

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO



Dipartimento di Studi Umanistici (DipSUM)

Tesi di Dottorato in Studi Letterari e Linguistici

(Curriculum Letterario) – XII ciclo

Urbanità globale, confini digitali

Inquadrature e miniature di Berlino nel romanzo *Teil der*

Lösung (2007) di Ulrich Peltzer

Coordinatore:

Prof.ssa Lucia Perrone Capano

Candidato

Lorenzo Licciardi

Tutor:

Prof.ssa Lucia Perrone Capano

Matricola:

8884900029

Anno Accademico 2014/2015

Indice

Premessa.....	6
---------------	---

Parte I:

La metropoli Berlino nella letteratura di Ulrich Peltzer

1.1. Introduzione: scrivere la città, scrivere Berlino

1.1.1. Un avvicinamento <i>interdisciplinare</i> allo spazio della città globale.....	9
1.1.2. Il muro come cesura: Berlino tra <i>Wende-</i> e <i>Großstadtliteratur</i> ...	21
1.1.3. Ulrich Peltzer e Berlino: il romanzo della metropoli proteso.....	30
verso il presente	

1.2. *Teil der Lösung* e il *microcosmo Sony Center*

1.2.1. «Parte della soluzione», o il <i>problema</i> del presente.....	41
1.2.2. Potsdamer Platz, la <i>neue Mitte</i> : il cuore <i>ricostruito</i> della città.....	56
1.2.3. Dentro il Sony Center: un <i>mondo nel mondo</i>	69

Parte II:

Parte del problema: città privata, città digitale

2.1. Sorveglianza digitale: confini e confinamenti urbani

2.1.1. Confini digitali, confini urbani: nuovi meccanismi di esclusione.....	86
2.1.2. Privatizzazione dello spazio: Sony Center come <i>Firmenarchitektur</i>	93
2.1.3. Sorveglianza globale: dalla <i>società di controllo</i> alla <i>telepresenza panottica</i>	99
2.1.4. <i>L'orizzonte dello schermo</i> : un confine digitale nel Sony Center di Peltzer	105

2.2. Contestazione dei confini, tentativi di evasione

2.2.1. Diritto allo spazio pubblico: evasione dallo schermo.....	113
2.2.2. Città privatizzata, società digitalizzata: due confini invalicabili?	125
2.2.3. Un muro digitale: il consumismo delle immagini nella società urbana globalizzata	136

Parte III:

Elaborazione critica di una tecnica letteraria

3.1. Scrivere la città digitale: le *videominiature* urbane di Peltzer

- 3.1.1. Da Alexander Platz a Potsdamer Platz:
la *Großstadtliteratur* a distanza di un secolo.....143
- 3.1.2. Ibridazione digitale della parola scritta:
il video *ri-mediato* sulla pagina.....153
- 3.1.3. Estetica e politica:
la *video-scrittura* della città come resistenza critica.....161
- 3.1.4. Fuga della lingua nel lessico del *tecno-consumo*.....170
- 3.1.5. Tracce di spersonalizzazione:
occultamento del soggetto, staticità del presente.....183
- 3.1.6. Un modello critico-interpretativo: la *miniatura urbana*.....200
- 3.1.7. La città in sequenze:
frammenti testuali e tecnica del montaggio.....211

Conclusione.....221

Bibliografia.....224

Urbanità globale, confini digitali

Inquadrature e miniature di Berlino nel
romanzo *Teil der Lösung* (2007) di Ulrich
Peltzer

Lorenzo Licciardi

«La città ci tiene sotto il suo sguardo,
che non si può affrontare senza vertigine»

Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*

Premessa

I criteri analitici che hanno determinato la messa a fuoco di questo studio critico-letterario su *Teil der Lösung* (2007) di Ulrich Peltzer sono suggeriti dall'architettura poetica che il romanzo stesso rivela: la narrazione principale è preceduta da un breve frammento testuale, con funzione di prologo e intitolato *Sony Center*, che instaura una singolare corrispondenza di equilibri e proporzioni, dal punto di vista formale così come tematico, con l'intelaiatura complessiva del testo. Si tratta, infatti, di un nucleo narrativo autonomo, una 'inquadratura urbana' che precede la vicenda del romanzo ed apre lo sguardo sullo scenario di Berlino, essendo ambientato nell'omonimo complesso edilizio, Sony Center, che si erge su Potsdamer Platz. Nel ristretto spazio delle sole quindici pagine di cui si compone questa *ouverture*, Peltzer costruisce un realistico montaggio di 'pezzi di urbanità', in cui concentra una sorprendente quantità di elementi riconducibili al complesso discorso su Berlino come metropoli del presente, anticipando l'ambientazione e l'oggetto di *Teil der Lösung*: un *Großstadtroman* che rappresenta la città come spazio di interferenza e sovrapposizione tra le stratificazioni dell'identità storica e locale della capitale tedesca e le modificazioni urbanistiche che negli ultimi anni hanno attribuito ad essa lo status di *global city* postmoderna.

I rapporti proporzionali e funzionali del prologo di *Teil der Lösung* rispetto al disegno generale del romanzo trovano una significativa simmetria nella realtà urbana berlinese: il Sony Center, inteso come luogo fisico, a sua volta è contenuto nell'area completamente riedificata su cui è risorta, non senza controverse implicazioni, Potsdamer Platz, la piazza considerata l'avveniristica *Neue Mitte* di Berlino, nonché cuore della metropoli in virtù della posizione topografica che occupa. Il Sony Center, l'ultramoderno complesso architettonico posizionato nel nuovo centro urbano, rappresenta quindi, a sua volta, un multiforme *microcosmo* della Berlino *riurbanizzata* e dell'urbanità globalizzata: mutuando un'espressione di Peltzer, «un mondo nel mondo».

Date tali premesse, la ricerca letteraria qui condotta si circoscrive, seguendo lo stesso schema di restringimento della prospettiva o di ingrandimento del dettaglio, alla ‘miniatura testuale’ costituita dal prologo *Sony Center*, nel tentativo di dissotterrare dalla frase di Peltzer, in cui nessun dettaglio sembra casuale, ogni segnale che ricollegghi la testualità del romanzo all’argomento espresso dal titolo di questo studio: *Urbanità globale* è un riferimento alle trasformazioni subite dalla città postmoderna in funzione della polarità globale-locale (che attiva un confronto con la specificità di Berlino), di cui il tessuto sociale e la topografia urbana portano i segni. I *confini digitali* alludono, invece, agli effetti determinati dalla diffusione dei media e della tecnologia digitale: spostamenti reali e virtuali delle *superfici* della città e modificazioni dell’esperienza urbana individuale e collettiva. Ma un problema particolare, che in verità intreccia l’aspetto tecnologico con quello socio-politico, e che emerge come nodo cruciale in *Sony Center*, è costituito dalla sorveglianza digitale e dai sistemi di controllo e privatizzazione dello spazio urbano pubblico. Le *miniature e inquadrature* sono, in prima istanza, quelle prodotte attraverso il filtro di videocamere e schermi di sorveglianza che affollano lo spazio del Sony Center e del testo di Peltzer, e che generano forme di frazionamento o deformazione delle coordinate topologiche. Ma, allo stesso tempo, costituiscono anche l’artificio tecnico utilizzato dall’autore per ‘ri-mediare’ sulla pagina il linguaggio video-digitale e farne strumento della sua scrittura, attraverso un procedimento critico-estetico che testimonia la capacità di Peltzer di operare contemporaneamente su più livelli, intrecciando la testualità con altre forme espressive e con i diversi piani della realtà.

Parte I.

La metropoli Berlino

nella letteratura di Ulrich Peltzer

Introduzione:

scrivere la città, scrivere Berlino

Un avvicinamento *interdisciplinare* allo spazio della città globale

La città è fatta «di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato», scrive nel 1972 Italo Calvino ne *Le città invisibili*, ma essa «non dice il suo passato, lo contiene come le linee di una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale»¹.

Trent'anni più tardi, nelle primissime righe del celebre *Im Raume lesen wir die Zeit* (2003), Karl Schlögel afferma che i nomi delle capitali possono rappresentare il segno distintivo di intere epoche e regni²: lo storico tedesco descrive i luoghi geografici come le superfici su cui si rivelano e prendono forma i caratteri di un dato tempo nella sua complessa fisionomia, ma che costituiscono anche il terreno su cui si sedimentano le tracce della storia, stratificandosi o giustapponendosi nello stesso spazio, secondo un principio di *simultaneità del non simultaneo*³. Le città, in tal senso, sono i luoghi per eccellenza in cui si *legge il tempo nello spazio*: un insieme sincronico in cui si accumula e si manifesta il diacronico.

La metropoli è lo spazio privilegiato in cui si compie l'esperienza della *modernità* – tale è il pensiero espresso nelle *Frankfurter Poetikvorlesungen* (2011) di Ulrich Peltzer, il cui romanzo *Teil der Lösung* è oggetto di questo studio – e a prescindere dal luogo e dal tempo, che sia il 1904 o il 2011⁴, la grande città è un *cosmo di elementi in coesistenza simultanea*, che apparentemente non hanno altra connessione che con il presente del contesto in cui co-esistono:

¹ I. Calvino, *Le città e la memoria*. 3 in *Le città invisibili*, Milano: 1993, pp. 10-11.

² «Die Namen von Hauptstädten können zur Signatur ganzer Epochen und Reiche werden» in K. Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit*, München/Wien: 2003, p. 9.

³ Cfr. *ivi*, p. 10, in particolare: «Der Ort hielt den Zusammenhang aufrecht und verlangte geradezu die gedankliche Reproduktion des Nebeneinander, der Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit». Cfr. anche *Horror vacui. Die Schrecken der Gleichzeitigkeit*, p. 48 e ss.

⁴ «[...] sei es an einem 11. Januar 2011, sei es am 16. Juni 1904» in U. Peltzer, *Angefangen wird mittendrin. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt am Main: 2011, p. 16 (Da qui in poi AM).

Wir könnten jedes beliebige Datum wählen, jede beliebige Stadt – Stadt bzw. Großstadt als privilegierter Erfahrungsraum der Moderne – und würden doch zu verwandten Ergebnissen kommen, zu einem durch die Konjunktion ›und‹ gebildeten Kosmos von allem Möglichen, das keinen anderen Zusammenhang mehr zu haben scheint als seine Gegenwart an ein- und demselben Ort. (AM 16)

*Die Großstadt als Ort der Moderne*⁵ è una definizione pacificamente condivisa nell'ambito degli studi sulla città. La letteratura e gli studi letterari, nello specifico, si sono interrogati a lungo sull'argomento, rilevando il passaggio dalla prima modernità all'epoca cosiddetta *postmoderna*, senza escludere, però, significative simmetrie ed elementi di continuità⁶. Il termine «postmoderno» allude ad una fase storica che, indicativamente, parte dall'ultimo venticinquennio del secolo scorso, con dei margini cronologici variabili in quanto esso è, piuttosto, un'attribuzione riferibile a molteplici caratteristiche della civiltà contemporanea. Come mette in luce Susanne Ledanff nel suo recente studio sulla *Großstadtliteratur* berlinese, il concetto di *postmoderno* è, ad esempio, radicato nel dibattito urbanistico e architettonico in virtù delle ingenti trasformazioni della morfologia delle grandi città, ma alla fase postmoderna si legano anche, in ambito economico, le forme dominanti del tardo capitalismo, e, in ambito socio-urbano, fenomeni di marginalizzazione dei singoli individui e di delegittimazione dell'identità soggettiva⁷.

È a partire dagli anni '80 che nella critica letteraria si impone il complesso problema di un'analisi approfondita della città come spazio di articolazione dei cambiamenti storici, economici e sociali. Klaus Scherpe, nell'introduzione al volume di saggi sulla letteratura intitolato *Die Unwirklichkeit der Städte* (1988),

⁵ La formula è ricavata da un saggio di Lothar Müller, *Die Großstadt als Ort der Moderne*, contenuto nel volume curato da K. R. Scherpe, *Die Unwirklichkeit der Städte: Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg: 1988, pp. 14-36.

⁶ La riflessione di Peltzer appena citata costituisce un esempio di inquadratura dell'oggetto-città secondo criteri di analogia e continuità tra le due fasi storiche. Per gli esiti letterari di questo confronto con la prima modernità, cfr. par. *Da Alexander Platz a Potsdamer Platz: la Großstadtliteratur a distanza di un secolo*.

⁷ Cfr. S. Ledanff, *Hauptstadtphantasien: Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur 1989-2008*, Bielefeld: 2009, pp. 53-54.

spiega che le linee della moderna *cartografia urbana* vengono fissate da fattori politici, giuridici e amministrativi, culturali e religiosi, e risultano ridisegnate dai flussi di informazioni e dai trasporti di uomini e merci – una schematizzazione generica che può risultare ancora valida⁸. Scherpe puntualizza, tuttavia, che se la città della prima modernità si configurava come l'epicentro della produzione industriale e dell'innovazione tecnica, la città *postmoderna* è divenuta la sede della riproduzione e del *rifacimento*: uno spazio urbano in cui vige il criterio della *transitorietà* e che risulta freddo e *dittatoriale*, pertanto privo della componente di fascinazione estetica che si riscontra nell'arte sulla città degli anni '20, quando si scopriva un nuovo spazio *funzionale*, in piena crescita espansiva⁹.

Nello stesso volume di saggi curato da Scherpe figura uno studio sui testi degli americani Don DeLillo e Thomas Pynchon¹⁰, in cui viene messo in evidenza che i due autori newyorkesi rappresentano la città postmoderna come intreccio metaforico tra le linee della planimetria urbanistica (rete stradale, grattacieli, ecc.) e gli strumenti e i segni propri della comunicazione di massa e dei media: in tal modo, essa si istituisce come sineddoche di un *mondo urbanizzato*, che trascende la città stessa in funzione della rete globale dei sistemi di informazione e comunicazione. Se è vero che, in un simile meccanismo, il *testo come città* ancora tematizza la *città come testo*, ciò che ne risulta, però, è un discorso della città prevalentemente autoreferenziale¹¹.

Text der Stadt – Reden von Berlin (1999) è il significativo titolo di un volume curato da Erhard Schütz, il quale riflette sul fatto che il binomio *città-testo*, un modello interpretativo divenuto stereotipo negli studi di letteratura, a cavallo del terzo millennio non sia più particolarmente esaustivo, parere condiviso da Phil Langer, che esprime l'esigenza di archiviare definitivamente il paradigma *Text der*

⁸ Scherpe aveva già approfondito il concetto di *postmodernità*, insieme ad Andreas Huyssen, in *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg: 1986.

⁹ K. R. Scherpe, *Zur Einführung – Die Großstadt aktuell und historisch*, in Scherpe 1988, cit., pp. 8-9.

¹⁰ Autori a cui, come si vedrà più avanti, Peltzer si sente affine e che considera modelli di riferimento per la sua letteratura della metropoli.

¹¹ H. Ickstadt, *Kommunikationsmüll und Stadtcollage. Die Stadt in der amerikanischen Fiktion der Postmoderne*, in Scherpe 1988, cit., p. 197.

Stadt nello studio della letteratura urbana¹². A tal proposito andrebbe tenuto conto, in verità, di quanto afferma Huyssen nel saggio *The Voids of Berlin* (1997): la diffusione di un modello semiotico e retorico fondato sulla decodificazione e ricodificazione della *città come testo* è da ascrivere ad una tendenza, iniziata negli anni '70-'80, che non riguarda solo la critica letteraria ma coinvolge in modo rilevante gli studi architettonici, filosofici, e teorici sulla città, allo scopo di creare un nuovo vocabolario urbano dopo il modernismo¹³.

Secondo Schütz, la ricerca di un'immagine metaforica che esprima adeguatamente un linguaggio propriamente urbano non sarebbe da ritrovare nella *lingua della città*, bensì in un *discorso sulla città* – un discorso che, anche a suo giudizio, è però assolutamente *autoreferenziale*, in quanto è la metropoli l'origine e l'oggetto di ogni enunciazione su se stessa¹⁴. L'inadeguatezza del topos della *testualità* è determinata, inoltre, in maniera decisiva dai cambiamenti della città postmoderna che, secondo Schütz, sarebbe da considerare in senso più ampio come *medium* tecnologico, poiché lo spazio urbano si configura ormai come parte integrante della rete dell'informazione globale. Il potenziale 'mediale', tuttavia, si riduce a questa specifica funzione, mentre nella *pratica* della vita urbana, livellata e allo stesso tempo disunita, la città non rappresenta più un luogo di mediazione sociale¹⁵.

Si è cercato di abbozzare un percorso sintetico e fin qui di certo incompleto sul tema-città, circoscritto ad alcune riflessioni generali prodotte dalla critica letteraria

¹² P. Langer, *Kein Ort. Überall: Die Einschreibungen von Berlin in die deutsche Literatur der neunziger Jahre*, Berlin: 2002, p. 42.

¹³ «One may want to ask why this notion of the city as sign and text reached such a critical mass in the architectural discourse of the 1970s and 1980s, arguably the peak of an architectural obsession with semiotics, rhetorics, and codings that underwrote much of the debate about architectural postmodernism. [...] The discourse of the city as text in the 1970s was primarily a critical discourse involving architects, literary critics, theorists, and philosophers bent on exploring and creating the new vocabularies of urban space after modernism.» in A. Huyssen, *The Voids of Berlin*, p. 58, in *Chicago Journals: Critical Inquiry*, vol. 24 (1), Chicago: 1997. Link: <http://www.jstor.org/stable/1344159> (ultima consultazione: 03/04/2015)

¹⁴ «Das permanente Reden über sich selbst [...] macht geradezu das Charakteristikum der Metropolen aus» in E. Schütz, *Text der Stadt – Reden von Berlin*, in E. Schütz/ J. Döring, *Text der Stadt – Reden von Berlin. Literatur und Metropole seit 1989*, Berlin: 1999, p. 15. La citazione è ripresa e approfondita più avanti in questo studio, cfr. par. *Da Alexander Platz a Potsdamer Platz: la Großstadtliteratur a distanza di un secolo*, nota 22.

¹⁵ Cfr. Schütz 1999, cit., pp. 10-15 e Langer 2002, cit., p. 44.

tedesca, dalle quali appare, però, già evidente come un'indagine sulla metropoli debba necessariamente confrontarsi con la molteplicità degli approcci possibili e delle discipline di studio, che spesso si integrano reciprocamente, intersecandosi nel punto su cui convergono, ovvero l'oggetto dell'osservazione: lo spazio urbano, che è a propria volta lo scenario reale entro cui si articolano i fenomeni presi in osservazione¹⁶.

Schütz segnala un dato fondamentale riguardo l'esigenza, recepita anche dalla *Literaturwissenschaft*, di trattare la metropoli contemplando punti di vista extra-letterari, dal momento che quest'ultima è, prima di tutto, il luogo entro cui si intrecciano *relazioni sociali* e lo spazio entro cui si colloca la *soggettività* dell'individuo urbano, che si mette in contatto e a confronto con altri soggetti:

Auch Literaturwissenschaftler, wenn sie sich mit der großen Stadt befassen, nehmen sie als den Ort, al der sie seit langem gilt, al Ort sozialer Erkenntnisse und gesellschaftlichen Wissens. Seit der vergangenen Jahrhundertwende spätestens gilt sie als *der* Raum von Erfahrbarkeit und Beobachtbarkeit von Gesellschaft, als Archiv sozialer Strukturen und Labor moderner Subjektivität und moderner Bedürfnisse.¹⁷

Il rapporto tra il tessuto sociale e il soggetto individuale è dichiaratamente al centro dell'attenzione e della letteratura di Peltzer medesimo, come si cercherà di mettere in luce più avanti nel corso di questa ricerca, ma come è intuibile anticipatamente leggendo un breve estratto di una sua recente intervista del 2014, in cui l'autore ne parla in riferimento ai propri studi giovanili di sociologia, filosofia e politica:

¹⁶ Non è casuale la giustapposizione iniziale, qui proposta, tra due formulazioni affini appartenenti ad uno scrittore, Italo Calvino, e ad uno storico, Karl Schlögel, seguite da una riflessione di Peltzer altrettanto prossima alle altre due.

¹⁷ Ivi, p. 8.

Und zugleich war da eben mein, und nicht nur mein, theoretisches Interesse, Gesellschaft über und durch das Subjekt, über Subjektivität zu verstehen, in welcher Relation beides steht.¹⁸

Già nel 1967, con il saggio *Semiologia e urbanistica*, Roland Barthes richiamava alla necessità di un *approccio interdisciplinare* allo scopo di teorizzare una *semiotica urbana*, affermando che «chiunque voglia tracciare una semiotica della città dovrebbe essere al tempo stesso semiologo [...], geografo, storico, urbanista, architetto e probabilmente psicoanalista»¹⁹. Anche per Barthes è indispensabile, inoltre, una focalizzazione sulla componente sociale e individuale, visto che «dovremmo essere in tanti a cercare di decifrare la città in cui ci troviamo, partendo, se necessario, da un rapporto personale», allo scopo di «moltiplicare le letture della città, delle quali finora, purtroppo solo gli scrittori ci hanno dato qualche esempio»²⁰. Al monito di Barthes sono seguiti, in realtà, numerosi e diversificati studi sulla città, dei quali è stata qui presa in considerazione solo una minima parte. Architetti e urbanisti, storici, sociologi ed etnologi – così Schütz – hanno osservato e descritto la metropoli moderna, ritraendone i diversi profili che si completano per restituirne un quadro complessivo a cui contribuisce, in egual modo, la letteratura:

Wer macht die Stadt? Woraus entsteht, was sie vergleichbar macht mit anderen Städten und unverwechselbar zugleich? Stadtplaner und Architekten, Bewohner und Besucher, Literaten und Journalisten, Kritiker und Historiker, Soziologen und Ethnologen. Wie bringt die Literaturwissenschaft sich da ins Spiel?²¹

A *fare* la metropoli, a metterla in moto, sono gli individui, le persone: abitanti e visitatori sono parte costitutiva del tessuto metropolitano, la *vita* della grande città passa attraverso tutte le forme di interazione e organizzazione umana, attraverso le stratificazioni sociali, attraverso le abitudini ed i ritmi quotidiani dei singoli e della

¹⁸ P. Fleming/U. Schütte, »Der Text hat seinen Eigensinn«. Interview mit Ulrich Peltzer, in *Die Gegenwart Erzählen. Ulrich Peltzer und die Ästhetik des Politischen*, Bielefeld: 2014, p. 19.

¹⁹ R. Barthes, *Sémiologie et urbanisme* (1967), trad. it. *Semiologia e urbanistica*, in *L'avventura semiologica*, Torino: 1991, p. 49.

²⁰ Ivi, pp. 58-59.

²¹ Schütz 1999, cit., p. 7.

collettività. Per queste ragioni la città, sia sul piano urbanistico e architettonico, sia come spazio antropologico condiviso da cittadini e turisti, è la cornice entro cui si realizzano e si rendono visibili i fenomeni della contemporaneità postmoderna. L'indagine sull'urbanità, presa come fattore indicativo di una realtà storica, come *quoziante* del proprio tempo, trova in una riflessione di Marc Augé un importante indizio dell'interazione o della confluenza che esiste tra letteratura e studi socio-antropologici. Augé allude ad un interrogativo «che rimanda al rapporto tra letteratura e cambiamento oggi – ovvero l'ora del mondo globalizzato, del mercato liberista, della comunicazione generalizzata», e ritiene di individuare una possibile risposta in quella che definisce «dimensione *antropologica* della letteratura», spiegandola in questo modo:

La pertinenza dell'opera al proprio tempo si stabilisce infatti con criteri eminentemente antropologici: il rapporto dell'io con se stesso, il rapporto dell'io con gli altri, il rapporto dell'uno e degli altri con il tempo, che è loro comune ma che ognuno vive per la propria parte. I generi letterari, più facilmente di quelli artistici, possono essere collocati e definiti sulla base di questi tre criteri, e la forma letteraria a mio avviso è semplicemente il risultato della loro conformazione. [...] La letteratura, come ricerca o scoperta di sé e degli altri, possiede, per il solo fatto di questa dimensione, una forza critica e prospettica che travalica il proprio oggetto immediato. Non si può parlare negli stessi termini della città dopo Baudelaire o Dos Passos, della solitudine dopo Flaubert o Joyce, della memoria o della gelosia dopo Proust.²²

Alla luce di tali considerazioni, e rilevando, nelle riflessioni critiche elaborate dagli studi antropologici e socio-urbanistici sulla *città postmoderna*, un elevato fattore d'incidenza per lo specifico della letteratura di Peltzer, ovvero una notevole corrispondenza con la sua rappresentazione letteraria della metropoli, il tentativo avanzato in questa ricerca è quello di interpellare sistematicamente tali 'letture' ed

²² M. Augé, *Où est passé l'avenir?* (2008), trad. it. *Che fine ha fatto il futuro?*, Milano: 2009, p. 58.

interpretazioni della realtà urbana contemporanea, in stretta comparazione con i passaggi di *Teil der Lösung* più significativi per il discorso sulla città e su Berlino²³.

Dapprima, è utile tentare di schematizzare un concetto di difficile definizione, e allo stesso tempo ampiamente utilizzato in riferimento al mondo tardomoderno: *globalizzazione*. Si tratta, anche in questo caso, di un paradigma generale che include molteplici fenomeni ed implica molteplici conseguenze e, pertanto, può osservato da più punti di vista. Se, come scrive sommariamente Augé, nella prefazione aggiunta nel 2009 al noto trattato *Nonluoghi* (1992), «quella che chiamiamo globalizzazione», in linea di massima, «corrisponde all'estensione su tutta la superficie del globo del cosiddetto mercato liberale e delle reti tecnologiche di comunicazione e informazione»²⁴, una possibile inquadratura più specifica del fenomeno è suggerita da Zygmunt Bauman:

Gioverà ricordare che il concetto di «globalizzazione» è stato coniato per sostituire il precedente concetto di «universalizzazione» nel momento in cui è divenuto chiaro che l'affermarsi di collegamenti e reti globali non aveva alcunché della natura intenzionale e controllata implicita nel vecchio concetto. La globalizzazione indica processi dotati di moto proprio, spontanei e imprevedibili, privi di postazioni di controllo e di addetti alla pianificazione, per non parlare di responsabili dei risultati complessivi. Possiamo dire senza esagerare molto che il termine «globalizzazione» definisce la natura disordinata dei processi che hanno luogo al di sopra del territorio «coordinato primariamente» dai «massimi livelli» del potere istituzionalizzato, vale a dire dagli stati sovrani.²⁵

²³ Sarebbe certamente dispersivo, e perciò sconveniente, cercare di delineare in questa sede un panorama esaustivo dei molteplici aspetti della postmodernità, che si inseriscono in un quadro troppo vasto e complesso. È invece opportuno introdurre i temi che verranno approfonditi seguendo le tracce del romanzo di Peltzer, e può essere altresì interessante notare come gli stessi argomenti, fin qui soltanto sfiorati percorrendo le valutazioni espresse dalla critica letteraria, trovino riscontri e chiarimenti nelle riflessioni sulla città provenienti da altre discipline.

