole, il processo di universalizzazione dello statuto di soggettività, così come fa appunto il negativo — la contraddizione simmeliana non può apparire che o superata ancor prima di formularsi, oppure ideologicamente tesa a rifondare la forma sul "privilegio" del pensiero, nel "dominio" del Soggetto, come *Kultur*.

Vogliamo dire, insomma, che lo stesso porsi della contraddizione tra i termini forma e vita significa, inequivocabilmente, una precisa volontà sintetica, nei termini tradizionali della *Kultur*. Per quanto in modo apparentemente "tragico" questa contraddizione possa essere svolta e spiegata, essa deve rimanere prigioniera di questa impostazione e di questa tendenza di fondo. E proprio nella misura in cui questa contraddizione, in quanto tale, direttamente mistifica il fondamento della dispe-

zione autentica del negativo: che non esiste più contraddizione di forma e vita, che la "molteplicità" di questa vita è condannata al *Verstand*, che lo choc è linguaggio, la follia segno, l'amore ipotetico. Porre qui la contraddizione significa, allora, cercare di "liberare" ancora la forma, di farla ancora autonoma rispetto alla vita, e, quindi, almeno potenzialmente, ancora *superiore* ad essa, strumento privilegiato di comprensione e azione. Questa contraddizione è, in realtà, una liberazione dal peso della dispersione teorizzata dal negativo — come vedremo meglio: essa è consolazione.

All'interno di questo discorso generale, va però fatta, riguardi di Simmel, almeno una distinzione di fondo: in una prima fase, egli assume esplicitamente questa prospettiva sintetica della contraddizione tra forma e vita. Nella ricerca critica come nel campo teorico, egli insiste sulle possibilità di superamento del problema. In una seconda fase, cronologicamente assai più ristretta, e che si esprime forse soltanto nel *Conflitto della cultura moderna*, pur senza abbandonare i termini dell'analisi precedente, e perciò restando altrettanto lontano dal pensiero negativo, egli vede in termini "disincantati" le possibilità di quella sintesi, e, quindi, indirettamente, la misura ideologico-reazionaria della "nostalgia" che la poneva. I termini che dovevano funzionare per la sintesi, sono qui bloccati in se stessi e analizzati nella loro "perfetta" ineffettualità. Sono ancora "etimologicamente" carichi di *Sehnsucht*, di speranza, di consolazione, eppure inseriti in un contesto di completa disillusionazione, di completo disinganno.

La differenza profonda che separa Simmel dai vari filosofi del valore sta proprio in questa consapevolezza critica che gli impedisce di trarre dall'ideologia della contraddizione di forma e vita qualsiasi conclusione sintetico-trascendentale. La reale "razionalità" di Simmel nei confronti dell'ambiente filosofico europeo dei primi due decenni del secolo, sta appunto nella leggerezza delle sue conclusioni: una mancanza di rigore che già condanna dell'ultima *Philosophie*. Poiché è certo che, nella contraddizione di forma e vita, si possono trarre soltanto conclusioni sintetiche nei riguardi di nuove forme trascenden-

tali, di una nuova logica trascendentale — ma il non averlo saputo o voluto fare significa, oggettivamente, intuire che la contraddizione originaria si pone in tutt'altri termini, è affatto estranea alle regole che hanno dominato fino a questo punto il rapporto tra soggetto e oggetto, pensiero e realtà.

Il grande mito del primo periodo è Goethe. Simmel è il primo a darne un'immagine unitaria, i cui tratti fondamentali dureranno almeno fino a *Le origini dello storicismo*⁸² di Meinecke. Lukács stesso ne è tutt'altro che esente⁸³. Dilthey aveva indicato i presupposti di questo processo di mitizzazione, da una parte con la sua interpretazione generale del '700, dall'altra con le sue opere specifiche su Goethe⁸⁴. Tutto il '700 è visto come il formarsi della *Individualität* all'interno e al di là dell'*analisi illuminista*. Goethe è l'individuale che ha ormai conquistato la propria legge, autonomia perfetta e conclusa — *Erlebnis* che si è fatto *Dichtung*, molteplicità esistenziale dominata dalla misura e dal "ritmo" della soggettività.

Goethe è l'*organismo*, che finalmente trova la *Kultur* moderna — non più mero dovere disincarnato, ma sintesi di parte e di tutto, di sensibilità e ragione, di essere e dovere⁸⁵. Tutto di Goethe assume questo valore simbolico: in ogni suo momento "vive il Dio", in ogni suo momento "si è a casa". Il dominio teorico che Goethe possiede sulle contraddizioni del pensiero illuminista, la sua consapevolezza del carattere contraddittorio-negativo dello sviluppo borghese-capitalista e della problematicizzazione generale che ciò induce nelle forme culturali, tutto ciò è capovolto nell'immagine di una *sintesi realizzata*, di una contraddizione risolta, di un negativo superato. Pare che i dialoghi "introduttivi" delle *Wahlverwandtschaften* descrivano veramente una situazione "spiritualmente" conciliata, dove azione e reazione, aggregamento e disaggregamento seguono leggi razionalmente programmabili e controllabili. Il fallimento della sintesi viene completamente esorcizzato nell'interpretazione goethiana da Dilthey a Simmel a Meinecke. Goethe sarebbe chi trova problema e soluzione *insieme*, domanda e *risposta*, indigenza e soddisfazione.

Questo Goethe è il fondamento della stessa contraddizione

forma-vita, il cui significato abbiamo appena descritto. Egli è appunto la vita che, nella sua *Sehnsucht*, distrugge la "statica" passata dello spirito, ma trova insieme nuove forme all'interno delle quali rappresentarsi compiutamente. E' la nuova sintesi a forma e vita, che la contraddizione voleva e ricercava. Anzi: era presupposto della contraddizione stessa. Goethe è dunque chi allontana la tragedia del negativo, lungi dall'essere, come invece appare in alcune pagine di Kafka⁸⁶, proprio chi individua le ragioni e le contraddizioni. Ma a noi qui interessano le conseguenze che una tale interpretazione del momento storico che Goethe esprime porta con sé.

Se Goethe simboleggia l'*Individualität* che sussume particolare e legge universale, questa sintesi non è più quella statica a priori, puramente razionale, ma una sintesi che si determina specifica nella concretezza sensibile dell'*Erlebnis*, una sintesi che avviene nell'esperienza della vita e nella visione della vita: *Erlebnis und Lebensanschauung*. Allora Goethe non vale soltanto come "mito storico", ma come soluzione delle aporie presenti: egli rappresenta appunto quella forma dinamica, il presupposto di quel "trascendentale" del divenire e della vita, che è postulato dalla contraddizione stessa di forma e vita. Ecco la funzionalità, l'*utilità*, di questa interpretazione di Goethe. Ed ecco anche la ragione del suo carattere radicalmente mistificante. Essa assume Goethe dal punto di vista dell'utopia scilleriana, e quindi secondo un'ottica che Goethe, anche soltanto come utopia, mette in crisi, lacera e distrugge almeno a partire dagli anni della fine del '700.

Goethe "positivizza" la *Sehnsucht* altrimenti minacciata di perdere in una forma astratta di imperativo, "superà" l'ironia peregrinante romantica nel dominio della cosa, ma attraverso un *cogito* che non è più quello del pensiero puro, ma dell'intellettuale insieme alla sensibilità, dell'intelletto che vive, che vive: si forma, diviene, trasforma il suo contesto, è effettuale. Allora Goethe è anche la base da cui ripartire per la rifondazione di quel Dovere, che il negativo aveva radicalmente contestato. Ristabilita infatti la Forma, come Forma-Vita insieme, più come strumento puro del *cogito* cartesiano, abbiamo

il modo di porre dei fini, dei valori da conquistare, abbiamo ancora il modo di svolgere la nostra esistenza sulla base della superiorità del nostro essere-soggetti. Lì dove Goethe pone problemi, pone *angoscia*: dove è la sintesi tra vita e forma, tra esistenza e legge, tra ricerca e soluzione? — questa interpretazione afferma la soluzione della contraddizione; dove Goethe pone la crisi delle sintesi passate (da quella illuminista a quella kantiana, a quella stessa del primo romanticismo), questa interpretazione afferma la nuova risposta. E' la positivizzazione e consolazione di Goethe, il suo "riposo". Quel "riposo" che Goethe poteva cercare soltanto costruendo la propria "pubblica" immagine, qui si pretende teoria, critica, pietra angolare della nuova *Lebensanschauung*.

Goethe "funziona", dunque, come recupero del "soggetto di pensiero" all'interno delle condizioni contemporanee della vita come dinamica. Lungi dal rappresentare, come di fatto rappresenta, la prima formidabile problematicizzazione della *Kultur*, come progetto sintetico dell'ideologia borghese posteriore a quello illuminista, egli ne diviene progetto e fondamento. Egli risponde per intero alla contraddizione che da Dilthey a Simmel la *Philosophie* si pone: senza Goethe, tra forma e vita il filo si spezza.

Goethe è ponte, porta, finestra di questo rapporto. Goethe è, sì, il *dovere* della sintesi, che è l'immediata conseguenza di quella contraddizione, ma, nello stesso tempo, fine di questo dovere. Il *Sollen* ottiene finalmente una meta, definita in quanto iscritta nell'*Erlebnis*. Il suo oggetto non è più il mai-dato, ma la riattualizzazione di un dato, di un'esperienza storica. Se Goethe viene mitizzato, in quanto l'immagine che qui ci si offre rappresenta una conciliazione ideologica della sua problematica, la funzione che questa interpretazione assolve è tutt'altro che mitica: si tratta, all'opposto, di iscrivere il *Sollen* nella storia, la teleologia sintetica del pensiero nell'ambito delle possibilità reali. In questo schema, Simmel cerca di costringere adirittura il pensiero negativo, interpretandone ancora una volta la "differenza" come differenza tra forma e vita e vedendolo quindi, tutto, come *Sehnsucht* anelito alla rifondazione della

Roma, del Dovere, della prospettiva del Valore⁸⁷. Il negativo ~~sarebbe~~ tale in quanto impotente a giungere a quella sintesi che Simmel propone, in base alla "vita simbolica" di Goethe — non perché negazione proprio del valore di un tale progetto sintetico.

Ma il "blocco" della contraddizione, con il quale Simmel mette punto alla sua ricerca (esito, questo, che rende reazionaria e basta la storiografia meineckiana, ad esempio), dimostra ~~che~~ di per sé come quell'"appaesamento" di Goethe, quella ricerca sintetica, si presentassero in lui in modo del tutto *sui generis*. Pur rimanendo sempre nei termini della contraddizione ~~tra~~ forma e vita, egli l'assume incontestabilmente nella sua ~~acc~~azione più radicale.

