

# Paesaggio urbano e *passages* Estetica della metropoli ottocentesca nel *Passagenwerk* di Walter Benjamin

Lorenzo Giulivi\*

Il *Passagenwerk*<sup>1</sup> rappresenta il progetto più ambizioso di Walter Benjamin. L'opera, intrapresa nel 1927 e rimasta incompiuta a causa della morte dell'autore nel 1940, si poneva l'obiettivo di recuperare il nucleo nascosto della storia europea del XIX secolo, epoca dell'affermazione della fantasmagoria capitalistica, vero e proprio "medium" percettivo capace di nascondere le contraddizioni dialettiche e materiali dell'alto capitalismo sotto l'atmosfera onirica creata dal feticcio della merce e dalle grandi innovazioni tecniche, architettoniche, industriali<sup>2</sup>. Concentrandosi su Parigi, epicentro della diffusione di questo "medium" fantasmagorico, Benjamin cerca di presentare al lettore un'immagine del passato carica delle tensioni dialettiche che costituiscono il cuore segreto della storia ottocentesca, tensioni che la storiografia ufficiale, radicata nello stesso "medium" percettivo delle masse, si è rivelata incapace

---

1 W. Benjamin, *Opere complete. IX. I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2000. Le citazioni all'opera riporteranno lettera della sezione e numero del frammento nel corpo del testo.

2 Cf. A. Pinotti (ed.), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018, cap. 14.

\*[lorenzo.giulivi1@studenti.unipg.it](mailto:lorenzo.giulivi1@studenti.unipg.it)

di esaltare. Attraverso il montaggio letterario<sup>3</sup>, Benjamin assembla innumerevoli citazioni tratte da altrettante opere come se fossero “frame” di una pellicola, seguendo la propria visione critica e tentando di presentare un’immagine della capitale francese che porti all’esperienza attuale le tensioni e le contraddizioni che costituiscono lo sfondo segreto della vita parigina. Quella che tale montaggio offre è un’immagine “dialettica”, nella quale «ogni passato può ottenere un grado di attualità più alto che al momento della sua esistenza» (K2, 3); il passato, considerato non più «in maniera storiografica, come finora si è fatto, ma in modo politico» (*ibidem*), chiama ad agire per «redimere le speranze e le lotte di coloro che in passato sono stati oppressi e messi a tacere»<sup>4</sup>.

Essenziale al *Passagenwerk* è dunque l’attenzione per il quotidiano, orizzonte estetico nel quale penetrano forze capaci di alterare e determinare le forme della percezione e dell’esperienza delle masse, così come di dar forma a Parigi e al suo paesaggio. Alla città e alla sua evoluzione sono dedicate numerose sezioni dell’opera, e in essa appare come gli intrecci della storia conferiscano a Parigi «una forma di bellezza propria del grande paesaggio – più precisamente del paesaggio vulcanico. Parigi rappresenta, nell’ordinamento sociale, il corrispettivo di ciò che il Vesuvio rappresenta nella storia geografica» (C1, 6). Nell’accostamento tra paesaggio parigino e paesaggio naturale, tra forze sociali e forze naturali, emerge un tema che percorre sotterraneamente il *Passagenwerk*: la distinzione tra paesaggio naturale e urbano sembra si stia perdendo nella naturalizzazione della tecnica, delle sue leggi e dei suoi prodotti. Per Georg Simmel, uno dei punti di riferimento dell’ultimo Benjamin, la percezione del paesaggio naturale come «atto spirituale» consiste in una «visione in sé compiuta, sentita come unità autosufficiente, ma intrecciata tuttavia con qualcosa di infinitamente più esteso. [...] Il paesaggio [...] viene continuamente spiritualizzato dall’oscura coscienza di questa connessione infinita»<sup>5</sup>. Interessante si fa dunque l’enfasi che Benjamin pone sulle dimensioni

---

3 Sul concetto di montaggio e sul suo ruolo nel pensiero di Benjamin, cf. *Ivi*, cap. 30.

4 G. Gilloch, *Walter Benjamin. Critical constellation*, Cambridge 2002, p. 5 (T.d.A.).

5 G. Simmel, *Filosofia del paesaggio*, in P. D’Angelo (ed.), *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 72.

sconfinate delle metropoli: citando Engels, egli fa notare come in città come Londra e Parigi si possa «camminare per ore intere senza arrivare neppure all'inizio della fine, senza incontrare il minimo segno che lasci dedurre la vicinanza della campagna circostante»<sup>6</sup>. La metropoli come totalità sfugge alla percezione e si rende attingibile solo come intuizione intellettuale: essa sembra sostituirsi all'idea della totalità della natura, e anche il paesaggio urbano sembra possa essere esperito, come quello naturale in Simmel, in connessione con l'idea di una totalità infinita. La metropoli, come la natura, ignora l'individualità: il singolo diviene ingranaggio di una macchina ben oliata, che scorre senza intoppi precludendo momenti di arresto e riflessione. L'ambiente metropolitano non è più luogo di relazioni, ma sfondo ordinato da forze superiori, lontane e impersonali come le forze della tecnica e del mercato, che in questi termini si fanno paragonabili a quelle della natura. Alla lontananza dalla campagna i parigini sopperivano con i panorami, stanze in cui, con una scenografia dipinta e «con ogni sorta di espedienti tecnici», si tentava di «importare il paesaggio in città»<sup>7</sup>: il solo paesaggio naturale a cui hanno accesso gli abitanti della metropoli è dunque una finzione, un'illusione tecnica che, proprio in quanto tecnica, riflette il paradigma estetico di approccio al paesaggio urbano, tanto che sembra difficile distinguere l'atmosfera dei panorami da quella della quotidianità cittadina: «il loro [dei panorami] mondo lontano non sempre era estraneo e la nostalgia da ess[i] risvegliata [...] talvolta era quella più mite di un ritorno verso casa. Ma questo era forse opera dell'illuminazione a gas che si posava soave su tutte le cose»<sup>8</sup>. La luce artificiale dà la stessa *Stimmung* ai panorami rappresentati, all'ambiente urbano, a quello domestico: a condizionare la percezione è la tecnicizzazione capillare del quotidiano, così che i prodotti dell'industria iniziano ad assumere un aspetto quasi naturale, mentre la natura assume un aspetto tecnicizzato. È nell'infanzia che il “medium” percettivo della modernità, con le tensioni in esso racchiuse, ottiene legittimazione: registrando le corrispondenze «tra il mondo della