²⁴ M. Augé, *Non-lieux* (1992), trad. it. *Nonluoghi*, Milano: 2009, p. 10. La citazione è tratta dalla *Prefazione* (febbraio 2009) aggiunta dall'autore per la nuova edizione italiana di Elèuthera.

²⁵ Z. Bauman, *The Individualized Society* (2001), trad. it. *La società individualizzata*, Bologna: 2002, pp. 48-49.

Il carattere *dispersivo* e *sovra-territoriale* che Bauman attribuisce al sistema globale è determinato principalmente da una proprietà costitutiva, anzi fondante dei processi globalizzanti: la *svalutazione dello spazio fisico* in virtù dello *spazio cibernetico* e l'azzeramento delle distanze geografiche attraverso la trasmissione elettronica dell'informazione²⁶. La struttura e il funzionamento della rete informatica comporta un vistoso spostamento negli equilibri topologici: si verifica, infatti, un fenomeno di *decentramento*, che Bauman spiega parafrasando Pascal, per affermare che «viviamo effettivamente in uno strano circolo il cui centro è ovunque e la circonferenza non è da nessuna parte»²⁷.

Non solo lo spazio, ma anche il tempo risulta riconfigurato secondo le coordinate del sistema globale: la velocizzazione dei trasporti e l'istantaneità della telecomunicazione delle informazioni annullano le distanze anche su un piano temporale, inducendo Bauman a parlare di «perpetuo presente»²⁸, espressione già presente in Marc Augé e Paul Virilio²⁹. Proprio Augé, nel saggio *Che fine ha fatto il futuro?* (2008), spiega la relazione che sussiste tra le tecnologie dei media e dell'informazione e la globalizzazione, la cui interazione genera la sensazione di un paradosso del tempo:

Nello stato attuale del mondo il ruolo dei media e delle tecnologie inscindibile dal fenomeno della globalizzazione, se con questo termine intendiamo la combinazione del mercato liberista e della comunicazione generale istantanea. Questa combinazione è in sintonia, sul piano filosofico, con il tema della «fine della storia». Il regno delle immagini e dei messaggi, che circolano in ogni direzione e in modo istantaneo grazie alle tecnologie della comunicazione, conforta questa ideologia del presente.³⁰

L'ideologia del presente, tuttavia, non decreta solamente un'idea di *fine della storia* sul piano filosofico, o su quello politico-economico inteso da Francis

²⁶ Ivi, p. 53.

²⁷ Z. Bauman, *Globalization. The Human Consequences* (1998), trad. it. *Dentro la globalizzazione*, Bari/Roma: 1999, p. 88.

²⁸ Ivi, p. 99.

²⁹ Augé 1992, cit., p. 94 e P. Virilio, *La bombe informatique* (1998), trad. it. *La bomba informatica*, Milano: 2000, p. 117. Cfr. par. *Tracce di spersonalizzazione, staticità del presente*, note 125-130.

³⁰ Augé 2008, cit., p. 40.

Fukuyama. Se Augé afferma che «da uno o due decenni il presente è diventato egemonico», e che «si impone come un fatto compiuto, schiacciante, il cui improvviso sorgere fa sparire il passato e satura l'immaginazione del futuro»³¹, è perché tale impressione si ricava anche dalla diretta osservazione della *città globale*, la cui configurazione sembra compromettere, almeno parzialmente, la possibilità di ritrovarvi uno *spazio in cui leggere la storia*, nel senso inteso da Schlögel³². Tutt'al più, nello spazio urbano globalizzato si assiste ad un *utilizzo turistico della storia*: il passato risulta ridotto a feticcio per i visitatori e ad uno strumento del consumo³³, o ad un mero «spettacolo per il presente» che è «spettacolo dei ruderi»³⁴. Criteri analoghi valgono per il futuro della città: la pianificazione architettonica, orientata al continuo rinnovamento della morfologia urbana, secondo parametri uniformanti che rendono le città globali tra loro simili, è concepita allo scopo «di provare l'esistenza di quella città nella rete, nel sistema» e la sua «riuscita è convalidata dall'afflusso di turisti provenienti dal mondo intero»³⁵. In tal senso, si completano e si chiariscono le constatazioni espresse dalla critica letteraria, qui menzionate partendo da Scherpe fino a Schütz e Langer, su una città postmoderna caratterizzata dalla *transitorietà*, sottratta alla propria funzione pubblica di *medium* sociale e riproiettata nella rete tecnologica globale con la mera funzione di *medium* locale. Anche l'impressione di un *linguaggio autoreferenziale* e di un *carattere dittatoriale* della città postmoderna, a cui si è accennato inizialmente, trova spiegazione nelle disamine antropologiche e culturali sulla società globalizzata: Augé ritiene che l'insieme delle tecnologie dell'informazione e dei media, attraverso meccanismi simili a quelli propri del mondo del consumo, si autodefiniscano, abbiano in se stesse il proprio fine e la destinazione del proprio messaggio linguistico, e impongano le proprie norme d'uso

³¹ Ivi, p. 27.

³² Lo stesso Schlögel, nel capitolo *Cyberia: Neuer Raum, neue Geopolitik* di *Im Raume lesen wir die Zeit*, giunge ad una simile constatazione, osservando come la globalizzazione e la deterritorializzazione operata dalle tecnologie dell'informazione abbiano modificato i parametri geopolitici e giustifichino alcune formule quali «fine della storia» e «nuova opacità» (Schlögel 2003, cit., p. 72).

³³ Augé 2009, cit., p. 11.

³⁴ Augé 2008, cit., p. 35 e p. 51.

³⁵ Augé 2009, cit., p. 15.

nella vita quotidiana degli individui, determinando «la natura e le modalità delle relazioni» tra di essi³⁶.

L'autonomia, l'autoreferenzialità e la diffusione globale dei codici e degli strumenti tecnologici induce Augé a coniare il termine *cosmotecnologia*³⁷, che egli lascia quasi coincidere con il concetto di globalizzazione, in quanto la cosmotecnologia ne rappresenta il substrato funzionale e l'apparato strumentale attraverso cui essa si realizza. La predominanza e la centralità dell'elemento *digitale* nella società globalizzata produce, pertanto, un nuovo attributo per la postmodernità: la *Postmoderne* entra, infatti, nella fase della *Digitalmoderne*, in virtù dell'intenso processo di *digitalizzazione* che si rende visibile, ancora una volta, nella vita della metropoli. È esplicativo, in questo senso, il titolo del saggio socio-urbanistico di Hanno Rauterberg *Wir sind die Stadt! Urbanes Leben in der Digitalmoderne* (2013), in cui non solo vengono segnalati gli effetti della *Digitalisierung* nella vita urbana, ma vengono anche prese in esame le forme di *privatizzazione* dello spazio pubblico e le contromisure individuali e collettive per una 'riconquista' dell'urbanità, intesa nella sua funzione di condivisione e di mediazione tra gli abitanti della città³⁸.

È opinione comune che, *decentrata* nel sistema globale, *deterritorializzata* nella rete digitale, la città stia modificando la propria struttura, se non vedendo sbiadire il proprio 'spessore' geopolitico. Il concetto di *non-luoghi*, reso noto dalle definizioni di Augé, non è più limitabile ad aeroporti, stazioni, e ad altre vie di passaggio, ma oggi si può riferire soprattutto all'impalpabilità dello *spazio digitale*, oppure è verificabile nell'architettura e nell'urbanistica delle città globali, in cui si assottiglia l'identità locale. La coesistenza di globalizzazione e digitalizzazione nella spazialità contemporanea induce Schlögel a coniare il toponimo immaginario *Cyberia*, per lasciar intuire il peso geopolitico di questo spazio virtuale nella cartografia reale del mondo: lo storico tedesco associa, pertanto, aeroporti, linee aeree, città, grattacieli, ma anche flussi di dati e reti informatiche, come *punti nevralgici* del nuovo *cyberspazio* a-territoriale:

³⁶ Augé 2008, cit., pp. 27-28.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Cfr. H. Rauterberg, *Wir sind die Stadt! Urbanes Leben in der Digitalmoderne*, Berlin: 2013. Come si vedrà nei capitoli successivi, gli argomenti sollevati da Rauterberg torneranno utili per questo studio.

So ungreifbar die neuen derritorialisierten Bedrohungen sind, so verwundbar sind die neuralgischen Punkte der offenen und globalen Welt: Flughäfen, Fluglinien, Computernetzwerke, Dateiensysteme, Großstädte und Wolkenkratzer. Wer es mit diesen Gefahren aufnehmen will, muss sie in der Welt des Cyberspace aufspüren.³⁹

In questo contesto si riconfigura l'odierna *vita della metropoli* e si determinano le relazioni sociali e le condizioni di esistenza dei singoli individui, che producono «*das Unbehagen der Postmoderne*» (Bauman)⁴⁰, un disagio tardomoderno che si acuisce nella misura in cui la società risulta disgiunta, svuotata della sua funzione associativa, ridotta cioè ad una *società individualizzata*⁴¹. Mentre l'urbanizzazione globalizzata si espande, la posizione del singolo abitante della città si complica, dovendosi egli confrontare con la precarietà economica della nuova organizzazione del lavoro, e allo stesso tempo dovendosi adattare ad un mondo tecnocratico e all'instabilità topologica di uno spazio delocalizzato e decentrato. Come spiega Augé, un simile contesto è quello di una città globale che si rivela profondamente mutata rispetto alla città della prima modernità:

Sicuramente l'urbano si estende in tutte le direzioni, ma i mutamenti dell'organizzazione del lavoro, la precarietà, che è la versione negativa della mobilità, e le tecnologie, che attraverso la televisione e Internet impongono a ogni individuo, nel cuore stesso della sua intimità, l'immagine di un centro demoltiplicato e onnipresente, tolgono ogni pertinenza a opposizioni del tipo campagna/città o urbano/non urbano.⁴²

³⁹ K. Schlögel, *Cyberia: Neuer Raum, neue Geopolitik*, in Schlögel 2003, cit., p. 77.

⁴⁰ Bauman 2001, cit., p. 60.

⁴¹ Ivi, pp. 61-62.

⁴² Augé 2009, cit., p. 14.

Il muro come cesura: Berlino tra *Wende-* e *Großstadtliteratur*

Scrivere di Berlino è un'operazione non priva di controversie. La storia europea recente ha visto la capitale tedesca come epicentro di cruciali cambiamenti geopolitici, determinanti per gli equilibri mondiali, e socio-culturali, significativi per la Germania intera. L'arco di tempo entro cui si collocano gli eventi relativi a queste trasformazioni è racchiuso storicamente fra due momenti rappresentativi, *l'edificazione e la caduta del Muro*. Le parole di Karl Schlögel ripercorrono i confini che tagliarono l'Europa per quasi mezzo secolo – confini per niente naturali, costituiti invece da una cortina di ferro e dal Muro di Berlino –, ricalcando il solco delle spaccature generate dalla seconda guerra mondiale e dalle tensioni della guerra fredda:

Fast ein halbes Jahrhundert hatte Europa im Zustand der Teilung gelebt, in Grenzen, die aus den Verwerfungen des Zweiten Weltkriegs und den Spannungen des Kalten Krieges hervorgegangen waren. Für die Grenze, die mehr als ein halbes Jahrhundert durch Jalta-Europa lief, gab es keinen Vorläufer, keinen Anhaltspunkt, sie war keine ethnographische, keine kulturelle, sprachliche oder historische Grenze, schon gar keine »natürliche«. Kein Gebirgszug, kein Strom, keine Sprachscheide verlief östlich von Lübeck bis Triest, sonder ein Eiserner Vorhang, der erst improvisiert, dann immer besser ausgebaut sich im Bau der Berliner Mauer vollendet hatte. Von nun ab gab es kein Europa mehr, sondern Ost und West.⁴³

Fra l'agosto del 1961 e il novembre del 1989 la capitale della Germania fu spezzata in due parti da una frontiera geopolitica che sancì la fine dell'Europa, dividendola in due blocchi: Est ed Ovest. Questa cesura stravolse inevitabilmente la morfologia della città, penetrando anche nei tunnel della metropolitana, fino ai condotti fognari ed ai sistemi sotterranei di drenaggio – così Schlögel – e trasformò ugualmente la vita urbana, generando una drastica polarità fra i due emisferi di un *mondo diviso*, opposti per ideologie, e ciascuno con i propri codici, iconografie,

⁴³ Schlögel 2003, cit., p. 25.

regole linguistiche; l'uno gestito attraverso la propaganda e il controllo sociale ed economico, l'altro manovrato con la pubblicità e caratterizzato dalla sovrabbondanza dell'offerta sul mercato⁴⁴.

Di questo stato di cose porta testimonianza anche la letteratura, con numerosi contributi. Vale la pena citarne uno in particolare: composta appena prima dell'erezione del Muro, la prosa di Uwe Johnson intitolata *Berliner Stadtbahn* (1961) offre un prezioso quadro urbanistico e sociologico, raccontando come Berlino, osservata dall'altezza di un aereo, avesse in apparenza tutte le caratteristiche di una metropoli, rispecchiando regolarmente «das Schema für eine Groß-Stadt»⁴⁵ – un agglomerato di abitazioni, uffici, parchi, chiese; un territorio, abitato da milioni di persone, in cui si scambiavano merci, circolavano informazioni e stimoli culturali e si intessevano rapporti economici con altre città. Eppure, parafrasando ancora Johnson, lo stesso territorio era diviso in zone di occupazione e segnato da altri confini, ancora invisibili ma presidiati militarmente, che isolavano la città dell'ovest come un'enclave in terra straniera, ostacolando la libera circolazione e il movimento: l'immagine scelta da Johnson è quella di un qualsiasi passeggero di un treno metropolitano che, pur non lasciando mai la città, per spostarsi da est verso ovest veniva sottoposto a ripetuti controlli, quasi si trattasse di oltrepassare dogane per entrare ogni volta in un Paese straniero⁴⁶.

La metropoli era sdoppiata in due metà, e dire «Berlino» era piuttosto una pretesa politica di ciascuna coalizione, con l'intento di attribuire all'intera superficie cittadina il nome della propria metà, come se l'altra vi fosse inclusa o non esistesse:

⁴⁴ Ivi, p. 26.

⁴⁵ U. Johnson, *Berliner Stadtbahn* (1961), in *Berliner Sachen: Aufsätze*, Frankfurt am Main: 1975, p. 7.

⁴⁶ Ivi, p. 9. Dieci anni dopo, in *Nachtrag zur S-Bahn* (1971), Johnson riutilizzerà l'immagine della metropolitana, la cui rete è ormai anch'essa separata in due blocchi, sui binari esterni così come nei tunnel sotterranei, dove, riferisce l'autore, fermacarri e terrapieni smossi bloccano i tragitti est-ovest, mentre la linea nord-sud è divisa da muri separatori fra le due banchine (ivi, p. 42).

Es gibt nicht: Berlin. Es sind zwei Städte Berlin, die nach der bebauten Fläche und der Einwohnerzahl vergleichbar sind. Berlin zu sagen ist vage und vielmehr eine politische Forderung, wie die östliche und die westliche Staatenkoalition sie seit einiger Zeit aufstellen, indem sie der von ihnen beeinflussten Hälfte den Namen des ganzen Gebietes geben als sei die andere nicht vorhanden oder bereits in der eigenen enthalten.⁴⁷

Il ragionamento di Johnson prosegue lungo il filo che congiunge lo spazio urbano, gravato di una cruciale valenza geo-politica, con la dimensione della scrittura e della letteratura. Secondo l'autore tedesco, «die Grenze der geteilten Welt»⁴⁸, il confine di un mondo diviso tra due sistemi contrapposti, non può che produrre una nuova *categoria letteraria*, in quanto la letteratura deve far fronte ad un problema di rappresentazione della realtà, nella difficoltà di determinazione della *verità*:

In diesem Modell leben zwei gegensätzliche staatliche Organisationen, zwei wirtschaftliche Arrangements, zwei Kulturen so eng nebeneinander [...]. Solche Nachbarschaft fordert den genauen Vergleich. Die Abstraktion und Dämonisierung, die politisch mit diesem Ort betrieben werden und als Sprachregelungen auf ihn zurückfallen, verfehlen die Möglichkeiten des Modells. [...] Eine Grenze an dieser Stelle wirkt wie eine literarische Kategorie. Sie verlangt die epische Technik und die Sprache zu verändern, bis sie der unerhörten Situation gerecht werden.⁴⁹

Die Nachbarschaft dieser zwei politischen Ordnungen ist nicht mehr als eine Alternative von Wirklichkeiten. Sie sind nicht durch Logik verbunden, sondern durch eine Grenze.⁵⁰

Nel contesto di una città divisa come in due mondi, i cui significanti risultano carichi di astrazioni, demonizzazioni, manipolazioni, Johnson ritiene che la letteratura sia tenuta a mutare i propri criteri e adattare la propria tecnica, la lingua, il

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ivi, p. 10.

⁴⁹ Ivi, p. 10.

⁵⁰ Ivi, p. 12.

proprio *epos* ad una nuova situazione: l'irrisolta, apparentemente inconciliabile scissione fra due antitetiche organizzazioni statali, economiche, culturali, che convivono sullo stesso territorio urbano. L'ambivalenza politica e l'ambiguità dei concetti sottraggono l'oggetto – la *verità del reale* – alla rappresentazione letteraria, ma allo stesso tempo sottraggono ad essa l'oggetto-città che, entro il segmento storico '45-'89, non può certamente essere inquadrato per Berlino come per qualsiasi altra metropoli in Europa. Tantomeno, ovviamente, è plausibile ritrovare nel periodo del Muro la stessa immagine urbana complessiva (unitaria) che offrivano i *Goldene Zwanziger* di Berlino, una città che negli anni '20, in seguito ad una sostanziosa crescita demografica ed urbanistica, si affermava come una delle principali capitali europee⁵¹.

Riprendendo, dunque, le parole di Karl Schlögel, il Muro di Berlino rappresentò l'evidenza di un dato di fatto: non c'era più l'Europa, bensì solo Est e Ovest, e la capitale tedesca era il cuore di questa frattura. Ma Schlögel medesimo mette in luce gli effetti degli eventi che, meno di trent'anni dopo, portarono ad un nuovo, speculare mutamento: con la caduta del Muro, l'intero assetto europeo fu spostato ancora, e tutto ciò che era stato assimilato fino al 1989 – le propagazioni culturali e politiche della seconda guerra mondiale e della guerra fredda – da un giorno all'altro non ebbe più valore⁵², e improvvisamente lo spazio geopolitico dell'Europa vide sparire il confine fra Est e Ovest:

Allen Reden vom »Ende der Geschichte« und allen Mutmaßungen vom »Verschwinden des Raumes« zum Trotz leben wir inmitten einer neu in Gang gekommenen, vielleicht über uns hereinbrechenden Geschichte und inmitten eines Zusammenbruchs des Raumes, an dessen Stabilität, vielleicht sogar »Ewigkeit« wir uns in der Zeit des ein halbes Jahrhundert währenden Kaltes Krieges so sehr gewöhnt hatten. Diesen Raum des Ost-West-Konfliktes gibt es nicht mehr. Etwas ist zu Ende⁵³.

⁵¹ Cfr. H. Kähler, *Berlin – Asphalt und Licht*, Berlin: 1986; M. Cacciari, *Metropolis – Saggi sulla città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*, Roma: 1973. Cfr. anche il breve saggio di A. Döblin, *Berlin, die unsichtbare Stadt* (1928), in M. Bucovich, *Berlin 1928: Das Gesicht der Stadt*, Berlin: 1992.

⁵² Schlögel 2003, cit., p. 25 e ss.

⁵³ Ivi, p. 11.

La riunificazione sollevò un problema di continuità nella storia tedesca, che per trent'anni si era sviluppata nella Germania divisa, e condusse ad un dibattito riguardo questioni identitarie, culturali, sociologiche ed ideologiche, legate inevitabilmente al ricongiungimento dei due poli Est-Ovest⁵⁴.

Nel panorama critico-letterario, il periodo che segue la *Wende*, ovvero la soglia del 1989, costituisce un criterio di classificazione della letteratura tedesca contemporanea. Dopo il crollo del Muro, tanto la *Primär-* quanto la *Sekundärliteratur* tedesca si sono concentrate a lungo sull'argomento, e le etichette *Wendeliteratur* e *Wenderoman* sono divenute d'uso comune per indicare i testi letterari scritti dopo il 1989 e che tematizzassero la storia della Germania unita⁵⁵. Volker Wehdeking, che si è occupato di questo tema con diverse pubblicazioni, nell'introduzione al volume *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit* (2000) intende rimarcare la centralità e l'attualità della *Deutsche Literatur zur Wende* nel panorama degli studi letterari contemporanei, e propone un bilancio decennale della letteratura successiva al 1989. Il critico puntualizza, però, che il concetto di *Wandel*, espresso nel titolo, a dieci anni dalla caduta del Muro andasse considerato ancora con cautela e soltanto come ipotesi, dal momento che sia sul piano socio-antropologico – su cui Wehdeking riscontra ancora resistenze dovute a problemi identitari, in particolare per la metà dell'Est dove si sviluppò la cosiddetta *Ostalgie* –, sia in ambito letterario, il processo di adattamento alla Germania riunificata e alla nuova «Hauptstadtsituation» appariva graduale e differenziato fra i diversi Stati federali, così come generava diverse reazioni ed elaborazioni nel panorama letterario tedesco⁵⁶. L'analisi di Wehdeking si apre con una citazione di Günter Kunert, che a meno di due anni dalla riunificazione esprime con entusiasmo l'impressione di poter rivedere il modello della Berlino dei *Roaring Twenties*,

⁵⁴ Cfr. Langer 2002, cit., p. 52.

⁵⁵ Nel corso di questa ricerca, sono stati consultati diversi contributi sul tema «scrivere dopo la Wende», per i quali si rimanda alla bibliografia generale. Si segnalano in particolare, oltre a quelli citati nel testo, i seguenti: V. Wehdeking, *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller*, Stuttgart: 1995; U. Brehmer, *Versionen der Wende*, Osnabrück: 2002; G. Fischer/D. Roberts, *Schreiben nach der Wende*, Tübingen: 2007; K. E. Reimann, *Schreiben nach der Wende – Wende im Schreiben?*, Würzburg: 2008.

⁵⁶ V. Wehdeking, *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit 1900-2000*, Berlin: 2000, pp. 7-9.

rivitalizzato per una sorta di *risveglio* della storia tedesca, riemersa dal suddetto periodo critico '45-'89:

Ich muß gestehen, daß ich in letzter Zeit das Gefühl habe, einer Reprise beizuwohnen. Als kehre wieder, was wir schon so oder ähnlich einmal erlebt haben. [...] Man möchte meinen, die Geschichte sei, nach langem Schlaf, erwacht, und sie fahre just dort fort, wo sie in Schlummer gesunken ist. [...] Heute wirkt Berlin atmosphärisch gänzlich anders als vor zwei Jahren. Da ist etwas von den zwanziger Jahren in der Luft, von den berühmt-berüchtigten „Roaring Twenties“, im negativen wie positiven Sinne: eine Wiederbelebung, könnte man sagen.⁵⁷

Tuttavia la svolta del 1989 implica esiti decisamente più controversi, la cui problematicità ha avuto ampio riscontro in letteratura nel corso degli anni successivi alla *Wende*. Wehdeking riporta, a mo' di contrappeso rispetto alla reazione espressa da Kunert, un'altra testimonianza letteraria, citando brevemente il pensiero di Günter de Bruyn, che parla di una Nazione unita, ma non felice di esserlo⁵⁸. Il riferimento è alla prosa intitolata *Deutsche Zustände* (1999), in cui l'autore chiarisce fin dal principio come la scrittura delle riflessioni in essa contenute sia cominciata circa tre anni dopo la *Wende*, ispirata da una scena che ricorda, in verità, proprio il *passaggero* di Uwe Johnson: de Bruyn riflette sul tragitto di un treno che da Alexanderplatz conduce fino a Ruhleben, in piena Berlino Ovest, vale a dire un percorso che, dal 1961 al 1989, non sarebbe stato possibile compiere⁵⁹. De Bruyn ritiene che lo scetticismo rispetto all'unificazione avesse varie possibili cause, dalla convinzione che l'unità nazionale fosse semplicemente una chimera su un territorio dove non era mai esistita prima una Nazione tedesca, all'idea che l'abbattimento del Muro avesse persino dilatato la separazione fra Est e Ovest. Il generale sentimento di insoddisfazione, comune ad entrambe le metà riunite di Berlino, era tuttavia più diffuso, spiega de Bruyn, nella metà orientale della città:

⁵⁷ H. Steinecke, »Das Gedicht? Zu den Akten«. *Ein Gespräch mit Günter Kunert* (15.4.1991), in M. Durzak/H. Steinecke, *Günther Kunert: Beiträge zu seinem Werk*, München: 1992, p. 323. La citazione è qui più ampia rispetto a quanto riportato nel testo di Wehdeking.

⁵⁸ «Die Nation hat schlechte Laune. Sie ist wieder vereint, aber nicht glücklich.» in G. de Bruyn, *Deutsche Zustände* (1999), cit. in Wehdeking 2000, cit., p. 7:

⁵⁹ G. de Bruyn, *Deutsche Zustände*, Frankfurt am Main: 2001, p. 8.

Nicht nur im Osten, aber hier besonders, war und ist eine partielle Unzufriedenheit mit der Einheit ein verbreitetes Übel. Ihre Ursachen sind vielfältig, teils auf der Hand liegend, teils schwer durchschaubar, häufig aber von tatsächlicher oder vorgetäuschter Erinnerungsschwäche bestimmt.⁶⁰

La *Wende* è dunque un processo lungo e polivalente, che non si è esaurito con l'abbattimento del Muro nel 1989 o con la proclamazione ufficiale della Germania unita nel 1990, e che determina un dibattito anche in letteratura. Non mancano, anche fra le più recenti pubblicazioni, finzioni letterarie ancora ambientate nella Berlino del Muro⁶¹, ed oltre la soglia del terzo millennio la critica continua ad interrogarsi sui criteri per determinare in che misura un romanzo su Berlino, scritto nell'ultimo venticinquennio, possa essere definito *Großstadtroman* senza sovrapposizioni rispetto alla categoria di *Wenderoman*, ovvero in che misura i romanzi sulla caduta del Muro o le rivisitazioni della storia recente si possano ricollegare pienamente alla tradizione della *letteratura della metropoli*. Susanne Ledanff, a proposito della letteratura contemporanea tedesca (studiata in un arco di tempo più lungo rispetto a Wehdeking), lamenta che lo stesso concetto di *Großstadtroman* valga attualmente solo come paradigma analitico – formale e contenutistico – utile ad individuare le aspettative riguardo la prosa riconducibile alla scena berlinese contemporanea, mentre nei fatti il tema *Berlino* verrebbe trattato di frequente, nei testi letterari in questione, attraverso formulazioni che non sviluppano direttamente l'argomento *città*, richiamando invece, per lo più, gli avvenimenti del 1989-90 e le loro conseguenze⁶². Per queste ragioni, un inconcluso confronto con la *Wende* genererebbe, secondo Ledanff, insieme ad altri fattori poetologici, le condizioni per cui il panorama letterario tedesco sia ancora composto di sole *Teilrealisierungen des Berliner Metropolenromans*. Questa valutazione è

⁶⁰ Ivi, p. 10.

