

Special Issue Flânerie

FUORI LUOGO

Rivista di Sociologia
del Territorio, Turismo, Tecnologia

Guest editors

Gianpaolo Nuvolati

Università di Milano-Bicocca

Lucia Quaquarelli

Université Paris Nanterre



Direttore **Fabio Corbisiero**

Caporedattore **Carmine Urciuoli**

Anno V - Volume 10 - Numero 2 - Dicembre 2021

FedOA - Federico II University Press

ISSN (on line) 2723-9608 - ISSN (print) 2532-750X

Special Issue Flânerie

FUORI LUOGO

Rivista di Sociologia
del Territorio, Turismo, Tecnologia

Flânerie as a way of living, walking
and exploring the city

Introduzione di Giampaolo Nuvolati e Lucia Quaquarelli
Prefazione di Fabio Corbisiero

a cura di

Gianpaolo Nuvolati
Università di Milano-Bicocca

Lucia Quaquarelli
Université Paris Nanterre



Direttore **Fabio Corbisiero**
Caporedattore **Carmine Urciuoli**

Anno V - Volume 10 - Numero 2 - Dicembre 2021
FedOA - Federico II University Press
ISSN (on line) 2723-9608 - ISSN (print) 2532-750X

Il flâneur: stare sulla soglia per guardare agli spazi urbani. Una via da ripercorrere²

1. Introduzione

L'ambito di riferimento della *flânerie* è riconducibile in prima istanza alla dimensione estetica. L'estetica nasce dall'esigenza di fornire uno statuto epistemologico e un metodo alle riflessioni riguardanti la arti liberali. Il termine viene utilizzato per la prima volta dal tedesco Baumgarten nel 1735, il quale la definisce come la scienza della conoscenza sensibile (Franzini, 2012, pp. 9-12) derivando dal greco *aisthetis*, che vuol dire sensazione. Il termine "*flâneur*" prende forma dalla penna del dandy Baudelaire³, il quale lo conia dal verbo francese *flâner* che significa: bighellonare per passatempo, andare a zonzo, passeggiare, gironzolare curiosamente (Pinotti, 2018, p. 59) e risale alla metà del XIX secolo. È determinante, per costruirne una definizione, il riferimento alle cose sensibili e alle percezioni, in quanto la propensione alla *flânerie* è innanzitutto un tipo di sensibilità, un modo di percepire la realtà circostante, un tipo di attenzione diverso da quello della massa, un particolare angolo visuale. L'attività del *flâneur*, anticonformista e solitario, coinvolge tutti i suoi sensi. Egli osserva la realtà metropolitana, superando gli stereotipi e le visioni banalizzanti. Mentre passeggia sperimenta la sensazione di essere libero, percependosi estraneo alle logiche del consumo. L'ansietà di ricerca dell'identità di un luogo, intercettandone il carattere, lo distingue dall'ingenuo *badaud*, che invece si ferma a una condizione di stupore iniziale. Il *flâneur* riconosce che i luoghi hanno una forza nel forgiare le condotte umane e nell'indirizzare gli eventi ed egli tenta di indagare il potere di questa forza. L'identità del che è frutto dell'incontro tra ragione e azione, viene teorizzata da Walter Benjamin all'interno de *I «passages» di Parigi: passages e flâneur*, emblemi della soglia che non rispettano il confine tra interno ed esterno, pubblico e privato. Simile compenetrazione Benjamin la risconterà a Napoli, la cui vita metropolitana è contraddistinta dall'improvvisazione. La città di Napoli, definita da Benjamin "porosa", risulta essere particolarmente adatta all'esercizio della *flânerie*, anche in virtù del suo carattere imprevedibile e teatrale. Sguardo e città si trovano, così, in un rapporto dialettico e si conformano vicendevolmente, in una reciproca influenza. Per Benjamin il modo migliore per conoscere una città è perdersi e individua nel *flâneur* lo strumento per decifrare la modernità, grazie alla capacità di cogliere l'istante e di registrare il presente, tracciando una mappa emozionale delle metropoli che si differenzia dall'itinerario turistico. Laddove il turista cerca la sospensione della vita ordinaria e l'insolito, il *flâneur* mira a una lettura originale della realtà attraverso le intuizioni, il quotidiano e la normalità con il filtro del suo sguardo divengono straordinari. Se per il turista è attraente la città che vende se stessa, per il *flâneur* è importante provare a integrarsi con lo stile di vita locale, viaggio e vita si fondono. Nel caso di Benjamin la frammentarietà dell'esposizione nella costruzione di un testo e la mancata pretesa di verità assolute si connettono alla sua *flânerie*: illumina i segreti dei luoghi, ne costruisce immagini e mette in crisi aspetti che apparivano certi e consolidati.

2. La flânerie e il metodo critico

Dal punto di vista filosofico, l'infrangersi dei grandi sistemi metafisici, che risultano inefficaci a comprendere le trasformazioni che avvengono tra il XIX e la prima metà del XX, comporta lo

1 Università degli Studi di Napoli Federico II, mail: fran.starace@studenti.unina.it, ORCID: 0000-0002-4162-2127

2 Received: 30/05/2021. Revised: 31/10/2021. Accepted: 03/11/2021.

3 Per la nozione di flânerie di Baudelaire si consiglia la lettura del saggio "Baudelaire: il flâneur e la folla" nel testo di Alberto Castoldi *Il flâneur. Viaggio al cuore della modernità* (2013)