---

6 W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Aura e choc*, Einaudi, Torino 2012, p. 173.

7 Id., *Parigi, la capitale del XIX secolo*, in Id., *Aura e choc*, cit., p. 376.

8 Id., *Kaiserpanorama*, in Id., *Aura e choc*, cit., p. 371.

tecnica e l'arcaico universo simbolico della mitologia. [...] ogni infanzia, nel suo interesse per i fenomeni tecnici [...] lega le conquiste della tecnica agli antichi universi simbolici. Non c'è niente nel campo della natura che si sottragga a questo genere di legame» (N2a, 1). Così, ogni volta, l'infanzia si trova ad assolvere il compito di «inserire il nuovo mondo nello spazio simbolico» (K1a, 3), e in esso la tecnica appare alla stregua della natura.

Il carattere fantasmagorico della Parigi ottocentesca ha il suo simbolo nei *passages*, che, in quanto «più importante architettura del XIX secolo» (D°, 7), sono i soggetti dell'immagine dialettica che meglio racchiude l'essenza della modernità. «Centro del commercio di articoli di lusso»<sup>9</sup> e massimi esponenti architettonici della modernità (seppur per breve tempo), con le loro volte in ferro e vetro sotto cui debuttò illuminazione a gas, essi rappresentarono il simbolo perfetto della fantasmagoria capitalistica. In queste strutture diviene pienamente sensibile l'atmosfera onirica della modernità, grazie a giochi di luce e di specchi (cf. R2a, 2) che conferivano loro l'aspetto di «castelli di fate» (D°, 5), e in esse trova il proprio tempio la merce-feticcio (cf. A2, 2), «idolo che, benché prodotto dal lavoro umano, domina gli uomini stessi»<sup>10</sup>; in queste vere e proprie eterotopie, ambiente pubblico e privato si confondono: «la strada stessa si manifesta come un *intérieur* abitato come dimora della collettività, poiché le vere collettività, come tali, abitano nella strada» (A°, 9). In essi si ravvisa la stessa atmosfera di gelosa riservatezza che si riscontra nell'*intérieur* borghese, nel «guscio e astuccio dell'individualismo proprietario»<sup>11</sup>: «nel *passage* più che altrove la strada si dà a conoscere come l'*intérieur* ammobiliato e vissuto dalle masse» (M3a, 4). In questo convergere e confondersi di sogni, desideri e sicurezze, la folla si abbandona alla «alienazione da sé e dagli altri»<sup>12</sup>; se ognuno si sente nel proprio ambiente privato, non si può parlare di uno spazio condiviso.

I *passages* cadono presto in rovina, superati dal modello dei grandi magazzini.

9 Id., *Parigi, la capitale del XIX secolo*, cit., p. 372.

10 A. Pinotti, *Costellazioni*, cit., p. 72.

11 *Ivi*, p. 172.

12 W. Benjamin, *Parigi, la capitale del XIX secolo*, cit., p. 379.

Essi non saranno più abitati da raffinati signori e da negozi di lusso, ma da cose e persone dimenticate, da prostitute e botteghe di rigattieri. Avendo accolto al loro interno i vertici opposti della società e della produzione materiale, queste gallerie si fanno simbolo delle contraddizioni dell'epoca che li eresse. Attraverso i *passages*, Benjamin penetra nell'«inconscio della metropoli»<sup>13</sup> incontrandovi ciò che il XIX secolo ha rimosso senza riuscire davvero a liberarsene: le aspirazioni deluse e le possibilità tradite da un utilizzo della tecnica volto non all'instaurazione di un ordinamento sociale nuovo e di un rapporto sano con la natura, ma alla perpetuazione del dominio capitalistico-borghese, attraverso la «reificazione della coscienza»<sup>14</sup> nel culto della merce e negli choc frastornanti della vita metropolitana. Anche gli abitanti privilegiati dei *passages*, i *flâneur* che, nel loro passeggio alieno da urgenze, cercano ristoro dai ritmi della metropoli nell'atmosfera sospesa di queste gallerie (cf. D2a, 1), affondano con esse nelle sabbie del tempo. Nel *Passagenwerk* si delinea dunque un terzo paesaggio che, a differenza di quello teorizzato da Gilles Clément, è paesaggio dimenticato non dall'uomo ma *dell'uomo*: in esso e nelle sue figure si condensano aspettative e rivendicazioni di un'umanità perduta, da ricordare e redimere nell'azione politica determinata dalle verità storiche emergenti dall'immagine dialettica.

---

13 A. Pinotti, *Costellazioni*, cit., p. 171.

14 F. Desideri, M. Baldi, *Benjamin*, Carocci Editore, Roma 2010, p. 149.