⁶¹ Contemporaneo al romanzo qui studiato, *Teil der Lösung* di Ulrich Peltzer, è, ad esempio, *Böse Schafe* (2007) di Katja Lange-Müller, ambientato nella Berlino Ovest appena precedente alla caduta del Muro, e Peltzer medesimo colloca due dei suoi romanzi antecedenti nello stesso contesto storico e geografico (cfr. par. seguente: *Ulrich Peltzer e Berlino: il romanzo della metropoli proteso verso il presente*).

⁶² Ledanff 2009, cit., pp. 9-12.

utile ad individuare, in una prima fase della letteratura post-*Wende*, una sostanziale polarità nelle caratteristiche formali e contenutistiche della tematizzazione letteraria di Berlino: una netta differenziazione sarebbe, infatti, da distinguere sulla base dell'origine *Ost-* o *West-Berliner* degli autori, specialmente nel caso delle generazioni non giovanissime e, soprattutto, nel caso della letteratura apparsa nel primo decennio successivo alla caduta del Muro⁶³.

La classificazione di un'ipotetica 'seconda fase' resta, invece, meno definita nello schema di Ledanff, e questo, probabilmente, dimostra una valenza non più predominante dell'argomento *Wende* nel romanzo della metropoli su Berlino. In definitiva, si tratta di una questione meramente terminologica, se il tentativo è quello di fissare un limite tra il *Wenderoman* e il *Großstadtroman*, qualora si parli di un *Berlinroman* contemporaneo: un confronto con la storia, diretto o indiretto, è sempre implicito in ogni opera letteraria di spessore che si ponga come oggetto la città di Berlino, se non altro perché, rispetto alle altre capitali europee, la capitale della Germania è contraddistinta da una serie di congiunture storiche decisamente atipiche, che, inoltre, non sono lontane nel tempo e i cui effetti sono ancora parzialmente visibili nell'architettura e nel tessuto sociale della città, per quanto essa ormai si conformi, sempre più velocemente, alle caratteristiche delle metropoli mondiali, agli standard delle cosiddette *città globali*⁶⁴. La *Remetropolisierung*⁶⁵ di Berlino è un processo ancora in atto: l'ingente ripianificazione urbanistica, avviata negli anni '90 del secolo scorso, coinvolge e rimodella l'intera morfologia della

⁶³ Cfr. *ivi*, p. 15. Ledanff individua, riguardo il primo decennio dopo la *Wende*, una tendenza per la scrittura dell'ovest a rappresentare una metropoli *messa in scena* oppure una *città delle nuove esperienze*: «Hier muss es um die Gegenüberstellung des Ostberliner Wenderomans und der Tendenzen in der Westberliner Metropolenfiktion gehen, d.h. eines deutlichen Schwerpunkts im westlichen Schreiben auf der inszenierten Stadt oder der „Neo-Erlebnisstadt“». Tra gli autori dell'est, invece, non sorprenderebbe, secondo Ledanff, una maggiore rilevanza data ai nomi e alle identità degli spazi urbani, in relazione ad uno sguardo prevalentemente rivolto alla *patria perduta* nelle trasformazioni della *Wende*: «Nicht überraschend ist, dass der Name der Stadt, ja die Unverwechselbarkeit der Stadträume bei einer bestimmten Autorengruppe einen hohen Stellenwert besitzt, nämlich bei den Ostberliner Autoren und Autorinnen und deren Blicken auf eine gewandelte Heimat».

⁶⁴ D'altronde, come si cercherà di chiarire, proprio gli eventi relativi alla caduta del Muro hanno creato i presupposti politici, economici ed ideologici per l'apertura e per il consolidamento, nel contesto dell'Occidente, di una rete mondiale, rispetto alla quale le metropoli costituiscono i nodi di allacciamento e le evidenze materiali dell'esistenza stessa di un *sistema globale*.

⁶⁵ Cfr. Ledanff 2009, cit., p. 93.

città, istituendola nel panorama delle *World Cities*⁶⁶. In questo modo la Berlino odierna si inserisce nel contesto della riflessione critica sulla globalizzazione in tutti i suoi aspetti e, scrive Langer, si instaura come *topos* rappresentativo di un nuovo centro urbano della rete mondiale, di uno spazio del presente, del cambiamento, della concentrazione di storia e dell'irruzione del futuro⁶⁷.

⁶⁶ Ivi, p. 57.

⁶⁷ «„Berlin“ – das ist die neue Mitte, Haupt- und Weltstadt, Metropole gar, der ultimative Ort der Gegenwart, in der Realität wie sonst nirgends erfahrbar wird, eine Stadt des Wandels und der Dynamik, in permanentem Umbruch sozusagen, voller Tempo, ein Ort konzentrierter Geschichtlichkeit und anbrechender Zukunft.» in Langer 2002, cit., p. 22.

Ulrich Peltzer e Berlino: il romanzo della metropoli proteso verso il presente

La necessità di produrre un *discorso interdisciplinare* sulla città, a cui invita Barthes, o la *dimensione antropologica* che Augé attribuisce alla letteratura, suggeriscono la plausibilità di un approccio poliprospectico al tema-città – in verità particolarmente produttivo e anzi necessario – e rivelano, nello specifico, una funzione *diagnostica* della letteratura rispetto alla realtà contemporanea, una funzione che trascende la finzione creativa e la dimensione estetica dell'opera, e che invece, attraverso di esse, implica uno sguardo sulla cifra storica, sociologica, antropologica e anche politica del proprio tempo.

Die Gegenwart erzählen è l'eloquente titolo di una recente pubblicazione di saggi monografici su Ulrich Peltzer, curata da Paul Fleming e Uwe Schütte. *Raccontare il presente* è infatti dichiaratamente una priorità nella poetica dell'autore di *Teil der Lösung*, il romanzo del 2007 che ha seguito altre quattro pubblicazioni letterarie, tutte con la casa editrice Amman di Zurigo: *Die Sünden der Faulheit* (1987), *Stefan Martinez* (1995), *Alle oder keiner* (1999) e *Bryant Park* (2002). La critica, dalle recensioni giornalistiche agli articoli scientifici, si sofferma spesso sul potenziale socio-antropologico della scrittura di Peltzer, e sulle accurate e taglienti disamine della realtà contemporanea contenute nei suoi romanzi. Il quotidiano *die tageszeitung* sottolinea come lo scrittore tedesco sia uno dei pochi autori in grado di coniugare, in una prosa precisa ed elegante, uno sguardo attento sulla quotidianità con un'acuta percezione delle più sottili dinamiche sociali, esplicitandolo fin dal sottotitolo dell'articolo-intervista: «Mit seinem Roman *Teil der Lösung* erforscht Ulrich Peltzer die Gesellschaftliche Verhältnisse Berlins»⁶⁸. In modo simile, il critico letterario Helmut Böttiger, evidenzia la capacità di Peltzer di dare risalto alla

⁶⁸ «Es gibt wenige Autoren, die den Blick auf das Alltägliche mit einem Gespür für untergründige Strömungen im gesellschaftlichen Bewusstsein verbinden können und dann in präzise, schöne Sätze zu übersetzen wissen. Ulrich Peltzer ist einer davon.» in U. Gutmair, *Groteske Rückkehr des Bürgerlichen. Mit seinem Roman ›Teil der Lösung‹ erforscht Ulrich Peltzer die Gesellschaftliche Verhältnisse Berlins*, in *die tageszeitung*, 16/06/2007. Link: <http://www.taz.de/!4701/> (ultima consultazione: 12/03/2015).

situazione sociale dei suoi personaggi e, attraverso di essi, di esprimere diagnosi sociologiche⁶⁹.

In un'intervista che apre il citato volume monografico di Fleming e Schütte, è Peltzer medesimo a definire la funzione del protagonista di *Bryant Park*, il romanzo che precede *Teil der Lösung*, con l'immagine di un *registratore* o di un *sismografo* della realtà circostante – realtà che si delinea, in questa e nelle sue altre opere letterarie, sempre come *Stadterfahrung*, esperienza urbana – e attraverso il filtro della sua percezione prende forma la metropoli di New York:

Bei *Bryant Park* war es dann so, da war einfach ein Erzähler, oder ein den Roman konstituierendes Subjekt, das in einer bestimmten problematischen Phase seines Lebens ist und wie ein Filter wirkt. Das geht alles durch ihn durch, ein jüngerer Mann, die ganze Stadterfahrung von New York fließt durch ihn durch, und er ist mehr oder weniger so ein Aufzeichnungsgerät, ein Seismograph.⁷⁰

Nella stessa intervista, l'autore rivela anche alcuni dei suoi riferimenti letterari – due scrittori newyorkesi fra loro coetanei, Thomas Pynchon e Don DeLillo – caratterizzandoli proprio in virtù del grado di pertinenza rispetto alla realtà sociale e storica: Peltzer elogia, infatti, i «Gesellschaftspanoramen» di Pynchon ed i ritagli storici di DeLillo, considerandoli entrambi come proprie fonti d'ispirazione⁷¹. E chiarisce, quindi, come la somiglianza di questi ultimi con la sua concezione della letteratura risieda nella scelta di tratteggiare individui e raccontare, in tal modo, della società:

⁶⁹ «Peltzer ist ein politischer Autor, der Wert auf die soziale Situation seiner Figuren legt und unter der Hand auch eine aktuelle Gesellschaftsdiagnose mitliefert.» in H. Böttiger, *Liebe und Diskurse*, in *Deutschlandradio Kultur*, 28/08/2007. Link:

http://www.deutschlandradiokultur.de/liebe-und-diskurse.950.de.html?dram:article_id=135369 (ultima consultazione: 12/03/2015).

⁷⁰ P. Fleming/U. Schütte, *Interview mit Ulrich Peltzer*, cit., in Fleming/Schütte 2014, cit., p. 19.

⁷¹ Ivi, p. 23.

Alle diese Autoren scheinen mir näher zu sein bei dem, was ich mache: von Gesellschaft zu erzählen, Individuen zu umreißen, ohne eindeutig zu werden.⁷²

Peltzer insiste diverse volte sul valore soggettivo del singolo individuo come misura della realtà, ed aggiunge, per corollario, che la sua intenzione è quella di descrivere una *gesellschaftliche Wirklichkeit*⁷³. In risposta ad una domanda sul grado di realismo in *Teil der Lösung*, lo scrittore ribadisce il suo preciso intento di rappresentare la realtà sociale:

Eigentlich geht es darum, ein Subjekt als Medium zu setzen, um gesellschaftliche Wirklichkeit durch dieses Subjekt hindurch darzustellen [...]. Insofern sind alle meine Bücher realistische Bücher, also Bücher des Realismus. Ich meine dabei »realistisch« nicht im Sinne einer literaturtheoretischen oder wissenschaftlichen oder geschichtlichen Gattung. Ich verstehe Realismus als der Versuch, gesellschaftliche Wirklichkeit nicht abzubilden, sondern in den Personen eines Buches einen Resonanzraum dafür zu schaffen.⁷⁴

La cifra *sociologica* è pertanto, secondo Peltzer, l'elemento determinante per definire il *realismo* della sua poetica, che non va inteso, chiarisce, come genere letterario o come indagine scientifica, ma come tentativo di lasciar propagare il discorso sulla realtà sociale entro la *cassa di risonanza* costituita dalle persone dei suoi romanzi.

Prendendo ulteriore spunto dai saggi contenuti in *Die Gegenwart erzählen*, il contributo di Christoph Jürgensen si sofferma a lungo sulla capacità, da parte di Peltzer, di rilevare attentamente e sollevare criticamente le questioni antropologiche e i cambiamenti sociali della Germania degli ultimi anni⁷⁵. In particolare, Jürgensen

⁷² Ibidem.

⁷³ La realtà come *dimensione sociale*, in questo senso, rafforza l'idea, alla base di questo studio, di un intreccio funzionale della letteratura con le discipline socio-antropologiche, e conferma la *città* come scenario in cui si manifestano e si compiono i fenomeni della (post)modernità, che possono essere oggetto di un'osservazione incrociata: artistica e realistica, letteraria e scientifica.

⁷⁴ Ivi, p. 20.

⁷⁵ C. Jürgensen, »ich bin kein guter archivar meiner selbst«. *Zu Formen der Autorinszenierung bei Ulrich Peltzer*, ivi, pp. 30-31.

riconosce in Peltzer la «sozialkritische Ernsthaftigkeit» propria di una tendenza, diffusasi con il nuovo millennio e dopo i fatti dell'11 settembre 2001, a rifuggire la leggerezza della *Popliteratur* e il mero divertissement, secondo il motto «irony is over», optando per una letteratura seria ed una concezione della scrittura come atto morale⁷⁶. È alla luce di questi aspetti, ritiene Jürgensen, che *Teil der Lösung*, il romanzo di Peltzer maggiormente orientato sul presente di Berlino, sarebbe stato accolto dalla critica come un esempio di *Zeitroman*, e rappresenterebbe, per questo, il compimento di un approccio poetologico che avvicina l'autore al *Relevanter Realismus*, una formulazione espressa dallo scrittore Matthias Politycki in una sorta di manifesto letterario⁷⁷.

Se *Teil der Lösung* è uno *Zeitroman* – ovvero un romanzo storico sul proprio tempo – e se la città costituisce l'ambiente ideale entro cui si realizzano gli aspetti della contemporaneità, esso è perciò anche uno *Stadtroman*, un romanzo della città. È esattamente questo il pensiero di Bernd Blaschke, il quale sostiene che *Teil der Lösung* sia un romanzo iper-realistico della città, in cui è possibile scorgere nel dettaglio vecchi e nuovi luoghi rappresentativi di Berlino⁷⁸.

Giova precisare che lo scenario urbano è una costante assoluta delle opere di Peltzer. Soltanto in *Bryant Park* lo sfondo è la New York reduce dagli eventi dell'11 settembre, mentre in tutti gli altri romanzi l'ambientazione, nonché l'oggetto del discorso, è Berlino. Helmut Böttiger, che su Peltzer ha scritto diversi contributi critici sotto forma di saggi o recensioni, evidenzia la centralità della città di Berlino nella letteratura dell'autore, e in un breve testo scritto in occasione del *Berlin Literaturpreis* conseguito da Peltzer nel 2008, osserva come, per quest'ultimo, essa svolga un ruolo fondamentale fin dal suo debutto letterario, *Die Sünden der Faulheit* – già in questo romanzo, secondo Böttiger, la città non è una semplice collocazione

⁷⁶ Ivi, p. 39.

⁷⁷ Ivi, pp. 39-40. La formula si adatta bene alla scrittura di Peltzer. È meno opportuno, invece, attribuire un *atto morale* alla base della scrittura, visto che Peltzer si allontana dichiaratamente da simili posizioni (cfr. par. *Estetica e politica: la video-scrittura della città come resistenza critica*).

⁷⁸ «Es ist zugleich ein hyperrealistischer Stadtroman, in dem symbolisch aufgeladene Orte des neuen Berlin und des guten alten Kreuzberger Kiez' mit feinem stadt-physiognomischen Sinn für Details porträtiert werden» in B. Blaschke, *Halt Dich an Deiner Liebe fest. Ulrich Peltzers poetische Kunst der Fuge über Revolte und Staatsschutz*, in *literaturkritik.de – 1. Aufgabe Januar 2008*. Link: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11463 (ultima consultazione: 12/03/2015).

geografica, bensì rappresenta un «laboratorio» poliprospectico e il mezzo per esprimere una determinata coscienza del proprio tempo:

Seit seinem Debüt spielt die Stadt Berlin für Ulrich Peltzer eine auffällige Rolle, doch man sollte daraus keine voreiligen Schlüsse ziehen. Es geht nicht so sehr um Berlin als geographischen Ort, sondern als Ausdruck einer bestimmten Bewusstseinslage. Peltzers Romane beschränken sich nicht auf Schöneberg, Kreuzberg und Charlottenburg. Sie spielen auch im New Yorker East Village, im Pariser Stadtteil Belleville oder in Neapel. Der Autor hat jedes Mal andere Laboratorien im Blick. Er sucht Orte auf, in denen sich verschiedene Stile mischen und wo Vieldeutigkeit herrscht, Widerständiges und Querliegendes.⁷⁹

Come si è cercato di mettere in luce, scrivere di Berlino dopo il 1989 impone, tuttavia, un confronto con le implicazioni della *Wende* ed una consapevolezza delle congiunture relative alla storia europea contemporanea: un aspetto che va preso in considerazione, quindi, nello studio di un autore che si occupa in misura tanto approfondita dell'urbanità in generale e della capitale tedesca in particolare.

In *Berlin-Madrid. Postdiktatoriale Großstadtliteratur* (2011), i curatori Katja Carrillo Zeiter e Berit Callsen propongono uno specifico taglio critico per la categoria letteraria della metropoli, centrato intorno alla situazione storico-politica dell'Europa *post-dittatoriale*, vale a dire quella successiva alla fine del franchismo e poi allo scioglimento della DDR⁸⁰. Chiamato in causa il noto dibattito sulla *Wendeliteratur* e sull'iniziale difficoltà a rintracciare, nell'ambito della letteratura tedesca, un romanzo che tematizzasse in maniera esaustiva il contesto della riunificazione⁸¹, Callsen e Carrillo Zeiter osservano un cruciale cambiamento nelle tendenze letterarie più recenti:

⁷⁹ H. Böttiger, *Intensität und Sinn. Laudatio auf Ulrich Peltzer zum Berliner Literaturpreis 2008*, in *Sprache im technischen Zeitalter*, Köln: n. 46 (2008), p. 226.

⁸⁰ K. Carrillo Zeiter/B. Callsen, *Berlin-Madrid. Postdiktatoriale Großstadtliteratur*, Berlin: 2011, pp. 7-13.

⁸¹ «Bereits kurz nach der Wiedervereinigung begann in den deutschen Feuilletons eine Debatte darüber, dass der deutsche Roman der Wiedervereinigung fehle, und im Anschluss an diese Feststellung entbrannten Auseinandersetzungen darüber, welcher Roman denn nun der Wenderoman sei», ivi p. 8.

Durch die Konzentration auf literarische Repräsentationen der Großstadt wird zudem eine Thematik aufgenommen, die in der Moderne ihre Anfänge nahm und der Beziehung zwischen Individuum und Großstadt eine besondere Rolle in der Identitätskonstruktion des ‚modernen‘ Individuums beimisst. Literarische Texte werden hier zu Orten, in denen diese Beziehung zum Ausdruck kommt, dabei wird die Identitätssuche des Subjekts als im Spannungsfeld von individueller Wahrnehmung des urbanen Raumes und seiner objektiven Beschaffenheit befindlich beschrieben. [...] Das Konzept einer postdiktatorialen Großstadtliteratur nimmt zunächst einmal die beschriebenen Diskussionen der Moderne auf, führt sie dann jedoch dahingehend weiter, dass sie dem Moment des historischen Umbruchs eine potenzierende Wirkung in der Thematisierung der Suche des Individuums nach seiner durch Postdiktatur und Großstadt geprägten Identität zuspricht.⁸²

È qui fondamentale l'assunto di uno *spostamento* del fuoco del discorso, tanto sul piano tematico quanto su quello poetico, che converge sull'identità e sulla posizione del singolo individuo nella metropoli contemporanea e sulla percezione soggettiva dell'ambiente urbano. Un dato che si riallaccia alle concezioni poetologiche di Peltzer già sottolineate, e che allo stesso tempo, come osservano Callsen e Carrillo Zeiter, crea una congiunzione ideale con la *Großstadtliteratur* della *Moderne* del primo Novecento⁸³, permettendo di inquadrare la rappresentazione realistica della metropoli di Peltzer al di fuori dei limiti della *Wendeliteratur* e riattivando la possibilità di una *Großstadtdarstellung* che non sia vincolata troppo strettamente al tema della divisione e della riunificazione.

In *Berlin-Madrid* è incluso un altro saggio di Jürgensen, in cui il critico tratteggia il filo conduttore che accomuna tutti i romanzi di Peltzer intorno al *tema-metropoli* e, tranne che nel menzionato caso di *Bryant Park*, intorno alla capitale Berlino: *Die Sünden der Faulheit* e *Stefan Martinez* raccontano la Berlino Ovest degli anni '80, mentre *Alle oder keiner* segue le vicende del suo protagonista nella città post-

⁸² Ivi, pp. 8-9.

⁸³ Come si vedrà, sono diversi i punti di contatto che Peltzer instaura con i modelli classici della *Großstadtliteratur*, sia sul piano dello stile che su quello dei contenuti (cfr. cap. *Scrivere la metropoli digitale. Le videominiature urbane di Peltzer*).

Wende, pur avendo egli vissuto gli anni del Muro e le vicende del 1989. A proposito di *Stefan Martinez*, Jürgensen individua un dettaglio fondamentale, che conferma l'ipotesi dell'esistenza, nella *Berlinliteratur* contemporanea, di alternative al *Wenderoman* concentrato sul problema dell'unificazione: nello stesso anno, il 1995, in cui veniva pubblicato *Ein weites Feld* di Grass, *Abschied von den Feinden* di Jirgl e *Helden wie wir* di Brussig, usciva il secondo romanzo di Peltzer, in cui – sostiene Jürgensen – la *Wende* non svolge alcun ruolo⁸⁴, quasi l'autore volesse sottrarsi alle aspettative della scena letteraria di quegli anni, privilegiando piuttosto una ripresa del repertorio tecnico-narrativo della prima modernità⁸⁵. In *Alle oder keiner*, invece, sarebbero sì individuabili le trasformazioni successive alla *Wende*, ma già nell'ottica del processo di razionalizzazione economica e globalizzazione dello spazio urbano in chiave postmoderna⁸⁶. Inoltre, secondo Jürgensen, se c'è da rintracciare, fra gli eventi storici di questi anni, un episodio che costituisca rappresentativamente una *frattura* nella visione della realtà di Peltzer, e che sia significativo per la sua letteratura, più che nella *Wende* questo momento sarebbe da ritrovare nell'attacco terroristico dell'11 settembre 2001 al *World Trade Center*⁸⁷. In definitiva, la mancata reazione rispetto alle controversie e alle trasformazioni sociali strettamente legate alla caduta del Muro e alla riunificazione sarebbe da ascrivere al fatto che, per gli autori dell'Ovest, questi eventi non costituiscono un *dato letterario*, mentre i fatti dell'11 settembre avrebbero agito da *catalizzatore* nella poetica e nella visione del mondo di Peltzer, aprendo le porte ad un approccio realistico e marcatamente politico alla letteratura⁸⁸.

Alla luce di questi aspetti, sono inequivocabili le implicazioni ricavate dal riferimento che lo stesso Jürgensen fa ad un'intervista di Peltzer, risalente all'anno

⁸⁴ Un'osservazione che trova piena conferma nell'analisi di Matthias Auer: «Der Osten spielt keine Rolle, Wende und Wiedervereinigung sind im Roman noch außerhalb jeglicher Vorstellung» in M. Auer, *Ulrich Peltzer*, in H. L. Arnold (hrsg.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München: 2006, p. 2.

⁸⁵ C. Jürgensen, *Berlin Heinrichplatz, Berlin Potsdamer Platz – Die Textstädte Ulrich Peltzers*, in Carrillo Zeiter/Callsen 2011, cit., p. 70.

⁸⁶ Ivi, p. 73.

⁸⁷ «Denn [...] durch das Werk Peltzers läuft gleichsam ein ‚Riss‘, der ihm von einem realen Ereignis ‚zugefügt‘ wurde – nämlich von den terroristischen Anschlägen vom 11. September 2001.», ivi, p. 69.

⁸⁸ Ivi, p. 81. Cfr. H. Reinhäkel, *Traumatische Texturen. Der 11. September in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld: 2012, p. 7 e ss.

di pubblicazione di *Teil der Lösung*, in cui l'autore dichiara apertamente di volersi astenere dal discorso sull'opposizione binaria Est-Ovest e dalla continua riconsiderazione critica, a posteriori, della storia:

Der das gesamte Interview prägende Gestus der Abgrenzung gegen diese diskursive Eingemeindung deutet sich bereits durch das Titel-Zitat an: »Ich will weg von all diesem Ost-West-Blödsinn.« Weg von diesem ›Blödsinn‹ will er, erfährt der Leser dann durch das Gespräch, weil diese Binär-
Opposition nicht mehr zeitgenössisch sei, weil sie der Lebenswirklichkeit nicht mehr entspreche. Und genau auf diese gegenwärtige Lebenswirklichkeit ziele der Roman ab, und nicht auf die Rekonstruktion und Bewältigung der Geschichte: »Ich will nicht Geschichten nacherzählen oder etwas ›aufarbeiten.« Ich will die reine Gegenwart.«⁸⁹

È parlando del suo ultimo romanzo che, dunque, Peltzer si affranca dal paradigma del *Wenderoman*, dichiarando cioè di non essere interessato a un racconto postumo degli eventi storici, ma di guardare solo al *puro presente*. Il senso di questo approccio di Peltzer è legato, prevalentemente, alla necessità di distaccarsi dal discorso sulla *Wende* e corrisponde, dunque, alla volontà di ritagliarsi una determinata collocazione entro il panorama della letteratura contemporanea. Ma è una posizione che si può connotare anche di un senso critico sul piano tematico, se si considera che la postmodernità è l'epoca della brusca 'irruzione' della metropoli globale che, come si è cercato di chiarire sinteticamente, occulta e assorbe l'immagine di una *Geschichtsstadt* dentro un impianto urbanistico e antropologico in cui il *presente egemonico* banalizza come attrazione turistica le tracce della storia, e ne offusca la 'visibilità' attraverso la riedificazione urbana.