spostamento dell'attenzione verso gli aspetti quotidiani della vita, il modo di abitare lo spazio, nel periodo che vede l'ascesa della classe borghese. Tra l'epoca moderna e quella contemporanea la somiglianza si può ravvisare nelle manifestazioni del capitalismo e in termini di tipologie umane che abitano la città. Oltre al flâneur, emergono il dandy e il blasé. Le tre fisionomie sono accomunate da una sorta di impassibilità e dal distacco verso i fenomeni che osservano. Il flâneur è una fisionomia metropolitana, la cui essenza è strettamente connessa al modo di vivere la dimensione urbana. È una figura della soglia tra la città e la classe borghese, entrambe non lo hanno ancora travolto, e in entrambe egli non si sente a suo agio. Cerca rifugio nella folla, rivelando il suo carattere ossimorico⁴: egli è solo nella folla. Il passeggiare diventa un'arte che implica l'osservazione dei fenomeni senza un eccessivo coinvolgimento, consentendo una risonanza all'interno dovuta al rintocco della realtà su corde interiori che conduce a un passato originario, e non personale. Attraente diviene l'umanità nelle sue esternazioni, gesti, emozioni. Interessante è l'architettura che attesta il ritmo di una comunità. Lo sguardo si occupa delle manifestazioni del mondo capitalistico che trova nelle dinamiche cittadine massima espressione. La città diviene paesaggio e la riflessione filosofica si coniuga all'indagine antropologica. La metropoli in quanto luogo di libertà di espressione e di anonimato è il palcoscenico dell'agire umano, il posto in cui si concentrano gli scambi economici tra produttori e consumatori che quasi sempre non si conoscono, ha una vita a sé stante indipendente dalla presenza o assenza del singolo cittadino, tutti sono interscambiabili e ognuno cerca di diventare unico, distinguendosi per attirare l'attenzione o per diventare insostituibile. Dalla contemplazione della natura si passa all'osservazione della città. La vista e l'elemento ottico divengono preminenti rispetto agli altri sensi. Una modernità che contiene in sé l'arcaico, un passato che risuona nel presente, una stratificazione del tempo che si sedimenta e non scorre: questi sono gli elementi interessanti per il flâneur, pur sembrando un passeggiatore distratto. Il cambiamento appariva come la cifra stessa della dinamica cittadina, a fronte dell'immobilismo della dimensione rurale. Con Benjamin la *flânerie* estetica incontra l'istanza critica. Se nel XIX secolo la funzione del *flâneur* era riconducibile all'idea di testimone della modernità, con Benjamin la *flânerie* diviene un'operazione attiva, uno stile di vita. Da caratteristica dell'artista diviene caratteristica del filosofo. Benjamin non solo si richiama a Baudelaire, ma si sofferma su Poe e sul suo Uomo della folla. Poe distanzia il *flâneur* dal filosofo che passeggia e lo delinea piuttosto come «un licantropo inquieto che vaga nella selva sociale» (Benjamin, 1982/2010 p. 467). Pensatore asistematico in grado di rovesciare le banalità e interrogare ciò che appare ovvio, Benjamin, non rispetta il confine tra letterato e filosofo e elabora pensieri che si muovono sulla soglia⁵. La soglia è il suo punto di vista nello sguardo sulla metropoli ed egli identifica nel carattere distruttivo la possibilità del nuovo. Stare sulla soglia vuol dire non solo non farsi coinvolgere da ciò che si osserva, ma abbattere le frontiere tra le discipline: la filosofia deve aprirsi. L'approccio critico presuppone una teoria della conoscenza. I confini tramite la filosofia si trasformano in soglie. È interessante notare che la parola critica condivide la stessa radice etimologica di crisi, derivando dal verbo greco *krino* che vuol dire separare, cernere e, in senso più ampio, discernere, giudicare, valutare. Mettere in evidenza le incrinature potrebbe essere l'atteggiamento coerente del critico, non solo guardando agli interstizi del reale per scovarne una possibilità di ribaltamento, ma anche rimettendo in questione idee e concetti che paiono assodati. Teologia, storia, arte, scienza dovrebbero nelle intenzioni critiche di Benjamin andare in direzione contraria allo specialismo della divisione del lavoro. Il concetto di critica in Benjamin è primariamente connesso all'abbattimento dei confini. La soglia è contrapposta al confine, in quanto può essere attraversata ma consente anche la sosta. Aguzzare lo spirito critico significa, per il *flâneur*, agire come un detective alla ricerca di tracce, registrando le voci, e con sguardo di Medusa fissarne le immagini, creando fotografie

4 Riguardo le contraddizioni che il flâneur è in grado di incarnare si rimanda al testo di Giampaolo Nuvolati: *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita* (2013)

5 Per approfondire il rapporto tra il filosofo Benjamin e la soglia, si segnala il testo di Maria Teresa Costa: *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia* (2008)

mentali di ciò di cui è circondato. L'apparenza con il *flâneur* riacquista dignità filosofica. Egli è colto dall'ebbrezza, come in un sogno sotto l'effetto di droghe, mentre gli altri sono presi dalla frenetica vita metropolitana. Egli passeggia senza meta, abita il non-luogo della strada, mentre la massa utilizza la strada in maniera strumentale per andare da un luogo all'altro. È in città che lo sguardo è colpito da fenomeni di superficie, dall'illuminazione, dalle insegne pubblicitarie, dal manifestarsi delle mode. Non solo, è in città che si può cogliere la modernità. Nel XIX secolo la società con la quale il *flâneur* si interfaccia vede ancora una fase iniziale di industrializzazione con un'a-nomia, un'assenza di regole e valori sedimentati, che connota un'epoca di transizione. Le trasformazioni urbanistiche cambiano il volto alle grandi città europee. Nello stesso periodo perdono di senso i grandi sistemi metafisici a fronte dei cambiamenti culturali e politici in atto. Le metamorfosi sociali che non hanno ancora corrispondenza in un adeguamento dei valori generano disorientamento. Ma questo effetto di spaesamento non è temuto, anzi è ricercato dal *flâneur*, che vive il tempo del presente e lo spazio della soglia. La classe borghese è in ascesa, il *flâneur* non ne è stato travolto. Non gli appartiene la logica della cura dell'*interieur* o della moda, piuttosto gli interessano i segreti che possono narrare le pietre, l'asfalto. L'eco di chi ha già vissuto. Il contatto con l'Ur, un passato originario non storico, punto di contatto sovraperonale con l'altro. La strada non è vista in modo strumentale ma va abitata. Richiamando l'etimologia di metodo come "attraverso una strada", si potrebbe dire che al *flâneur* non appartiene né la ricerca del risultato né la formulazione di ipotesi, egli sente e assorbe. Contano per il *flâneur* l'atto di attraversare, la strada stessa e la sosta. La sua libertà si configura come possibilità di espedienti e vie di fuga, prossimità ai margini, padronanza del proprio tempo e non come calcolo pragmatico. Interrompe il ritmo e inconsciamente interrompe i ritmi del processo di produzione.

«La strada conduce il *flâneur* attraverso un tempo scomparso. Per lui ogni strada è scoscata, lo conduce in basso, se non proprio alle Madri, tuttavia in un passato, che può tanto più ammalare in quanto non è il passato suo proprio, privato. Eppure esso resta sempre il tempo di un'infanzia. Ma, perché, quello della sua vita vissuta? Sull'asfalto, dove egli cammina, i suoi passi destano una sorprendente risonanza. Il lampione a gas che illumina il selciato getta una luce ambigua su questo doppio fondo». (Benjamin, 1982, p. 465)

Benjamin sia nei *Passages* che all'interno della recensione del testo *Spazieren in Berlin* di Franz Hessel⁶ (1929) si sorprende che non sia Roma la patria del tipo del *flâneur*. La risposta è nel carattere nazionale degli italiani. È il carattere dei parigini che ha fatto di Parigi la terra promessa dei *flâneurs*. Un'idea di paesaggio che ha una stretta correlazione con la vita. Ma non solo, a Roma il sognare seguirebbe strade troppo spianate. La città italiana è troppo piena di templi, piazze recintate, santuari nazionali per poter entrare direttamente nel sogno del passante. Le grandi opere sono una miseria per il *flâneur*, così come le grandi narrazioni storiche. La dialettica tra il nuovo e il sempre uguale è la dialettica della modernità, in continuità con il passato ma che si presenta come l'era della novità. Benjamin apprende la *flânerie* da Baudelaire il quale colloca nella folla l'uomo che passeggia e lo lega all'attività oziosa. L'atteggiamento di muoversi nella folla è connotato da un *laissez faire*. In Benjamin, negli anni '20 del XIX, diviene rivoluzionario: l'ozio è di per sé il contrario del negozio ed egli con la sua attività tenta di resistere alla massificazione e all'omologazione. All'origine delle tre fisionomie metropolitane - *flâneur*, *dandy* e *blasé* - c'è il desiderio di minimizzare e dissolvere l'irrequietezza, come osserva Benjamin riprendendo Simmel⁷ (*ibidem*, p. 499). Si tratta di resistere alla frenesia della modernità. La stimolazione percettiva che aumenta per l'abitante di città rispetto a colui che risiede in una cittadina di provincia produce diverse reazioni che fungono da anestetizzanti ma al contempo genera la necessità di cogliere al primo sguardo chi si ha di fronte, il suo carattere e il suo ceto vengono

6 Sulla *flânerie* di Franz Hessel si veda *L'arte di andare a passeggio* (2011)

7 Simmel *Nella metropoli e nella vita dello spirito* (1903) si concentra sulla figura del *blasé*, fisionomia dell'impassibilità scolorita dal denaro, che privilegia l'utilizzo dell'intelletto e del calcolo a scapito della ragione e della sentimentalità.