Se il dovere è ritrovare la forma della vita, della dinamica ~~ella~~ vita, ebbene: questa vita va intesa appunto nel suo senso fondamentale, nelle sue manifestazioni di origine. E' la molteplicità dell'esistenza, la varietà dei suoi modi di essere, la sua contraddittorietà anche, che va sistemata formalmente. La "risoluzione" alla forma non può essere intesa sulla base di un pre-~~zivo~~ depauperamento dell'esperienza vissuta immediata, nei ~~suoi~~ tratti immediati. Se c'è forma della vita, ebbene: dovrà ~~essere~~ del *Nervenleben* già descritto, delle "inessenzialità" più microscopiche di cui si compone il quotidiano. Bisogna porre ~~in~~iziarlo i due termini nella distanza più radicale, perché la ~~sintesi~~ di forma e vita abbia poi un senso effettuale. Quest'impostazione problematicizza tutto il proseguimento dell'analisi. Il compito di esaurire il "senso" della molteplicità, di dominarne il valore particolare, perché la sintesi generale sia realizzabile ~~concretamente~~ e non miticamente, obbliga ad un rimando continuo. La sintesi si rovescia in fine regolativo, che fonda il metodo dell'analisi concreta, ma non ne è mai concretamente cominciata, né, tantomeno, risulta mai concretamente verificabile. D'altra parte, l'affermazione diretta di tale fine o di tale metodo ~~è~~ quasi sempre la forma della petizione di principio. Né la contraddizione è superabile: se la vita va intesa come questa ~~non~~ effettiva, come, se si vuole, il *Nervenleben* della Metropoli, allora le conclusioni radicali da trarne sono quelle del negativo, ~~mentre~~ la contraddizione forma-vita dovrebbe essere abbandonata,

tutto l'impianto della filosofia dei valori essere fatto crollare.

Non è possibile, senza contraddizioni, seguire il negativo *soltanto per un tratto*, e usarlo poi per rifondare una forma trascendentale della soggettività. Questa forma può esercitarsi soltanto lì dove questa vita è già ridotta ai suoi elementi categoriali e culturali. Vogliamo dire che la disperazione dell'ultimo Simmel, del *Conflitto*, è già implicita nel modo in cui egli tratta la contraddizione di forma e vita, e in cui, di conseguenza, si relaziona alla filosofia tedesca che gli è contemporanea. Qui sta appunto la sua "eccezionalità": voler impostare la sintesi in termini non "schematizzati", non già da prima "immaginati". Di fatto, allora, la sua ricerca si scinde costantemente nell'affermazione semplice del Dovere della sintesi, e nell'analisi "disperata", nell'"aggrarsi" senza sbocco, all'interno della "selva dei dati". Questa "selva" opera solo rimandi, difficilmente leggibili. Quella sintesi vi appare per attimi, senza mai *parlarvi*. Sono i primi *Holzwege*, ma senza ancora boscaioli che si illuminano di saperli percorrere.

In un saggio fondamentale su Simmel, già citato, ci pare che Lukács colga questa situazione del suo pensiero. Il limite di Simmel sta per lui « nella mancanza di centro, in una incapacità di giungere ai verdetti ultimi e definitivi »⁸⁸. Simmel è sì, chi per primo ha reso "trasparenti" i rapporti tra le cose e i fatti della vita quotidiana — ma non è poi riuscito a compiere il passaggio alla loro forma sostanziale. Simmel rimane dunque *Übergangsphilosoph*. Lukács descrive la situazione reale del pensiero simmeliano (anche se in termini che non lasciano dubbi su quella che doveva essere, ancora allora, la sua direzione di ricerca: definizione di categorie atte a *comprehendere* la vita tanto è vero che parla di difetto a proposito del massimo pregio critico, e autocritico, della filosofia di Simmel), e ne tenta anche una definizione generale: Simmel sarebbe il filosofo-tipo dell'impressionismo. « L'impressionismo sente e giudica le grandi, solide, eterne Forme come una violenza alla vita, al suo dominio, alla molteplicità dei suoi toni, alla sua pienezza, alla sua polifonia »⁸⁹, ma con ciò « è divenuta problematica l'essenza stessa della Forma »⁹⁰. Essa, infatti, deve cessare di essere

« chiusa in se stessa, padrone di sé, compiuta perfettamente »⁹¹. Ma non cessa, con ciò, l'idea stessa di Forma? « Una Forma che serve la vita, aperta ad essa, non può darsi »⁹². Se si tiene alla "polifonia" della vita, come si può recuperare il concetto di Forma? Se si tiene effettivamente alla vita, come può essere effettuale la Forma? L'impressionismo pare condannato all'*Erlebnis non ancora Dichtung*, o al *Nervenleben* della Metropolis *non ancora Verstand*. Eppure, se è vero che Simmel si mantiene in questa contraddizione, Lukács ne indica anche la prospettiva. Malgrado questa loro « incessante problematica, nelle opere dei grandi impressionisti si sviluppano nuovi, eterni e indelebili valori »⁹³. L'impressionismo protesta contro quelle forme che vogliono irrigidire il flusso della vita, nella sua ricchezza, che impietriscono l'aprezzazione della vita, che la "ricono" semplicemente. L'impressionismo rompe la forma statica, ma per recuperare la forma come *Gestalt*, la forma nella percezione vitale, nell'*Erlebnis*.

Che questa sia la tendenza anche di Simmel: « preparare un nuovo Classico, che renda eterna la ricchezza della vita, ponendola in nuove, solide, rigorose, ma onnicompreensive Forme »⁹⁴, è indubitabile — ma altrettanto indubitabile è che questa tendenza non è coerentemente deducibile dal modo concreto nel quale Simmel propone la contraddizione iniziale. Poiché la vita senza schemi di sorta, senza ridurla in "immagini" categoriali, Simmel può essere, di fatto, soltanto nel passaggio — costantemente teso, certo, al nuovo Classico, alla "verità" e riattualizzazione di Goethe, ma costantemente respinto anche da ogni possibile realizzazione di questo Dovere — respinto appunto nella forma pura del *Sollen*. Simmel è, allora, un Manet, al quale non potranno mai seguire i Cézanne⁹⁵ — ed è questo che li attenda. Ma questo suo preparare il Classico in modo perfettamente ineffettuale, non è il difetto, ma bensì il punto più alto della sua critica — significa che egli ha sperimentato l'ideologia sintetico-storicistica dei valori fino al punto della sua stessa crisi, che l'ha interrogata proprio lì dove essa non era in grado di rispondere. Significa la demistificazione, indiretta ma non per questo meno oggettiva e decisiva, della sua

stessa sintesi. E' Lukács, dunque, se si vuole, a essere in difetto nel saggio su Simmel. Egli vede perfettamente che Simmel è il filosofo della Forma divenuta affatto problematica, ma interpreta, altresì, come superabile questa situazione, lì dove il modo concreto con cui Simmel l'affronta ne dimostra, invece, proprio l'irrisolvibilità. E ciò prima ancora che il discorso divenga esplicito con *Il conflitto*, dove l'ineffettualità del Dovere verso la Forma, la "formalizzazione" massima di quest'ultima (seppure all'interno di un contesto ancora etico), ne impediscono qualsiasi rapporto storico con la vita.

Un certo discorso sulla tragedia sottolinea di continuo questa situazione dell'"impressionismo" simmeliano — impressionismo radicale, in quanto costretto nel passaggio, teso verso la sintesi, verso la maturazione della Forma dalla *Lebendigkeit*, e impossibilitato a compierla per le sue stesse premesse, per le stesse condizioni che pone al processo. L'ineffettualità del Dovere, l'impossibilità del fine, pongono una ripetizione del problema, che, non appena venga definita in quanto tale, può essere sentita tragicamente. A differenza di Windelband o Rickert, dove la posizione del problema è in sé soluzione, in quanto ciò che interessa è la determinazione delle forme trascendentali che lo permettono nel pensiero, Simmel può ancora esprimere la faccia negativa di questo formalismo etico-teoretico. Si tratta, beninteso, di una tragedia della ineffettualità, svolta tutta dal punto di vista del Dovere, di una tragedia, insomma, della contraddizione fra forma e vita.

Essa rappresenta la "riduzione" più drastica di quell'idea di tragedia che domina in Goethe e in Nietzsche. In Goethe, la tragedia è l'"utopia impossibile" del pieno dominio, da parte della rappresentazione artistica, dei rapporti sociali contemporanei. La immanenza mai riscattabile della *Bildung*, che diviene la struttura portante del romanzo borghese, si supererebbe solo nella conoscenza del destino che è la tragedia: si supererebbero, cioè tutti i contenuti e gli elementi che compongono quella *Bildung*: l'imperativo morale, che, direttamente o indirettamente, ne rappresenta il motore — il giudizio etico e quello estetico, che ne misurano e relazionano i piani e ne giustificano il valore —

Il punto di vista dominante della soggettività, del soggetto di pensiero, che ne è sempre l'autentico protagonista. L'essere costretto a svolgere un materiale tragico nella forma del romanzo, è costato di dover confondere indistricabilmente i due piani, e quindi di non poter mai più, nemmeno in Utopia, liberare la tragedia, è forse, il raggiungimento più alto, più problematico e complesso, dell'opera di Goethe. In aporie analoghe è, d'altronde, preso Hölderlin. Ma soltanto con Nietzsche l'utopia della tragedia si specifica in tutta la sua natura radicalmente alternativa rispetto alle forme della cultura e dell'arte contemporanee. La tragedia come *teoria della verità*, intesa nella sua accezione letterale: visione diretta e perfettamente compiuta delle contraddizioni e della problematica irrisolta della vita, si oppone con tutte le sue forze all'arte della *Bildung* e della soggettività, alla "dialettica" dello scontro-appaesamento nel mondo. Ma, e in maniera forse ancor più radicale, essa si oppone al discorso sulla contraddizione forma-vita, che di quell'arte è fondamento.

L'esperienza e la poesia tragica esulano completamente da questa contraddizione. Essa, come abbiamo visto, si pone sul fondamento stesso della propria superabilità — e se questa avviene di fatto, sono le forme etiche del Dovere a essere come risultato e valore del processo. Ma non solo: la direzione propria di questa contraddizione va dalla vita alla forma; la verità che essa "progetta" o intenziona è ancora quella del dominio del pensiero sull'essere. La verità di cui parla Nietzsche come fondamento della tragedia nasce e si svolge come una lotta esplicita a tali concezioni. La verità è la negazione della sostanza come soggetto. La verità è l'emergere, il dire, della sostanza come tale. Ma questa sostanza non è affatto la Forma, prodotto del pensiero per il suo dominio sull'essere, non è "categoria", ma la Vita stessa, come si dà, nelle sue contraddizioni, nelle sue lotte, nei suoi irrisolvibili principi di distruzione, così come nel suo sempre-uguale di contraddizione e distruzione. Non esistono in essa piani diversi, appartenza e sostanza, contingente e necessario. Non esiste la separazione categoriale tra esistenza ed essenza. La tragedia fa emergere la Vita nella sua unità indistricabile, dove il dovere

nulla può e il pensiero nulla può "distinguere". La tragedia è dunque, la negazione della "riduzione" della vita alla Forma e perciò della loro stessa, "pensata", differenza: rappresentazione della necessità come tutto, data nella "scrittura" stessa del mondo. Non esiste *Sehnsucht* in questa tragedia — e quindi *Bildung*, ricerca, divenire —, tutti i rapporti vi sono immediatamente dati. Ma non all'interno di un "calcolo", di una categoria, bensì come vita, come carattere — come destino⁹⁶.