È questo il secondo attributo fondamentale dello *sguardo realistico* ascrivibile al percorso poetico di Peltzer: l'attenzione al *presente* ricorre come elemento centrale, emergendo in diverse interviste rilasciate dallo scrittore nello stesso arco di tempo relativo all'uscita di *Teil der Lösung*. Fra queste, un dialogo con Jesko Bender per la

⁸⁹ Jürgensen 2014, cit., pp. 39-40. L'intervista menzionata è di J. Magenau, *Gespräch mit Ulrich Peltzer*. »Ich will weg von all diesem Ost-West-Blödsinn.«, in *boersenblatt.net*, 20/06/2007, link: <http://www.boersenblatt.net/148716/>

Frankfurter Allgemeine Zeitung, in cui l'intervistatore definisce «radikal gegenwärtig» la poetica di Peltzer, che a sua volta, in risposta ad una domanda sull'argomento, ribadisce la propria duplice attenzione sul binomio *presente-società*:

In gewisser Weise ist der Beginn des Schreibens eine Situation radikaler Gegenwartigkeit. Es sind die Empfindungsweisen von Figuren, die ich als gegenwärtig verstehe, und insofern stehen sie in einem symptomatischen Verhältnis zu dieser Gesellschaft.⁹⁰

Smentendo parzialmente l'interpretazione di Jürgensen, Peltzer inoltre dichiara di rifuggire programmi morali e politici come presupposto della propria creazione letteraria⁹¹, e precisa che tentare di *comprendere il presente* al di qua della storia non significa essere *attuale*, anzi evitare di esserlo, probabilmente alludendo ancora alle tendenze della letteratura tedesca a lui coeva:

Es gibt eine Form der Aktualität, die ich lieber als Gegenwartigkeit bezeichnen möchte. [...] Es geht um Gegenwartigkeit, also auch um das Begreifen der Gegenwart über die Geschichte. [...] Gegenwartigkeit bedeutet für mich, zu vermeiden, aktuell zu sein.⁹²

Congiungendo gli elementi che sono emersi in questo tentativo di introdurre la concezione poetico-letteraria di Peltzer, mettendo insieme i dati evidenziati per descrivere le prerogative principali dei suoi romanzi e, in particolare, di *Teil der Lösung* – collocato «nel mezzo di Berlino e nel mezzo del presente» (Jochen Jung)⁹³ –, risulta infine chiaro che la sua priorità è quella di scrivere della *realtà sociale* che

⁹⁰ J. Bender, *Im Gespräch: Ulrich Peltzer. Warum sind Gefühle nicht das Wahre, Herr Peltzer?* in *FAZ* online, 28/03/2011. Link:

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/im-gespraech-ulrich-peltzer-warum-sind-gefuehle-nicht-das-wahre-herr-peltzer-1609221.html> (ultima consultazione: 12/03/2015).

⁹¹ Ibidem: « Ich schreibe nicht Romane, um in ihnen Beweise anzutreten, und auch nicht, um moralische oder politische Programme umzusetzen». V. nota 76 e, per un approfondimento sulla valenza politica ed etica della letteratura per Peltzer, cfr. par. *Estetica e politica: la video-scrittura della città come resistenza critica*.

⁹² Ibidem.

⁹³ «Mit wenigen *shots and spots* hat Ulrich Peltzer klargemacht, wo wir hier sind: mitten in Berlin und mitten in der Gegenwart. Und was wir zu tun haben: uns um die Zeit kümmern, die jetzt ist, weil wir keine Zeit zu verlieren haben. Mit dieser und nur mit dieser Haltung lässt sich ein politischer Roman schreiben, der gegenwärtig und der geistesgegenwärtig ist.» in J. Jung, *Zeitkörper, Tätowiert*, in *Die Zeit* online, 01/11/2007. Link: <http://www.zeit.de/2007/45/L-Peltzer> (ultima consultazione: 12/03/2015).

affiora nel contesto dell'*urbanità contemporanea*. Ed è questa la rotta seguita da Peltzer nel momento in cui egli scrive di Berlino in *Teil der Lösung*.

Oggi è ormai visibilmente compiuta la massiva riedificazione del centro di Berlino, e in generale, prosegue il vistoso processo di rimodellamento urbanistico della metropoli, da cui risulta una coesistenza *discronica* fra vecchio e nuovo nella topografia urbana e si producono, secondo Susanne Ledanff, evidenti dislivelli nell'esperienza dei singoli quartieri rispetto al nuovo centro. È in concomitanza con gli spostamenti della planimetria e della vita urbana che emergerebbero, a giudizio di Ledanff, concetti quali *nuova generazione* o una *nuova società berlinese*, ma il dato più indicativo sarebbe la correlazione con un simultaneo cambiamento nell'approccio letterario al tema-città.⁹⁴ La novità più rilevante riscontrata da Ledanff è la propensione alla *registrazione soggettiva della trasformazione urbana*⁹⁵, ovvero una proprietà che, come si è già mostrato, è lo stesso Peltzer a riconoscere alla propria letteratura. Ledanff ritiene che il rivitalizzato interesse intorno alla città, e alle brusche modificazioni che ne riconfigurano continuamente l'aspetto, abbia suscitato un fenomeno di *urbanomania* che non sempre conduce ad esiti letterari di spessore e che nel panorama tedesco conta pochi esponenti. Una ragione in più, questa, per osservare con attenzione il caso di Peltzer:

Um so mehr sind die bewusstseinskritischen Schreibweisen des Westberliner Autors Ulrich Peltzer hervorzuheben. Bei Peltzer führt diese urbanomane Schreibtradition zu der erstaunlich späten Vorlage eines die Erwartungen an den „Metropolenroman“ noch am ehesten ausfüllenden Berlinromans im Jahr 2007: *Teil der Lösung*, ein Roman, der aus der

⁹⁴ «Die städtebauliche Entwicklung, der gewaltige Stadtumbau des Zentrums, ist in großen Teilen abgeschlossen. Die Berliner „Ungleichzeitigkeiten“ (Klaus Hartung) der Stadtopographie lassen sich nun in einem deutlichen Gefälle in der Wahrnehmung der Erlebniswerte einzelner städtischer Quartiere und des neuen Zentrums erfahren. Erstaunlich aber ist, wie die diskursiven Schlagworte von „neuer Generation“ und neuer „Berliner Gesellschaft“ sowie der Hype um bestimmte Stadträume sich mit einem Wandel in den literarischen Hauptstadtphantasien treffen.» in Ledanff 2009, cit., p. 19.

È interessante che Ledanff, pur senza distogliere la prospettiva del suo studio critico dalla paradigmatica dicotomia *Westberlin/Ostberlin*, riconosca un sensibile cambiamento stilistico e tematico nell'approccio letterario ad una metropoli in continua modificazione. Un dato, questo, che in realtà rende parzialmente anacronistico concentrare l'attenzione sui problemi residui della *Wende* ed impone la constatazione di un tessuto urbano costantemente riconfigurato secondo i criteri architettonici e socio-economici delle città globali.

⁹⁵ Ibidem: «die subjektiven Registrierungen des Stadtwandels».

Anwendung von modernistisch-detailrealistischen Schreibweisen für die Bespiegelung einer zeitgenössischen großstädtischen Existenz zu verstehen ist.⁹⁶

Nel quadro di uno scetticismo critico sulla possibilità di ritrovare, nella letteratura contemporanea tedesca, qualcosa in più di *realizzazioni parziali del romanzo della metropoli*, Ledanff riconosce proprio in *Teil der Lösung* un pur tardivo prototipo di *Berlinroman* che risponde pienamente alle caratteristiche di un *Metropolenroman*, grazie ad una scrittura modernistica in grado di rispecchiare la realtà della metropoli contemporanea.

Nelle *Frankfurter Poetikvorlesungen*, pubblicate nel 2011 con il titolo *Angefangen wird mittendrin*, Peltzer medesimo offre una chiave interpretativa della concezione della sua scrittura, che non dev'essere un atto terapeutico, bensì il risultato di una *lettura dei sintomi del mondo*, o meglio ancora, dei sintomi di *un mondo nel mondo*, come può essere la Berlino odierna come metropoli mondiale:

Denn das Schreiben ist kein therapeutischer Akt, Schriftsteller sind keine Kranken, die sich und ihre Nächsten selbst behandeln, sondern sie lesen die Symptome der Welt; [...] und vielleicht spräche man besser von den Symptomen [...] ›einer‹ Welt, einer Welt ›in‹ der Welt, die auf den Autor, die Autorin, eine schwer widerstehliche Anziehungskraft ausübt. (AM 9)

⁹⁶ Ivi, p. 20.

Teil der Lösung e il microcosmo Sony Center

«Parte della soluzione», o il *problema del presente*

Se, da una parte, come si evince dalle dichiarazioni di Peltzer medesimo, al centro della sua concezione della letteratura risiede un attento sguardo sulle problematiche sociologiche della contemporaneità, dall'altra, un antropologo come Marc Augé⁹⁷, in *Che fine ha fatto il futuro?*, scrive che il «romanzo [...] ha sempre come sfondo e, indirettamente, come oggetto la società o pezzi di società [...]. Anche quando non è esplicitamente 'impegnato'», aggiunge Augé, «offre una visione della società, dei gruppi e delle classi che la compongono [...]. Il romanzo esprime un punto di vista singolare sul mondo», e per questa ragione assume «una dimensione politica, nel senso primo ed originale del termine»⁹⁸. Gli eventi del 1989/90, secondo Phil Langer, hanno segnato un nuovo inizio del discorso politico, tematizzato ampiamente in letteratura, un discorso che vede Berlino al centro di questa prospettiva, in quanto la capitale tedesca si costituisce come cifra dell'analisi sociologica e dell'azione politica in relazione ai paradigmi della postmodernità⁹⁹.

Sono molti i critici e gli studiosi che ritengono di individuare nella letteratura di Peltzer una considerevole componente *politica*, definendolo un *autore politico* (Böttiger, *Deutschlandradio Kultur*)¹⁰⁰; parlando di *atto politico della scrittura* (Andreas Platthaus, *FAZ*)¹⁰¹; classificando *Teil der Lösung* come *romanzo politico*

⁹⁷ È, ancora una volta, interessante notare come la letteratura della metropoli di Peltzer prenda le mosse dall'osservazione della realtà sociale, e allo stesso tempo un antropologo come Augé chiami in causa il romanzo come punto di riferimento per un'accurata analisi della società.

⁹⁸ Augé 2008, cit., p. 56.

⁹⁹ Langer 2002, cit., p. 57.

¹⁰⁰ V. nota 69.

¹⁰¹ «Wie stets, wie in "Stefan Martinez", dem Opus magnum von 1995, [...] wie in "Alle oder keiner", dem thematischen Vorläufer von "Teil der Lösung", [...] und wie in der 2002 erschienenen Erzählung "Bryant Park", mit der Peltzer als einer der ersten Schriftsteller auf die Ereignisse des 11. September 2001 reagiert hat [...] – wie stets also liefert Peltzer eine Momentaufnahme aus extrem subjektiver Sicht. Und in dieser Perspektive, die keinen Zweifel zulässt, liegt die eigentlich politische Tat dieses Schreibens.» in A. Platthaus, *Was in Flüchtenden um drei Uhr zwanzig vor sich geht*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22/12/2007

Link: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/was-in-fluechtenden-um-drei-uhr-zwanzig-vor-sich-geht-1493846.html> (ultima consultazione: 12/03/2015)

(Jochen Jung, *Die Zeit*)¹⁰². Ma, mentre la generica definizione di Augé sul romanzo si accosta bene alla letteratura di Peltzer (*politica* nel senso originario del termine: afferente alla *polis*, pertinente alla vita della città), è più problematico circoscrivere una matrice morale o politica come punto di partenza della scrittura dell'autore. Egli stesso, infatti, quasi in ogni intervista o scritto poetologico, rinnega esplicitamente simili presupposti, sostenendo invece che la cifra politica debba venire fuori a posteriori, come risultato del lavoro estetico sull'opera letteraria¹⁰³. Peltzer, inoltre, chiarisce che la menzionata operazione di *osservazione dei sintomi* di una realtà sociale non solo non è da considerare un atto 'terapeutico', ma è ancor meno intesa a segnalare una presa di posizione¹⁰⁴, e di certo non è la formulazione diretta di un impegno militante¹⁰⁵. È Kathrin Röggla, scrittrice in frequente contatto intellettuale con Peltzer, a sintetizzare al meglio il potenziale di *resistenza e contestazione*¹⁰⁶ intrinsecamente presente nella poetica dell'autore di *Teil der Lösung*. L'opera letteraria di quest'ultimo, ritiene la scrittrice, sviluppa in un certo senso il pensiero di Marx, combinando cioè teoria e prassi ma senza programmi dogmatici, collocando il discorso teoretico su un terreno *micropolitico* e iscrivendolo nella cifra estetica:

*Es findet sich bei ihm eine Weiterführung des Marx'schen Gedanken, dass Theorie und Praxis zusammengehören, allerdings auf undogmatischem, mikropolitischen Gelände, eine Wissenslandschaft, die im Ästhetischen verankert ist, ohne das Politische preis zu geben.*¹⁰⁷

Sul piano tematico e contenutistico, è invece indubbia la presenza di argomenti di natura politica: già il titolo del romanzo qui studiato, *Teil der Lösung* («Parte della soluzione»), ne esprime la misura. Esso allude ad un'espressione divenuta modo di

¹⁰² V. nota 93.

¹⁰³ V. nota 91 e cfr. par. *Estetica e politica: la video-scrittura della città come resistenza critica*.

¹⁰⁴ Cfr. U. Peltzer, *AM*, p. 9: «Schriftsteller [...] lesen die Symptome der Welt, [...] ohne sie zu kategorisieren, denn sowenig das Schreiben ein therapeutischer Akt ist, ist es einer von [...] politischer Beweisführung oder Parteinahme».

¹⁰⁵ «Die Aufgabe von Literatur besteht zumindest nicht darin, moralische oder politische Verbindlichkeiten zu formulieren.», in Bender 28/03/2011, cit.

Cfr. par. *Estetica e politica: la video-scrittura della città come resistenza critica*.

¹⁰⁶ «Ansatz für einen Widerstand, Auseinandersetzung» in K. Röggla, *Entscheide dich! Oder: Finito la musica!*, in Fleming/Schütte 2014, cit., p. 208:

¹⁰⁷ *Ibidem*.

dire nel tedesco, che deriva, però, dalla citazione di una lettera del 1974 composta da Holger Meins, con il titolo *Der Mensch als Waffe*, in cui il membro del noto gruppo di lotta armata RAF (*Rote Armee Fraktion*) scriveva: «O sei una parte del problema, o sei una parte della soluzione, non esistono vie di mezzo»¹⁰⁸.

Il riferimento al periodo del terrorismo fra gli anni Settanta e Ottanta che, in Germania, condusse all'*autunno tedesco* e in Italia agli *anni di piombo*, è giustificato, prima di tutto, dalla trama del romanzo: la vicenda, ambientata nel 2003 a Berlino, segue il protagonista Christian Eich, un giornalista freelance trentaseienne, che, privo di un'abitazione fissa e di un guadagno stabile, vive la lunga fase di precariato post-universitario tipica della sua generazione. Mentre sopravvive compilando articoli per guide turistiche e gastronomiche, ha in progetto di realizzare un'inchiesta per svelare implicazioni e retroscena nella storia delle Brigate Rosse, intervistando direttamente i rifugiati politici residenti in Francia e minacciati di estradizione dal governo italiano. La strada di Christian si intreccia sentimentalmente con quella di Nele, giovane laureanda e attivista coinvolta in azioni di protesta, condotte da un gruppo militante di sinistra conosciuto e sorvegliato dagli organi governativi preposti, e intese come opposizione radicale – spiega Matthias Auer – in difesa dei diritti e dei valori democratici, messi in discussione dal crescente carattere *totalitario* di cui sembra improntato l'apparato socio-politico statale e sovrastatale, regolato dai criteri del capitalismo e dagli effetti della globalizzazione¹⁰⁹.

Per quanto attuali siano le questioni relative alle forme più o meno violente di protesta, che di per sé non delimitano il discorso intorno alla realtà specifica di Berlino ma riguardano, piuttosto, il panorama mondiale degli ultimi anni, compresi quelli successivi alla pubblicazione del romanzo¹¹⁰, la simmetria diacronica, che la

¹⁰⁸ La formula tratta dalla lettera di Meins recita così in tedesco: «Entweder du bist ein teil des problems oder du bist ein teil der lösung. dazwischen gibt es nichts. so einfach und doch so schwer». In P. H. Bakker Schut (Hrsg.), *Das Info: Briefe der Gefangenen aus der RAF, 1973-1977*, Kiel: 1987, p. 66.

¹⁰⁹ « Nele [...] ist Mitlgeid dieser Gruppe aus jungen Idealisten, die einem zunehmend als totalitär empfundenen System den Kampf angesagt haben und mit immer militanteren Mitteln Zeichen setzen wollen gleichermaßen gegen den Verlust demokratischer Rechte und Werte wie gegen die Folgen von Kapitalismus und Globalisierung» in M. Auer, *Ulrich Peltzer*, in Arnold 2006, cit., p. 13.

¹¹⁰ Hanno Rauterberg menziona le recenti rivolte del Cairo, quelle di Madrid e di Londra, come esempi di lotta, non terroristica ma talvolta violenta, per la riconquista dello spazio urbano pubblico, spesso organizzate tramite il mezzo *digitale* e la rete di internet. Cfr. Rauterberg 2013, cit., p. 10 e p. 99.

trama di *Teil der Lösung* stabilisce tra il presente del terzo millennio e gli anni del terrorismo militante, sembra convergere l'attenzione non tanto sul tipo di *soluzione* da adottare e sulla legittimità della protesta radicale o dell'azione violenta, quanto sull'esistenza di un *problema politico*, che prende forma nella *vita urbana* di una grande città occidentale, come in questo caso la capitale tedesca. Un problema che si manifesta nella condizione diffusa di instabilità individuale, di disagio sociale, di precarietà economica e che, per come emerge nel romanzo di Peltzer, si lascia spiegare con le parole di Zygmunt Bauman in *La società individualizzata* (2001):

In parte per effetto di una politica deliberata di «precarizzazione» avviata e pretesa da un capitale sovranazionale e sempre più extraterritoriale e supinamente applicata da governi nazionali con scarsi poteri di scelta, e in parte in quanto sedimento della nuova logica della lotta per il potere e dell'autodifesa, la precarietà è oggi il mattone più importante della gerarchia di potere globale e la tecnica primaria di controllo sociale. Come Bourdieu ha fatto notare, è difficile proiettarsi nel futuro se non si ha una solida presa sul presente, ed è proprio di questa presa sul presente che è ora priva, fondamentalmente, la maggioranza degli abitanti del mondo in via di globalizzazione.

La loro presa sul presente è nulla in quanto i fattori più importanti che decidono della loro sussistenza, della loro posizione sociale e delle prospettive di entrambe non sono nelle loro mani e c'è ben poco o nulla che essi possano fare, singolarmente o in maniera aggregata, per riprendere il controllo di questi fattori. [...] Ma oltre alla loro sopravvivenza è in gioco il modo in cui vivono e il modo in cui concepiscono la propria esistenza.¹¹¹

Il *problema del presente* – la precarietà come controllo sociale e la difficoltà individuale a costruire il proprio futuro in un «mondo in via di globalizzazione», come dall'ultima citazione tratta da Bauman – si legge in *Teil der Lösung*, esattamente come prevede la poetica di Peltzer, attraverso la configurazione dei personaggi e la loro collocazione nel contesto socio-urbano della metropoli.

Cfr. in questo studio cap. *Contestazione dei confini, tentativi di evasione*.

¹¹¹ Bauman 2001, cit., pp. 51-52.

Da una parte, nel romanzo si scorgono figure come quella del caro amico del protagonista, Jakob Schüssler, che è un marito, un padre e un professore universitario; oppure Carl Brenner, in gioventù attivista marxista in Italia, poi divenuto anch'egli docente in età adulta. Jakob e Carl rappresentano il paradigma dell'integrazione conformistica nella stabilità borghese, come lo stesso Peltzer dichiara in un'intervista per *die tageszeitung*, riconoscendo in questa tipologia di vita urbana un senso di rassegnazione politica, a fronte del bisogno di tutelare la sicurezza della posizione sociale acquisita:

Mir scheint, dass eine bestimmte Form des Konformismus auf eine eigenartige Weise wieder sozial prägnant wird: Dass die Leute heiraten, dass sie Wert auf Einrichtung legen und auf die Gegenden, in denen sie wohnen, also auf all das, was man mit dem nicht sehr genauen Begriff bürgerlich bezeichnen könnte. Das ist ein fast schon resignatives Moment, so erlebe ich das jedenfalls. Die unreflektierte Rückkehr des Bürgerlichen, die vollkommen ausblendet, was auch an politisch-emanzipatorischem Potenzial im Bürgerlichen steckt, die sich reduziert auf Stilfragen und Einrichtungsgegenstände, nimmt im Augenblick fast schon groteske Züge an. Sie hat aber natürlich auch eine politische Funktion.¹¹²

Dall'altra parte, c'è la precaria quotidianità di Christian Eich, che, invece, costituisce un esempio letterario degli effetti del neoliberismo sui singoli abitanti delle città, effetti che si manifestano in una costante incertezza in ambito lavorativo, nell'impossibilità di pianificazione del proprio futuro, nella difficoltà a procurarsi persino un tetto sicuro¹¹³. Inoltre, la figura di Christian si inserisce in un'immagine complessiva di fragilità esistenziale, in cui si intravedono le forme di emarginazione

¹¹² Gutmair 16/06/2007, cit.

¹¹³ Cfr. H. Reinhäkel, „*Liebe in Zeiten der Diskursanalyse, eines verschlissenen Alltags, prekärer Verhältnisse*“: Ulrich Peltzers Teil der Lösung als kritischer Gegenwartsroman, in Reinhäkel 2012, cit., p. 165: «Weiterhin stellt *Teil der Lösung* die Effekte des Neoliberalismus am Beispiel von Christians prekärem Alltag dar. Das Krisenhafte der Existenz wird sichtbar in der Darstellung des Lebens in untervermieteten Wohnungen, der Suche nach bezahlbarem Wohnraum, des Arbeitsalltags im Gemeinschaftsbüro, mit dessen Miete Christian chronisch im Verzug ist. Zum Sinnbild der Prekarität, der Unsicherheit und Unplanbarkeit der Lebens- und Arbeitsverhältnisse, wird die Szene des Kassensturzes [...]».

e la «nuova povertà»¹¹⁴ proprie di una folta schiera della società metropolitana berlinese¹¹⁵. Anche su questo personaggio è Peltzer a far luce, confermando che la sua funzione si oppone a quella della ‘borghesia integrata’, per lo stile di vita che, in parte per scelta ma soprattutto per necessità, si ritrova a condurre:

Christian, der Protagonist des Buchs, ist aufgrund seiner ökonomischen Lage gar nicht imstande, an einem bestimmten Diskurs seiner Generation teilzunehmen. Er ist, das ist ein furchtbar heideggerisierendes Wort, vollkommen unbehaust, er hat keine Wohnung, er hat keinen richtigen Job, Geld hat er auch keines. Er nimmt einen Kleinkredit auf, um seine Recherche zu finanzieren. Er hat wenige Prinzipien, aber ein Prinzip lautet: Er wird nicht wieder ins Büro ziehen, wenn er aus dieser Wohnung raus muss. Er hängt also vollkommen durch, während sein Freund Jakob, der in dem Roman auch eine Rolle spielt, eine Frau und zwei Kinder hat. Er ist auf Grund seiner biografischen Situation gezwungen, sich mit ganz anderen Problemen auseinanderzusetzen.¹¹⁶

Le persone letterarie di Peltzer non sono, però, semplici *tipi sociali*. Il filtro costituito dal personaggio di Christian – o meglio dal suo flusso di coscienza – consente all’autore, ad esempio, di liquidare sbrigativamente il decennio post-*Wende*, in linea con la sua tendenziale astensione dalla discussione sulle problematiche relative alla riunificazione tedesca. Peltzer si limita a congedare il periodo successivo alla caduta del Muro attraverso l’esperienza personale del suo protagonista, volata via tra droghe e alcol, tra ozio ed esami universitari, con la lentezza di cento anni, in nome di uno *strano presente*:

¹¹⁴ Per il concetto di *nuova povertà*, per i fenomeni di disoccupazione ed emarginazione sociale in ambiente urbano, in particolare nel contesto tedesco, cfr. M. Kronauer, *Das neue Ausgrenzungsproblem. „Neue Armut“ und die Rückkehr der Überflüssigen*, in *Armut, Ausgrenzung, Unterklasse*, in H. Häußermann, *Großstadt*, Opladen: 2000, pp. 22-27; per un approfondimento sul problema abitativo a Berlino, v. I. Breckner, *Wohnungsnot, Obdachlosigkeit*, ivi, pp. 281-289.

¹¹⁵ «Unterschwellig verhandelt Peltzer permanent derartige Problemstellungen – neue Armut, Ausgrenzung, die Fragilität eines Lebenszustandes» in C. Schröder, *Weltbilder prallen aufeinander. Ein Bewusstseinsteppe rund um Staatsmacht und Widerstand und eine Liebesgeschichte: Ulrich Peltzers neuer Roman "Teil der Lösung"*, in *tageszeitung* online, 10/10/2007 (ultima consultazione: 12/03/2015). Link: <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=li&dig=2007/10/10/a0001&cHash=6fde0c6179>

¹¹⁶ Gutmair 16/06/2007, cit.

Monate, wenn nicht Jahre, die aus Drogen und Nichtstun bestanden, Theorien der Geschwindigkeit und des Sinns, grammatologische Prüfungen. Wodkaräusche und Speed in Behausungen unterhalb jeden Standards. Erst zehn Jahre her, und es kommt einem vor, als seien es hundert gewesen. Seltsame Gegenwart.¹¹⁷

Il punto di vista di Christian, così come quello di altri personaggi, produce altresì lo sguardo attraverso cui si disegna una precisa cartografia di Berlino, diversificata a seconda dei vari *milieu* della città, e tracciata con minuzia di dettagli tra nomi di strade e piazze, stazioni della metropolitana, locali, edifici e luoghi noti, insegne, cartelli, generando una successione di impressioni che ricorda lo *Ulysses* di James Joyce e lasciando il campo al *linguaggio della città* che, in un certo modo, rimanda a *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin¹¹⁸. Le camminate talvolta inquiete di Christian registrano la vita e l'aspetto del quartiere gentrificato di Prenzlauer Berg, ma la metropoli irrompe dall'esterno fin dentro le case, con i suoi rumori meccanici e le sue luci artificiali, sempre descritta nei minimi particolari e cartografata esplicitando i nomi della topografia berlinese. È quello che accade mentre Christian è in casa, nella sua sistemazione temporanea, impegnato in una conversazione con l'amico Jakob:

Ein lautes metallisches Quietschen bohrte sich in die Ohren, Funkenflug vor den Erkerfenstern, dann rumpelte es kurz, als würde ein Felsbrocken in ein Schotterbett plumpsen. Ächzendes Geräusch einer strapazierten Hydraulik, dem unvermittelt Stimmengewirr folgte, das deutlich aus dem schwindenden Verkehrslärm eines vorgerückten Abends herauszuhören war. [...] Für einen Moment geistesabwesend, so erschien es Jakob, starrte Christian in den Erker, wo sich auf dem nachtdunklen Glas der fast deckenhohen Fenster weiße und gelbe Lichter abzeichneten, ein verschwommener Strich Grün von der Neonreklame des Imbiss-Restaurants auf der anderen Straßenseite, in Rot ein zerfasernder Klecks, den die

¹¹⁷ U. Peltzer, *Teil der Lösung*, Zürich: 2007, p. 42 (Da qui in poi TL).

¹¹⁸ Sull'argomento, cfr. par. *Da Alexander Platz a Potsdamer Platz: la letteratura della metropoli a distanza di un secolo* e *Tracce di spersonalizzazione: occultamento del soggetto, staticità del presente*.