dedotti dal modo di presentarsi, dall'abbigliamento, dalla gestualità. La quantità di reazioni interiori nella metropoli, dove si incontra un'infinità di persone, deve essere inferiore rispetto alla quantità di reazioni che possiamo permetterci nella città di provincia, dove tutti conoscono più o meno tutti e si ha un rapporto con ognuno. Altrimenti se si volesse dare la medesima attenzione che si tributa all'altro nella città di provincia, la condizione psichica sarebbe insostenibile. In una società la cui direzione è l'accumulo di denaro, in cui il calcolo tende a prevalere sulla sentimentalità, richiamando Simmel l'intelletto sulla ragione, in cui le persone si adoperano freneticamente per raggiungere standard di vita elevati e iniziano ad acquisire preminenza i principi di efficienza ed efficacia, in base a una legge di competitività nella giungla urbana, va da sé che passeggiare senza una meta può essere un atteggiamento di estrema ribellione. L'atteggiamento del *flâneur*, lungi dall'essere disincantato, come colui che ha già visto tutto, è piuttosto costantemente curioso. Tuttavia in Benjamin c'è di più. Si tratta di una coscienza che desidera il risveglio dell'illuminazione. La *flânerie* si coniuga a un nuovo tipo di sguardo: una sorta di lente sulla città che ingrandisce i dettagli e i particolari, ed è alla ricerca di punti critici e di incrinature. Adorno definisce questo *modus operandi* con l'espressione "metodo micrologico" (Adorno, 1955, p. 224), l'empirico coincide con lo speculativo, la solidità risiede nell'evidenza, lo sforzo primario è l'attualizzazione. Alla base di questo metodo c'è l'immagine dialettica, cioè la capacità di cogliere le polarità nel reale e costruirne una fotografia, anche attraverso il procedimento dell'allegoria. Ogni elemento rilevato ha un aspetto duplice e speculare, come i marciapiedi di una strada: se si decide di percorrerne solo un lato, l'immagine che ne deriva è soltanto parziale. Non c'è mai un giudizio morale su ciò che egli vede, ma gli interessa descrivere e commentare. Il procedimento micrologico consente a Benjamin di emanciparsi dall'antitesi tra eterno e storico. Concentrandosi sul dettaglio e sul minimale, il movimento storico si arresta e si sedimenta in immagine. L'estrema mobilità viene capovolta in staticità e giunge a una concezione statica del movimento. Questo capovolgimento plasma anche l'essenza specifica del suo linguaggio. Il metodo micrologico è frammentario: indaga il frammento del reale e ne costruisce un'immagine, salva i fenomeni e ne scopre la dinamica dialettica. Il suo linguaggio vuole mostrare e non dimostrare. Benjamin è interessato microscopicamente alle forme linguistiche. Dare i nomi alle cose è il primo atto filosofico e si può leggere il reale come un testo. Il linguaggio, i codici e i simboli, il *flâneur* li scova tra le strade. La scoperta delle antinomie passa attraverso l'osservazione del quotidiano. L'interpretazione materialistica dei fenomeni non coincide con la loro spiegazione in base al tutto sociale, ma piuttosto si concretizza nel loro isolamento e riferimento immediato a tendenze materiali e lotte sociali. Il modo di guardare la città è contraddistinto dalla capacità di cogliere le polarizzazioni all'interno del reale e tramutarle in immagini che rappresentano una dialettica in stato di quiete ma che, a differenza della dialettica hegeliana, non produce una sintesi. L'ambiguità è la legge di queste immagini di pensiero e è il pensiero a funzionare, anche, per immagini e in modo dialettico. L'immagine non è mai autoreferenziale, implica una relazione con qualcosa di esterno a sé che viene richiamato, costituisce il *medium* della dialettica e può essere in grado di sostituire il concetto. L'idea di soglia è in grado di cogliere il movimento dialettico nel suo arresto. Lo sguardo non pretende di abbracciare l'assoluto o di giungere a una totalità. È il modo di guardare a essere cambiato, l'intera ottica: attraverso la tecnica dell'ingrandimento l'irrigidito si muove e ciò che è mosso si ferma. Il metodo si concretizza, quindi, in una tecnica che consiste in una sorta di fermo-immagine: la produzione di un'istantanea fotografica, attraverso uno "sguardo di Medusa". L'arresto di pensiero in immagine è correlato alla scelta di elevare il frammentario a principio. Dietro questa decisione c'è la consapevolezza che la realtà non è un tutto unitario dotato di senso. È negata «la rotonda unità del configurato» (Benjamin, 1982, p. 243), Benjamin intende far emergere i significati attraverso un montaggio provocatorio del materiale. La cura nel costruire immagini avvicina il filosofo all'artista. La rappresentazione, in Benjamin, ha il carattere discontinuo del mosaico. È tanto lontano dalla presunzione di un sistema, quanto dall'idea di finito. Coerentemente con queste idee c'è la decisione di utilizzare brani di altri autori. L'uso della citazione viene considerato più che legittimo, anzi necessario, e si

inscrive in un modo anti-individualistico di pensare la filosofia. Citare significa attualizzare un pensiero altrui, che diventa prezioso e leggibile in un momento particolare: l'adesso della conoscibilità. La coerenza benjaminiana non risiede nell'organicità delle sue riflessioni. L'unica figura che consente di porre le cellule di realtà sullo stesso piano, senza gerarchizzarle è il cerchio. Nel caso di Benjamin si tratta di un cerchio vuoto, poroso, che evita la pretesa di totalità. La sua scrittura frammentaria e sempre aperta lo dimostra. Altro concetto fondamentale assieme all'immagine dialettica è la costellazione: essa risulta costituita da imprevedibili connessioni, in cui non vale il principio di causa e effetto, né una legge di consequenzialità. La concezione del tempo non è lineare: un fattore presente scatenante può far risuonare nell'oggi un evento passato. Egli si esprime attraverso un montaggio del materiale che strutturalmente è disposto ad accogliere nuovi spunti, finalizzato a provocare uno choc. È la risonanza del materiale montato insieme che consente un risveglio. Il parallelismo tra scrivere un testo e visitare la città rende palese l'idea che a livello intensivo, entrambi i processi sono potenzialmente infiniti. Si tratta di trovare corrispondenze più che cause e effetti. Le corrispondenze sono fili che connettono i fenomeni nella virtualità della rappresentazione. Regole e categorie, in letteratura, sono valide per l'istanza didattica e non per l'istanza critica. L'esatto opposto di una *philosophia perennis*, l'unico perenne è il transeunte. Un *collage* che non occulta il materiale ma che lo mette in evidenza, lasciando che si vedano i contorni delle immagini montate insieme. Una sorta di *patchwork*: testo e tessile condividono la stessa radice etimologica, il testo va intessuto. Il momento tessile della stesura prevede il taglio degli "stracci", e in questo risuona la funzione della citazione. Gli elementi costruttivi, seppur minuscoli, devono emergere mediante un commento ai particolari che passa attraverso il lavoro di cucitura, il cui segno resta visibile.

«Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli» (*ibidem*, p. 514).