Utopia impossibile, di fronte alla quale soltanto il negativo più radicale può resistere. Essa comporta il rigetto più totale della tragedia come *Trauerspiel*, dell'appaesamento storico-etico proprio della tragedia tedesca classica⁹⁷. E impossibile anche nei riguardi di quest'ultima, nella misura in cui la sostanzialità della vita che essa esprime è *insieme* realtà del Dio. Non c'è ponte che possa congiungere questa concezione del tragico a quella storicistico-simmeliana, cioè: la teoria del destino e il dolore per la contraddizione, e la ricerca, la *Sehnsucht*, il *Sollen* che quel dolore determina.

Lo stesso saggio lukacsiano del 1910, *Metafisica della tragedia*⁹⁸, che pure tenta di trarre dalle premesse simmeliane le conclusioni più radicali, è lungi dal fornire questo passaggio, è lungi anche soltanto dall'avvicinarsi al negativo di Nietzsche. Quando egli parla della sparizione di qualsiasi relazione essenziale, del cancellamento di ogni « elemento atmosferico », della « tagliente aura montana », come sostanza della tragedia, egli in realtà radicalizza, «estremizza» la forma del *Trauerspiel*, ma non sfiora nemmeno l'utopia negativa autentica della tragedia nietzschiana. Intendere la tragedia come la forma pura dell'Essenza, come la *vita dell'Essenza*, significa rispondere al quesito storicistico-simmeliano della sintesi tra forma e vita — significa concepire la tragedia come struttura di questa sintesi — come fine del Dovere, soluzione della *Sehnsucht* — ma è tradire fino in fondo la prospettiva nietzschiana, abbandonare il terreno reale del problema della tragedia come si era affacciato in Schiller e Goethe e maturato da Hölderlin a Nietzsche in tutta la sua negatività. Il problema, infatti, non è "immaginare" l'Essenza, ma distruggerne tutta la storia e la

riduzione. Lukács rimane per intero dentro la concezione riduttiva del tragico. Nietzsche fa della tragedia lo strumento della negazione della riduzione, intesa come metodo generale del pensiero occidentale. Il problema è distruggere ogni stratificazione ontologica della vita, e ritrovarla intera come *Senza, lasciarla parlare*, senza cercare di accordarla al soggetto, al pensiero, alla *Sehnsucht*. Il problema, se si vuole, è esattamente quello di rappresentare il fatto della inviolabilità del sempre-uguale.

Non si dà, in questa prospettiva, tragedia dell'Essenza o della Forma, ma, all'opposto, della Vita come destino — destino che non rappresenta una riduzione categoriale dalla Vita, ma la Vita come essa, in tutta la sua pienezza, in tutta la sua *energia fisica*, si dà. Lukács, sulla scorta di Simmel, teorizza un *Trauerspiel* della Forma in opposizione a un *Trauerspiel* sentimentale o storico, al *Trauerspiel* borghese-illuminista. Paul Ernst, a parte i risultati artistici della sua opera, esprime permanentemente questo tentativo. La sua scelta non è affatto casuale. Precisissimo di Simmel, tutto Ernst sta sotto il motto lukacsiano: «Nude anime dialogano solitarie con nudi destini»⁹⁹. Qui la tragedia è interamente fatta di "aura", spogliazione e soluzione da ogni vita, che viene intesa come "scoria". Le "alte vette", la "irresponsabilità" delle atmosfere nietzschiane, indicano, invece, che siamo giunti alla Vita che non permette più sintesi o fughe, che siamo giunti alla *potenza distruggitrice della Vita* — e quindi alla negazione dell'"aura", alla teoria della negatività insuperabile della Vita. Vista concretamente, la tragedia lukacsiana non è affatto utopia: essa deriva dal pensiero che "immagina" il destino, anziché dalla vita di Dioniso.

Certo che, poi, quella Forma, questa vita dell'Essenza, possono di rapportarsi a quel carattere radicale dell'*Erlebnis*, che Simmel (e Lukács) non si nascondono. Certo che, poi, la contraddizione stessa tra forma e vita permane. Ma è il senso, la direzione della ricerca a differenziare completamente questa tragedia da quella teorizzata da Nietzsche — a farne soltanto *Trauerspiel*. La contraddizione che alla fine ancora risulta, è però sempre contraddizione della *Kultur*, della sua "volontà

di sopravvivenza", non certo attacco e distruzione violenta dei suoi stessi presupposti, della sua tradizione, del suo impegno. La tragedia simmeliana termina con il fallimento dal quale inizia quella nietzsiana. Non solo Ernst, ma neppure l'impossibilità di Ernst che Lukács, anche se indirettamente, dimostra, sono avvicinabili alla teoria del negativo.

Comunque, esiste una differenza importante, anche se non sempre esplicita, tra Simmel e Lukács. Anche se impone la tragedia come contraddizione di forma e vita, come raggiungimento della vita dell'Essenza, Lukács si attiene strettamente alla problematica che così si solleva, senza comprometterla in edificazioni etiche. Se il rapporto si mantiene problematico, ebbene: questo *non* significa che l'animo umano è sempre e felicemente produttivo, ma che la sua "produttività" fallisce, ovvero che egli è *costretto* a produrre — se la sintesi è affatto problematica, questo non attesta la nostra inesauribile profondità e ricchezza, ma la nostra inesauribile miseria e indigenza¹⁰⁰. Anche se i termini rimangono quelli della prospettiva storistica della filosofia dei valori e la tragedia continua a essere intesa come possibile superamento delle loro aporie, Lukács intende verificare l'effettualità di una simile prospettiva sui limiti estremi, dar fondo all'"esperienza", senza compromessi o "schemi" di sorta. Il discorso simmeliano appare, visto complessivamente, ben più malleabile. Il concetto di *consolazione* vi svolge una parte importante, e soprattutto proprio nelle ultime opere, dove il peso della contraddizione tra forma e vita si fa maggiormente sentire nella sua radicale irrisolvibilità. Ma sotto quest'aspetto di "tragedia consolata" potrebbe essere vista tutta la sua filosofia. E' già ricerca della consolazione porre la tragedia nei termini che abbiamo appena criticato. Anche Lukács, oggettivamente, la ricerca, anche se alla fine si fa forza per rifiutarla (dove appunto nasce l'equivoco esiziale di un suo rapporto autentico con Nietzsche). A maggior ragione questa consolazione agisce dove, nel vuoto tra i termini della contraddizione, vengono lanciati, come contenuti, le forme del dovere, del rapporto inter-soggettivo, della *Sehnsucht*. Riempire questo vuoto è appunto consolare la tra-

edia, anche se di *Trauerspiel* in realtà si tratta. D'altronde, solo il *Trauerspiel* è consolabile. La tragedia non ha bisogno di rifiutare consolazioni, essa vive su un altro mondo rispetto al *Trost*: essa non conosce contraddizioni da guarire, vuoti da colmare — la sua Vita è tutto. Il *Trost* nasce lì dove c'è divenire, dove c'è un soggetto che decide, dove sussistono alternative, dove la necessità reagisce con il pensiero, anzi: dove il pensiero regola, può regolare l'essere. Il *Trost* nasce dove è possibile l'indecisione, la colpa, l'errore. Esso non può essere che di carattere etico. Dopo la contraddizione, l'uomo scopre l'universalità, sente "simpatia". L'inter-soggettività etica nasce da questo peso comune della contraddizione. Ma è questa contraddizione stessa, così come è impostata, a spingere necessariamente verso il rapporto etico e, quindi, verso la ricerca di consolazione. «Der Mensch ist ein trostsuchendes Wesen»¹⁰¹. Badare bene che consolazione non è aiuto [Hilfe] — ma appunto simpatia etica, solidarietà umana. «L'uomo si può aiutare»¹⁰², poiché non esiste chi possa far superare al suo simile la contraddizione che è di tutti. La tragedia è risolvibile, ma consolabile, dunque. Un antico pessimismo etico cristiano si confonde qui con certe suggestioni schopenhaueriane: il tutto "congiura" a una negazione esplicita dei fondamenti del discorso di Nietzsche. Questo *Trauerspiel* ne è l'alternativa, proprio nella misura in cui ne usa strumentalmente questi temi, in cui si accompagna, come dicevamo, al negativo in tratto. La consolazione riporta l'esperienza tragica al dovere etico, la solitudine dell'eroe tragico alla "comunità", la perfettamente disincantata del negativo all'aura dell'ideologia della Metropoli.

Ma qual è la forma della "tragedia consolata"? la forma di questa contraddizione che costantemente si ripete e costantemente si supera, ma all'interno di una prospettiva etica, all'interno del *Trost*, in una *Sehnsucht* ineffettuale? Come può inserirsi in termini autentici e originali la problematica del rapporto forma-vita (e cioè in modo da rispecchiare anche quelle ideologie e quella carica ideologica che la nostra critica gli ha attribuito)? Anche a questo proposito, l'idea lukacsiana del

saggio, che si trova svolta nella lettera a Leo Popper che introduce *L'anima e le forme*¹⁰³, trova la sua origine in Simmel. Simmel non affronta come tema specifico il problema dell'essenza e della forma del saggio contemporaneo, ma ne dà il primo fondamentale modello in *Ponte e porta*, sette anni prima della lettera lukacsiana¹⁰⁴. Il rapporto indissociabile di *Trennung e Verbindung*, di *Lösen e Binden*, è il tema del saggio. Il saggio è la forma della scomposizione dell'unità e della riunificazione degli opposti, il costante riconoscersi divisi-uniti degli elementi. Il ponte e la porta non sono che il simbolo di questa dinamica della contraddizione di forma e vita, poiché è di ciò appunto che si tratta. L'immediatezza della vita dà un luogo, due luoghi, una "selva" nel mezzo — la volontà di connessione imprime in questo vuoto, nella strada, la propria impronta. La volontà di connessione diviene Forma nella strada, muta in Forma la vita — non solo: fa diventare Forma il mero movimento che prima occorreva compiere per coprire la distanza. Questo movimento è divenuto forma solida, eterna, è divenuto Valore. Così il saggio unifica gli "choc" dell'esperienza immediata, fa rientrare in un quadro i loro toni, la loro polifonia, scopre o descrive la strada che li rapporta: «la semplice dinamica del movimento [...] è divenuta qualcosa di visibilmente-duraturo»¹⁰⁵. Le contraddizioni "naturali", «l'opposizione passiva della separatezza degli elementi nello spazio»¹⁰⁶, viene conciliata e superata dalla nostra Forma del Ponte. Così il saggio non solo traccia strade "sul solido", ma unifica quanto è davvero diviso dal vuoto. Esso vuole dimostrare che *Trennen e Verbinden* «sono soltanto due facce dello stesso e medesimo atto»¹⁰⁷. Misurare un frammento di spazio, configurarlo, porlo come limite, significa dare Forma alla ininterrotta unità dell'essere, articolarla secondo un senso, secondo un Valore.

Così anche opera il saggio, che nella parte, nel "distinto", vede l'unità in sé conchiusa dalla quale penetrare nel tutto, attraverso la quale dominare l'intero. Insomma: dare Forma al movimento, "immaginare" la dinamica della vita, collegare nelle nostre finalità, secondo precise strutture teleologiche, ciò che è diviso, e distinguere ciò che si dà immediatamente come inin-

terrotta unità, lo spazio, il tempo, l'essere naturale: questa è l'essenza e la forma del saggio.