Leuchtschrift der Sparkassenfiliale hochwarf, Schönhauser Ecke Kastanienallee. Ab und zu ein blaues, über die Scheiben wanderndes Flackern, das Polizeisirenen hektisch untermalten. (TL 32-33)

La narrazione prosegue tra dialoghi e azione e raffigura progressivamente caratteri e storie dei personaggi di *Teil der Lösung*, ma lungo il percorso indugia, di continuo, sulle immagini di Berlino, che affiorano sulla pagina. Quando Christian, in una *passeggiata impressionistica* notturna, cerca di raccogliere spunti dall'osservazione del panorama urbano poiché lavora, a sua volta, alla scrittura di un romanzo, Peltzer combina al meglio la scelta stilistica di lavorare attraverso il filtro di un'*esperienza soggettiva* dell'ambiente urbano con l'intento di mostrare una metropoli viva e semovente, sonora e luminosa, apparentemente organica ma costituita di materiali sintetici, disseminata di edifici cadenti e frammenti di modernità, una metropoli che, piuttosto che essere percepita, è essa stessa ad assalire la percezione:

Schatten, dachte er, der sich beim Gehen über die reglosen Schatten von Häusern und Bäumen und parkenden Autos schiebt, man hört die eigenen Schritte, unentwegt im Hintergrund das nächtliche Tosen der Stadt. [...] Unebenes Pflaster danach auf dem leicht abschüssigen Weg Richtung Alexanderplatz, rechts ein großes, u-förmiges Gebäude aus den fünfziger Jahren, das eine Schule und einen Kindergarten beherbergt, in beigefarbenem, nie erneuertem Einheitsverputz. Ein Stück weiter steckt vor einem halb verfallenen Seitenflügel ein Schild im Boden, auf dem das computergenerierte Bild eines Bürokomplexes zu sehen ist, schon seit Jahren, ein synthetischer, vom Wetter ausgewaschener Traum. Stadteinwärts zeichnet sich die Silhouette des Fernsehturms vor dem schwarzblauen Himmel ab, hoch über den Dächern blitzen weiße Signale auf, als seien es verschlüsselte Botschaften aus dem All. [...] In einer warmen Sommernacht durch die Straßen zu laufen mit einer Musik im Kopf, die aus allem dringt, was die Stadt ist, aus ihren Häusern und Kellern und Parks, finsternen Ecken und Blöcken von gleißendem Licht [...]. (TL 48-49)

La città, tuttavia, in *Teil der Lösung* non è mai puro spazio di fascinazione letteraria. Come ammonisce il titolo del romanzo, in essa sussiste un *problema* irrisolto e la metropoli globale costituisce l'habitat naturale in cui tale problema si articola attraverso varie modalità. A guardare il quadro sociale dipinto da Peltzer, come esso prende forma dalle vicende dei personaggi o dal velo di inquietudine che traspare nei dialoghi, si manifesta un senso d'impotenza dei singoli nell'impossibilità di modificare lo stato delle cose, entro un sistema disciplinato dai principi della razionalizzazione economica¹¹⁹, in cui la precarietà individuale è una condizione vincolata all'organizzazione su scala globale delle società urbane, e ascrivibile – riprendendo ancora Bauman – ai meccanismi di un'*economia politica dell'incertezza*¹²⁰ e di una politica condotta da forze invisibili, perché legate ad un potere *extraterritoriale*¹²¹.

Nel saggio *Leben oder Geld*, contenuto nelle *Poetikvorlesungen*, Peltzer chiarisce di preferire il termine «Postfordismo» per indicare l'insieme dei fenomeni socio-economici della contemporaneità e cita Rolf Dieter Brinkmann per porsi la domanda: «Chi è a dirigere la cosiddetta realtà?»¹²². Ma già in uno scritto intitolato *Erzählen ohne Grenzen* e composto nel 2006, vale a dire un anno prima della pubblicazione di *Teil der Lösung*, Peltzer non si discosta affatto dalla posizione di Bauman, quando si sofferma sulla definizione del concetto di *potere*, da intendere come l'insieme delle forze politiche, economiche, giuridiche e psicologiche che influiscono su un territorio e ne determinano i rapporti e le manifestazioni della vita, ma che, mentre producono strutture ed enunciati normalizzanti e immagini

¹¹⁹ Cfr. Schröder 10/10/2007, cit.: «Die ganze Welt, jeder ihrer Bestandteile, wird als kommerziell verwertbare Bühne entlarvt oder in eine solche umgedeutet – auch in der durchgehaltenen Ambivalenz liegt die Kunstfertigkeit des Romans: Die Machtlosigkeit, die Erkenntnis, an den bestehenden Verhältnissen nichts verändern und noch nicht einmal Organisationsstrukturen bilden zu können, ist manifest».

¹²⁰ P. Bourdieu, *Controfuochi : argomenti per resistere all'invasione neoliberista*, in Bauman 2001, cit., p. 70.

¹²¹ Ivi, pp. 70-71.

¹²² «Dass erhöhter Mobilitätsdruck, die Flexibilisierung und Automatisierung von Produktionsabläufen, die Verlagerung großer Unternehmen in Billiglohnländer, [...] berufliche Verfügbarkeit praktisch rund um die Uhr, kurz, eine Ausdehnung ökonomischer Konkurrenzsituationen in jede menschliche Sphäre als Kennzeichen dessen, was ich Postfordismus nenne würde. [...] Bws. lässt die Frage Rolf Dieter Brinkmanns aus den *Erkundigungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, nämlich: „Wer ist der Direktor dieser sogenannten Wirklichkeit?“, in einem ganz neuen Licht erscheinen.» in U. Peltzer, *AM*, pp. 160-161.

complesse, come quella dello Stato moderno, pur insinuandosi nell'intimità sono tuttavia difficili da localizzare, si nascondono dietro la propria anonimità, dietro obblighi materiali e inondazioni di codici e cifre. Di fronte a questi meccanismi, conclude Peltzer, è lecito e anzi necessario avanzare qualche sospetto, prima di tornare a concedersi l'illusione dell'autodeterminazione:

Mit Macht, wie sie hier verstanden wird, ist nicht vorrangig Herrschaft gemeint, [...] sondern die Vielzahl der politischen, ökonomischen, historischen, juristischen, psychologischen Kräfte, die ein Gebiet bevölkern und Verhältnisse unterschiedlicher Qualität eingehen, von denen keine Lebensäußerung unbeeinflusst bleibt. Auf jede Ebene wirksam, schreiben sie sich ins Intimste ein, wie sie die komplexesten Gebilde, den modernen Staat zum Beispiel, hervorbringen können. Eher sind sie für die Produktion von Aussagen zuständig, zielen auf Normalisierung und reibungsloses Funktionieren ab, als einfach repressiv zu sein, Instrumente in der Hand irgendwo zu lokalisierender, sinisterer Gestalten; wenngleich das als Option nie ausgeschlossen werden darf. Sich hinter ihrer eigenen Anonymität verbergend, hinter Sachzwängen und beeindruckenden Ziffergebirgen, geht es mehr darum, sie in ihrer mikroskopischen Wirkungsweise sichtbar zu machen, denn blindwütig zu verdammen [...]; wenigstens einen Verdacht über diese Mechanismen sollte man haben, bevor man seinen Größenphantasien oder Selbstermächtigungsgerede wieder einmal erliegt.¹²³

Lo scetticismo di Peltzer rispetto alle dinamiche del potere si materializza nell'altro personaggio principale del romanzo, Nele Fridrich. Rispetto a Christian, il quale oppone una sorta di *resistenza passiva* alla società in cui vive, o rispetto a Martin Pretzel, un attore che al contrario si suicida per uno stato depressivo e paranoico, convinto di essere sorvegliato e seguito, la ventitreenne Nele incarna invece il tentativo di contestazione concreta del *problema*, impegnandosi in atti sovversivi e di sabotaggio contro l'*ordine costituito* e le autorità¹²⁴. Le origini del

¹²³ U. Peltzer, *Erzählen ohne Grenzen. Über denkbare Plots, Flüchtige Subjekte und die Raumstruktur des zeitgenössischen Romans*, in *Sprache im technischen Zeitalter*, Köln: 2006 (44), pp. 307-308 (da qui in poi EG).

¹²⁴ Cfr. cap. *Contestazione dei confini, tentativi di evasione*.

disagio sociale e gli obiettivi della protesta hanno sede negli spazi urbani in cui si manifestano gli effetti della globalizzazione, del capitalismo, della privatizzazione dello spazio pubblico¹²⁵. Ma il bersaglio primario sembrano essere i sistemi di controllo e gli strumenti di sorveglianza che caratterizzano lo *Überwachungsstaat* del terzo millennio¹²⁶ e si articolano attraverso l'uso delle tecnologie digitali, come osserva Matthias Auer:

Unter diesen Vorzeichen weitet sich der Text alsbald zum stimmigen Zeitroman, der eine differenzierte gesellschaftspolitische Situationsbeschreibung zu Beginn des neuen Jahrtausends offeriert: Aus individueller Perspektive dominiert dabei ein Gefühl des Unbehagens sowie der Ohnmacht angesichts eines immer rigidere Formen annehmenden Überwachungsstaates, dem es vorherrschend um innere Sicherheit und gesellschaftliche Kontrolle geht. Die Augen und Ohren des Staatschutzes sind überall. Unzählige Kameras scannen die Wirklichkeit und versuchen sie jederzeit beherrschbar zu machen.¹²⁷

Nele, che a differenza di Christian vive nella parte ovest di Berlino (precisamente a Kreuzberg)¹²⁸, appartiene ad un gruppo di giovani attivisti berlinesi, il cui dissenso politico si esprime attraverso azioni militanti inizialmente simboliche, poi sempre più radicali e al limite dell'illegalità. Le prime dimostrazioni pacifiche sono volte soltanto a disturbare l'ordine di centri commerciali e di altri spazi del consumo (privatizzati e sorvegliati), considerati dagli attivisti luoghi d'elezione del

¹²⁵ Cfr. Rauterberg 2013, cit., in cui il critico parla della città come luogo di battaglia per le forme di attivismo politico intese al recupero dello spazio pubblico urbano (pp. 33-34), e nei capitoli *Stadt und Wir* (p. 77 e ss.) e *Stadt und Gegenwart* (p. 97 e ss.) delinea le diverse modalità di protesta e riorganizzazione collettiva, utili a ritrovare anche una dimensione partecipativa e aggregativa della società.

¹²⁶ Cfr. cap. *Sorveglianza digitale: confini e confinamenti urbani*.

¹²⁷ M. Auer, *Ulrich Peltzer*, in Arnold 2006, cit., p. 12.

¹²⁸ La narrazione accompagna anche le apparizioni di Nele con l'inquadratura dettagliata di un *Kiez* di Berlino, in questo caso la parte sud di Kreuzberg: «Kurz vor Sonnenaufgang war niemand auf dem Kottbusser Damm unterwegs, ab und zu ein Auto, ein, zwei leere Taxis, eine Kehrmaschine mit rotierenden Bürsten. Schabendes Geräusch auf dem Asphalt, das sich langsam Richtung Süden entfernte. Die meisten Ladenschilder waren erloschen, einzig die Neontafel an der Fassade des Reisebüros brannte noch feurig rot: Türk Hava Yollan, und auf der anderen Straßenseite in Blau der Schriftzug eines Tag und Nacht geöffneten Buchmachers: Megabet.de. [...] Ein Windhauch bewegte raschelnd die Seiten einer Zeitung, die zu ihren Füßen auf dem Bürgersteig lag, strich kühlend durch ihr erhitztes Gesicht. Weit und breit keine Menschenseele, nicht einmal ein Betrunkener, der aus der Ankerklause nach Hause wankt» (TL 52).

capitalismo. Una protesta contro le tariffe del trasporto pubblico consisterà invece nell'oscurare gli obiettivi delle videocamere e danneggiare i distributori automatici in una stazione della metropolitana. Ma l'*escalation* verso il radicalismo porterà i dissidenti a commettere vere e proprie azioni criminali, come l'attentato all'*Ordnungsamt* di Treptow con un pericoloso incendio delle vetture di servizio:

Ein Zeuge berichtete, er habe etwa um drei Uhr einen Knall gehört, seinem Empfinden nach ein dumpfer Knall, eine Art Verpuffung, nur sehr viel lauter, woraufhin er ans Fenster gegangen sei und dann gleich die Feuerwehr alarmiert habe. Ein zweiter Mann bestätigte die Aussage, auch er sei ans Fenster und habe bei der Feuerwehr angerufen, gegenüber schon eine Flammenwand, wie sollte er sagen, hochlodernde Flammen, die das Gelände taghell erleuchteten. [...] Alles deutete darauf hin, dass ganz profan mit Benzin aus einem Kanister gearbeitet worden war, ausgegossen und angesteckt, zumindest auf den ersten Blick keine Indizien für Brandsätze, weder Wecker noch Drähte, Res von Ummantelungen unter den Fahrgestellten, Birnchen oder Batterien. Und selbst wenn, dann sicher Dutzendware aus dem Kaufhaus.

Ein Bekenner schreiben war bis jetzt nicht gefunden worden, verquaste Begründungen, warum sie das Ordnungsamt in Treptow zum Ziel gewählt hatten, vier funkelneue, silbergespritzte Dienstwagen der Marke VW Polo. (TL 343-344)

Dunque, mentre Christian cerca di occuparsi del terrorismo sul piano intellettuale e teorico, Nele rappresenta la connessione fattiva con il discorso a cui rimanda il titolo *Teil der Lösung*. Per quanto le iniziative a cui partecipa la ragazza non siano progettate per attentare alla vita di altri individui, l'irruenza con cui si caratterizzano conduce verso questo rischio tanto che, come osserva Böttiger, il limite tra l'azione politica e il gesto radicale e terroristico si fa incerto ed apre l'incognita dell'illegalità¹²⁹.

¹²⁹ «Menschenleben zu gefährden ist dabei tabu, doch es gibt eine nicht genau zu definierende Grauzone zwischen politischer Analyse und radikalem Handeln, es stellt sich das Problem der Illegalität.» in Böttiger 28/08/2007, cit.

In *Kein Ort. Überall* (2002), il critico letterario Phil Langer richiama l'attenzione sull'interrogativo circa le possibilità d'azione politica nell'era postmoderna, in cui subentra il confronto con questioni quali l'apatia politica nel tessuto sociale, le trasformazioni della politica tradizionale in funzione della globalizzazione, la prospettiva *micropolitica* dell'azione individuale¹³⁰. Peltzer, nella già citata intervista in cui illustra le funzioni delle persone del suo romanzo, aiuta a chiarire anche il ruolo di Nele, chiamando in causa proprio le Brigate Rosse in quanto esempio del fallimento di una militanza di gruppo organizzata, e riflettendo sul modo più opportuno di pianificare una forma di resistenza contro determinate strutture dell'economia e del potere politico, in un contesto storico in cui il mondo non si spiega più in relazione alla categoria del progresso e non sono più valide le opposizioni binarie giusto-sbagliato, destra-sinistra. Nel romanzo, Nele esprime una posizione contraria alla violenza, perché, a suo modo di vedere, essa è inadatta a suscitare effettive conseguenze a lungo termine e generare un comune agire sociale:

Wie organisiert man politischen Widerstand? Im Grunde sind das alte Fragen, die im Roman nicht explizit verhandelt werden, aber eine Rolle spielen, und im Italien der Siebzigerjahre eine große Rolle gespielt haben, als es eine militante Massenbewegung gegeben hat, die scheiterte. [...] Es gibt eine Opposition gegen bestimmte Formen der Ökonomie, des Stadtbbaus etc., die aber nicht gebündelt ist. Die alte Frage, die auf eine – natürlich modulierte – Weise wieder aktuell wird, lautet: Kann man das bündeln, kann man eine Art von Repräsentativität entwickeln. Nele argumentiert, Autos anzuzünden oder bei einer Demonstration Steine zu schmeißen seien leere Zeichen, weil es keine weitergehenden Konsequenzen hat und sich nicht anschließt an soziales Handeln. Und eben darum geht es: Wie könnte eine soziale Praxis aussehen? Das spielt als Diskurs unterhalb des Textes eine Rolle, in den Köpfen der Leute, auch wenn es nicht immer ausgesprochen ist. [...] Die einfache, binäre Ordnung der Welt, die wir vor 25, 30 Jahren noch hatten, gut-schlecht, links-rechts, fortschrittlich-nichtfortschrittlich, gilt so nicht mehr. Eigentlich müsste man sich die Frage

¹³⁰ Langer 2002, cit., p. 56.

des Strategischen stellen: Worauf läuft die derzeitige Entwicklung gesellschaftlich hinaus und worauf könnte ein Widerstand gegen diese Prozesse abzielen?¹³¹

Resta pertanto senza risposta, sospesa lungo il filo della narrazione di *Teil der Lösung*, la domanda su una possibile *soluzione*¹³², mentre rimane aperto il *problema del presente*, costantemente visibile nel centro ideale del romanzo, attraverso le vicende delle figure narrative di Peltzer e, ancor più, tra le vie e i contorni della città di Berlino, il ‘personaggio’ più presente sulla scena del testo. Si tratta di un problema che non ha una sola faccia e non si spiega con una sola definizione, e si articola e si manifesta nel complesso telaio della metropoli odierna, gentrificata e privatizzata, regolata dai principi del mercato, attraversata dalle correnti della globalizzazione, della tecnocrazia, delle nuove forme del capitalismo, sottoposta al controllo sociale e alla sorveglianza digitale. L’attenta analisi di Kathrin Röggla aiuta a riconoscere alcune importanti sfumature della realtà berlinese contemporanea messa in scena da Peltzer:

Teil der Lösung [...] ist ein Buch, das von Protestformen mitten in unserer Merkelgeschaukelten Wohlstandsrepublik spricht, in der Ruhe wieder oberste Bürgerpflicht ist, und Gewinne privatisiert und Verluste vergesellschaftet werden, d.h. die Schere zwischen Armut und Reichtum stetig auseinandergeht. Peltzers Roman führt direkt aus dem wabernden Wir einer Deutschland AG raus, zeigt einen Weg aus dem Labyrinth der politischen Alltagsrhetorik, einer technokratischen Verlangsamung, straight vorbei an negativen Heldenfiguren, die heute stets Investmentbanker sein müssen, mitten ins Herz des Berlins der ewigen Jugendfestspiele, der Nachtvögel und Nachwuchsakademiker, der radikalen Nicht-einmalmehr-

¹³¹ Gutmair 16/06/2007, cit.

¹³² Nelle *Frankfurter Poetik Vorlesungen*, tuttavia, Peltzer menziona l’esempio della guerriglia urbana in Brasile, negli anni ’70, contro la dittatura militare, per interrogarsi anche sulla legittimità dell’uso delle armi come *ultima ratio*, nei casi in cui la condizione storica e sociale imponga l’intervento e l’opposizione (cfr. AM 166).

Splittergruppen, die verschiedene Formen des Widerstands gegen die Repressionen dieses Umverteilungsregimes ausloten.¹³³

¹³³ Rögglä 2014, cit., pp. 211-212.

Potsdamer Platz, la *neue Mitte*: il cuore ricostruito della città

Teil der Lösung si divide in cinque sezioni: le tre parti centrali sono senza titolo¹³⁴ e costituiscono il ‘corpo’ del romanzo, alle cui estremità figurano due brevi frammenti testuali, che fungono da prologo e da epilogo della narrazione: *Sony Center*¹³⁵ in apertura, *Belleville*¹³⁶ in chiusura. I titoli designano due localizzazioni geografiche: il primo si riferisce all’edificio omonimo che si innalza sul suolo di Potsdamer Platz, situata approssimativamente nel centro geometrico di Berlino, e dunque all’interno dei confini della città in cui si svolge gran parte della trama del romanzo; Belleville è, invece, un quartiere di Parigi, dove si incontrano Christian e Nele e dove termina la vicenda di cui sono protagonisti, dopo la partenza della ragazza, costretta a lasciare la Germania per la delicata posizione in cui si trova, a causa delle iniziative militanti in cui è stata coinvolta. Tuttavia, mentre l’epilogo, pur dislocato in Francia, istituisce una continuità con la narrazione antecedente, il prologo *Sony Center* è una sorta di segmento autonomo, un antefatto che, tutt’al più, introduce uno scenario: la Berlino del 2003, vista dalla prospettiva del suo *nucleo modernistico*, Potsdamer Platz, centro topografico di Berlino e centro simbolico delle operazioni di ripianificazione e ricostruzione urbanistica della capitale tedesca¹³⁷.

L’intervista, qui più volte menzionata, del giugno 2007 per *die tageszeitung* consente a Peltzer di fare alcuni chiarimenti sulla contestualizzazione urbana del suo romanzo. Ad una domanda sulla funzione letteraria della città e sulla visione dell’urbanità come prodotto di fattori politici ed economici, Peltzer risponde che l’osservazione di una metropoli in un dato momento storico permettere di coglierne, nel presente, un processo in corso, composto di diverse fasi, un processo che a Berlino, sul piano della trasformazione urbanistica, è stato ben più rapido rispetto alle altre grandi città tedesche ed europee:

¹³⁴ Sono denominate semplicemente *Erster Teil, Zweiter Teil, Dritter Teil*.

¹³⁵ U. Peltzer, TL 7-20.

¹³⁶ Ivi, p. 447-456.

¹³⁷ Per approfondimenti sull’argomento, cfr. H. Häußermann/A. Kapphann, *Die Transformation von Berlin e Stadtplanung nach der Wende in Berlin: Von der geteilten zu der gespalteten Stadt?*, p. 249 e ss; E. Pfotenhauer, *Stadterneuerung, Sanierung* in H. Häußermann (hrsg.), *Großstadt: Soziologische Stichworte*, Opladen: 2000, p. 247 e ss.

Wenn wir von Berlin-Roman reden, dann gilt es, zugleich die Probleme zu verhandeln, die hier auf signifikante Weise und in großer Geschwindigkeit ablaufen, die in anderen Städten wie etwa München, Paris oder London 20, 25 Jahre gedauert haben - der Umbau der Stadt, die Segregierung, Stichwort Gentrifizierung. [...] Wenn man einen Schnitt durch die Zeit legt und das Jahr 2003 nimmt, in dem der Roman spielt, kann man die verschiedenen Momente von Stadt, die im Augenblick im Prozess sind, darstellen.¹³⁸

Prima di prendere in analisi il breve testo intitolato *Sony Center*, su cui si concentra il fuoco di questo lavoro, è quindi indispensabile cogliere il *processo* in cui si inserisce il presente di Berlino e che coinvolge aspetti politici, economici, storici e sociologici, aspetti che emergono emblematicamente nell'osservazione del luogo in cui Peltzer ambienta il prologo di *Teil der Lösung*: Potsdamer Platz e l'area circostante, uno spazio urbano carico di storia e di mutamenti¹³⁹.

Nei primi decenni del secolo scorso, Potsdamer Platz costituiva uno dei poli rappresentativi dei *Goldene Zwanziger* berlinesi e della fioritura culturale e urbanistica vissuta da Berlino come capitale europea. Distrutta durante la seconda guerra mondiale, la piazza è divenuta, quindi, un suolo pressoché desertico tagliato in due dal Muro, su cui si estendeva la cosiddetta *terra di nessuno*. A partire dagli anni Novanta, è stata lo spazio *transitorio* occupato dai cantieri, rapidamente e profondamente 'trasfigurato' attraverso una massiva opera di rinnovamento edilizio e, contemporaneamente, di rimozione storica, per assumere, infine la fisionomia dell'odierna piazza, sulla quale «si ergono oggi i nuovi grattacieli di Potsdamer Platz, dove per decenni si era insediato il vuoto»¹⁴⁰, citando Elmar Kossel. Proprio la

¹³⁸ Gutmair 16/06/2007, cit.

¹³⁹ Non sono chiamati in causa in questa sede, bensì nel capitolo *Da Alexander Platz a Potsdamer Platz: la Großstadtliteratur a distanza di un secolo*, i punti di contatto di *Teil der Lösung* con il noto romanzo di Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (1929). Un riferimento canonico che certamente torna alla mente, se si considera già la centralità del toponimo messo in risalto nel titolo (sebbene qui sia Sony Center e non Potsdamer Platz), e il valore storico e politico intrinseco al luogo selezionato per la narrazione: come Alexanderplatz per Döblin è una piazza simbolica della modernità e del cambiamento, Potsdamer Platz, per Peltzer, ha una simile valenza emblematica e storica, ed implica, inoltre, l'importante riflessione critica che verrà qui brevemente esposta.

¹⁴⁰ E. Kossel, *Berlino e la simulazione della storia*, in M. Haidar, *Città e memoria. Beirut, Berlino, Sarajevo*, Milano: 2006, p. 167.

storia di questo luogo giustifica il cruciale interrogativo sollevato da Kossel in *Berlino e la simulazione della storia* (2006):

Come riunificare la città senza dimenticare che per quarant'anni è stata, fisicamente e non solo, nettamente divisa? Lo stravolgimento del grande laboratorio architettonico della *west city*, [...] la venerazione di una forma inoffensiva della storia del paese ripescata dagli anni venti, forniscono insieme una risposta al nostro ultimo interrogativo, comprensibile ma poco convincente¹⁴¹

In seguito ad una completa riedificazione, al trasferimento di alcuni monumenti, all'abbattimento di altri resti storici e alla riproduzione di elementi architettonici del passato, attingendo per lo più all'immagine degli anni Venti¹⁴², ovvero la «forma inoffensiva della storia» della Germania di cui parla Kossel, è stata di fatto bypassata l'esistenza su quello stesso suolo, e neppure così lontana nel tempo, del Muro di Berlino e della *striscia della morte*¹⁴³. Con la nuova architettura si è cercato di archiviare una divisione trentennale di cui, tuttavia, «ancora oggi sono percepibili le caratteristiche differenze fra le due metà della città divisa»¹⁴⁴, come scrive ancora Kossel. «Ciò che ha incarnato il grande deserto nel cuore della città, il fulcro della separazione, viene oggi freneticamente coinvolto in un'ostentata ricerca di normalità»¹⁴⁵.

Il *vuoto* o il *grande deserto* della Potsdamer Platz antecedente agli anni '90 si legge anche tra le righe di uno scritto di Peltzer del 1999, pubblicato con il titolo *Kontaktabzug*, in occasione del decennale della *Wende*:

Die einstige Leere des Potsdamer Platzes als eine Implosion von Geschichte, Verdichtung im Nichts, früher bin ich manchmal im Morgengrauen, wenn ich noch nicht nach Hause wollte, dort

¹⁴¹ Ivi, p. 168.

¹⁴² L'esempio più evidente è la riproduzione del *Verkehrssampel* degli anni '20, il primo semaforo in Europa, installato proprio a Potsdamer Platz (cfr. Kossel 2006, p. 190).

¹⁴³ Cfr. Langer 2002, cit., p. 15, sullo sviluppo di Potsdamer Platz dopo il 1989: «Nach seiner Neubauung findet sich kein (offensichtlich) Hinweis mehr auf die Existenz der Mauer und die Realität des Todesstreifens – das Trennende wurde hier fast vollständig vergessen gemacht»..

¹⁴⁴ Kossel 2006, cit., p. 171.