Stracci e rifiuti vanno esibiti, utilizzati, esposti e proprio questo principio è in relazione con il carattere disarticolato dell'esposizione. Il *flâneur* è alla ricerca di indizi e dettagli che rilevino l'identità dei luoghi. Negli *Elementi della teoria della conoscenza dei Passages*, Benjamin esplicita l'aspetto pedagogico del suo lavoro: «Educare in noi il medium creatore di immagini allo sguardo stereoscopico e dimensionale nella profondità delle ombre della storia» (*ibidem*, p.511). In *Strada a senso unico*⁸ (Benjamin, 1972, pp. 409-463) emerge pienamente la volontà di mettere insieme materiali disomogenei, anche dal punto di vista stilistico. È uno scritto ibrido, ricco di allegorie. L'allegoria funziona per accostamenti inediti e imprevisi che producono immagini. Si potrebbe parlare di "metodo del collezionista". Se per poter costruire bisogna prima distruggere, questo non significa che non si possano utilizzare gli scarti, gli elementi costruttivi di ciò che si è distrutto. Adorno evidenzia la relazione tra la tecnica espositiva del montaggio provocatorio di materiale e il surrealismo: «la filosofia non doveva soltanto raggiungere il surrealismo, ma essa stessa divenire surrealista» (Adorno, 1955, p. 227). Immagini enigmatiche, riflessioni sul quotidiano e rebus del sogno. *Einbahnstrasse*, si muove tra lo sguardo da *flâneur* di Franz Hessel e l'analisi culturale della vita quotidiana metropolitana e capitalistica degli scritti di Siegfried Kracauer⁹. Con Kracauer, Benjamin, condivide il principio della costruzione, all'interno di un pensiero asistemico e il carattere disomogeneo degli scritti. Abbandonano entrambi l'illusione di muoversi all'interno di una dimostrabilità di tipo scientifico. Da Hessel, che Benjamin considera il prototipo di *flâneur* e con il quale nel 1927 comincia la stesura dei *Passages*, riprende quella

8 Saggio di Benjamin dedicato a Asja Lacis.

9 Kracauer aveva il progetto di raccogliere i suoi scritti giornalistici in uno *Strassenbuch* in cui raccogliere immagini di città e osservazioni filosofiche, ma non riuscì a realizzarlo perché costretto a scappare dalla Germania. Sono negli anni sessanta riuscì a curare due raccolte: *La massa come ornamento* e *Strade a Berlino e altrove*.

fiaba allegorica che non ha la pretesa di essere foriera di una "morale" che confermi il senso comune, ma che anzi tende a metterlo in crisi evidenziandone le contraddizioni. Gli occhi sono, così, colpiti da fenomeni di superficie, l'apparenza viene riabilitata acquistando dignità filosofica e la città in quanto luogo di esteriorità e teatro di comportamenti rappresenta lo spazio migliore per capire il proprio tempo. L' "inutilità" del passeggiare senza uno scopo apparente diviene un atteggiamento filosofico in un mondo in cui tutto sembra andare nella direzione della ricerca dell' "utile". Passeggiare non è un piacere specificamente borghese, anzi è quasi un privilegio del povero. Assumono rilevanza quelle che Hessel chiama seconde circostanze. Il metodo micrologico si coniuga all'esame fisiognomico della metropoli: diventano interessanti i caratteri minuscoli, le architetture, le strade labirintiche, i caffè, i trasporti, la moda, i modelli di vita borghese, la mercificazione, la pubblicità, la proprietà borghese. Il rapporto tra città e abitante è di tipo dialettico in una reciproca influenza tra costituirsi del tessuto urbano e modi di agire. Nel 1929 la recensione benjaminiana al testo di Hessel è chiamata il *Ritorno del flâneur*. Qui si evidenzia la differenza tra le rilevazioni effettuate sulla propria città e quelle effettuate in viaggio. Hessel racconta di Berlino dove ha vissuto la sua infanzia. Scrivere sulla propria città ha meno a che fare con lo spazio e più con il tempo. Coinvolge la memoria e le tracce del passato. Non delle grandi reminiscenze storiche ma dell'Ur, del passato originario. Il brivido storico è lasciato al viaggiatore e al turista. Al *flâneur* interessa l'odore di una sola soglia, la qualità tattile di una mattonella come possono essere percepiti da un cane. La città agli occhi del *flâneur* non solo si dischiude come paesaggio ma si scinde nei suoi poli dialettici. L'allegoria del naturale applicato all'artificiale diviene prezioso strumento per realizzare un commento alla realtà: per il frastuono della ferrovia alternato al silenzio viene utilizzata l'immagine della risacca, vengono descritte poi insenature e isole di alberi, la musica jazz che fa incurvare il fogliame. Come Baudelaire evocava il mare di case con onde gigantesche, le strade in cui le ore del giorno si rispecchiano come in un lago di montagna. Abitare non è soltanto da riferirsi alla casa, anzi l'invito di Hessel è quello di abitare le strade. Il *flâneur*, fuori dalle mura domestiche e per le strade inventa, sperimenta, conosce, vive molto di quanto non si faccia all'interno, nell'*interieur*, al riparo tra quattro pareti. Per le masse, come per il *flâneur*, essere inquieto sempre in movimento le insegne lucenti sono un ornamento altrettanto bello del dipinto a olio nel salotto borghese, i chioschi sono biblioteche, le terrazze dei caffè sono il balcone dal quale il borghese guarda tutto ciò che accade in strada, l'androne dei cortili è l'ingresso alle camere della città, la cancellata alla quale gli operai appendono le loro giacche è il vestibolo. L'arte dell'andare a passeggio comprende in sé la scienza dell'abitare. Ogni esperienza comprende in sé il proprio opposto. Ma non abitano solo gli uomini o gli animali, abitano anche gli spiriti e le immagini. Il *flâneur* cerca le immagini ovunque si trovino. Il *flâneur* è il sacerdote del *genius loci*. Ha la dignità del sacerdote e il fiuto del detective. La città è stimolante perché consente al filosofo di guardare ai processi e alle dinamiche del proprio tempo, per comprenderlo. Potenzialmente visitare una città è un processo infinito a livello intensivo, pur essendo un luogo delimitato e finito a livello estensivo. L'attenzione di Benjamin si concentra, inoltre, sui modi di vivere. L'esame fisiognomico muove dalla convinzione che siano più le cose a determinare la maniera di agire delle persone, anziché il contrario. L'intento è leggere la vita nelle forme apparentemente secondarie e perdute nel tempo. La città è il posto in cui arcaico e moderno coesistono, in cui il tempo non scorre ma si sedimenta e in cui le immagini dialettiche emergono alla vista di chi sappia coglierle. Il carattere distruttivo, poiché vede ovunque strade, si trova sempre a un crocevia. Benjamin si trova al di fuori di tutte le correnti e questa circostanza sicuramente può essere ricondotta alla duttilità e all'atto di *flâner* intellettuale che ha fatto di Benjamin un pensatore della soglia in tutte le sue forme. La soglia è la consapevolezza che la propria epoca è un'epoca di transizione. La soglia richiama al sonno e alla veglia, e vede il risveglio come momento di passaggio. Il risveglio agognato da Benjamin è l'emancipazione, la salvezza teologica e politica. Analisi fisiognomica, metodo micrologico e intenzionalità archeologica sono le coordinate per comprendere la gnoseologia di Walter Benjamin, il modo in cui egli commenta la realtà. L'archeologia in Benjamin si concretizza nell'uso della citazione e nella