La forma del saggio è funzionale alla riproposta del proprio sintetico. Ma si tratta, ora, appunto, della definizione della sintesi della vita; non sintesi trascendentale pura, ma sintesi ricercata all'interno della dinamica effettiva degli elementi della vita. Il saggio pare rispondere a quell'angosciosa domanda: si dà Forma della vita, si dà Forma nella quale la vita, nella sua visibilità sensibile, si coaguli in creazione solida, in *Dichung* reale? Il saggio è l'ultima apparizione dell'ideologia della sintesi, l'ultimo tentativo di ribattere al negativo, alla contraddizione come negatività. Certo, nella sua sintesi permane la *Sehnsucht*, permane il movimento: l'unità si scinde e la scissione si concilia indefinitamente. Epperò proprio ciò era necessario perché essa potesse apparire valida, davvero coerente, cioè con quella vita della Metropoli, cui Simmel rimane fedele, e quindi in grado di susumerla effettualmente.

La *Sehnsucht* non viene, quindi, negata. La mistificazione che il saggio opera non consiste in questo, bensì nel fatto che proprio quanto si poneva come problematicità radicale — la stessa contraddizione di forma e vita, la stessa *Sehnsucht* — diviene principio sintetico, Valore. La contraddizione, ridotta al susseguirsi di *Binden* e *Lösen*, viene a trovarsi tutta dominata dalla finalità del pensiero, dalla sua ricerca. Il pensiero può sempre edificare una porta, per mezzo della quale definire la propria casa e così, a un tempo, un punto di vista privilegiato dal quale "misurare" l'essere, secondo il quale tracciare le proprie strade e i propri ponti. La *Sehnsucht* si "riduce" essa stessa, a questo punto, da statuto della problematica di una ricerca "impossibile", a volontà di fare e costruire, secondo proprie forme, secondo propri poteri. Il saggio appare, quindi, come la più radicale consolazione della tragedia.

Se il *Ponte e porta* di Simmel si conclude con l'immagine dello slanciarsi verso la libertà da parte di chi ha tracciato la propria Porta, "interiorizzando", quindi, ancora una volta, ogni contraddizione e ogni limite (e non altrimenti si concludeva il saggio sulla Metropoli, come abbiamo visto, con il rovescia-

mento del dominio astratto del *Verstand* in sviluppo della individualità, libertà e uguaglianza) — il quadro non cambia sostanzialmente con *Essenza e forma del saggio* (*Una lettera a Leo Popper*) di Lukács.

La situazione di partenza parrebbe molto diversa. Il saggio, per Lukács, si aggira intorno alla molteplicità delle forme, verso la vita. « Il saggio tende alla verità, esattamente, ma come Saul, il quale era partito per cercare le asine di suo padre e trovò un regno, così il saggista, che sa cercare realmente la verità, raggiunge alla fine del suo cammino la meta non ricercata, la vita »¹⁰⁸. Dalla molteplicità di forme che gli offrono le opere altrui e la spiegazione dei propri stessi concetti, il saggista non può operare alcuna riduzione al "fondo delle cose", alla "verità", ma soltanto illustrare la vita, viaggiandovi attraverso. Sembra che ogni elemento del saggio sia trattato esclusivamente come "indizio" di questo viaggio, e quindi che la forma stessa del saggio debba divenire immagine di una problematicità generale. Il saggio porrebbe l'irrappresentabilità della sostanza. Il suo riuscire nella vita parrebbe, cioè, significare l'impossibilità di un uso trascendentale delle forme, di un uso delle forme per la comprensione in sé dell'essere: « se qualcosa è diventato a un certo punto problematico [...] vi può essere salvezza solo radicalizzando al massimo la problematicità, penetrando a fondo ogni problematica »¹⁰⁹. E' indubbio che c'è in Lukács una riconsiderazione problematica della forma simmeliana del saggio: il fatto stesso che inizi ponendo le forme come molteplici, in assoluta omogeneità con la molteplicità della vita, e quindi ne dissolla la funzione trascendentale, lo dimostra a sufficienza. Ma ciò non basta per parlare di un radicale mutamento di prospettiva.

La *Sehnsucht* simmeliana domina per intero anche il saggio di Lukács. I termini della ricerca non sono mutati. La radicalizzazione della problematica simmeliana originaria, chiede, semmai, la sintesi in termini ancora più esplicativi e definiti. Lo sprofondamento del saggio nella molteplicità delle forme, che Lukács indica, e quindi nella vita, è inscindibile dalla *Sehnsucht* che ciò stesso rilancia: la salvezza dal « relativo e dall'inessen-

iale »¹¹⁰. La vita immediata è quindi ancora, esattamente come Simmel, relativa e inessenziale — ed è ovvio che dove c'è relativo, c'è anche sostanziale, dove c'è inessenziale, deve esservi Essenza. La vita è ancora espressa in termini opposti alla tragedia del negativo.

La vita è qui ancora il *pendant* della Forma, in cerca di soluzione. Certo, la sintesi non potrà più darsi, come Simmel, all'interno della stessa forma del saggio; non può più essere il saggio in quanto tale la sintesi ricercata. Lukács, esso gira attraverso la molteplicità, non è certo un strumento che unifica e divide, che "immagina" il molte e salva dall'inessenziale. Esso è piuttosto la domanda, il problema sulla salvezza dall'inessenzialità. Ma, con ciò stesso, esso segue la prospettiva simmeliana; ne rifiuta la soluzione, non certo il problema, non certo la *Sehnsucht*. Il saggio diventa la pura idea della sintesi, il suo imperativo categorico. Aggirandosi nel molteplice, senza soluzione, esso rimanda strettamente alla Forma che lo possa comprendere. Descrive sempre, proprio nella sua miseria, i tempi felici che verranno.

Di più ancora: raccoglie materiali per quella sintesi, per quella meta. Funziona, se si vuole, quasi come uno schema, una prima organizzazione, ancora *nel tempo*, dei fenomeni che la Forma comprenderà poi perfettamente. Poco importa che questo fine sia inteso o meno come effettuale. Certo che esso funziona come *idea regolativa*. Certo è che tutto il saggio non si reggerebbe senza la *Sehnsucht*, che da questa parte e per questa idea promana. « Il saggista è uno Schopenhauer che scrive i suoi *Parerga* attendendo l'avvento del suo (di un altro) Mondo come volontà e rappresentazione, è un Battista [...] »¹¹¹. Il saggio è dunque tutto nella direzione della sintesi, nella direzione del *sistema*. La sua interna problematicità è tutta funzionale e tesa al proprio superamento. Se il saggio ritrovà se stesso, in quanto tale, impotente — non muore, però, certo ineffettuale la sua idea della sintesi; meglio: non critica, né tantomeno dissolve l'idea della sintesi, la condizione di forma e vita volta verso l'affermazione della Forma.

La morte del saggio, la sua impotenza appunto, non è certo la morte del Valore. La morte dell'inessenziale e dell'apparente non toglie, certo, come in Nietzsche, anche l'essenziale, e il sostanziale; ma tutto l'opposto: « questa *Sehnsucht* per il valore e la forma, per la misura, l'ordine e lo scopo non finisce, così come ogni cosa finisce, dopodiché scompare e diventa una pretenziosa tautologia »¹¹². La fine del saggio è l'affermazione del valore che esso annunciava e precorreva. Non solo, ma se alla fine c'è dunque quest'affermazione del valore, allora anche la strada che il saggio ha percorso viene salvata. Essa non è più mera inessenzialità, ma impotenza. Nulla di per sé, il saggio si invera tutto nella sintesi che senza di esso, senza il suo schema, sarebbe risultata impossibile: « il fine è impensabile e irrealizzabile se il percorso non viene compiuto in maniera nuova ». « Il saggio giustifica dunque come un mezzo necessario per raggiungere la meta ultima »¹¹³: questa meta è il sistema, è il *Mondo dopo i Parerga*, « la grande estetica » dopo la « freschezza impressionistica »¹¹⁴.

Quella che era sembrata inizialmente una problematica funzionale del discorso simmeliano, si rivela, a questo punto, funzionale a un recupero ancor più completo della *Kultur* simmeliana. Almeno, ricercandola unicamente nella forma del saggio, Simmel "bloccava" il problema della sintesi, negando (e non solo indirettamente) la possibilità stessa dell'idea di un sistema. Quest'idea regola ancora, invece, tutta la *Sehnsucht* lukacsiana. Dove il Dovere di Simmel è tutto costretto in una disperata ripetizione della formalizzazione dell'inessenziale, Lukács propone ancora un Dovere del sostanziale, la tensione verso l'effettualità dell'imperativo. Con ciò, non solo, dunque, è reintrodotta per intero la prospettiva Dovere-Valore, ma nei suoi termini *positivi*. Il saggio non sarà la sentenza, ma istituisce il processo del giudizio — non sarà il sistema, ma lo anticipa necessariamente (e così si salva da qualsiasi caducità)¹¹⁵ — non esprimerà il sistema, ma lo ricava dalla sua *Sehnsucht*. Di più ancora: esso vale proprio nella misura in cui non nega nel sistema la propria "conquistata" molteplicità,

ma già, momento per momento, prefigura e fa vivere il sistema nella molteplicità delle forme, lo fa crescere « parallelamente al palpito della vita »¹¹⁶ — così che questo rapporto sostanzialmente etico tra saggio e sistema tende anche a rispondere all'esigenza simmeliana, che la Forma sia concreta, la Forma della vita. Insomma: il saggio lukacsiano è preazione e anticipazione, *Sehnsucht* sintetica, dovere di morte per riscattarsi nel sistema, che già si è fatto vivere, maturatione, attraverso la prospettiva intellettuale del dominio del sistema sull'inessenzialità delle forme della vita. Non è questo dominio, come il dovere kantiano della santità, ma ne esprime l'Idea, appunto, ne mette in moto il Dovere, e già riduce la vita verso la sostanza.

Questo saggio non si libera mai, nella sostanza, dai condizionamenti della forma di quello simmeliano, né, tantomeno, si libera anche, per un solo attimo, al negativo. Il saggio di Lukács, il "modello" simmeliano del saggio, rimane il prototipo del saggio contemporaneo. Nulla è più mistificante del confonderlo con l'aforisma nietzschiano¹¹⁷. L'aforisma è la battuta di una tragedia, il saggio un frammento di analisi. L'aforisma è tutto dopo il sistema, e dentro il crollo dell'*ordo-contra* tra idee e cose; il saggio è la *Sehnsucht* per tale *ordo*. L'aforisma nietzschiano è la parola di chi annuncia la morte di Dio, il saggio è quella del Battista che ne annuncia il ritorno. Non solo: in quanto battuta tragica, l'aforisma è anche la dimostrazione dell'utopicità impossibile della tragedia autentica, poiché tra battuta e battuta, aforisma e aforisma, il Coro è assente. L'aforisma è tragedia caduta, non "ribattezzata", beninteso, non consolata, ma nell'impotenza di spiegare tutto, di cogliere vita e destino indistricabilmente intrecciati, di teorizzare la certezza della propria disperazione: non c'è un Dio ad autentificarla, alla fine.