¹⁴⁵ Ivi, p. 177.

spazierengegangen. Eine staubige öde Fläche, die sich bei Regen in einen unbetretbaren Schlammacker verwandelte, am Horizont eingefasst durch das weißlich-graue Band des antiimperialistischen Schutzwalls, der im Lauf der Zeit von westlicher Seite aus immer bunter wurde, mit Graffiti und Parolen bemalt, tief gestaffelt im Osten dagegen Tausende spanischer Reiter, wie die Formationen einer abstrakten Armee.¹⁴⁶

In questo estratto, Peltzer rievoca la piazza ai tempi della città divisa, definendola *implosione di storia e condensazione nel nulla*, e abbozzando un racconto basato sulla propria memoria visiva del Muro (dalla parte di Berlino Ovest), che correva su una superficie arida e polverosa. Questo terreno, a lungo spoglio, dopo la *Wende* si riempì di cantieri edilizi. Nel 1990 iniziò, infatti, un processo di privatizzazione e commercializzazione del suolo pubblico, che scavalcò, come ricorda Kossel, ogni discussione democratica sul futuro della *Neue Mitte*: «prima che fosse possibile cominciare ad affrontare le questioni progettuali inerenti all'area», la prima grande impresa ad assicurarsi un esteso lotto della piazza fu Daimler-Benz, non limitandosi ad un semplice contratto d'acquisto ma stipulando un accordo che sanciva «una partecipazione tra pubblico e privato in cui il privato si sostituiva quasi totalmente al pubblico» nella gestione del territorio e dell'intero processo di edificazione, mentre «la città si impegnava a fornire le infrastrutture di base e l'ordinamento urbanistico della zona»¹⁴⁷. Simile sorte ebbero le altre aree della vasta superficie intorno a Potsdamer Platz, e, tra le multinazionali impegnate in questa operazione di privatizzazione dello spazio urbano, anche la Sony acquistò un proprio lotto, su cui poi sarebbe stato innalzato il Sony Center, progettato da Helmut Jahn, completato in quattro anni e inaugurato nel 2000. Il saggio di Kossel descrive nei particolari la struttura dell'impianto:

Il lotto triangolare, ubicato tra Neue Potsdamer Straße, Bellevuestraße ed Entlastungsstraße, è concepito come una grande struttura (megablock) ed è edificato con sette corpi di fabbrica tra loro collegati. Jahn utilizza

¹⁴⁶ U. Peltzer, *Kontaktabzug*, in N. Miller/J. Sartorius (hrsg.), *Sprache im technischen Zeitalter*, Köln: 1999 (151), p. 339.

¹⁴⁷ Kossel 2006, cit., p. 199.

soprattutto acciaio e vetro, materiali riflettenti e trasparenti che accentuano il carattere tecnologizzante dell'architettura e, malgrado le grandi dimensioni, creano un insieme unitario. Gli elementi di maggiore risalto sono la torre semicircolare su Potsdamer Platz, la cui facciata di vetro forma un interessante contrasto con la torre rivestita in clinker di Kollhof, che sorge di fronte, e il tendone ellittico asimmetrico che, con un grande gesto teatrale, ricopre la piazza centrale del Sony Center. [...] Jahn ha integrato nel suo complesso i resti dell'Hotel Esplanade, protetti dalla legge sulla tutela dei monumenti, inglobandoli nella nuova costruzione e ponendoli dietro lastre di vetro.¹⁴⁸

Tuttavia, se la legge ha preservato l'integrità di alcuni monumenti, il criterio seguito dai progettisti della piazza non è stato, infine, quello del rispetto del passato, ma la priorità è stata dichiaratamente quella di rivolgere lo sguardo verso il futuro¹⁴⁹. Di questa concezione è figlio il Sony Center: nel *nuovo centro* della città è 'cresciuta' una creatura inorganica, fatta di materiali sintetici – così la definisce Christoph Jürgensen¹⁵⁰ – che si costituisce, pertanto, come simbolo della rimozione storica e di una società urbana plasmata dalla razionalizzazione economica delle politiche neoliberiste, sovrapponendo alla linea Est-Ovest un nuovo confine, che separa il centro – la *neue Mitte* – dai quartieri periferici non modernizzati. Simili spostamenti producono una nuova *Stadtsemantik*¹⁵¹, ed è proprio dalla presa di coscienza della nuova *semantica urbana*, imposta sopra ogni altra, sovrascritta alla storia, che prende le mosse l'attenzione di Peltzer per il *presente*, nella consapevolezza che, in questo spazio, lo spettacolo del passato rivela il vuoto della cancellazione, e che ai confini non perfettamente rimossi si sostituiscono nuove

¹⁴⁸ Ivi, pp. 207-208.

¹⁴⁹ Cfr. ivi, p. 200.

¹⁵⁰ «*Versinnbildlicht ist im synthetischen, nicht organisch gewachsenen Sony Center also eine von Geschichtsvergessenheit und umfassender Ökonomisierung geprägte neoliberale Gesellschaft, in der die Linie nicht mehr zwischen Ost und West gezogen ist, sonder zwischen der ‚Neuen Mitte‘ und denjenigen Randbezirken, die nur noch als Problem wahrgenommen werden*» in Jürgensen 2011, cit., p. 76.

¹⁵¹ Ivi, pp. 75-76: «*Die Situierung des Auftakts in der Mitte des neuen Berlins markiert zunächst grundsätzlich, dass die alte binäre Ordnung, die Einteilung in Ost und West nicht mehr gilt, dass sich eine neue Stadtsemantik entwickelt hat*».

forme di separazione e di esclusione¹⁵². Postdamer Platz esprime l'ideologia del presente *immediato*, osserva Böttiger, in cui si afferma l'anonimo, impalpabile *nuovo*, fatto di facciate in vetro, negozi, bar ed altri spazi privi di storia:

Der Potsdamer Platz in Berlin ist die unmittelbare Gegenwart. Hier ist weder Ost noch West, hier herrscht das diffuse, noch nicht recht greifbare und anonyme Neue: Glasfronten, Geschäftsfassaden, Brunnen, Bistros und Bars ohne Geschichte. An diesem Punkt setzt Ulrich Peltzers Roman ein.¹⁵³

È più chiaro, a questo punto, il significato della scelta topografica per il prologo di *Teil der Lösung*: Peltzer apre il suo romanzo in uno spazio che è simbolo del cambiamento orientato al futuro, in cui si legge, tuttavia, la complessità del discorso storico celato dietro l'evidenza del presente. È pertanto necessario, a questo punto, prendere in osservazione una digressione con cui l'autore decide di interrompere la narrazione delle prime pagine del romanzo, ambientate, come detto, nel 2003, per ripercorrere egli stesso la storia recente della piazza, anticipandola con un secco quanto eloquente binomio riassuntivo, «Geschichte und Investitionen» (TL 14), e risalendo quindi fino all'epoca del Muro, da cui parte il racconto:

Jahrzehnte war hier nichts als sandige Steppe, die eine im Zickzack verlaufende Mauer halbierte. Staubfahnen wehten im Sommer über das weite Terrain, bei Regen verwandelte es sich in eine sumpfige Brache. Seltene Kleinstlebewesen und Flechten, wie für die Ewigkeit, ein ausgeglühter Planet am Rand des Universums. (TL 14).

Anche in questo testo Potsamer Platz appare una steppa sabbiosa, una distesa desolata, vista in un *flashback* che assomiglia non poco a quello della menzionata scena del saggio *Kontaktabzug*, scritto otto anni prima. Sulla pagina di Peltzer la piazza ha, inoltre, la parvenza di un luogo remoto, relegato ai margini dell'universo, fuori dallo spazio e dal tempo: è la superficie deserta della terra di nessuno, azzerata

¹⁵² Questo tema verrà approfondito nel capitolo successivo, *Sorveglianza digitale: confini e confinamenti urbani*.

¹⁵³ H. Böttiger, *Ein Lied für die Tauben. Ein großer Roman aus unseren Zeiten: Ulrich Peltzers „Teil der Lösung“*, in *Süddeutsche Zeitung* online, 15.09.2007, link:

http://www.buecher.de/shop/buecher/teil-der-loesung/peltzer-ulrich/products_products/detail/prod_id/22812064/ (Ultima consultazione: 12/03/2015).

tanto sul piano edilizio quanto identitario, attraversata e dimezzata, scrive l'autore, soltanto da *un* muro a zig-zag, con un riferimento volutamente anonimo ed elusivo, quasi si trattasse di un muro qualsiasi. Prima del 1989, Potsdamer Platz era sì il centro geografico della città, ma nient'altro che un *centro vuoto*, come approfondisce Kossel:

In un tale deserto, simile a un paesaggio lunare nel centro di Berlino, durante la guerra fredda la divisione del mondo in due sistemi contrapposti trovava la sua espressione più diretta. Berlino era il punto focale, il cui centro era vuoto. Nel cuore della città si formò un deserto, attraversato dal confine. Circondato da pochi edifici in rovina, terreni abbandonati e cumuli di macerie, il centro geografico di Berlino appariva come la periferia di se stesso.¹⁵⁴

Il racconto storico di Peltzer prosegue e, con riferimenti allusivi e rapide scene contenute nello spazio di pochissime righe, quasi riproducendo il ritmo fulmineo dei mutamenti che sopraggiunsero con la caduta del Muro, rievoca la *cesura* del 1989 e l'apertura dei *checkpoint* trasmessa dalle televisioni, non senza un velo d'ironia critica riguardo il fragore mediatico e l'ideologia del *nuovo* e del *futuro* con cui fu promossa la *Wende*:

Und dann dieser Riss, dieser Blitzschlag, vom Fernsehen millionenfach in die Welt gesendete Tränen. Eine kosmische Implosion, durch die hier Gegenwart wieder hereinbrach. Visionen von Zukunft, das Neue, ein Traum. (TL 14)

Seguendo la cronologia delle trasformazioni della piazza, in una prosa svelta e mai eccessivamente minuziosa, Peltzer menziona quindi la fase dei lavori di ricostruzione, in quello che era il più grande cantiere d'Europa¹⁵⁵. Nella sua descrizione si scorge un paesaggio dominato da imponenti gru illuminate e protese verso il cielo in una tensione plastica, e riempito da container, scavi, impianti e macchinari edili – un paesaggio in cui non mancano le misure *spettacolari*, come la

¹⁵⁴ Kossel 2006, cit., pp. 198-199.

¹⁵⁵ Cfr. *ivi*, p. 209.

piattaforma di osservazione concepita per i turisti, o per semplici passanti, curiosi di vedere una Potsdamer Platz riedificata a ritmo incessante:

Im Dunkeln festlich illuminierte Kräne, die über gewaltigen Baugruben wie Skulpturen in den Himmel ragten, umzingelt von Containerdörfern für die Arbeiter und windgeschützten Plattformen für die Zaungäste von überall her. Bagger und Planiertrauen, Wassereinbrüche und Trockenlegungen in Schichten rund um die Uhr. Betongerippe wuchsen in die Höhe, enorme Strukturen einer Phantasie von Bedeutung und Größe. Solange sie noch nicht verkleidet waren, ohne gläserne Fronten und Rückseiten, ohne Backsteinsimulationen und Metallkanten, Ausbuchtungen wie Raumschiffe oder vorspringende Ecken wie in den Kulissen expressionistischer Filme, konnte man sie für bloße Monumente, für abstrakte Denkmäler halten, wie die Pyramiden durch eine bestimmte metaphysische Schönheit erhaben. (TL 14-15)

Al pari delle gru, anche gli edifici in costruzione sembrano distendersi verso l'alto: Peltzer insiste sull'immagine dinamica dello slancio in altezza, attribuendo, inoltre, agli scheletri disadorni dei fabbricati ancora incompiuti una componente monumentale e una bellezza astratta e metafisica, cogliendovi un rimando ad altre epoche, ovvero agli archetipi delle piramidi, così come i grattacieli, una volta terminati e rivestiti di vetro, metalli e materiali sintetici, avrebbero poi rimandato ad astronavi avveniristiche. Le immagini a cui fa ricorso Peltzer non sono associazioni che indugiano sulla mera fascinazione estetica dell'architettura postmoderna, bensì evocano elementi formali – la tensione verso l'alto, la geometria astratta e la priorità della forma¹⁵⁶, il rinvio ad un altro tempo – che possono inserirsi in un discorso sull'architettura urbana ben più rilevante, e qui riassumibile con alcune osservazioni elaborate da Marc Augé tra il 2008 (*Che fine ha fatto il futuro?*) e il 2009

¹⁵⁶ Hanno Rauterberg chiarisce che l'estrema cura per la forma sembra essere l'unico fondamento e l'obiettivo di questo tipo di opere architettoniche, concepite più per esaltare il genio del progettista che per un'effettiva funzione sociale: «Doch in der Liebe zur exaltierten Form, wie sie manche der sogenannten Stararchitekten gerne hervorbringen, zeigt sich mitunter noch das alte Genie. Anders als die klassischen Avantgarden träumen diese Baumeister nicht von der befreiten Gesellschaft, sonder nur von befreiten, den Zumutungen des alltäglichen Gebrauchs enthobenen Formen», in Rauterberg 2013, cit., p. 23.

(*Prefazione a Nonluoghi*), vale a dire proprio negli anni appena successivi alla pubblicazione di *Teil der Lösung*¹⁵⁷. Augé riflette sui fondamenti teorici e ideologici delle principali opere dell'architettura urbana contemporanea, un'architettura che «partecipa all'estetica della trasparenza e del riflesso, dell'altezza e dell'armonia», e che allo stesso tempo assume «una dimensione utopica», spiegata in questo modo dall'etnologo francese:

Nelle sue opere più significative, l'architettura sembra fare allusione a una società planetaria ancora assente. Propone frammenti brillanti di un'utopia esplosa cui ci piacerebbe credere, di una società della trasparenza che non esiste da nessuna parte. Allo stesso tempo, l'architettura disegna qualcosa che è nell'ordine dell'allusione, tracciando a grandi linee un tempo non ancora giunto, e che forse non arriverà mai, ma che rimane nell'ordine del possibile. In questo senso, il rapporto con il tempo espresso dalla grande architettura urbana contemporanea riproduce, capovolgendolo, il rapporto con il tempo espresso dallo spettacolo delle rovine. Nelle rovine percepiamo l'impossibilità di immaginare completamente ciò che rappresentavano per coloro che le osservavano quando non erano rovine. Non dicono la storia, bensì il tempo, il puro tempo. Quel che è vero per il passato è forse vero anche per il futuro. La percezione del puro tempo è la percezione presente di una mancanza che struttura il presente orientandolo verso il passato o verso l'avvenire. Ma questa sensazione nasce tanto di fronte allo spettacolo del Partenone quanto di fronte al museo di Bilbao. Il Partenone e il museo di Bilbao hanno un'esistenza allusiva.¹⁵⁸

L'*esistenza allusiva* di questo tipo di opere architettoniche, che rinviano ad un altro spazio (in altezza) o ad un altro tempo (il futuro), intrecciando i propri presupposti estetico-formali ad una dimensione astratta e inesistente, slegata dal presente, non *dicono* la storia, ma il tempo puro. Nei progetti che hanno riplasmato la fisionomia di Potsdamer Platz, dove accanto a grattacieli avveniristici convivono i

¹⁵⁷ Per evitare ripetizioni, qui è riportato soltanto un passaggio da Augé 2009, cit., mentre per un riscontro v. Augé 2008, cit., pp. 50-51.

¹⁵⁸ Augé 2009, cit., p. 16.

ruderi spettacolarizzati per il turismo o le riproduzioni posticce della piazza di un secolo fa, sembra contenuta questa cifra allusiva e utopica descritta da Augé (o, per meglio dire, *a-topica*), di un'architettura che produce la «percezione presente di una mancanza che struttura il presente orientandolo verso il passato o verso l'avvenire». Pertanto, l'immagine di un *centro vuoto* restituita dalla desolazione anonima di questa area urbana nel periodo del Muro, quando essa era il simbolo di un'identità cittadina e nazionale spaccata, non viene cancellata, al contrario ricostituita, secondo diversi parametri, nel nuovo impianto urbanistico di Potsdamer Platz, che è il risultato dell'ideologia *futurista* e *formalista* (in senso lato) che ne ha caratterizzato la riprogettazione, e di un orientamento guidato da priorità commerciali e turistiche, piuttosto che da fattori storici ed identitari.

La breve cronistoria di Peltzer si conclude presentando l'architettura infine visibile al termine di un'edificazione avvenuta a tempo di record, da cui è sorto uno *sgargiante quartiere nel cuore della città*, in cui si accumulano centri commerciali, alberghi, uffici amministrativi, parcheggi coperti collegati con ascensori direttamente agli ambienti dello shopping:

Später änderte sich das, sah man nur noch ein prunkendes, in Rekordzeit aus dem Boden gestampftes Viertel im Herzen der Stadt, Shopping-Malls und Hotels neben sich türmenden Verwaltungszentralen. Parkdecks, aus denen zahlreiche Aufzüge lautlos nach oben zum Einkaufen gleiten. Wo Kunstobjekte und Wasserspiele sind, ein die Atmosphäre beständig durchdringendes Summen, das man aber nach ein paar Schritten schon nicht mehr hört. (TL 15)

Verso la conclusione del prologo, Peltzer si concede, inoltre, un'ultima panoramica sullo scenario postmoderno di Potsdamer Platz, visualizzato nelle sue sembianze definitive, come assemblaggio di richiami del passato ed elementi ultramoderni – tra generici luoghi del consumo globale, si riconoscono i grattacieli ispirati al modello americano degli anni '20, la torre semicircolare in vetro del Sony Center, il Ritz-Carlton Hotel dalla forma che rivisita le antiche ziqqurat, i materiali e

le facciate degli edifici, e l'architettura che, in generale, insegue il principio estetico dell'altezza:

Das flache dunkle Stahldach der S-Bahn-Station, auf die sie zugehen, verschwimmt in der Ferne, als lösten sich die unscharf gewordene Kanten langsam von ihren Trägern ab. Steil aufragend rechts ein Hochhaus mit rostroter Backsteinfassade, das an amerikanische Wolkenkratzer aus den zwanziger Jahren erinnert, aus der heroischen Epoche von Fließband und Gangsterfilm, gegenüber der gläserne halbrunde Turm, dahinter ein Luxushotel in der Manier eines doppelten, sich sprunghaft nach oben verjüngenden Zikkurrats. Bankautomaten, Modengeschäfte und Snackbars. Edellimousinen in raffiniert beleuchteten Showrooms und Pizza auf die Hand, Pralinen und Computerspiele, Büros über Büros in den Etagen bis zum Himmel. (TL 20)

Il percorso cronologico tracciato da Peltzer in meno di due pagine termina, quindi, con un'istantanea del nuovo *Herz der Stadt*, un cuore 'ricostruito' in cui i maestosi edifici futuristici, raccolti in questo agglomerato edilizio, non colmano il vuoto politico di un centro in cui non si leggono direttamente una storia collettiva e un'identità urbana ricongiunta, e sollevano, anzi, questioni sul piano socio-antropologico, un piano inscindibile dalla configurazione dello spazio urbano¹⁵⁹. Nella nuova urbanità di Berlino, mentre il presente si pone come interrogativo irrisolto, vengono riprodotte l'immagine di un passato lontano e inoffensivo e l'allusione ad un ipotetico futuro – «Visionen von Zukunft», per ripetere la citazione del testo di Peltzer –, verso il quale l'architettura si proietta come espressione del mondo globalizzato. «L'architettura urbana, in un certo senso, è l'espressione del

¹⁵⁹ Cfr. S. Bürkle, *Szenografie einer Großstadt: Berlin als städtebauliche Bühne*, Berlin: 2013, pp. 40-41: «Die Sozialwissenschaften verwenden den Raumbegriff meist als gesellschaftlichen Raum im Sinne der sozialen Beziehungsgeflechte innerhalb von Gesellschaften. Dabei wird zunehmend deutlich, dass der gesellschaftliche Raum durch die gebaute Umwelt maßgeblich definiert wird. Da der gebaute Raum in vielen Fällen sogar die Hauptbedingung des sozialen Raums darstellt, kann man nicht über den gesellschaftlichen Raum losgelöst von seinen tatsächlichen räumlichen Bedingungen und Qualitäten sprechen».

Nei paragrafi seguenti verranno discussi alcuni aspetti del disagio sociale connesso ai fenomeni dell'urbanità globalizzata, tra cui, in particolare, giocano un ruolo centrale la privatizzazione e il controllo digitale degli spazi pubblici.

sistema»¹⁶⁰, scrive Augé, evidenziando il ruolo degli architetti nella progettazione del cosiddetto *marketing urbano*:

I grandi architetti sono diventati stelle internazionali e, quando una città aspira a comparire nella rete mondiale, cerca di affidare a uno di loro la realizzazione di un edificio valido come testimonianza, ovvero capace di provare la propria presenza al mondo, di provare l'esistenza di quella città nella rete, nel sistema. Anche se in linea di principio questi progetti architettonici tengono conto del contesto storico o geografico, di fatto vengono presto fatti propri dal consumo mondiale: la loro riuscita è convalidata dall'afflusso di turisti provenienti dal mondo intero. Il colore globale cancella il colore locale.¹⁶¹

Sulla superficie entro la quale è sorta l'odierna Potsdamer Platz, la modernissima piazza la cui presenza nella *rete mondiale* è garantita da fiumane di turisti e da una prevalenza assoluta del *colore globale* su quello locale, si erge, dunque, il complesso chiamato Sony Center, che nelle pagine di *Teil der Lösung* riemerge con assoluta fedeltà e realismo dei dettagli, del tutto somigliante al resoconto offerto da Elmar Kossel, qui citato, che descrive le strutture fatte di acciaio e vetro, materiali trasparenti e tecnologici, e menziona il tendone ellittico che ricopre la nota costruzione semicircolare che si erge a ridosso di Potsdamer Platz¹⁶².

Pur includendo gli importanti risvolti storici, economici e politici qui ripercorsi, la ristrutturazione urbanistica di Berlino non costituisce, di per sé, l'aspetto primario del complesso discorso su Potsdamer Platz e sul Sony Center, tanto meno rappresenta il tema centrale nel testo di Peltzer. Nel romanzo, secondo Jörg Metelmann, questo spazio si configura come esempio negativo dell'intera urbanità contemporanea, in quanto anonimo luogo commercializzato e privatizzato, e di una società tardo-capitalistica, individualizzata e orientata al consumismo:

Das Berlin aus »Sony Center« ist reduziert auf das Areal im neuen Herzen der Hauptstadt, den Potsdamer Platz. Es ist das Negativbeispiel für

¹⁶⁰ Augé 2009, cit., p. 15.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² V. nota 148.

zeitgenössische Urbanität heute: ein anonymisierter Stadtraum *als riesige Konsumzone, steril* und durchkontrolliert, mit stummer Einwilligung der Betroffenen in den Nexus von habitueller Konformität und ostentativem *Kaufrausch*. Es ist das nahezu perfekte Beispiel einer spätkapitalistischen *Totalisierung von zusammenhangslosen Individuen durch die Pseudo-Freiheiten der Warenwelt*.¹⁶³

La funzione del Sony Center, a cui fa riferimento Metelmann, come luogo esemplare o, per meglio dire, *microcosmo* del sistema globale, situato nel cuore della *nuova urbanità* di Berlino, è l'argomento dell'analisi condotta, nel prossimo paragrafo, sul prologo di *Teil der Lösung*.

¹⁶³ J. Metelmann, *Die Überwachung der Gefühle: Teil der Lösung und Probleme moderner Affektpoetik*, in Fleming/Schütte 2014, cit., p. 194.

Dentro il Sony Center: un *mondo nel mondo*

È già stata menzionata, prendendo spunto dalle *Frankfurter Poetikvorlesungen* di Peltzer, la concezione che quest'ultimo ha della scrittura come interpretazione dei *sintomi del mondo*, o più precisamente, come chiarisce l'autore, dei sintomi di *un mondo nel mondo*¹⁶⁴: tale può essere considerata, oggi, la funzione di Berlino in qualità di metropoli mondiale, tanto più alla luce delle riflessioni appena concluse sull'architettura della *neue Mitte* e sul rifacimento urbanistico a cui è tuttora sottoposta la capitale tedesca, ormai da anni proiettata nel 'sistema' delle città globali. In questa rete virtuale e sovraterritoriale, in cui l'urbanizzazione è un fenomeno planetario, secondo Augé, il «mondo è un'immensa città», un *mondo-città*, ma, allo stesso tempo, «ogni grande città è un mondo», una ricapitolazione di esso, una *città-mondo*¹⁶⁵. Le teorie di Augé non si spiegano soltanto con la somiglianza architettonica delle metropoli globalizzate, ma anche in base agli altri aspetti della postmodernità fin qui presi in considerazione, che si manifestano nella vita delle metropoli: la parcellizzazione delle società *individualizzate*, la presenza dominante dei media e delle tecnologie digitali, la spettacolarizzazione della realtà, la privatizzazione e la commercializzazione dello spazio pubblico, posto sotto sorveglianza e riorganizzato in funzione del consumo e del turismo. Questi fenomeni, come mostra il testo di Peltzer, confluiscono nello spazio del Sony Center – in cui eventi, cinema, locali, *megastore* ed altre attrazioni richiamano ogni giorno visitatori da tutto il mondo – uno spazio che, quindi, rappresenta un modello simbolico della nuova Berlino¹⁶⁶, o persino una *ricapitolazione* in scala ridotta dell'urbanità mondiale. Questa astrazione schematica sembra assumere la forma di un sistema concentrico, se si presta fede ai giochi di parole di Augé, ma anche se si pensa all'immagine di un *mondo nel mondo* proposta da Peltzer e alla posizione topografica di Potsdamer Platz, collocata *im Herzen der Stadt*. In questo schema ipotetico, il Sony Center si istituisce come un ideale *microcosmo della globalità*.

¹⁶⁴ Cfr. par. *Ulrich Peltzer e Berlino: il romanzo della metropoli proteso verso il presente* e U. Peltzer, AM 9.

¹⁶⁵ Augé 2009, cit., p. 12.

¹⁶⁶ Cfr. M. Auer, *Ulrich Peltzer*, in Arnold 2006, cit., p. 12: «Bereits die prologartige Eingangsszene des Romans [hat] das zur Jahrtausendwende fertiggestellte Sony Center am Potsdamerplatz als einen symbolischen Ort des neuen Berlin zum Schauplatz».

L'intera vicenda del prologo si articola nell'arco di appena quindici pagine, si sviluppa all'interno e appena all'esterno del Sony Center e non è direttamente collegata alla narrazione del romanzo: i personaggi restano nell'anonimato e si dividono in tre gruppi – due addetti alla sorveglianza, la folla di i visitatori e i clienti del centro, e infine un quartetto di dimostranti, travestiti in modo grottesco, che irrompono nell'edificio e allestiscono una protesta organizzata¹⁶⁷. Ma la scena è occupata principalmente dal corpo inorganico, eppure pulsante e semovente, del Sony Center, sineddoche della metropoli stessa, sintesi del sistema globale, ed è in virtù di questo spazio *totalizzante* che i personaggi restano sbiaditi nell'anonimato.