concezione della legittimità di questo uso e prende quello che può essere letto in un momento particolare della conoscibilità, operando una cernita e facendo incetta di quello che gli altri hanno scritto. Chi fa la storia e non soltanto chi la scrive, cita storia¹⁰. Adorno, basandosi su alcuni frammenti dei *Passages*, sostiene che quest'opera, la quale ha accompagnato Benjamin dal 1927 sino alla morte nel 1940, avrebbe dovuto consistere in un insieme di citazioni. Lo stesso Benjamin in un frammento scrive che questo lavoro avrebbe dovuto sviluppare al massimo grado l'arte di citare senza virgolette e che la teoria dell'opera è intimamente connessa al metodo del montaggio letterario. È interessante osservare che la frammentarietà è una caratteristica pressoché generale degli scritti benjaminiani. Adorno afferma che questa tendenza non va ascritta unicamente all'avverso destino, ma che fosse insita da sempre nella compagine del suo pensiero e fosse legata alla volontà di provocare lo choc del montaggio. In *Eibahnstrasse*, Benjamin scrive che le citazioni nei suoi lavori vanno pensate come predoni che si appostano lungo la strada e che balzano fuori a spogliare il lettore delle sue convinzioni: aforisma che, per Adorno, va concepito alla lettera. Citare vuol dire tutt'altro che violare l'intento dell'autore citato, ma anzi significa rendergli giustizia attraverso l'attualizzazione, comprendendo la sua portata nell' adesso della leggibilità. I prodotti della scrittura e del linguaggio sono riconducibili alla facoltà di percepire affinità non immediatamente sensibili. Non si tratta di accumulare i materiali più disparati ma coglierne la tensione, dando valore agli estremi come vettori in un campo. L'obiettivo è il risveglio attraverso l'uso inedito di scritti altrui che assumono l'aspetto di immagini balenanti in grado di illuminare. Leggere un insieme di citazioni provoca un'ebbrezza simile all'incedere del *flâneur* tra i lampioni a gas.

3. Benjamin a Napoli: la prospettiva di un “antiturista”

La *flânerie* di Benjamin si rivela nelle sue concezioni della costruzione storica, dell'uso della citazione e nel suo metodo di collezionista: per comprendere il proprio tempo, non elabora una costruzione astratta, ma ha l'intenzione di rappresentare la sua epoca attraverso un commento alla realtà che si concentri sui dettagli, gli elementi costruttivi vanno ritagliati e montati insieme. Analogamente Benjamin cerca di fare con i pensieri degli altri autori, setacciandoli e tenendo per sé quello che può illuminare una porzione di verità. L'idea è che i testi altrui debbano essere attualizzati e che il passato acquisti un particolare grado di comprensibilità in un determinato momento presente. Non si tratta di accumulare i materiali più disparati ma di coglierne la tensione. Il parallelismo è tra la possibilità di leggere il reale come un testo e fare del testo un mosaico di citazioni e di immagini che ricorda il montaggio cinematografico. Il *flâneur* Benjamin passeggiando esercita il pensiero critico, discernendo e raccogliendo ciò che desta risonanza, sta sulla soglia tra l'esigenza di inserirsi nella collettività e la consapevolezza dell'impossibilità di farlo pienamente. La sua lente sul mondo funziona occupandosi di minuscoli particolari, come un fisiologo e generando ampie prospettive e panoramiche, come un aviatore e connota il suo modo peculiare di guardare, il suo angolo visuale. Sguardo che caratterizza il modo di rapportarsi ai centri urbani: prima Napoli, poi Mosca, Berlino e Parigi¹¹. L'esercizio a coltivare questo sguardo è necessario per comprendere le potenzialità del passato e aprirsi al futuro. Mentre il turista cerca conferma di ciò che ha immaginato prima di partire, Benjamin non si fa compromettere dalla memoria e dalle aspettative.

10 Nella *XIV Tesi sul concetto di storia* (1940) Benjamin sostiene che Robespierre si fa interprete di una concezione “qualitativa” della storia: «La Rivoluzione francese pretendeva di essere una Roma ritornata. Essa citava l'antica Roma esattamente come la moda cita un abito di altri tempi». La storia si frantuma in immagini e se al loro interno si coglie un processo dialettico, si può parlare di monade.

11 Per un'analisi complessiva delle città e delle metropoli descritte da Benjamin si veda *Immagini di città* (2007) con prefazione di Magris

«Solo ma disposto a rischiare per arrivare a cogliere meglio il senso delle cose, il *flâneur* non si presta certo ad essere rappresentato come il turista classico. I suoi sono incontri quasi accidentali, per certi versi estremi: lo scotto che occorre pagare per avvicinarsi sempre di più alla cruda realtà del luogo, per scrostare la realtà stessa dalle immagini stereotipate dei *depliant* turistici. Come se per una conoscenza più adeguata fosse necessaria una sorta di iniziazione con tutte le incognite e gli shock che questa comporta.» (Nuvolati, 2013, p. 49).

La prima avventura benjaminiana di fisiognomica della città avviene nella passata Capitale del Regno delle due Sicilie, di cui egli sottolinea la differente fisionomia che offre al viaggiatore a seconda che giunga per mare o si sposti in treno: facile da amare nel primo caso, paragonabile a un labirinto polveroso nel secondo. Si può notare come il labirinto, non solo conduce a una dimensione mitica, ma connota anche il modo di passeggiare per le strade del *flâneur*, un modo più simile all'erranza del sentiero che alla sicurezza dell'asfalto. Benjamin soggiorna a Capri dall'aprile all'ottobre del 1924, facendo più volte visita a Napoli e si propone di esplorare la relazione tra aspetti estetici e sociologici, cogliendone l'intersezione e l'influenza reciproca. Il focus dell'indagine è così esplicitato nel 1931: il «vivo gioco delle forze della storia, soprattutto della vita popolare che nella bellezza selvaggia e barbarica della città ha lasciato la sua impronta in modo involontario e con artistica regolarità». Il ritmo della comunità, quindi, risulta sintetizzato e scandito dalla sua architettura. La fisiognomica benjaminiana si manifesta in questa idea: se atteggiamenti e consuetudini influiscono in maniera inconsapevole sull'arte, è vero specularmente anche il contrario, cioè che l'urbanistica incide sui comportamenti. La città di Napoli è rappresentata in contrasto con l'immagine romantica, pittorica e ottocentesca e attraverso il confronto con le altre grandi città portuali che possono rilevare tratti comuni tra loro. L'elemento che tende a manifestarsi più che a nascondersi, la camorra, la superstizione, il gioco del lotto, le feste popolari e il carattere dei napoletani sono solo alcuni dei temi che Benjamin affronta nelle sue riflessioni. Nel periodo che coincide con le prime visite alla città, nel 1924, egli è impegnato nella stesura della Premessa gnoseologica al *Dramma barocco tedesco*: la sua teoria della conoscenza viene messa a punto a Capri e è influenzata dal concetto di porosità. Dell'isola, Benjamin, non ha lasciato descrizioni, mentre due scritti del 1925 e del 1931 e una recensione a un testo di Jakob Job del 1928, sono il risultato dell'esperienza partenopea. Dedicandosi alla lettura di questi elaborati, viene spontaneo paragonare quello che egli esprime alla situazione attuale, domandarsi quanto di quello che egli comunica sia ancora valido e chiedersi che portata abbiano i suoi resoconti, oggi. Egli, non solo si fa testimone della realtà metropolitana, ma in maniera critica cerca le incongruenze, i poli dialettici che si manifestano nei comportamenti e nell'influenza reciproca tra conformazione territoriale e compenetrazione sociale. Lo sguardo da *flâneur* che sta sulla soglia gli consente di prendere in considerazione fattori che ai napoletani è difficile individuare, in virtù di una certa distanza dall'oggetto osservato e del minore coinvolgimento nella cultura che intende descrivere. Evidenzia la difficoltà comunicativa per il forestiero che non conosce il codice linguistico preverbale, gestuale, musicale ampiamente utilizzato per le strade. Riesce a mettere a fuoco una fotografia più dettagliata di quanto non possa fare un napoletano che, vivendoci, non riuscirebbe a coglierne alcune sfumature con analoga vividezza. L'intento è afferrare nel caos cittadino delle immagini e restituirle al lettore. Stare sulla soglia significa vivere il presente, evitando che la memoria comprometta la descrizione e che le previsioni e i pregiudizi influiscano sul futuro. Significa anche, nel caso di Benjamin, consentire a un fattore presente scatenante di ricondurre all'Ur, un passato originario mitico e non storico, generale e non psicologico, farsi rintoccare dalla realtà e essere disponibile al ritorno di una tensione fanciullesca con il mondo. Mentre la fisiognomica dei volti determina un'identità simbolica tra elementi esteriori e elementi interiori, la fisiognomica in urbanistica scova una possibile corrispondenza, non di tipo deterministico tra elementi caratteriali e conformazione territoriale. Se la curiosità è il movente principale dell'erranza di Benjamin, bisogna considerare la sua matrice ideologica, indice di un tipo di sensibilità: Lukacs e Marx. L'attenzione si concentra sulla