In questo senso, la direzione dell'aforisma è esattamente opposta a quella del saggio. Come teorizzazione dell'assenza di Coro, l'aforisma dimostra la contraddizione e la differenza, mentre il saggio è, per sua natura, analisi per la sintesi, diffusione per l'unità, abisso per il Ponte. L'aforisma dissolve e

nega, oppure "salta" per *volontà e potenza*; il saggio riannoda e dialetticizza, oppure trasforma o instaura un passaggio attraverso le forme del pensiero. L'analisi, nel saggio, è voluta e condotta dal pensiero — costantemente intenzionata dai suoi fini, teleologicamente disposta. L'aforisma è una battuta bloccata, dopo il crollo della differenza di forma e vita, e quindi dopo la *Sehnsucht* del *Sollen*. Anche l'aforisma, certo, è *Aufklärung*; nessuno come Nietzsche ha sentito più a fondo questa contraddizione. Non raggiungendo la tragedia, ma rifiutando ogni *Trauerspiel*, l'aforisma è costretto nell'elemento della differenziazione bloccata, nell'analisi *radicale*.

Ma questa è l'*Aufklärung* propria del negativo: dissolvimento della tradizione, della "storia", dell'ideologia della sintesi fondata sul Soggetto. L'*Aufklärung* del saggio, invece, è quella della restaurazione del Dovere e del Valore. In entrambi i casi, la struttura *intellettuale* è insormontabile: ma nel primo essa è sentita come condanna, nel secondo come strumento di possibile liberazione. L'importanza di Simmel sta nell'aver trovato una definizione della contraddizione che ne permettesse il superamento formale, senza perderne la "vita". Lukács persegue su questa direzione, definendo l'indigenza della soluzione formale simmeliana, ma, per ciò stesso, ristabilendone il valore come simbolo delle libere possibilità dell'intelletto. In entrambi i casi, si tratta di cambiare segno alla tragedia nietzschiana, di appaesarla. E da qui ripartire per una nuova critica, per una nuova estetica, per una nuova *Kultur*: per un'estrema, l'estrema, "avventura della ragione".

5. La città come saggio

Anche la città potrà comprendersi soltanto nella forma del saggio. Se il *fine* della stessa vita metropolitana è apparso come sintesi di individualità e libertà — rottura dei cerchi comunitari e insieme affermazione del Geist¹¹⁸ — la sua rappresentazione cade per intero sotto le leggi formali del saggio, come è stato appena inteso. Il *valore* che la città deve esprimere: realizzazione della libertà, *formazione* effettuale della

Individualität — è quello stesso del saggio: è la Verbindung — Ponte e porta, l'angelus lukácsiano. Con ben altra "pesantezza", Scheffler inseguiva la stessa idea nella sua volontà di conservare il Gemüt della comunità nel Geist della metropoli. La forma del saggio "gira intorno" allo stesso nodo: consolare la tragedia della metropoli, la cui teoria Nietzsche aveva già imposto, nella "memoria" della forma sintetica propria della cittadina. Per questo, dunque, il saggio diviene necessario. La ricerca dei rapporti sintetici, delle forme della comunità e della durata, dei momenti di transrescenza — il numero dell'individualità nel sociale — l'affermazione dell'idea del dovere come orizzonte di senso della vita attuale — tutto ciò può essere saggio soltanto. L'analisi della città diviene, così, simbolo della forma stessa del saggio. In quest'analisi, la forma si esprime nel modo più compiuto, svolge fino in fondo la sua funzione.

Anche questo rapporto — tra saggio e città — trova in Simmel la sua prima rappresentazione. Risale al 1898 un saggio su Roma¹¹⁹, in cui la città stessa è chiamata a dimostrare e realizzare i principi estetico-filosofici che Ponte e porta e i grandi saggi successivi verranno poi a chiarire. Addirittura, la città è dedotta dal principio estetico-filosofico. La Gestalt della Gestalt è il fondamento, l'apriori del valore della città. Il valore della città è la realizzazione sensibile della Gestalt. Ma l'affermazione della supremazia dell'insieme sulle parti, del punto di vista della totalità, si accompagna alla sintesi tra le diverse funzioni della città. L'armonia delle parti significa armonia nei modi di cogliere il tutto. Questo passaggio ulteriore è essenziale per comprendere (e dare) il dibattito successivo — e che noi abbiamo schematizzato nella Parte II di questo lavoro.

La sintesi a priori che comprende la città è *sintesi di forma e funzione* della città. I fini pratici sono compresi come forma, e viceversa. L'unità "originaria dell'appercezione"¹²⁰ è l'unità originaria del valore. Nella misura in cui l'immagine della città riesce a realizzare queste sintesi — a incarnare la supremazia del tutto sulle parti, a conciliare l'opposizione "in-

tellettuale" di funzione e forma, a mostrarsi come "un piano divino" — *essa è Valore*.

La città, in Simmel, è chiamata a realizzare il giudizio teleologico kantiano. Qui i temi e i problemi-chiave dello storicismo kantiano ritornano tutti. L'idea regolativa kantiana dell'accordo, della Versöhnung *al limite*, tra ragione e natura diviene metro di giudizio effettuale, analisi della struttura esistente della città. E' il rovesciamento complessivo della tragedia kantiana che lo storismo compie proprio in quegli anni. Le idee kantiane si capovolgono in valori *giudicanti*, in idee effettuali, che si dimostrerebbero sensibilmente nella struttura delle opere e nella vita storica. Per Simmel: nella città soprattutto. E, dopo di lui, per Endell, per Scheffler — per tutto il "romanticismo urbanistico": i principi non muteranno.

La riduzione del processo storico a *durata* conclude l'analisi della città come saggio. Questo era soprattutto il centro della problematica neo-kantiana: la ricerca della *forma* del divenire. Finché il valore della città è semplicemente sintesi di forma e funzione nella "apprezzazione originaria" della sua totalità, la dimensione temporale rimane assente — ed essa può contraddirsi in ogni momento quella saggistica ricerca della verità, di cui parlerà Lukács. Anche il tempo va conciliato. Anche del tempo deve *esserci* forma. Non il tempo kantiano, la cui tragicità solo Hölderlin aveva compreso. Ma il tempo dell'*Erleben*, dei prodotti storici effettivi. Di questo tempo la città dovrà essere forma.

La città supera il negativo implicito nella struttura di assenza propria della forma kantiana autentica del tempo, poiché essa è sintesi di tempi effettuali, forma e insieme realtà di tale sintesi. La forma a priori dello spazio, prima raggiunta con l'unità di forma e funzione e con quella delle parti, si unisce alla forma a priori del tempo: la diversità delle epoche diviene durata — il negativo dei rapporti si annulla — ogni "salto" è negato¹²¹. Sul terreno della città si *realizza* la forma del tempo — ed essa è durata: compresenza del tutto, contemporaneità di fronte all'*Erleben* della Individualität. E tutto ciò agisce ancora come fine, come valore, come idea. La realizza-

zione di tale durata (e la conseguente riduzione a durata della rapporto dialettico, che era stato fatto reagire con la problematica più specificatamente gnoseologica kantiana) sancisce il valore della città, quanto la realizzazione del giudizio logico.

Sintesi delle parti, sintesi di forma e funzione, sintesi dei tempi nella durata: a ciò il saggio su Firenze¹²² aggiunge la sintesi di natura ed arte. Qui il conflitto della Kultur moderna finalmente risolto. Così *deve essere* la città: superamento della *Sehnsucht* romantica. Il saggio sulla città è dunque esattamente il saggio lukacsiano, la sua stessa idea. Seguire la storia significa ricercare quei valori che conducono oltre la *Sehnsucht*. Il saggio parte da essa, per superarla. Si aggira attorno ad un oggetto per intuirne le direzioni e le prospettive che trano alla forma, al nuovo "classico". Così il saggio di Firenze "aggira" Firenze: parte dalle condizioni della Kultur cressa per cogliere la possibilità e l'idea della sintesi. È questa sintesi estrema, quella che corona tutte le forme già indicate nel saggio su Roma: cogliere la natura *come se* il suo Erleben fosse la conciliazione col Geist — e il Geist *come se* le sue opere, il suo lavoro, fossero necessarie, destinate, *antinaturalistiche* quanto i prodotti della natura.

La città vive di questi rapporti organici: di questo scambio organico tra natura e spirito — tra il tempo dell'individuo e del suo *Erleben* e i tempi della struttura e delle opere della città. La città vale in quanto *organismo*. Questo è l'autentico segreto dell'analisi simmeliana, finalmente esplicito in *Firenze*. La città può essere descritta saggisticamente soltanto — la città è saggio — poiché essa può "trans-crescere" dalla scissione di natura e spirito, dalla "assenza" delle forme kantiane, dalla discordanza dei tempi, alla sintesi, che abbiamo appena indicato nelle sue articolazioni. Essa deve farlo e può farlo. La forma dell'idea si dimostra utopia possibile nella realtà di Roma e Firenze. Il saggio predica una possibilità, è anche — e proprio per questo opposto alla tragedia, e alla sua disperata: l'aforisma nietzschiano. Per questo il saggio *dice qualcosa*, parla-di. Esso crede in realtà che danno fon-

damento al suo dovere, alla sua idea. Questa è la funzione di Roma e Firenze. La Sehnsucht del saggio è a priori "dimessa": essa non si regge un solo attimo senza la originaria consolazione di un *fatto* sui cui basarsi. Senza un "miracolo" iniziale, non si dà saggio.

Dunque, l'immagine della città organica appare come la soluzione del conflitto stesso della Kultur moderna. Nessuna opera può essere più compiutamente Gestalt — nessuna dare più perfettamente il senso della molteplicità dei tempi e delle loro contemporaneità, insieme — nessuna essere in più ristretto rapporto con l'*Erleben* individuale — nessuna più strettamente conciliata alla natura. L'importanza dell'analisi della città, per l'estetica successiva di derivazione neo-kantiana, è così definita. E altrettanto definiti appaiono qui i fondamenti estetico-filosofici della sociologia successiva, *anti-weberiana*, della città.

Qui avviene il rovesciamento decisivo dell'esserci delle metropoli nell'idea della città. Di nuovo, è della città che abbiamo finito col parlare. Simmel parte dalla metropoli: essa costituisce la situazione originaria. Ma le sue contraddizioni, i suoi conflitti, il suo negativo vanno superati. Il saggio non esprime appunto che questo movimento. Dalla metropoli, all'immagine di una città *data*, che superi il conflitto metropolitano, e cioè che realzi la forma della sintesi, all'idea, concepita come speranza oggettiva, della città-organismo, ovvero del recupero della città come tale — della *conquista* del tempo perduto. Città e Metropoli come forme tra le quali è possibile trans-crescere — la ricerca volta ad esaltare, proprio nella Metropoli, i valori caratteristici dell'*Erleben* cittadino — questa sarà la radice di tutta l'utopia della *Stadtplanung*, profondamente conservatrice e regressiva¹²³.