Peltzer inquadra l'interno del centro commerciale, dapprima, concentrando l'attenzione su una piccola sala di controllo, in cui uno degli addetti alla sicurezza svolge il proprio lavoro di sorveglianza. Ed è proprio la sua ombra anonima che apre l'intero romanzo:

Die Silhouette des Mannes zeichnet sich deutlich vor den Bildschirmen ab. Wie es im Halbdunkeln scheint, hat er seinen Kopf leicht in den Nacken gelegt. Rechts von ihm steigt eine dünne Rauchfahne aus dem Aschenbecher auf der Konsole hoch, ein schmuckloses längliches Pult mit zwei Tastenfeldern. Mentholzigaretten, eine zerlesene Zeitung. Unter dem Pult stehen die Speichergeräte, Empfänger und verkabelte Rechner, deren grüne Dioden wie brennende Augen aus dem Schatten hervortreten. Es ist still, ein Raum ohne Fenster, in dem man jetzt nur sich selbst und entfernt noch das Rauschen einer Klimaanlage hört. (TL 7)

Davanti agli schermi e in mezzo a console, cavi e tastiere, è riconoscibile solo una sagoma, senza volto né nome, visibile soltanto perché in contrasto con la luce prodotta dai monitor. Gli unici 'occhi' che spuntano nel buio sono i diodi degli

¹⁶⁷ Gli attivisti restano non identificati per l'intero svolgimento del prologo (soltanto uno di loro si presenterà sotto falso nome), ma più avanti nel romanzo si intuirà che si tratta del gruppo militante di cui fa parte Nele. Come si vedrà, gli unici ad essere effettivamente chiamati per nome, nelle pagine di *Sony Center*, sono i due sorveglianti, Fiedler e Kremer. Proprio le figure dei due addetti alla sicurezza, e in parte quelle dei visitatori, saranno oggetto d'osservazione in questo paragrafo, accanto all'analisi dell'ambiente interno del Sony Center rappresentato da Peltzer. Sulle altre due categorie di personaggi, e sulle interazioni instaurate tra tutte e tre le categorie, si dirà di più nel capitolo successivo (in particolare, nel capitolo *Contestazione dei confini, tentativi di evasione*).

apparecchi elettronici e l'unico segnale acustico è il rumore dell'aria condizionata: luci e suoni meccanici riempiono l'intero volume di una stanza stretta e senza finestre.

La narrazione, seguendo le riprese sui monitor di sorveglianza, si sposta quindi sull'atrio coperto del Sony Center: fuori dall'angusta saletta di controllo, ma ancora in un luogo chiuso, di pubblico accesso ma di proprietà privata. La scena presenta visitatori e turisti che si guardano intorno con fare indolente, facendosi strada tra le vetrine dei negozi, le terrazze dei bar ed eventi commerciali, infine rapiti dai propri strumenti tecnologici, dalle videocamere digitali ai telefoni cellulari:

All die Leute im Freien, ihre hierher übertragenen Wege an Schaufenstern und dichtgefüllten Caféterrassen vorbei zu diesem großen Brunnen mitten auf der überdachten Piazza. Man sieht sie am Rand des Edelstahlbeckens sitzen, müde Blicke in Reiseführer und Hochglanzprospekte aus der Volkswagen Youth.lounge werfen, durch die Sucher ihrer Kameras schauen, telefonieren. Andere kreuzen durchs Bild und verdecken sie einen Moment lang, Körper und Gesten. Im Wasser planschen zwei kleine Jungen, spritzen sich nass, während eine Frau im Hintergrund sie für ihr digitales Heimkino filmt. (TL 7)

L'inquadratura, stavolta fissata dal *Camcorder* di una donna vista sullo sfondo della folla, filma lo spazio del Sony Center, ne registra le facciate perimetrali in vetro, si solleva quindi sulla copertura fatta anch'essa di fibra di vetro e tela bianca, alta dieci o dodici piani, mentre l'ambiente è ricolmo di stimoli visivi e uditivi – luci al neon, musica e informazioni:

Sie schwenkt den Camcorder nach oben zur Spitze der Dachkonstruktion, die wie ein gewaltiges Zirkuszelt aus Fiberglas und weißem Segeltuch über dem Rund der Gebäude aufgespannt ist, zehn oder zwölf Stockwerke hoch. Spektakulär, heißt es, auch schwindelerregend, wenn man vom Boden ein paar Wimpernschläge in die Leere hinaufspäht, umschlossen von den gläsernen Fassaden des Atriums, Neonschriften, einem gedämpft federnden Hall aus Gesprächsfetzen, leiser Musik, Informationen. (TL 7-8)

Peltzer qui si riferisce all'effettiva percezione della *vertigine* prodotta attraverso la contemplazione del *vuoto*, e acuita dal sovraccarico sensoriale dell'ambiente del Sony Center, ma, implicitamente, richiama di nuovo la riflessione di Augé sulla dimensione *allusiva* dell'architettura contemporanea, la cui tensione spaziale verso l'alto e temporale verso un futuro inesistente costituisce un rimando a vuoto, un aspetto formale che già di per sé potrebbe suscitare un effetto psicologico di vertigine, tanto più se, come afferma Augé, lo stesso «avvenire, oggi, ha qualcosa di vertiginoso»¹⁶⁸.

L'immagine successiva ritrae uno spaccato dettagliato di una scena tipica di un centro commerciale: si giustappongono le gestualità dei consumatori, i prodotti della tecnologia, gli eventi e gli strumenti mediatici e i poli d'attrazione, componendo un quadro completo di uno spazio funzionalizzato al consumo e al turismo, ricalcando i movimenti passivi e senza meta di clienti e visitatori del centro, e restituendo tra le righe il senso di sproporzione prodotto dal simultaneo allargamento dei luoghi del consumo e restringimento dei prodotti tecnologici:

Da hängt Spiderman. Überlebensgroß an der Front des Multiplexkinos, in seinem rotblauen Kostüm mit dem Liniennetz bereit, jede Sekunde loszuspringen. In die Luft zu schnellen, um das Universum zu retten. Schrecknisse allenthalben. Auf einer Bühne neben der Youth.lounge wird eine Präsentation vorbereitet, immer wieder flackern bunte Scheinwerfer über eine glänzende Plane, die ein Auto verhüllt, drei, vier junge Frauen in identischen Hosenanzügen stehen zusammen und notieren letzte Ideen. Erwartungsvoll treten schon Schaulustige näher, Prospekte in der Hand, die eine Reihe emsiger Helfer verteilen. Indes ein Pulk Touristen den Megastore im Durchgang zur Potsdamer Straße verlässt, eine halbe Busladung, die von Etage zu Etage an den Zerbrechlichkeiten in den Vitrinen vorbeigeschlendert ist, auf grellrosa Plastikkissen ausgestellte Miniaturen von Technik, die niemand für möglich hielt, Notebooks verkleinert zu Schulheften, und Mobiltelefone kaum größer als ein Salzstreuer. Man raunt sich Zahlen zu, erstaunliche Details, die ein unbeholfener Witz von ihrer

¹⁶⁸ Augé 2009, cit., p. 16.

magischen Ausstrahlungskraft zu befreien versucht. Dann verliert man sich in der Menge, hin zu etwas Historischem unter einem widerstandsfähigen Glassturz, dem Parterre eines im Krieg demolierten Hotels, wie es auf der blankgeputzten Tafel seitlich erläutert wird, und weiter in einem ziellosen Treiben von da nach dort und zurück, von nichts angezogen und von allem zugleich. (TL 8)

In questo passaggio, aggirandosi tra un cinema multisala, un salone della Volkswagen e l'ampia vetrina in cui sono esposti i resti dell'hotel Esplanade, la folla indistinta è esclusivamente denotata dal pronome impersonale *man*, ad eccezione di un altrettanto anonimo gruppo di turisti visti uscire da un *megastore*: la grammatica rivela un processo di spersonalizzazione e di assottigliamento del soggetto nella rappresentazione urbana di Peltzer, un processo partito con l'ombra anonima del sorvegliante e proseguito con i visitatori che popolano il centro commerciale¹⁶⁹. Ad emergere sulla pagina attraverso precise indicazioni di nomi, colori e suoni, è invece l'ambiente interno del Sony Center, che, come risulta dall'ultima citazione, disperde gli individui nella calca dei passanti, o li inghiotte nei suoi spazi del *consumo tecnologico*: all'anonimato delle persone che 'attraversano il prologo' di *Teil der Lösung* come ombre indistinte, corrisponde una *sovrabbondanza nominale* dei termini riferibili al lessico della tecnologia e del consumo¹⁷⁰, che saturano tanto lo spazio testuale della pagina, quanto lo spazio della scena narrata da Peltzer¹⁷¹.

Gli espedienti narrativi, come il caso della concentrazione lessicale, costituiscono, per l'autore, il mezzo utile ad esprimere la misura di una quotidianità contemporanea fortemente *tecnocratica*, e il conseguente effetto straniante sull'esperienza individuale dello spazio urbano, nel quale questo fenomeno si manifesta. Già soltanto nella prima pagina del romanzo si individua una successione

¹⁶⁹ Il caso del *Sony Center* presenta il paradigma del *soggetto come filtro della realtà metropolitana* in modo atipico rispetto alle teorie di Peltzer, invertendolo o, per così dire, riproducendolo *in absentia*, dal momento che il soggetto letterario viene emblematicamente meno, assorbito dalla presenza assolutizzante della metropoli globale (per approfondimenti, cfr. par. *Tracce di spersonalizzazione: occultamento del soggetto, staticità del presente*). Nel corso di questo studio si cercherà, di mettere in evidenza le diverse modalità attraverso cui l'identità individuale, nella finzione letteraria di Peltzer, risulta occultata nel contesto urbano

¹⁷⁰ Basti pensare al nome stesso dell'edificio Sony Center: esso pubblicizza il *brand* di una multinazionale che è una marca di prodotti elettronici.

¹⁷¹ Cfr. paragrafo *Fuga della lingua nel lessico del tecno-consumo*.

strumenti elettronici, materiali sintetici, gesti collegati all'uso di dispositivi digitali: «Bildschirmen», «Konsole», «Pult», «Tastefeldern», «Speichergeräte», «Empfänger», «verkabelte Rechner», «Dioden», «Klimaanlage», «Monitore», «Ton», «Sucher», «Kameras», «telefonieren», «digitales Heimkino», «filmt», «Camcorder», «Fiberglas». Sulla seconda, affiorano luci, stimoli visivi e proiezioni su schermi, negozi e cinema multisala e prodotti elettronici microscopici: «Neonschriften», «Informationen», «Multiplexkinos», «Scheinwerfer», «Megastore», «Vitrinen», «Miniaturen von Technik», «Notebooks», «Mobiltelefone». Al fattore ottico si somma quello acustico, dal momento che, nella maggior parte delle inquadrature di Peltzer sul Sony Center, l'ambiente viene percorso da ronzii meccanici e rumori di apparecchiature¹⁷². Tenendo conto anche del senso di vertigine procurato dalla vista del tendone, Peltzer descrive i sintomi di ciò che Paul Virilio considera «un disorientamento del nostro rapporto con il reale» sul piano specifico della percezione, dovuto alla «progressiva *digitalizzazione* delle informazioni audiovisive, tattili e olfattive» che, spiega Virilio, procede «di pari passo con il declino delle sensazioni immediate», conducendo ad un esito che egli definisce molto felicemente *inquinamento dell'ecologia del sensibile*¹⁷³.

L'intreccio dei meccanismi legati al binomio consumismo-tecnologia ricorre anche nelle analisi di Augé: a suo giudizio, i due sistemi si integrano e seguono le stesse norme, entrambi sono caratterizzati dalla sovrabbondanza degli oggetti, bastano a se stessi, sono fini a se stessi, costituiscono linguaggi che rimandano a stessi¹⁷⁴, ed è per queste ragioni che la *cosmotecnologia* – il termine con cui Augé esprime la sua visione del sistema globale – «aliena chiunque la prenda alla lettera»¹⁷⁵. Un ulteriore riferimento teorico, utile ad interpretare in questa chiave lo scenario proposto da Peltzer, è offerto dalle osservazioni di Vilém Flusser, che nel volume intitolato *Medienkultur* (1997), allude ad una *inondazione di oggetti*, una *inflazione di cose* nel mondo contemporaneo:

¹⁷² Compiono nei passi già citati i ronzii e i fruscii meccanici dell'interno del Sony Center, e la musica soffusa che ne permea l'atmosfera: «das Rauschen einer Klimaanlage» (TL 7), «leise[r] Musik», «ein die Atmosphäre beständig durchdringendes Summen» (TL 15).

¹⁷³ Virilio 1998, cit., p. 107.

¹⁷⁴ Augé 2008, cit., p. 41.

¹⁷⁵ Ivi, pp. 27-28.

Die Sprungflut von Dingen, die uns umspült, diese Dinginflation, ist gerade der Beweis für unser wachsendes Desinteresse an Dingen. Sie werden alle zu Gadgets, zu dummem Zeug, sie werden alle verächtlich.¹⁷⁶

Per paradosso, l'eccedenza degli oggetti è, secondo Flusser, il sintomo di un disinteresse verso le cose stesse, che nel contesto di *Sony Center* si riflette nell'aggirarsi senza meta e senza orientamento dei consumatori e dei turisti dentro il centro commerciale. Nelle pagine di Peltzer, essi sono individui ipnotizzati da immagini e luci di proiezioni, insegne, installazioni, attratti dalla «magischen Ausstrahlungskraft» emanata dalle merci, trascinati alla ricerca di acquisti «che sono delle vere e proprie attività erotiche nella società del consumo», citando Roland Barthes¹⁷⁷. Per effetto della pura seduzione consumistica fine a se stessa, gli anonimi visitatori dipinti nel prologo *Sony Center* si muovono con andatura fiacca e disegnano spostamenti passivi: si trascinano a vicenda, tracciano un vagabondare a vuoto, attirati da tutto e da niente, senza differenza («von nichts angezogen und von allem zugleich»). I loro movimenti sono segnalati nel testo da verbi come «vorbeischlendern» e dai sintagmi «sich in die Menge verlieren» e «ziellooses Treiben»¹⁷⁸.

Lo scenario letterario di *Sony Center* è uno spazio fatto di pubblicità lampeggianti, di vetrine luccicanti, allestite per *esibire* un monumento da una parte, o gli ultimissimi prodotti tecnologici dall'altra; l'edificio è disseminato di telecamere di sorveglianza e popolato da una folla dedita, anch'essa, alle continue registrazioni del paesaggio tramite il filtro dei propri obiettivi digitali. Sembrano riproporsi, in uno stato più avanzato della tecnica, le dinamiche della *società dello spettacolo* descritta quarant'anni prima da Guy Debord, vale a dire una società dominata dall'onnipresenza delle immagini, dal principio dell'apparenza, e regolata dal linguaggio totalizzante dei media. Le analisi di Debord risalgono al 1967 e sopravvivono in un contesto pur tanto mutato:

¹⁷⁶ V. Flusser, *Medienkultur*, Frankfurt am Main : 1997, p. 186.

¹⁷⁷ Barthes 1967, cit., p. 58.

¹⁷⁸ Il riferimento è all'ultimo passaggio citato. Più avanti nel testo, si leggono i verbi «zuströmen» (TL 15) e «herumgehen» (TL 18) a descrivere, ancora, questi movimenti compiuti nell'atto consumistico.

L'alienazione dello spettatore a beneficio dell'oggetto contemplato (che è il risultato della sua stessa attività incosciente) si esprime così: più egli contempla, meno vive; più accetta di riconoscersi nelle immagini dominanti del bisogno, meno comprende la sua propria esistenza e il suo proprio desiderio. L'esteriorità dello spettacolo in rapporto all'uomo agente si manifesta in ciò, che i suoi gesti non sono più suoi, ma di un altro che glieli rappresenta. È la ragione per cui lo spettatore non si sente a casa propria da nessuna parte, perché lo spettacolo è dappertutto.¹⁷⁹

La *spettacolarizzazione* si unisce al consumismo e alla tecnocrazia, nel quadro di una società urbana globalizzata in cui si verificano dinamiche antropologiche ricorrenti di alienazione: rispetto a se stessi e ai propri gesti, rispetto all'oggetto contemplato, rispetto alla percezione del reale – le medesime, d'altronde, fin qui messe in evidenza a proposito dei comportamenti e dei movimenti dei visitatori del Sony Center di Peltzer¹⁸⁰.

Le riflessioni di Debord sul «monopolio dell'apparenza»¹⁸¹ e sulla condizione di *astrazione* come unico possibile «modo di essere concreto»¹⁸² in una società orientata allo spettacolo mediatico, trovano una complementare riformulazione nella critica alla società dei media di Flusser. Nel saggio *Auf dem Wege zu Unding* (1989), Flusser descrive un processo di rarefazione delle cose verso lo stato non più tangibile di non-cose (*Undinge*)¹⁸³, una trasformazione che si compie nel passaggio dalla materialità degli oggetti all'informazione digitale, dall'hardware al software:

Informationen – Undinge wie Bilder auf dem Fernsehschirm, in Computern gelagerte Daten, in Robotern gespeicherte Programme, Mikrofilme und Hologramme – lassen sich nicht mit Fingern greifen. Im buchstäblichen Sinn dieses Wortes sind sie «unbegreiflich». Zwar besagt das Wort «Information» «Formation in» Dingen. Informationen verlangen nach

¹⁷⁹ Debord, *La société du spectacle* (1967), trad. it. *La società dello spettacolo*, Milano: 2004, §30 p. 63.

¹⁸⁰ Alla luce di questa simmetria, nel già citato passaggio del romanzo in cui Peltzer scrive «Spektakulär, heißt es, auch schwindelerregend» (TL 7), l'aggettivo *spektakulär* può non essere del tutto casuale.

¹⁸¹ Debord 1967, cit., §12 p. 56.

¹⁸² Ivi, §29 p. 62.

¹⁸³ Cfr. *Auf dem Wege zu Unding* (1989) in Flusser 1997, cit., p. 185.

dinglichen Unterlagen, nach Kathodenröhren, nach Chips, nach Strahlen. Aber die Hardware wird immer billiger, die Software immer teurer. Obwohl die dinglichen Reste, die den neuen Informationen noch anhaften, vorläufig unvermeidlich sind, sind sie bereits verächtlich. Nicht auf die Chips, auf die Bits müssen wir achten. Dieser gespenstische Charakter unserer Umwelt, diese ihre unbegreifliche Nebelhaftigkeit, ist die Stimmung, in der wir zu leben haben.¹⁸⁴

Flusser rielabora il concetto di *monopolio dell'apparenza* attribuito da Debord alla società dominata dal potere del sistema mediatico, e ipotizza, quindi, l'esistenza di una «apparenza digitale» (*digitaler Schein*¹⁸⁵) entro una cultura dei media fondata sulla digitalizzazione non solo dell'informazione, ma anche dello spazio materiale¹⁸⁶. Se, dunque, nell'esempio letterario di Peltzer si coglie il processo di restringimento delle dimensioni degli oggetti, concepita soprattutto per una *tecnologia orientata al consumo*, le analisi contenute nel saggio di Flusser indagano l'assottigliamento dei corpi materiali nell'era della *Digitalmoderne*. Nel suo recente volume saggistico sull'urbanità digitale, Rauterberg ripercorre in parte la rotta indicata da Flusser, quando osserva che nell'epoca dei microprocessori, in cui tutto è sottratto agli occhi e alle mani, si è perso l'antico feticismo degli oggetti:

In der Digitalmoderne, in der so vieles im Verborgenen der Mikroprozessoren geschieht, Auge und Hand entzogen, verliert der alte Ding-Fetisch, dieser Glaube an die Macht der Form, seine Bedeutung.¹⁸⁷

Ancora sulla falsariga di Flusser, Rauterberg attribuisce anche alla spazialità del *mondo 2.0*¹⁸⁸ una consistenza impalpabile, informe e nebulosa: «diffus», «amorph», «wolkig» sono gli attributi della *Digitalmoderne*¹⁸⁹.

¹⁸⁴ Ivi, p. 187.

¹⁸⁵ Flusser 1997, cit., p. 202.

¹⁸⁶ Anche questo fenomeno è visibile nella rappresentazione letteraria di Peltzer: si è accennato all'utilizzo delle apparecchiature digitali quali videocamere e fotocamere che, insieme al circuito di sorveglianza, filtrano lo spazio reale e lo riproducono nella dimensione virtuale del mezzo digitale. Questo argomento è trattato nei capitoli *Sorveglianza digitale: confini e confinamenti urbani* e *Nuove proporzioni dello spazio globale e digitale*.

¹⁸⁷ Rauterberg 2013, op. cit., p. 20.

¹⁸⁸ Ibidem: «Welt 2.0».

¹⁸⁹ Rauterberg 2013, op. cit., p. 51.

Le riflessioni critiche di urbanisti, sociologi, antropologi sulla postmodernità, qui riprese in un rapido confronto dagli anni '60 al 2013, tracciano le linee di una *globalizzazione* che oggi appare principalmente costruita sull'elemento *digitale*, e che si manifesta in varie forme della realtà urbana.

In quest'analisi comparativa con la testimonianza letteraria offerta da *Teil der Lösung*, si è messo a fuoco il luogo emblematico del Sony Center, un complesso edilizio polifunzionale con le caratteristiche di un centro commerciale, che si presta a rappresentare gli aspetti qui discussi dell'urbanità contemporanea. Peltzer, come si è avuto modo di evidenziare, intende utilizzare la soggettività dei personaggi come *cassa di risonanza* o come sismografo della realtà: nel primo capitolo del suo romanzo, le conseguenze socio-antropologiche della società globalizzata si riconoscono proprio nell'alienazione e nella spersonalizzazione degli individui¹⁹⁰ – non solo la massa informe di visitatori che affolla il Sony Center, ma anche la figura solitaria che apre la narrazione in una sala di sorveglianza, uno spazio sovraccarico di elementi *hardware*, tra i quali la presenza umana appare devitalizzata.

In un successivo, breve scorcio narrativo, la silhouette del guardiano ricompare davanti agli schermi e non risulta affrancata dalla condizione di sagoma sfocata, anzi si scorge una mera ombra scura di cui si riconoscono appena i contorni della testa e delle spalle. Si distingue soltanto un corpo inerte, che assomiglia quasi a un manichino senza vita:

Leicht gekippt hängen die Monitore in einem Metallregal, das die Wand über der Konsole bis zur Decke einnimmt. Der Schatten des Mannes, auf den ihr Licht fällt, dehnt sich hinter seinem Rücken lang aus, Kopf und Schultern als randlose Dunkelheit auf der feuersicheren Stahltür. (TL 9-10)

Tuttavia, non solo sul corpo si distinguono i sintomi dell'appannamento dell'identità e della perdita di controllo di sé, ma anche le facoltà cognitive e

¹⁹⁰ Nei *Commentari* aggiunti nel 1988 alla *Società dello spettacolo*, Debord parla di «cancellazione della personalità» in virtù di un auto-rinnegamento per sottomettersi alle norme del sistema globale, per chiunque volesse sentirsi minimamente parte di esso (G. Debord, *Commentari alla società dello spettacolo* (1988) in *La società dello spettacolo*, §XII p.209).

intellettive appaiono affette da uno smarrimento, indebolite dall'automatismo delle azioni abituali e ripetitive che caratterizzano il lavoro di questo personaggio:

Der Mann beugt sich auf seinem Drehstuhl vor und drückt die Zigarette aus. Verschwenderisch, sie in den Aschenbecher zu klemmen und brennen zu lassen, beschäftigt mit sonst was, Gedanken, die man irgendwie nicht zu fassen bekommt. Vielleicht, weil man hier doch nicht die Konzentration für andere Dinge findet, nicht richtig, obwohl das Beobachten wie von selbst funktioniert. Man gerät da hinein, eine Art Automatik, die pünktlich mit Dienstbeginn einsetzt, dem Öffnen der Tür, wenn der Blick auf die Mattscheiben fällt, die man für den Rest des Tages nicht aus den Augen verliert. Sich anhäufendes Wissen, das man Erfahrung nennt, Übung in meditativer Erkenntnis. (TL 9)

Dal gesto routinario del fumo alla ritualità operativa delle sue mansioni, la ripetizione passiva che caratterizza le movenze dell'addetto alla sicurezza finisce per offuscargli i pensieri e la concentrazione, e, oltre ad esprimerne l'alienazione, rappresentano il primo stadio di un processo degenerativo mentale e fisico, che sancisce la riduzione all'inerzia delle sue facoltà intellettive e lo conduce ad un'assimilazione progressiva del suo corpo alle funzioni automatizzate di un macchinario. Infatti, la frase di Peltzer restituisce, infine, un individuo meccanizzato, sia nel rapporto tra pensiero e azione, in cui non si coglie più alcuna traccia di discrezionalità, sia nella connotazione fisica dell'uomo, espressa attraverso la terminologia degli strumenti elettronici:

Er reibt sich die Augen, die wie immer nach zwei oder drei Stunden zu brennen beginnen, selbst wenn man die vorgeschriebene Pause macht. Aufstehen, sich recken, den Speicher im Hirn von Ballast befreien. Um nicht abzuschalten und das Wichtigste zu verpassen. Auf was es ankommt im verschwiegenen Kern des Wartens, eine aufblitzende Irritation, die plötzlich die Aufmerksamkeit fesselt, ein Impuls von Gefahr, der wie aus dem Nichts den Geist elektrisiert. (TL 10)

Vista e intelletto appannati, il sorvegliante prova a strofinarsi gli occhi e schiarirsi i pensieri, ma Peltzer delinea il percorso di questi gesti comuni attraverso il lessico dell'informatica: «Speicher», «abschalten», «Impuls», «elektrisiert», segnalano una minacciosa metamorfosi, nascosta fra le righe, che si compie in una forma di piena assimilazione del funzionamento del corpo umano a quello di una macchina. Non solo il lessico, ma anche l'utilizzo dell'infinito dei verbi, senza più un soggetto dell'azione, esprime una serie di imperativi come da manuale d'istruzioni, a cui l'uomo si adegua automaticamente.