miseria. La povertà colpisce a fronte delle promesse di felicità del capitalismo. Questo è il sottofondo delle sue riflessioni, l'interesse per il gioco delle forze della storia oltre le grandi narrazioni. Il suo intento è illuminare le classi sociali oppresse escluse dalla rilevanza storica. Il fenomeno è costantemente ricondotto alla legge dialettica che lo sottende, c'è un'ambivalenza costante, e il *flâneur* Benjamin si muove sul crinale senza privilegiare né l'uno nell'altro aspetto, ma cercando di rilevarli entrambi. Si tratta di guardare ai fenomeni come vettori in un campo di forza, in cui poter costruire delle costellazioni, attraverso la scoperta delle corrispondenze. L'economia si connette all'antropologia, l'antropologia all'urbanistica, l'urbanistica crea le condizioni perché si verifichino certi comportamenti, e questi comportamenti diventano atteggiamenti culturali. L'interesse per i *passages* di Parigi è anticipato dall'attenzione ai corridoi napoletani e alle gallerie da fiaba, ricoperte di ferro e vetro: esigui segnali di modernità. Napoli, peraltro, fu la prima città italiana a introdurre l'illuminazione a gas, preceduta in Europa soltanto da Parigi, Londra e Vienna. La stessa via Toledo, gli sembra una galleria, e come in una fiaba non bisogna guardare né a destra né a sinistra, dove sono ammassati i prodotti che arrivano dal porto, per non farsi sedurre e cadere vittima del diavolo. Prima di dedicarsi a Parigi e alle operazioni di Haussman che riguardano la città, che vengono richiamate già nell'*Exposè* dei *Passages*, Benjamin, si riferisce al Risanamento di Napoli, definendola porosa. Il *flâneur* abita gli attraversamenti, i *passages*, luoghi che uniscono le strade e che richiamano alla fiaba, per mezzo del consumo risultano rassicuranti per la massa. È interessante l'interpretazione di questa categoria che elabora il filosofo nolano Aldo Masullo¹²: considera l'etimologia del termine che deriva da *poros*, equivalente greco non solo di foro, buco, ma anche di risorsa ed espediente, la cui radice indoeuropea è *per* ed indica l'attraversamento. Porosità si configura come una caratteristica socio-psicologica dell'uomo napoletano e geofisica del suolo. *Poros* si connette ad una furbizia pratica. In quanto espediente che diviene risorsa si concretizza nella capacità di arrangiarsi, trovare scappatoie e si muove in parallelo con la comicità dell'invenzione di parole o di gesti. *Poros* è correlato alla roccia tufacea: Napoli, per Benjamin, sarebbe una città che si identifica con la roccia e come la roccia sarebbe resistente nella sua immobilità, refrattaria al cambiamento. Porosità e compenetrazione coinvolgono anche i rapporti familiari: poteva succedere che se un bambino restava orfano o i genitori non erano in grado di prendersene cura, invece di allertare i parenti, il bambino diventava parte integrante della famiglia di una vicina di casa che lo accoglieva, dando vita a una sorta di adozione illegale. L'essere pieno di cavità del tufo si traduce nel suo essere pieno di attraversamenti. Il contrario della separatezza e dell'incomunicabilità. Una città-frontiera attraversata da varie dominazioni, ultima città europea e prima del Mediterraneo, il cui tratto distintivo è la marginalità. Il movimento è però duplice: se l'esterno viene considerato parte del proprio appartamento, l'interno è reso pubblico, trattato come strada, aperto all'esterno, permeabile. L'esistenza privata alle volte è palesata, esposta e quasi spiattellata in pubblico. Nelle relazioni è difficile che sia rispettata una certa soglia di discrezione. La vita privata è rivolta all'esterno, si svolge tra «devozione e disperazione». La soglia in architettura, a differenza del confine, consente una maggiore ibridazione culturale, non è detto però che questa mescolanza si traduca in effettiva integrazione. È una città-soglia. Il portalettere, per Benjamin, sostando su varie soglie, è l'unico che può conoscerla davvero. La soglia tra spazio pubblico e privato non è ben delineata. La tipologia abitativa del "basso", che non è pensata come dimora, è esemplificativa: fa sì che non ci sia un confine tra interno ed esterno, si tende a trattare la strada come parte della propria abitazione. Probabilmente per questo motivo l'autorità statale viene difficilmente riconosciuta e vissuta come un'ingerenza in casa propria. I numerosissimi balconi e terrazzi si connettono alla proiezione della vita privata verso l'esterno. Medesimo livello di esposizione hanno i cibi e le merci in generale: qualsiasi prodotto è messo all'esterno, in vetrina per attirare lo sguardo dei passanti. In Germania, nota Benjamin, solo i ristoranti più esclusivi mettono in mostra pesce e

12 Le opinioni del filosofo sulla città di Napoli sono raccolte in un'intervista a cura di Scamardella in *Napoli siccome immobile* 2009