Ancora una volta, il ponte va gettato tra Simmel e Benjamin. Se noi assumiamo la lettera delle *Immagini di città*¹²⁴ benjaminiane, trent'anni dopo Roma di Simmel, dovremmo concludere ad una piena convergenza di posizioni. La Recherche benjaminiana è tutta tesa al valore della sintesi tra *Erleben* e *Gemeinschaft* — a dimostrare che autentico *Erleben* è

soltanto lì dove si affermano i valori della comunità, della città come organismo. Vi sono passi che rimandano direttamente a Simmel, e, ancor più, a Scheffler e Endell. Basti ricordare al valore simbolico che assume la strada, non ancora "mettata", come luogo d'incontro dei vari *Erlebnisse*, come la comunità comunitaria, Individualität-Humanität insieme. Addirittura il tema della bellezza dei rumori cittadini, tanto caro ad Endell, ritorna in questo contesto¹²⁵. L'opposizione tra il simbolismo della Sehnsucht nordica e l'organicità vivente delle città mediterranee, tipica non solo dell'analisi della città ma di tutta l'estetica simmeliana, è interamente ripresa da Benjamin. Mare del Nord si oppone alla visione "napoletana" di Mosca. L'esuberanza della strada, il caos del commercio, l'istinto di caccia alla nettezza dei confini delle case di Bergen¹²⁶.

Ma, come per Simmel, è soprattutto la forma specifica del tempo vi assume a caratterizzare l'*Erleben* della comunità cittadina. L'assenza di un tempo oggettivo è continuamente sottolineata in tutta l'immagine di Mosca: l'*Erleben* riempie e trasforma ogni ora e ogni giorno, impedisce la ripetizione. Impedendo il consumo, rende il tempo durata: «un giorno ogni vita»¹²⁷. I giochi delle strade, del commercio, ogni momento, soggettivizzano il tempo. L'Individualität se ne riappaiona. Era il fine, in fondo, dell'intera ricerca neo-kantiana: applicare la forma a priori del tempo all'esperienza vissuta dal soggetto. Mosca, Napoli, Marsiglia appaiono come questo "miracolo". Esattamente l'esperienza opposta del tipo blasé del metropolitano. Qui la città vale in quanto negazione della economia monetaria, della sua forma, che si presenterà dominante nel saggio su Parigi.

Mosca, Napoli, Marsiglia ignorano Baudelaire, quanto la Roma e la Firenze di Simmel ignorano il Geist metropolitano. Tuttavia Simmel, anche Benjamin coglie il massimo di Gemeinschaft nell'immagine della Toscana. Qui, l'opposizione al simbolismo nordico è la più radicale. Tutto a S. Gimignano è "naturale": ognuno è «a stretto contatto con la terra, le sue tradizioni e forse le sue divinità»¹²⁸. Le discordanze dei tempi, come i contrasti tra individualità e struttura urbana, sono

tolti. Tutto vive indistricabilmente in « questa sovraccarica realtà »¹²⁹. L'unità di tempo storico e tempo soggettivo è il tratto fondamentale della Gemeinschaft.

Che qui la Recherches benjaminiana sia indirizzata alla città — che qui le forme, già definite da Simmel, dell'immagine della città come comunità organica, costituiscono il tono dominante — non c'è dubbio. Più ancora: quelle forme si confondono con i temi della sociologia e della letteratura antimetropolitana tedesca a cavallo della prima guerra. Nel saggio su Mosca ciò è evidente. Il valore della Gemeinschaft, cioè l'immagine di Mosca realizza, è un giudizio sull'esperienza sovietica "eroica", dalla rivoluzione al comunismo di guerra, fino alla Nep. E' esattamente il giudizio "letterario" dell'intelligenza radicale tedesca: quella esuberanza delle strade, quella caotica varietà del commercio, quell'estate napoletana, insomma: quel senso di gioco che investe tutto il tempo di Mosca — è il socialismo, la rivoluzione.

La rivoluzione realizza la Gemeinschaft nella misura in cui appare come spirito anti-burocratico, anti-ripetitivo, per eccellenza anti-metropolitano¹³⁰. Traspare ad ogni riga dell'immagine benjaminiana di Mosca la critica di Lukács e Korsch, ma con in più tutta intera la tradizione culturale di questa critica: dalla Kultur neo-kantiana a Simmel, da Tönnies a Michels. Ebbene, proprio qui, dove i parametri culturali e politici del discorso di Benjamin, e cioè il significato stesso e la funzione del recupero di Simmel, vengono alla luce, Benjamin opera un rovesciamento netto nell'ottica complessiva della sua analisi. L'estate di Mosca è infanzia — assenza tanto quanto la Berlino del saggio "autobiografico", scritto dopo il 1930, che conclude la parabola delle Immagini e prepara la Parigi capitale del XIX secolo. Quell'estate, quella infanzia finiscono con la Nep. Il gioco rivoluzionario si è definitivamente consumato. La Russia tappezzata di manifesti rivoluzionari, la Russia delle osterie e dei teatri e delle chiese, la Russia che rappresentava la spielerische Utopie dell'intelligenza radicale tedesca — è ormai solo Recherches — oggetto di Recherches. Il miracolo è finito — poiché è stato spiegato. Su questa spie-

zione Benjamin non sa né potrebbe dire nulla. La Kultur benjaminiana può parlare soltanto dell'infanzia, dei suoi giochi. La Kultur radicale tedesca conosce soltanto Comunità.

Ma questo appunto è ciò che Benjamin afferma: questo è il vero centro del suo saggio: ridurre le forme della Gemeinschaft alla condizione di memoria. La Gemeinschaft ne viene radicalmente irrealizzata. Si parla soltanto di essa, eppure non è. Si credeva che fosse, eppure si è consumata. La Recherche finalmente, non pone capo a forme effettuali di giudizio — ma a tempo perduto. Nessuna mistificazione di questa condizione è più in grado di reggere. L'Erleben della Individualität simmeliana, fondante sintesi filosofico-estetiche, che consigliava quella direzione dal saggio alla verità, come il Lucifer de *L'Anima e le forme* — questo Erleben non giudica — ma ricerca soltanto nella memoria. Esso stesso è una memoria del passato: abita le città del socialismo eroico, o i cieli aperti della Toscana, o le comunità mediterranee — ma, come sentiamo, si presenterà completamente trasformato, in un concetto che non ha più un solo rapporto con il suo passato, come Parigi di Baudelaire, alle origini della metropoli. Benjamin irrealizza, svuota la capacità strutturante, l'effettualità delle forme a priori neo-kantiane applicate e verificate da Simmel nelle immagini della città. Lo stesso discorso, di fatto, sulla città, la stessa irreversibile tendenza al valore della individualità e dei suoi giochi, propri dell'Übergangszeit simmeliana — ma senza più durata: senza disporre tutto ciò nella memoria bergsoniana della durata, ma in quella proustiana del consumo. Proust è l'"autore" di queste Immagini: non si può — tutta la Kultur da cui queste Immagini provengono non — mai dire quali forze e perché abbiano posto fine alla città, eppure: questo tempo, questa città, questa sintesi è finito. Tutto appare "liberato" per la trasformazione, sommerso — di Berlino — per la liquidazione metropolitana della città.

Qui l'utopia della città è tutta coniugata al passato. La memoria consapevolezza critica, la stessa capacità di concludere, ha il saggio su Parigi nei confronti di *Die Grossstädte und*

das Geistesleben, ha la *Berlino* di Benjamin nei confronti della Toscana di Simmel. Ed è lo stesso rapporto che Benjamin aveva sviscerato tra Bergson e Proust. L'oggetto è, certo, sempre la città. Ma la città divenuta irriproponibile — la cui forma è irreversibilmente trascorsa. Nella misura in cui non si può riconoscere ancora altro "valore" che la struttura urbana sintetizzata alla Individualität — nella misura in cui l'oggetto dell'analisi sono ancora i valori della Gemeinschaft — anche Benjamin scrive saggi, immagini saggistiche della città. Ma il centro reale che il saggio qui aggira non è l'utopia possibile, la speranza oggettiva di Simmel, e poi di Bloch. Per quanto struggente possa essere la *memoria* di Mosca, essa rimane memoria. Non esiste spazio per nessun *progetto*, a partire dalle rovine dell'*organismo* urbano.

La Toscana non è più la forma classica dell'umanità matura — ma l'infanzia: infanzia è affermare quelle strutture come *dovere*, come forme a priori effettuali della vita storica presente. « I luoghi che abbiamo conosciuto non appartengono solo al mondo dello spazio, nel quale li situiamo per maggiore facilità. Essi non sono che uno spicchio sottile fra le impressioni contigue che costituivano la nostra vita d'allora; il ricordo di una certa immagine non è che il rimpianto di un certo minuto; e le case, le strade, i viali, sono fuggitivi, ahimè, come gli anni »¹³¹.

Eppure, c'era stato un momento, in Simmel, nel quale le forme della struttura cittadina non avevano retto, nel quale l'immagine della città si era pericolosamente avvicinata allo "stile" di Proust e di Benjamin. La forma del saggio aveva qui assunto quel tono di assoluta problematicità, che solo il Benjamin delle *Affinità elettive* è stato capace di conferirgli. La forma del saggio, intesa come cammino alla verità, la sintesi di natura e spirito, di interiore ed esteriore, la realizzazione sensibile dell'armonia del tutto — ogni valore della città — non serve, non comprende, tace, di fronte all'immagine di Venezia¹³².

A Venezia le categorie filosofico-estetiche che sembravano comprendere Roma e Firenze, tutto il mediterraneo oppo-

al simbolismo nordico, vanno a fondo. Eppure, anche qui nulla allude, nulla è simbolo, nulla è Sehnsucht romantica. Qui entrano in gioco altre forme, che sconvolgono definitivamente l'utopia della Gemeinschaft. E queste forme sono *forme linguistiche*, le stesse che il saggio voleva programmaticamente cancellare. La scissione tra esteriore e interiore, la perdita della radice dell'essere, l'autonomia che l'apparenza raggiunge. Venezia non significa. Il suo essere-gioco indica che essa è soltanto linguaggio. La sua immagine realizza la crisi e il contagio della Kultur — non la sua utopia, la sua forma. Essa è simbolo della tendenza sprigionatasi dalla Parigi di Baudelaire, la cui storia abbiamo già ripercorso, sulle tracce di Benjamin. Linguaggio senza significato — significante — struttura di significanti. *Hiersein e basta*: secondo l'annuncio delle *Sage duinesi*.

Vent'anni prima che Benjamin disponesse criticamente il passato ogni Erleben cittadino, Simmel aveva già trovato il completo paradosso della città. E l'aveva scoperto nel luogo di Mann, di Mahler prima, di Rilke, di Hofmannsthal soprattutto. E, infine, in uno dei luoghi-chiave di Proust stesso. Il filo del nostro discorso si chiude su questo simbolo. A Venezia il doppio senso della vita diviene un destino. Tra le tracce non si dà più sintesi. Ogni apparenza è in sé — maniera perfetta che nasconde l'essere, o, meglio, ne dimostra la perdita, l'assenza. Qui ogni attimo di famigliarità, ogni apparenza di Gemeinschaft è menzogna — poiché nulla ha rapporto con la direzione. E' il simbolo della perdita di patria: il simbolo radicalmente anti-cittadino, che racchiude tutta la liturgia rilksiana. È qui che Simmel e Benjamin si incontrano, nel segno di un autore soprattutto: di Hofmannsthal. L'immagine simmeliana di Venezia è perfettamente identica a quella di Andreas oder die Vereinigten¹³³. Alla lettera, tornano le sue impressioni. La città è mascherata — non può esistere rapporto, rapporto di significato. La forma del Bildungsroman è sostanzialmente presentata e ritirata: diviene l'espressione della stessa di direzione. Esistono soltanto movimenti e sentimenti irriducibili ad un senso. Per questo, Venezia è la città

dell'avventura. E quella di Andreas sarà esattamente avventura: l'opposto della Bildung — così come la forma tragica è il fallimento del Bildungsroman. La stessa cifra dell'avventura tornerà in Proust. E l'"avventura" di Aschenbach segue di quattro anni la "scoperta" simmeliana di Venezia.