carne, a Napoli questa è una consuetudine perfino nella taverna più miseranda. Mentre il *flâneur* rappresenta per Baudelaire un botanico da marciapiede diventa l'osservatore del mercato in Benjamin. Si muove tra le merci e gli scarti, tenendo presente che proprio gli stracci e rifiuti devono diventare la base della rilevazione storica per illuminare le classi sociali oppresse. Il discorso benjaminiano sulla fantasmagoria delle merci è pregnante se si passeggia per le vie della città. Il termine fantasmagoria è un calco francese del termine allegoria, e nasce per indicare l'arte di far vedere fantasmi in pubblico, per mezzo dell'illusione ottica generata da una lanterna magica detta fantascopio. Si tratta di una tecnica che precede il cinematografo, in quanto rappresenta immagini in movimento. Indica un tratto estetico della merce, non identificandosi né con il suo valore d'uso né con il suo valore di scambio. Ma non solo i prodotti da vendere, anche quegli stracci e rifiuti che per Benjamin dovrebbero essere alla base della riflessione filosofica e della rilevazione storica per rendere giustizia alle classi sociali oppresse, a Napoli vengono effettivamente esibiti ed esposti. Al modo di presentare i prodotti si collega una certa abilità nel vendere che si concretizza in una spiccata teatralità. La porosità dell'architettura si manifesta anche nei monumenti che accolgono dall'esterno nuovi elementi, di diverse epoche, ma resistono. Le aggiunte di epoche diverse su edifici preesistenti determinano una stratificazione e sono paragonabili alla tecnica dell'intarsio sorrentino. E all'inverso, materiali di risulta che vengono ritrovati colonne e pietre più antiche vengono inserite come materiale da costruzione all'interno di edifici più tardi. Elementi architettonici più remoti immessi in strutture più recenti fanno risuonare l'eco della loro storia. Si tratta dello stesso procedimento che genera l'allegoria: allontanare qualcosa dal suo significato originario, per dire altro, mettere insieme gli scarti per darli un nuovo senso. L'allegoria non esprime un tutto unitario, ma è frammentaria, mette in scena le rovine di un mondo già rovinoso e frammentato. L'arte combinatoria, mettere insieme materiali di cose che non funzionano più per creare qualcos'altro, è un'arte napoletana. A Napoli antico e moderno non solo coesistono ma si compenetrano. Simile compenetrazione sussiste tra le classi sociali, che vivono insieme, dialetticamente, condividono gli stessi spazi, gli stessi quartieri senza però mischiarsi realmente, senza sintesi. Permane, ancora oggi, una differenza polarizzata, in apparente stato di quiete, tra una borghesia che si rifà all'aristocrazia e un popolo che viene trattato da plebe. Le classi sociali restano piuttosto impermeabili.

«Fare e costruire si mescolano tra loro in cortili, archi, scalinate. Si conserva ovunque uno spazio che possa divenire teatro di nuove e imprevedibili costellazioni. Si evita il definitivo, il codificato. Nessuna situazione così com'è, sembra pensata per sempre, nessuna forma impone un così e nient'altro. In questo modo nasce l'architettura, l'esempio più convincente di senso del ritmo di una comunità. Civilizzata, privata e ordinata sono nei grandi hotel e nei magazzini del porto; anarchica, contorta e paesana al centro, dove solo da quarant'anni sono fatti passare grandi tratti di strada. E solo in essi la casa è la cellula dell'architettura urbana in senso nordico. All'interno è invece il blocco di abitazioni, tenuto insieme agli angoli da immagini murali della Madonna, quasi fossero mollette di ferro» (Benjamin, 1972, p. 42)

A Capri, Benjamin incontra Asja Lacis, attrice lettone e *flâneuse* rivoluzionaria, che crede nel teatro per bambini come strumento emancipatorio. È lei che gli suggerisce e lo sprona ad affrontare lo studio del Capitale. Nel settembre 1925 avviene l'incontro a Napoli tra il giovane Adorno, che viaggia insieme con Kracauer, laureato in Architettura, Benjamin e Sohn-Rethel, un rampollo di una famiglia benestante destinato a diventare un industriale, che però rifiuta il suo destino per dedicarsi a rileggere e reinterpretare il pensiero di Karl Marx. Indagano il rapporto con la modernità a cui Napoli sembra resistere. Napoli è estrema: modernità e antichità si compenetrano in un intarsio, morte e vita sussistono insieme, l'elemento ctonio si nutre del diurno. Le cave di tufo che forniscono il materiale da costruzione diventano ossari di massa, durante la peste del Seicento. I teschi divengono oggetti di culto, da cui ci si aspetta protezione e si prega

per le loro anime. Le ossa sgretolandosi, assumono un colore brunastro simile al tufo. E le cave, dal canto loro, hanno qualcosa di scheletrico. Le grotte vengono usate anche come osterie e abitazioni. La morte è nella vita: le rovine di Pompei che diventano un feticcio, il cratere del Vesuvio, il cimitero delle Fontanelle. Povertà e miseria già agli occhi di Benjamin apparivano contagiosi e attraverso la parola "Pompei", si spacciavano per autentiche le rovine in gesso dei templi, che in realtà erano delle riproduzioni. Le immagini dialettiche hanno sempre un aspetto duplice, un andamento biunivoco, si cristallizzano ma vanno fatte esplodere per divenire costellazioni. Allo stesso modo per realizzare il proprio progetto, il futurista Gilbert Clavel, fa esplodere il calcare vicino alla Torre che vuole rendere sua abitazione sul mare di Positano – opera d'arte totale che Kracauer descrisse nel 1925. Dopo l'esplosione è possibile utilizzare lo spazio e i frammenti, i blocchi che ne derivano per produrre connessioni inedite. Per essere fruibili, il calcare e l'immagine dialettica vanno fatti deflagrare. La costellazione non ha nulla di lineare, può essere paragonata a un prisma, a un caleidoscopio, a una rete. A Napoli, nota Benjamin, nuove e imprevedibili costellazioni possono manifestarsi in qualsiasi momento e in qualsiasi luogo. Nei cortili e sulle gradinate agisce un principio dinamico, in virtù del quale architettura e vita si attraversano reciprocamente e si mescolano. Lo scenario si trasforma in palcoscenico, il teatro si fa in strada. Nessuna forma dichiara il suo "così, e non diversamente", ma c'è sempre la possibilità che si riveli per qualcosa che non appare, come una scenografia teatrale, che può trasformarsi da un momento all'altro. Ambiguità è la cifra di questa città, non solo dal punto di vista architettonico, ma anche sociale. Perfino le persone, spesso sono paragonabili a Giano bifronte, e questo è ben spiegato da Benjamin quando fa il ritratto del camorrista dall'aspetto di un onesto borghese. Oggi, perfino la netta contrapposizione tra *flâneur* e turista diviene più fluida, nel momento in cui la città offre un turismo disorganizzato, esperienze folkloristiche da scovare, servizi forniti da attori eterogenei. L'imprevedibilità richiede al turista un'elasticità mentale che lo avvicina al *flâneur*. L'improvvisazione si connette all'arte di arrangiarsi. Napoli insegna a saper fare dell'imprevisto una risorsa, caratteristica emblematica del *flâneur*. L'immaginazione, tra sogno e realtà, pone il *flâneur* sulla soglia tra distruzione e costruzione, tra lo smarrimento esistenziale e l'avvento della ragione. Per Hannah Arendt, l'Angelus Novus di Klee è un *flâneur*, atterrito da ciò che viene chiamato progresso. Resistere alla modernità, restare pietrificati come il tufo, in un mondo che va nella direzione della massificazione dei consumi rendeva la città di Napoli particolarmente attraente. Benjamin riconosce al carattere dei napoletani un elemento precapitalistico e barbarico, che può essere secondo lui foriero di trasformazioni. Estetica e politica vengono ricondotte a un crinale comune. A proposito della città analizza e mette in crisi gli stereotipi prodotti dall'industria turistica: la Napoli, capitale dell'accidia e la Napoli del dolce far niente riconducendoli a problematiche legate agli operai nelle fabbriche. Nell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) l'avvento di nuove tecniche e il loro carattere di massa è visto come un processo inevitabile e sostanzialmente positivo, perché pone fine a una concezione aristocratica dell'arte. All'inizio del '900, l'immagine cinematografica di Napoli coincideva con quella pittorica della scuola di Posillipo. Negli anni '20 oltre ai luoghi turistici più famosi, emergono i Quartieri Spagnoli, popolari e malfamati. Durante il fascismo, i problemi della città, la violenza e le contraddizioni vengono messi da parte, per dare un'immagine di Napoli da cartolina turistica. Oggi la città sta vivendo un fermento culturale ed è protagonista di libri, film e fiction. L'industria culturale con la sua produzione cinematografica sembra non abbia svolto il compito emancipatorio che Benjamin sperava.

«La spettacolarizzazione basata sulla persistenza di stereotipi nasconde la complessità tanto delle pratiche quanto delle evoluzioni sociali che si sono manifestate nell'ultimo trentennio dando vita a una sorta di marketing della povertà, nel quale le contraddizioni storiche e gli aspetti di arretratezza che ancora permangono vengono riproposti come fattori di attrazione ed elementi di sviluppo dell'industria culturale e turistica.» (Morlicchio, 2019, p. 52).

La scomparsa dell'aura dell'opera d'arte, di cui il proletariato si dovrebbe appropriare, si connette alla volontà di Benjamin di estrapolare le cose dal loro contesto, livellandole e allineandole, senza gerarchie e legge di causa e effetto. Per rappresentare tutto sullo stesso piano, non resta che una figura circolare, in cui tutti i nuclei concettuali siano equidistanti dal centro. Ma il cerchio è vuoto, poroso, si evita la pretesa di totalità. La circolarità tra interno e esterno, tra dentro e fuori, tra i momenti collettivi e quelli individuali spezza le illusioni di una linearità temporale progressiva. L'andatura del *flâneur* è circolare, circumvallatoria, tangenziale, gli interessano i raggi più che il centro, il movimento abissale, le possibilità di intersezione, le zone di transizione. La circonferenza come figura torna a proposito di Positano, infatti Benjamin dirà nel 1928: «E qui, sotto gli occhi dei miei compagni che erano diventati del tutto irreali, feci l'esperienza di quello che significa avvicinarsi a un cerchio magico». Un'esperienza spettrale e abissale in cui nonostante egli non fosse lontano rispetto ai suoi compagni di avventura (tra i quali Bloch e Sohn-Rethel¹³), vedendoli poco più giù, si sentiva solo. È la solitudine satura di accadere del *flâneur*.

Conclusioni

L'intenzione dell'articolo è stata delineare alcuni nuclei concettuali intorno alla figura del *flâneur*, senza pretesa di esaustività, evidenziando gli strumenti a disposizione di Benjamin nella sua attività, il suo metodo, l'allegoria, la fantasmagoria, immagine dialettica, la costellazione. Si è scelto di mettere in evidenza le intersezioni tra la *flânerie* come propensione e la filosofia di Benjamin, cercando di comprenderne le reciproche influenze, con l'attenzione alle riflessioni di Benjamin su Napoli come esempio di resoconto metropolitano. A quasi un secolo di distanza dalle osservazioni di Benjamin, sorprende quanto queste siano attuali e in gran parte ancora valide. La città di Napoli ben rappresenta una dialettica in stato di quiete, la compresenza degli opposti, la compenetrazione tra sacro e profano, vita e morte, criminalità e legalità. In Benjamin la *flânerie* è inscindibile dalle altri componenti del suo sguardo: teoria della conoscenza, fisiognomica, ideologia, frammentarietà dell'esposizione, intuizione, dinamica dialettica, concezione del tempo. Il *flâneur* occupa il posto della soglia, rappresenta il salvatore dell'anima di una città al di là dell'omologazione, compiendo il primo passo verso la riflessione critica. Si muove in direzione contraria al consumo, ma braccato da un mercato spietato, rischia di diventare egli stesso consumatore. Per vendere le proprie opere deve rivolgersi al mercato. La sua immaginazione lo avvicina all'artista nelle narrazioni attraverso l'allegoria e apre a visioni inedite, a nuovi mondi possibili. Non vi è nulla di oggettivo e scientificamente fondato, l'originalità viene esaltata e non necessariamente ricerca ampie condivisioni. Illumina i luoghi svelandone i significati più segreti e ribalta aspetti che sembravano certi e incontrovertibili. Ambisce a collocarsi fuori dagli schemi, in un processo che unisce autorealizzazione e sensibilità. Una pratica esplorativa del territorio urbano che va oltre la razionalità strumentale e oltre il calcolo tecnico, il dato numerico. La *flânerie* in Benjamin si coniuga alla fisiognomica: suppone una correlazione tra aspetti urbanistici, elementi architettonici e condotte. In questo senso gli interventi sui luoghi hanno ripercussioni sui modi di viverli. Cogliere l'anima dei luoghi e saper immaginare, progettando reali alternative, significa quindi aprirsi alla possibilità di incidere sui comportamenti. Può essere utile per sociologi e urbanisti nel definire le priorità e le esigenze delle persone che abitano i luoghi. Benjamin inoltre mettendo in luce la necessità di abbattere i confini tra le discipline per la comprensione della città, rende il *flâneur* strumento privilegiato, in quanto ognuno con la propria formazione culturale può contribuire a captare i significati dei luoghi, attraverso delle suggestioni non razionali. La propensione alla *flânerie* rappresenta anche la possibilità di riscrivere la storia, illu-

13 Per un quadro complessivo di riferimento in relazione a Napoli di vari autori si segnala il testo *Napoli*, in cui sono contenuti resoconti di Adorno, Benjamin, Bloch, Löwith, Sohn-Rethel a cura di Donaggio, ed. L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2000

minando le classi sociali che non vengono prese in considerazione dalle grandi narrazioni. Nel momento in cui il *flâneur* si fa interprete di un luogo per un rinnovamento urbano, smette di essere solitario e si apre a un dialogo con la popolazione nei processi decisionali. Pur non avendo meta e muovendosi senza uno scopo, la tensione del *flâneur* può risultare un approccio utile per varie discipline (sociologia, storia, filosofia, architettura) abbattendo i confini, tramutandole in soglie e avendo come obiettivo l'analisi delle specificità di una città e la possibilità di modificare i comportamenti, rispettando il *genius loci*.

Bibliografia

- Adorno, T. W. (2018). *Prismi. Saggi sulla critica della cultura* (1955), Torino: Giulio Einaudi.
- Arendt, H. (2004). *Walter Benjamin*, Milano: SE.
- Benjamin, W. (2010). *Opere complete vol. III. Scritti 1928-1929* (1972-89), Torino: Giulio Einaudi.
- Benjamin, W. (2006). *Opere complete vol. VII. Scritti 1938-1940* (1972-89), Torino: Giulio Einaudi.
- Benjamin, W., (2002). *Opere complete vol. IV. Scritti 1930-1931* (1972-89), Torino: Giulio Einaudi.
- Benjamin, W. (2001). *Opere complete vol. II. Scritti 1923-1927* (1972-89), Torino: Giulio Einaudi.
- Benjamin, W. (2000b). *Opere complete vol. IX. I Passages di Parigi 1927-1940* (1982), Torino: Giulio Einaudi.
- Benjamin, W. (2000b). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (I ed. tedesca 1936) - *Arte e società di massa*, Torino: Giulio Einaudi.
- Franzini, E. (2012), *Introduzione all'estetica*, Bologna: il Mulino.
- Mittelmeir, M. (2019). *Adorno a Napoli - Un capitolo sconosciuto della filosofia europea* (I ed. tedesca 2013), trad. it. di F. Cuniberto, Milano: Feltrinelli.
- Morlicchio, E. (2019). *Periferia. I volti di Scampia*, in *Napoli. Persone, spazi e pratiche di innovazione* (a cura di Amaturò, E., Zaccaria, A.) Rubbettino Editore, Soveria Mannelli.
- Nuvolati, G. (2013). *L'interpretazione dei luoghi – Flânerie come esperienza di vita*, Firenze: Firenze Univ. Press.
- Pinotti, A., (2018). *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Torino: Giulio Einaudi.