Nei suoi *Viaggi*¹³⁴, Hofmannsthal tenta più volte la conquista simmeliana della sintesi, nella individualità, di natura e spirito e della diversità dei tempi storici oggettivi. In Grecia, la disperazione di fronte alla «impossibile antichità», alla «inutile ricerca»¹³⁵, sembra potersi ancora concludere con il miracolo della ripresenza, con una resurrezione del passato. Questa durata, questa continuità, questi miracoli svaniscono in *Andreas oder die Vereinigten*, come la Firenze e la Roma di Simmel si presentano consumate nella sua *Venezia*. Il "viaggio" ha finito di riattualizzare — esso divide — esso dimostra le assenze. L'esperienza metropolitana nasce da questa originaria e radicale *differenza*¹³⁶. A spiegarla, la forma del saggio è del tutto impotente. Soltanto il *linguaggio dello Hiersein*, dell'avventura, che, come Benjamin spiegherà a proposito di Baudelaire, comporta la ripetizione, soltanto la direzione *teorica* implicita nella forma nietzschiana dell'aforisma, potranno comprenderne la tragedia.

¹ G. Simmel, *Die Grossstädte und das Geistesleben*, ora in Brücke und Tür, Stuttgart 1957. Esistono due trad. it. di questo saggio, in Varsi, *Immagini dell'uomo*, Milano 1963 e in Autori Varsi, *Città analisi sociologica*, Padova 1968.

² W. Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, in *Angelus Novus*, Torino 1962.

³ G. Simmel, op. cit., pp. 227-228.

⁴ Ivi, p. 228.

⁵ Ivi, p. 229.

⁶ A. de Tocqueville, *Souvenirs*, Paris 1850.

⁷ G. Simmel, op. cit., p. 229.

⁸ Ivi, p. 232.

⁹ Ivi, p. 233.

¹⁰ Ivi, p. 237.

¹¹ Ivi, p. 238.

¹² Ivi, p. 242.

¹³ G. Lukács, *Georg Simmel* (1918), ora in Autori Varsi, *Buch des Denkens an Georg Simmel*, Berlin 1958. Molto vicina a quella del Lukács è la definizione che del pensiero di Simmel dà Ernst Bloch in un saggio del 1958, ora in *Philosophische Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1969: *Vieldenker* — filosofo del Forse. Ma per Bloch la definizione ha un carattere essenzialmente negativo: indica mancanza di contenuto e di determinazione. Inutile avvisare che la posizione di Lukács nei confronti di Simmel muterà radicalmente in *La distruzione della ragione*.

¹⁴ Sul concetto di transcrescenza, cfr. J. A. Schumpeter, *Capitalismo, socialismo e democrazia*, trad. it., Milano 1955.

¹⁵ La critica reazionaria della Metropoli è divenuta da tempo uno dei punti preferiti della «teoria critica». Cfr. A. Mitscherlich, *Il feticcio della città*, trad. it., Torino 1968; e H. Berndt, A. Lorenzer, K. Horn, *Metropolis. Teologia dell'architettura*, trad. it., Bari 1969. Sulle origini di tali «critiche» torneremo più a lungo nella Parte II di questo saggio.

¹⁶ W. Benjamin, op. cit., pp. 91-97.

¹⁷ Qui Benjamin cita l'opera di Freud del 1921, *Al di là del principio di piacere*. Su questo argomento andrà visto il saggio di E. Benvenelli in «Angelus Novus», 23/1972.

¹⁸ W. Benjamin, op. cit., pp. 97 ss.

¹⁹ Ivi, p. 101.

²⁰ Ivi, p. 101 nota.

²¹ Ivi, pp. 109-113.

²² Ivi, p. 110.

²³ Ivi, p. 140.

²⁴ F. Tönnies, *Comunità e società*, trad. it., Milano 1963.

²⁵ Ivi, p. 32.

²⁶ Ivi, pp. 79-82.

²⁷ Ivi, pp. 290-291.

²⁸ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, in *Opere*, vol. VI, tomo I, Milano 1968, *Il viandante*, pp. 185-188.

²⁹ Ivi, p. 190.

³⁰ Ivi, p. 192.

³¹ Ibidem.

³² Ivi, p. 194.

³³ Ivi, pp. 214-217, *Del passare oltre*.

³⁴ Ivi, p. 214.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ivi, p. 215.

³⁷ Ivi, p. 217.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ivi, p. 216.

⁴⁰ Ivi, p. 217. Per la spiegazione puntuale di questi passi di Nietzsche, cfr. E. Fink, *Nietzsches Philosophie*, Stuttgart 1960 (trad. it., Padova 1972).

⁴¹ Questo lavoro venne pubblicato nell'«Archiv» weberiano nel 1920-1921, e poi raccolto in *Wirtschaft und Gesellschaft*, trad. it. *Economia e Società*, Sez. VIII, vol. II, Milano 1961. Cfr. R. Bendix, *Max Weber*, New York 1962, p. 72.

⁴² M. Weber, *Economia e società*, cit., p. 549.

⁴³ Ivi, p. 566.

⁴⁴ Nella grande maggioranza dei casi, gli studi su Weber si sono arrestati a questo aspetto, il più tradizionale, del suo pensiero — quello più facilmente ricollegabile ai lavori del Glotz e del Pirenne. Sulla storia della città, cfr. O. Handlin, J. Burchard (ed.), *The Historian and the City*, MIT, Cambridge-Mass. 1963.

⁴⁵ M. Weber, *Economia e società*, cit., p. 619.

⁴⁶ M. Weber, *Wirtschaftsgeschichte*, Berlin 1958 (ristampa anastatica dell'ed. del 1923), p. 271.

⁴⁷ W. Sombart, *Liebe, Luxus und Kapitalismus* (1912), München 1967. Sombart parla di città moderna-industriale nel vol. III di *Der Moderne Kapitalismus*, che esce nel 1927 (trad. it. parziale *Il capitalismo moderno*, Torino 1967).

⁴⁸ W. Sombart, *Liebe, Luxus und Kapitalismus*, cit., pp. 54-58 (queste pagine sono tradotte nel presente volume).

⁴⁹ W. Sombart, *Il capitalismo moderno*, cit., pp. 673-677.

⁵⁰ Ivi, p. 684.

⁵¹ Devo qui rimandare al mio *Sul problema dell'organizzazione: Germania 1917-1921*, Introduzione a G. Lukács, *Kommunismus*, Padova 1972, e, soprattutto, alla mia Introduzione a E. Fink, *Nietzsche*, Padova 1972. L'intersezione tra analisi della Rationalisierung e dibattito urbanistico-urbanistico è, in quegli anni, fisica. F. Naumann è uno dei fondatori del Werkbund; Th. Heuss ne sarà un membro (Heuss storia dell'arte e scienze politiche). Alfred Weber divise sempre il suo impegno tra l'analisi politico-sociologica e l'intervento diretto sui problemi dell'organizzazione territoriale: cfr. il suo *Die Grossstadt und sozialen Probleme*, Leipzig 1908. Lo stesso H. Preuss, che ebbe un ruolo decisivo nella definizione della Verfassung weimariana, si interessò ai problemi dello sviluppo urbano in *Die Entwicklung des deutschen Wesens*, Leipzig 1906. Il saggio di M. Weber sulla città è comunque soltanto in questo contesto politico.

⁵² Per tutta questa parte, cfr. J. Kuczynski, *Die Geschichte der Lage Arbeiter unter dem Kapitalismus*, vol. XIV, Berlin 1962. Sombart fu uno dei primi ad analizzare e comprendere l'importanza di questi processi nel suo *Die deutsche Volkswirtschaft im 19. Jahrhundert*, Berlin 1902.

⁵³ F. Naumann svolgeva la sua attività attraverso il «Nationalsozialverein» e il suo organo «Die Hilfe». La linea di unità delle simpatie liberali e delle nuove forze politiche emergenti dai processi di industrializzazione e concentrazione era pienamente appoggiata da W. Rathenau, il figlio del fondatore dell'AEG, e presidente della stessa dal 1919 al 1922. Di questo entourage facevano parte integrante Hugo Preuss e Th. Heuss, Alfred e Max Weber, W. Sombart. Le opere che meglio illustrano la «filosofia» del gruppo sono *Die politischen Parteien* di Naumann (1910); *Die neue Wirtschaft* di Rathenau (1918) e *Die neue Demokratie* di Heuss (1920) (Th. Heuss sarà nel 1949 il primo presidente della Repubblica Federale). Sul rapporto col Werkbund, cfr. R. Banffy, *Germany: Industry and the Werkbund*, in *Theory and Design in the First Machin Age*, London 1962².

⁵⁴ Sulla storia del Werkbund, cfr. H. Eckstein, *Idee und Geschichte des deutschen Werkbundes*, Frankfurt 1958; importante come testimonianza della presenza del gruppo naumanniano nel Werkbund, Th. Heuss, *Notizen und Exkurse zur Geschichte des deutschen Werkbundes*, *Das Jahr des deutschen Werkbundes*, Berlin-Frankfurt 1958. Cfr. infine, J. Posener, *Anfänge des Funktionalismus*, Berlin-Frankfurt-Wien 1964; e il recente M. Franciscono, *Walter Gropius and the creation of the Bauhaus in Weimar: the ideals and artistic theories of its founding years*, Chicago-Illinois 1971.

⁵⁵ J. Posener, cit., p. 22 sgg.

⁵⁶ K. Scheffler, *Über die Auseinandersetzung im deutschen Werkbund*, in J. Posener, cit., pp. 225-227.

⁵⁷ K. Scheffler, *Henry Van de Velde*, Leipzig 1913. Questo volume contiene quattro saggi su Van de Velde, il primo risalente al 1900, il secondo del 1913, tenuto nel Nietzsche-Archiv in occasione del cinquantanovesimo compleanno dell'architetto. Nel 1933, in occasione del settantatreesimo compleanno del

simo compleanno di Van de Velde, Scheffler gli dedicherà un nuovo saggio in «Kunst und Künstler», 32/1933.

⁵⁸ K. Scheffler, *Henry Van de Velde*, cit., p. 84.

⁵⁹ Sulle «lettture» di Goethe di quel periodo, cfr. il capitolo IV di questo saggio. Aggiungiamo che anche il primo teorico dell'Espressionismo, H. Bahr, nel suo famoso saggio del 1920, ricollega questo movimento al «tipo-Goethe». Simmel fu il primo, seguito in parte da Lukács, a tentare una interpretazione «goethiana» dell'avanguardia.

⁶⁰ K. Scheffler, *Die Architektur der Grossstadt*, Berlin 1913, di cui qui è tradotto il capitolo I.

⁶¹ Cfr. le Tesi di Muthesius e le Contro-tesi di Van de Velde in J. Posener, cit., pp. 205-207.

⁶² F. Naumann, *Werkbund und Weltwirtschaft*, in J. Posener, cit., p. 223.

⁶³ A. Endell, *Die Schönheit der grossen Stadt*, Stuttgart 1908, qui integralmente tradotto.

⁶⁴ L'opera fondamentale di Splenger esce nel 1917. La trad. it. più recente, sempre con la trad. di J. Evola, è uscita a Milano nel 1970.

⁶⁵ Ivi, p. 1299.

⁶⁶ Riprendiamo criticamente questa interpretazione del Cogito da J. Lacan, *Science et Vérité*, in *Écrits*, Paris 1966. Tutte le tesi contenute in questa Parte III del nostro saggio sono state a lungo discusse con F. Zambon, S. Fuso e G. Pasqualotto.

⁶⁷ G. Lukács, *Storia e coscienza di classe*, trad. it., Milano 1967. Lukács è ancora l'unico ad avere affrontato complessivamente sotto quest'ottica il rapporto etica-teoretica nella fondazione dell'ideologia borghese.

⁶⁸ Esso è, di fatto, già ormai del tutto consumato con *Der Konflikt der modernen Kultur*, München-Leipzig 1918.

⁶⁹ Rimando qui al mio *Sulla genesi del pensiero negativo*, «Contropiano», 1/1969.

⁷⁰ M. Foucault, *Le parole e le cose*, trad. it., Milano 1967.

⁷¹ C. Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgard Poe*, in *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Paris 1962, p. 637.

⁷² Per questa figura del «viaggiatore» sono tipiche le pagine iniziali di *Tristi tropici* di C. Lévi-Strauss.

⁷³ C. Baudelaire, op. cit., p. 616.

⁷⁴ M. Bense pone in relazione questo racconto di Melville alla «forma epica» kafkiana, in un saggio fondamentale, *Metaphysische Beobachtungen an Bartleby und K.*, in *Aesthetica*, Baden-Baden 1965. Su Bense, i suoi rapporti con Benjamin, e molti altri problemi qui ripresi, rimando, una volta per tutte, a G. Pasqualotto, *Avanguardia e tecnologia*, Roma 1972.

⁷⁵ Su Mallarmé, cfr. O. Mannoni, *Chiavi per l'immaginario*, trad. it., Bari 1971.

⁷⁶ W. Benjamin, *Briefe*, vol. II, Frankfurt 1966, pp. 756-764.

⁷⁷ M. Bense, op. cit., pp. 80-95.

⁷⁸ Ivi, p. 89.

⁷⁹ Ivi, pp. 115-120.

⁸⁰ Ivi, pp. 90 ss.

⁸¹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nel periodo della sua riproducibilità industriale*, trad. it., Torino 1966. Questo testo fondamentale è tutto all'interno del processo di «positivizzazione» del negativo, è tutto da leggersi verso l'estetica tecnologica di Bense. Un simile taglio critico la si trova, tra l'altro, finita una volta per sempre con la querelle su Benjamin tra adorniani e impegnati (cfr. i dibattiti-scontri su «Alternativa», i saggi di Perlini «da noi», etc. etc.).

⁸² Il volume del Meinecke (trad. it., Firenze 1954) esce nel 1936. Nel 1933 aveva pubblicato la sua monografia su Goethe nel 1913; la versione tedesca del volume del Brandes, *Goethe*, è del '22.

⁸³ Anche per Lukács (*Goethe und sein Zeit*, 1947) Goethe è tutto ciò che non è. Tipica l'interpretazione del classicismo: ordine-equilibrio, etc., — ma, altrettanto, conosce l'interpretazione storico-reazionaria — ma, altrettanto, conosce la critica, consapevolezza della crisi, insomma: comprensione piena della realtà per Lukács. Baioni in *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la rivoluzione francese*, Napoli 1969, ha definitivamente criticato entrambe le tendenze. Per una discussione del libro di Baioni e dei fondamenti contributi del Mittner a questi temi, rimando al mio *Entsagung, Contrappunto*, 2/1971.

⁸⁴ W. Dilthey, *Studien zur Geschichte des deutschen Geistes*, in *Sammlung Schriften*, vol. III, Stuttgart-Göttingen 1962; *Esperienza e poesia*, trad. it., Milano 1947.

⁸⁵ E. Cassirer, *Freiheit und Form* (1916), Darmstadt 1961.

⁸⁶ Il 31 gennaio 1912 Kafka parla di un progetto di saggio intitolato *La spaventevole natura di Goethe!* Cfr. *Diari*, vol. I, Milano 1959, pp. 10-11.

⁸⁷ G. Simmel, *Schopenhauer und Nietzsche*, Leipzig 1907.

⁸⁸ G. Lukács, *Georg Simmel*, cit., p. 172.

⁸⁹ Ivi, p. 173.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Mentre Lukács parla di Simmel come di un Monet che non ha nulla a che fare con Cézanne. Si tengano presenti i saggi di Scheffler su Van de Velde e Cézanne.

⁹⁵ Il senso autentico della tragedia nietzschiiana, anche se unicamente sul piano della rappresentazione, è stato intuito dal solo Artaud. Deleuze ha dedicato un saggio fondamentale al rapporto Nietzsche-Tragedia, *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, ora in *Tragedie et la différence*, Paris 1966 (trad. it., Torino 1971).

⁹⁶ Sul concetto di Trauerspiel, cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco*, trad. it., Torino 1971.

⁹⁷ Lukács, *Metafisica della tragedia* (1910), in *L'anima e le forme*, trad. it., Milano 1963.

⁹⁸ Ivi, p. 311. Sul legame Ernst-Lukács-Simmel insiste F. Comuni, *L'estetica del giovane Lukács*, Padova 1969 (dissert. dott.). A proposito, come, in genere, sulla localizzazione culturale del giovanile Lukács.

vane Lukács, dissentiamo dalla interpretazione di A. Asor Rosa, *Il pensiero di Lukács*, «Contropiano», 1/1968.

¹⁰⁰ Questa intuizione costituisce, a nostro avviso, il merito fondamentale del sopra citato saggio di A. Asor Rosa.

¹⁰¹ G. Simmel, *Aus dem nachgelassenen Tagebuch*, in *Fragmente und Aufsätze*, Hildesheim 1967, p. 17 (trad. it., G. Simmel, *Saggi estetici*, Padova 1970).

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ G. Lukács, *Essenza e forma del saggio*, in *L'anima e le forme*, cit.

¹⁰⁴ G. Simmel, *Brücke und Tür*, in *Brücke und Tür*, cit. (trad. it., G. Simmel, *Saggi estetici*, cit.).

¹⁰⁵ Ivi, pp. 2-3.

¹⁰⁶ Ivi, p. 2.

¹⁰⁷ Ivi, p. 3.

¹⁰⁸ G. Lukács, *Essenza e forma del saggio*, cit., p. 36.

¹⁰⁹ Ivi, p. 43.

¹¹⁰ Ivi, p. 44.

¹¹¹ Ivi, p. 45. Evidente è qui anche l'allusione a Nietzsche, che tenterebbe, dopo l'«aforisma», il «sistema», cioè *La volontà di potenza*. Quest'interpretazione, assolutamente erronea, risale direttamente a P. Gast e alla «maledetta» sorella di Nietzsche.

¹¹² Ivi, p. 46.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Questo tema della caducità trattato insieme a quello della ricerca di nuova energia — questo tema della consolazione-superamento della Vergänglichkeit — appare in uno degli schizzi più «ermetici» di Freud, intitolato appunto *Caducità*, e risalente al 1915, ora in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. I, trad. it., Torino 1955.

¹¹⁶ G. Lukács, *Essenza e forma del saggio*, cit., p. 47.

¹¹⁷ Sulla differenza tra aforisma e saggio sarà ancora da vedere il lavoro di F. Comunello, cit.

¹¹⁸ Cfr. la Parte I.

¹¹⁹ G. Simmel, *Rom* (1898), in *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam 1922, pp. 17-28.

¹²⁰ Tutto il dibattito su Kant verte in quegli anni intorno alla problematica dell'Io penso e dello schematismo trascendentale — problematica risolta nel senso di una ripresa generalizzata del giudizio teleologico. La forma teleologica domina anche sul piano dell'analisi dei processi storici, basti pensare alla posizione husseriana. Sarà Heidegger nel suo libro su Kant del 1929, a fare tabula rasa di questa tradizione (anche riprendendo alcune indicazioni fondamentali di *Storia e coscienza di classe*).

¹²¹ Il rapporto Bergson-Simmel è una dominante della cultura tedesca dei primi vent'anni del secolo. La presenza di Bergson è continua nelle immagini simmeliane della città. D'altra parte, *Matière et mémoire* è del 1896 e già nel 1889 era uscito l'*Essai sur le données immédiates de la conscience*. Strettamente affine a quest'ottica simmeliana, e ugualmente determinata dall'influsso di Bergson, è la posizione di Husserl.

stessi anni, soprattutto nelle *Lezioni sulla coscienza intima* del 1905. Simmel dedicherà a Bergson un saggio fondamentale

¹⁴ ora in *Zur Philosophie der Kunst*, cit., pp. 126-145.

= G. Simmel, *Florenz* (1906), in *Zur Philosophie der Kunst*, cit., pp. 1-66.

= E. Bloch riassumerà tutte queste posizioni dell'urbanistica e architettura radicale, soprattutto europea, di questi anni, in una parte di *Das Prinzip Hoffnung: Bauten, die eine bessere Welt abbilden*, architetto utopico. Dopo aver esaltato, negli stessi termini di Scheffler e Schmitt, l'eterno Werden dello spirito gotico contro l'Ordnung clericale-burocratico, Bloch delineava il compito della Stadtplanung come forza di una Heimat per l'uomo — e il marxismo come strumento di conquista di tale Patria. La stessa ricerca della Patria domina in Simmel sulla città. (Cfr. E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Francoforte 1959, p. 847 sgg.; p. 863 sgg.).

= W. Benjamin, *Immagini di città*, trad. it., Torino 1971.

= Ivi, p. 9; p. 28.

= Ivi, p. 69.

= Ivi, p. 27.

= Ivi, p. 66.

= Ibidem.

= Sulla Kultur anti-burocratica devo rimandare al mio *Sul problema dell'organizzazione. Germania 1917-1921, Introduzione a G. Lukács, Kommunismus*, Padova 1972. Per l'analisi dei nodi concreti tra Kultur e le esperienze architettonico-urbanistiche, cfr. il fondamentale saggio di M. Tafuri, *Austromarxismo e città. «Das rote Wien»*, Milano 1970.

= M. Proust, *La strada di Swann*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, Torino 1961, vol. I, p. 413.

= G. Simmel, *Venedig*, in *Zur Philosophie der Kunst*, cit., pp. 11-12.

= G. Bettini, *Forma di Venezia*, Padova 1960.

= H. von Hofmannsthal, *Andrea o i riconquisti*, trad. it., Milano 1958.

= H. von Hofmannsthal, *Viaggi e saggi*, trad. it., Firenze 1958.

= Ivi, pp. 279-280.

= Con altrettanta radicalità, anche Karl Kraus spezzerà ogni noia per la Gemeinschaft cittadina, che egli vede, in fondo, simboleggiata nella decadenza viennese. Cfr. K. Kraus, *Detti e contraddetti*, trad. italiano 1972, pp. 233-235; pp. 311-313: «A Vienna la sicurezza è una concessione: il vetturino non investe il passante perché lo conosce personalmente».