Un simile processo di trasformazione del corpo umano è contenuto nell'immagine del *digitaler Mensch* teorizzata da Flusser, nel tentativo di profetizzare gli esiti futuri della dell'assottigliamento della realtà tangibile e della rarefazione progressiva dei corpi fisici, che lo stesso Flusser osserva nella società contemporanea come effetto del fenomeno digitale:

Es ist nicht schwer, sich dieses Leben vorzustellen: Die mit elektronischen Apparaten spielenden und sich an ihnen berausenden «neuen Menschen» um uns herum leben bereits heute das undingliche Leben von morgen. An diesem neuen Leben ist die Atrophie der Hände bemerkenswert. Der an den Dingen uninteressierte künftige Mensch wird keine Hände benötigen, denn er wird nichts mehr behandeln müssen. Die von ihm programmierten Apparate werden jede künftige Behandlung übernehmen. Übrig bleiben von den Händen die Fingerspitzen. Mit ihnen wird der künftige Mensch auf Tasten drücken, um mit Symbolen zu spielen und um audiovisuelle Informationen aus Apparaten abzurufen. Der fingernde handlose Mensch der Zukunft wird nicht handeln, sondern tasten. Sein Leben wird kein Drama mehr sein, das eine Handlung hat, sondern es wird ein Schauspiel sein, das ein Programm hat.¹⁹¹

I «nuovi uomini», sostiene Flusser, si dovranno rapportare esclusivamente ad apparati elettronici, con l'ausilio dei quali l'unico gesto residuo consisterà nella digitazione, per ricavare immagini, informazioni e segnali audiovisivi. L'atrofia

¹⁹¹ Flusser 1997, cit., p. 188.

delle mani sarà il sintomo distintivo di quest'uomo del futuro, la cui unica attività sarà la pressione di tasti. Un pronostico che, in fondo, non si spinge troppo lontano, che, anzi, in questa riduzione delle attività umane al movimento di una mano riguarda da vicino la figura dell'individuo tratteggiato da Peltzer, la cui azione è ridotta alla reiterazione di gesti meccanici davanti a una tastiera, e la cui identità e fisicità perdono del tutto di spessore, sommerse dalla presenza degli apparecchi elettronici. Il «dogmatismo» della società tecnocratica, che Virilio, ne *La bomba informatica* (1997) denomina con l'espressione «*techo-cultura totalitaria*», non impone solo norme culturali e comportamenti sociali, ma si esprime «in ciò che questi secoli di progresso hanno appunto fatto di noi, *del nostro corpo*»¹⁹².

Che si tratti, dunque, della folla di clienti o di un solitario esecutore delle misure normative di uno spazio privatizzato, le figure umane, nella rappresentazione di Peltzer, risultano svuotate e disumanizzate, private a se stesse per essere re-integrate in un sistema nelle vesti di *utente*. Nel contesto della «megalopoli elettronica e informatizzata», spiega de Certeau ne *L'invenzione del quotidiano* (1980), viene messa «in discussione la *posizione dell'individuo* nei sistemi tecnici, poiché il coinvolgimento del soggetto diminuisce parallelamente alla loro espansione tecnocratica»¹⁹³.

In *Sony Center*, l'ombra solitaria del sorvegliante e la folla dei consumatori hanno un altro dato in comune, oltre alla perdita d'identità: l'isolamento. Nel caso del primo è un fatto evidente, mentre per fare luce sulla condizione dei visitatori del centro, si può risalire ad un'osservazione di Debord: «L'isolamento fonda la tecnica, e il processo tecnico isola di rimando [...], tutti i beni selezionati dal sistema spettacolare sono anche le sue armi per il consolidamento costante delle condizioni d'isolamento delle 'folle solitarie'»¹⁹⁴. Per paradosso, secondo Debord, l'isolamento è il prezzo che l'individuo deve accettare di pagare per una partecipazione al sistema, tanto più se, in esso, il rapporto sociale fra gli individui si realizza solo attraverso la mediazione delle immagini, producendo nient'altro che una falsa

¹⁹² Virilio 1998, cit., p. 38.

¹⁹³ M. de Certeau, *L'invention du quotidien* (1980), trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma: 2001, p. 21.

¹⁹⁴ Debord 1967, cit., §28 p. 62.

unificazione¹⁹⁵. È la *mediazione delle immagini* a rendere la cifra dell'isolamento dei clienti del Sony Center descritti da Peltzer: l'uso compulsivo delle fotocamere digitali o l'attrazione ipnotica delle vetrine costituisce un *filtro*, ovvero si istituisce come *medium sostitutivo dello spazio urbano* tra gli abitanti della città¹⁹⁶.

Questa separazione intrinseca alla società urbana, che ne scompone la dimensione *collettiva* attraverso le dinamiche della globalizzazione, è la ragione per cui Bauman parla di *società individualizzata* ed è, secondo Augé, un'attribuzione costitutiva dei *nonluoghi*, in cui la disgiunzione fra i membri di un tessuto sociale si traduce in una condizione profonda di *solitudine* a livello individuale. Nel celebre saggio *Nonluoghi* del 1992, è in questi termini che egli definisce la condizione dell'individuo contemporaneo: essa «impone alle coscienze individuali esperienze e prove del tutto nuove di solitudine, direttamente legate all'apparizione e proliferazione dei nonluoghi»¹⁹⁷. Inoltre: «Lo spazio del nonluogo non crea né identità singola, né relazione, ma solitudine e similitudine»¹⁹⁸. L'isolamento della folla urbana si riconosce nella *solitudine collettiva* a cui fa riferimento Augé, specialmente là dove l'etnologo francese aggiunge che essa è «tanto più sconcertante in quanto ne evoca milioni di altre»¹⁹⁹ e quando, infine, chiude l'intero volume con queste parole: «È nell'anonimato del nonluogo che si prova in solitudine la comunanza dei destini»²⁰⁰.

Pertanto, risulta plausibile considerare un *nonluogo* lo stesso Sony Center, sia inteso come spazio topografico reale, sia in funzione della rappresentazione realistica offerta da Peltzer. Le definizioni successive di Augé sembrano confermare questa ipotesi: nella *Prefazione* aggiunta a *Nonluoghi* nel 2009, è denominato *nonluogo* uno spazio i cui occupanti sono caratterizzati dall'anonimato, in cui non si istituiscono relazioni sociali e in cui non s'iscrive una storia collettiva²⁰¹. In *Che fine ha fatto il futuro?* (2008), Augé chiarisce alcune caratteristiche dei nonluoghi, ormai assimilabili agli «spazi della comunicazione, della circolazione e dei consumi», vale

¹⁹⁵ Ivi, §3 e §4, pp. 53-54.

¹⁹⁶ Cfr. cap. *Sorveglianza digitale: confini e confinamenti urbani*.

¹⁹⁷ Augé 1992, cit., p. 87.

¹⁹⁸ Ivi, p. 94.

¹⁹⁹ Ivi, p. 93.

²⁰⁰ Ivi, p. 105.

²⁰¹ Augé 2009 cit., p. 8.

a dire gli spazi della *globalizzazione*, che sono «riservati a singoli utilizzatori e non implicano la creazione di relazioni sociali specifiche e durevoli. Mettono solo provvisoriamente in coabitazione individualità, passeggeri, passanti»²⁰².

Se, dunque, il sito deserto su cui è sorta l'odierna Potsdamer Platz è divenuto la *Neue Mitte* di Berlino, il Sony Center, che si erge all'interno di questo *Herz der Stadt*, potrebbe essere a sua volta visto come un *centro del centro*, un complesso edilizio eretto, insieme agli altri della piazza, a simbolo di una *Renaissance* della metropoli nella postmodernità, epoca in cui l'urbanizzazione, spiega Rauterberg, invece di espandersi verso l'esterno, al contrario si compie in una compressione verso l'interno:

Jahrzehntelang fraßen sich die Städte immer weiter hinein ins Umland, nun aber gelangt die Zersiedelung vielerorts an ein Ende und von einer »Renaissance der Stadt« ist die Rede. Das Wachstum nach außen, das stets einer Aushöhlung des Kerns gleichkam, scheint vielerorts gestoppt. Wachstum nach innen heißt die neue Bewegung.²⁰³

Un rinascimento urbano che, come si è avuto modo di accennare, apre diverse questioni controverse sul piano dell'identità storica e politica e solleva implicazioni sociologiche e antropologiche. Se la *Neue Mitte* costituisce il *centro vuoto* della città, il Sony Center, in virtù di una crescita urbana verso l'interno, potrebbe rappresentare il nucleo artificiale (automatico, elettronico, sintetico) del nuovo centro urbano. Un centro che non instaura un rapporto diretto con la città, dal momento che la sua architettura rimanda ad un altro tempo e ad un altro spazio, e le sue attività umane restituiscono la misura di una società globale. Il Sony Center, in un certo senso, è un nucleo autonomo, uno spazio chiuso che ripiega su se stesso, come spiega Elmar Kossel parlando dell'architettura di Potsdamer Platz:

Il flusso di visitatori viene guidato direttamente verso il centro commerciale e scompare al suo interno: qui, su tre piani, si offre un'ampia gamma di

²⁰² Augé, 2008, cit., p. 48.

²⁰³ Rauterberg 2013, cit., p. 28.

boutique, negozi, supermercati e bar, un mondo interno completamente chiuso, con fontane, panchine e decorazioni che cambiano secondo le stagioni o le festività. Allo spazio esterno, allestito come un teatro e caricato di schegge di storia, si contrappone questo mondo interno assolutamente autarchico, che funziona cioè in piena autonomia, svincolato dall'ambiente circostante, da Berlino, e che potrebbe trovarsi in una qualsiasi altra grande città. Anche il Sony Center si ripiega nel proprio spazio chiuso, mimando quello della città con la sua piazza coperta, unico pertugio che crea una parvenza di relazione con l'esterno. [...] Quanto poco i singoli elementi di Potsdamer Platz si aprono all'esterno, altrettanto poco la nuova città si collega alla vecchia; la piazza stessa, nel suo insieme, funziona come un'isola autarchica.²⁰⁴

Nelle poche pagine con cui dà inizio a *Teil der Lösung*, Peltzer riproduce questo *microcosmo urbano*, questo *mondo nel mondo*, concentrando una significativa quantità di elementi narrativi, riflessioni e allusioni riconducibili al complesso discorso sulla metropoli contemporanea e, nello specifico, sull'urbanità berlinese, mostrando, tuttavia, che nell'odierno panorama globalizzato proprio l'urbanità locale viene scavalcata con un continuo rimando al sistema globale. Riprendendo il lessico di Augé, se la metropoli odierna è una *ricapitolazione del sistema globale*, tanto più lo sono questi spazi urbani costruiti in funzione, e come riproduzioni compresse di quel sistema. Costruendo un impianto narrativo strutturato con precisione da architetto, Peltzer replica questo schema astratto nel suo prologo *Sony Center*, che, a propria volta, dal punto di vista letterario è un *microcosmo* del suo romanzo della metropoli, *Teil der Lösung*.

²⁰⁴ Kossel 2006, cit., p. 215.

Parte II.

Parte del problema:

città privata, città digitale

Sorveglianza digitale: confini e confinamenti urbani

Confini digitali, confini urbani: nuovi meccanismi di esclusione

L'indagine sul Sony Center, sia in quanto luogo reale della topografia berlinese, sia come spazio della narrazione in Peltzer, rivela come la letteratura si possa inserire nel discorso sulla metropoli postmoderna, mettendo in scena nella propria finzione un'immagine complessa e accurata della realtà urbana. La convergenza delle due prospettive ha evidenziato come, sul suolo di Potsdamer Platz, attraversato un tempo dal Muro e oggi collocato nel cuore della *Neue Mitte* pulsante di modernità, si costituiscano nuovi tipi di *confini*. Sul piano della topografia urbana, si è accennato come il rimodellamento urbanistico di Berlino e la cosiddetta gentrificazione generino condizioni di disuguaglianza nel telaio della città, rispetto alle aree non riedificate, e come un'area 'globalizzata' istituisca rapporti di discontinuità con il resto del tessuto urbano, tendendo, piuttosto, a proiettarsi verso il sistema globale, non solo collegandosi virtualmente ad esso, ma ripetendone le forme esteriori, replicandone le dinamiche economiche e politiche e le pratiche sociologiche e antropologiche. Anche nel rapporto con la storia si crea una linea di separazione: l'architettura del nuovo centro *esclude* la memoria di un'identità collettiva, rimuovendone o manipolandone le tracce. A livello individuale, è emerso che la società globale tende ad *emarginare* l'abitante della città, isolandolo rispetto alla dimensione collettiva, alienandolo anche rispetto a se stesso, imponendo delle norme sociali che derivano dal potere della tecnocrazia e dei media.

È lo stesso Peltzer, in un'intervista del giugno 2007, ad esplicitare questa specifica funzione, attribuibile al luogo scelto per il prologo del suo romanzo:

In Berlin spiegeln der Potsdamer Platz und das Sony Center als neues urbanes Zentrum eine bestimmte Vorstellung von Stadt wieder, inklusive

der Einschluss- und Ausschlussmechanismen, für den diese Art von Städte bezeichnend sind. Insofern hat Berlin etwas Modellhaftes.¹

La valenza letteraria di Potsdamer Platz e del Sony Center risiede, pertanto, nella possibilità di rispecchiare, in qualità di nuovo centro urbano, l'immagine di una tipologia di città di cui Berlino è modello, ovvero la metropoli globale del terzo millennio, nella quale, spiega Peltzer, sono compresi anche *meccanismi di inclusione e di esclusione*. La trama del prologo *Sony Center* prevede che il meccanismo principale attraverso cui si realizzano fenomeni di delimitazione e regolamentazione della superficie urbana sia rappresentato dalla *privatizzazione dello spazio pubblico* e dal regime di controllo, statale o privato (spesso i due livelli si confondono), operato attraverso la *sorveglianza digitale*. Non è un caso che la vicenda abbia inizio in un'angusta sala di controllo dove è seduta l'anonima figura di un guardiano, oscurata dietro la luce abbagliante dei monitor: l'intera narrazione si sviluppa riproducendo le inquadrature proiettate sugli schermi, su cui scorrono le registrazioni effettuate dal circuito di sicurezza delle telecamere². In questo senso, più che la città o il Sony Center, il vero *soggetto* del prologo di *Teil der Lösung* è costituito proprio dalle videocamere, in quanto esse producono il punto di vista da cui è osservata e percepita l'azione. Anche in funzione di questo fattore – unitamente alle discusse dinamiche legate alla tecnocrazia, al consumo e al ruolo dei media – i personaggi visti nelle pagine iniziali del romanzo subiscono un processo di spersonalizzazione e di perdita d'identità.

Tali sono anche le ragioni della protesta organizzata da un gruppo di attivisti che, intorno alla metà del breve testo *Sony Center*, irrompe sulla scena per manifestare contro lo *Überwachungsstaat*, la *Privatisierung* e gli effetti discriminanti dell'economia globalizzata. La distinzione fra spazio pubblico e privato sul territorio urbano che, di principio, dovrebbe appartenere alla cittadinanza, stabilisce norme d'accesso e segna confini che non sono facilmente individuabili, anche perché, talora, tracciati attraverso la virtualità del mezzo digitale. Nello specifico, il disagio

¹ U. Gutmair, *Groteske Rückkehr des Bürgerlichen. Mit seinem Roman »Teil der Lösung« erforscht Ulrich Peltzer die Gesellschaftliche Verhältnisse Berlins*, in *die tageszeitung*, 16/06/2007. Link: <http://www.taz.de/!4701/> (ultima consultazione: 12/03/2015).

² Cfr. par. *Ibridazione digitale della parola scritta: il video ri-mediato sulla pagina*.

individuale che deriva dalla sorveglianza digitale è determinato dall'ambiguità del posizionamento del circuito di telecamere, che occupano, senza essere visibili, l'interno del centro commerciale così come gli spazi aperti della città, ed è causato, inoltre, dal rapporto controverso tra sicurezza e controllo.

Prima di entrare nel merito del testo di Peltzer, osservando in che modo l'autore configura nella sua finzione letteraria le cifre di questo complesso intreccio di questioni e lo mette in discussione attraverso il racconto di una dimostrazione di protesta dentro il Sony Center, è opportuno analizzare le diverse premesse che definiscono in che misura la creazione di *nuovi confini* sia intrinseca alla creazione di una *spazialità globale e digitale* e attraverso quali modalità e forme lo spazio urbano viene privatizzato e regolato da norme e codici.

L'irruzione del digitale ha modificato le strutture dell'urbanità: fin dagli anni '80 gli studi sull'urbanità postmoderna hanno rilevato una coesistenza o sovrapposizione tra lo spazio materiale della città e un nuovo spazio virtuale, con l'esito di produrre un'immagine della metropoli come luogo geografico senza confini, perché inserito nel sistema globale, collegato ad una rete di cui costituisce una delle giunture. Di qui la tendenza, da parte di diversi studiosi, a coniare neologismi che alludono ad una *città virtuale* e ad un *Cyber World*³. Seguendo questa traccia, Karl Schlögel propone un'interessante operazione linguistica, intitolando *Cyberia: neuer Raum, neue Geopolitik* un capitolo di *Im Raum lesen wir die Zeit*, in cui lo storico ritiene che la prospettiva geopolitica debba rinunciare agli spazi a cui ha abituato la storia, ed adattarsi ai cambiamenti per ricollocarsi nel nuovo spazio virtuale, che egli appunto indica con il già menzionato toponimo fittizio *Cyberia*⁴. L'avvento del cyberspazio ha modificato, secondo Schlögel, la morfologia delle società e le consuetudini sociali, dando vita ad una *società in rete* intrecciata attraverso computer, satelliti ed

³ Cfr. S. Bürkle, *Szenografie einer Großstadt: Berlin als städtebauliche Bühne*, Berlin: 2013, pp. 41-42.

⁴ «'Cyberia' ist der neue Raum, der sich über die uns vertrauten historischen Räume zu legen begonnen hat. Neue Geopolitik ist nur möglich – oder wird auch herausgefordert –, indem sie sich diesem neuen Raum stellt.» in K. Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit*, München/Wien: 2003, p. 74. Cfr. par. *Un avvicinamento interdisciplinare allo spazio della città globale*, nota 39.

internet, punti nodali che canalizzano il flusso di informazioni⁵. La *nuova spazialità* disegna anche nuovi confini, che nella sfera del digitale si sostituiscono ai vecchi confini geopolitici, quelli che, per la Germania come per il mondo intero, erano un tempo segnati dal Muro di Berlino:

Neue Disproportionen und Ungleichheiten, neue Spaltungen und Antagonismen treten in Erscheinung: nicht ein Eiserner Vorhang, sondern ein *digital divide*; nicht eine Teilung der Welt in Erste, Zweite und Dritte Welt, sondern eine Teilung in hochgradig vernetzte Weltregionen einerseits und aus dem Netz herausgefallenen Regionen andererseits. Digitalisierung produziert eine neue Räumlichkeit.⁶

Descritte queste nuove coordinate, il *digital divide* sarebbe dunque il nuovo confine planetario, a giudizio di Schlögel, che rimpiazza l'antica divisione Est-Ovest, o le gerarchie fra Primo, Secondo e Terzo Mondo: l'*accesso alla rete* implica l'inclusione nel nuovo spazio digitale.

Anche nella vita quotidiana della metropoli la tecnologia digitale scioglie il confine delle distanze spaziali. Infatti, grazie agli strumenti elettronici tutto è a portata di mano – così Hanno Rauterberg in *Wir sind die Stadt! Urbanes Leben in der Digitalmoderne* (2013) – e la rete di internet connette tutto a tutto, lo straniero con il lontano, il lontano con l'esotico, e l'esotico con il caffè all'angolo⁷. In tal modo viene meno la percezione della misura dello spazio: Paul Virilio parla di un «inquinamento delle distanze»⁸, mentre Augé di «estetica della distanza»⁹. Instaurando nuovi rapporti con lo spazio, l'*uomo digitale* si relaziona al sistema globale senza dover più compiere nemmeno il movimento simbolico di *andare in*

⁵ Ibidem: «Die Revolutionierung der Kommunikationsmittel hat eine neue soziale Morphologie mit neuen räumlichen Praktiken entstehen lassen. Sie lässt sich am besten beschreiben als Netzwerk-Gesellschaft, bestehend aus Knotenpunkten und Verbindungen – Computer, Fax-Maschinen, Satelliten, Internet –, durch welche die entscheidenden Informationsströme laufen und über die sie auch kontrolliert werden können.»

⁶ Ivi, p. 75.

⁷ H. Rauterberg, *Wir sind die Stadt! Urbanes Leben in der Digitalmoderne*, Berlin: 2013, p. 143.

⁸ P. Virilio, *La bombe informatique* (1998), trad. it. *La bomba informatica*, Milano: 2000, p. 110.

⁹ *Prefazione* (2009) a M. Augé, *Non-lieux* (1992), trad. it. *Nonluoghi*, Milano: 2009, p. 13. Secondo Augé, grazie alle tecnologie digitali (immagini satellitari, televisione, internet), sussiste l'impressione di una visione globale immediatamente disponibile e la possibilità di raggiungere virtualmente, attraverso la rete delle telecomunicazioni, qualsiasi luogo, persona o informazione in ogni parte del globo.

rete, poiché la rete è divenuta portatile¹⁰. Infatti, l'uso delle tecnologie digitali permette di vivere, almeno virtualmente, un'esperienza ubiquitaria: «das Dasein wird zum Überall-sein», sintetizza Rauterberg con una felice formula, e tra i confini della città si realizza, in questo modo, la percezione immediata dell'universale, secondo il «Prinzip des Alles-überall-jederzeit»¹¹.

Attraverso le proprie forme e i propri strumenti la globalizzazione, con l'ausilio dell'innovazione digitale, ha rafforzato l'immagine di un mondo senza frontiere, unificato e uniformato nella proiezione virtuale di un mondo-città, quella che Virilio definisce *metacittà mondiale* o *ipercentro virtuale*¹². Ammonisce, però, Augé: «Questa cancellazione delle frontiere viene messa in scena, sotto forma di spettacolo, dalle tecnologie dell'immagine e dalla gestione dello spazio», e l'esistenza della rete risulta evidente dalla moltiplicazione degli spazi di circolazione, consumo e comunicazione¹³. La *globalità in rete*, mentre simula un'integrazione attraverso l'abbattimento del confine della distanza, «produce effetti di omogeneizzazione ma anche di esclusione»¹⁴. Anche quando l'accesso alla rete (della tecnologia, del consumo, dei media) è consentito alle moltitudini, essi possono interagirvi solo come *utenti*, divisi in due possibili categorie, diversamente escluse: «massa di consumatori passivi» e «massa ancora più grande di esclusi dal consumo»¹⁵.

L'aspetto più significativo è, però, che la proiezione verso uno spazio globale unificato scavalca la dimensione locale, dove esiste uno spazio urbano reale, attraversato da spaccature e divisioni, come ricorda ancora Augé: «Muri, separazioni, barriere appaiono su scala locale e nelle più banali pratiche quotidiane dello spazio»¹⁶. Se è vero che ogni metropoli globalizzata è *ricapitolazione* del

¹⁰ Cfr. Rauterberg 2013, cit., p. 45: «Die Menschen der Digitalmoderne sollen und wollen sich öffentlich austauschen: Sie sind gelöst von vielen Fesseln, auch von den Kabeln der Telekommunikation. Selbst das Internet tragen sie dank ihrer Smartphones mit sich: Früher ging der Mensch ins Netz, heute geht das Netz mit ihm.»

¹¹ Rauterberg 2013, cit., p. 50.

¹² Cfr. Virilio 1998, cit., p. 11.

¹³ Augé 2009, cit., p. 11.

¹⁴ Ivi, p. 9.

¹⁵ Ivi, p. 10.

¹⁶ Ivi., p. 42.

mondo globale, essa porta iscritte fra i propri confini tutte le differenze e le disuguaglianze del mondo, etniche, culturali, religiose, sociali ed economiche:

Ritroviamo queste frontiere e divisioni – che a volte tendiamo a dimenticare, presi come siamo dall'affascinante spettacolo della globalizzazione – in un tessuto urbano fortemente variegato e lacerato, dove esse ci appaiono ben evidenti e impietosamente discriminanti.¹⁷

All'interno delle metropoli continua a divaricarsi la separazione tra quartieri ricchi e zone di povertà; l'evidenza della disparità sociale su scala mondiale entra in collisione, inevitabilmente, con un modello di globalità estesa e condivisibile in misura uniforme¹⁸. La stessa *Renaissance* delle città sul piano urbanistico – come quella che, si è detto, ha investito Berlino dagli anni '90 a partire dalla *Neue Mitte* – non implica una crescita omogenea del telaio urbano: investimenti e opere di rimodernamento, convergendo nel centro della planimetria urbana, creando una netta disparità con le periferie e, si legge in *Stadtpolitik* (2008) di Hartmut Häußermann, al 'rinascimento' della metropoli si accompagnano nuove, significative differenziazioni degli spazi e disuguaglianze sociali ed economiche, spesso senza risolvere i problemi di integrazione delle differenze esistenti¹⁹.

L'apparente *cancellazione delle frontiere*, a cui fa riferimento Augé, non trascura soltanto discriminazioni sociali e processi di esclusione nel tessuto urbano, ma aggira anche altre forme di *nuovi confini*, sorti attraverso le dinamiche della postmodernità globale. Muoversi nello spazio globalizzato, la cui libertà e facilità di spostamento risiede solo nell'utilizzo dei trasporti e del mezzo digitale, impone invece all'individuo, secondo Augé, una *relazione contrattuale* con uno spazio urbano iper-regolato, relazione che consiste in una richiesta continua di

¹⁷ Ivi, p. 12.

¹⁸ Nel capitolo precedente (par. «*Parte della soluzione*», o *il problema del presente*) è stato evidenziato come, nel romanzo *Teil der Lösung*, i fenomeni del disagio sociale e della precarietà economica siano visibili nei personaggi di Peltzer. Per il concetto di *nuova povertà*, per i fenomeni di disoccupazione ed emarginazione sociale in ambiente urbano, in particolare nel contesto tedesco, cfr. M. Kronauer, *Das neue Ausgrenzungsproblem. „Neue Armut“ und die Rückkehr der Überflüssigen*, in *Armut, Ausgrenzung, Unterklasse*, in H. Häußermann, *Großstadt*, Opladen: 2000, pp. 22-27; per le forme di emarginazione ed esclusione nel territorio urbano di Berlino, cfr. *Segregation und Ausgrenzung: Trennen oder Mischen?* in H. Häußermann/A. Kapphann, *Berlin, von der geteilten zu der gespaltenen Stadt?*, Opladen: 2002, pp. 221-236.

¹⁹ H. Häußermann u.a., *Stadtpolitik*, Frankfurt am Main: 2008, pp. 372-373.

*autorizzazioni e identificazioni*²⁰. A sua volta, il territorio metropolitano è frazionato da divieti e interdizioni: una selva di «ingiunzioni, consigli, commenti, ‘messaggi’ trasmessi dagli innumerevoli ‘supporti’ (cartelli, schermi, manifesti) che fanno parte integrante del paesaggio contemporaneo», osserva Augé, con la conseguenza che in tal modo «si organizzano condizioni di circolazione in spazi entro i quali si sa che gli individui interagiscono solo con dei testi, senza altri enunciatori che persone ‘moralì’ o istituzioni»²¹.

²⁰ Augé 1992, cit., p. 92. Queste riflessioni fanno parte della prima edizione di *Nonluoghi* del 1992, mentre la cancellazione delle frontiere è un concetto espresso nella prefazione aggiunta nel 2009. Qui Augé fa l'esempio di ticket, tagliandi, richieste di documenti, ed altre certificazioni e autorizzazioni che, continuamente, devono essere esibite per avere accesso o per spostarsi attraverso i luoghi urbani.

²¹ Ivi, p. 89.

Privatizzazione dello spazio: Sony Center come *Firmenarchitektur*

L'ambiente della città, osserva Rauterberg sulla falsariga di Augé, è saturo di cartelli e prescrizioni, che determinano l'accesso o il divieto allo spazio pubblico e ne stabiliscono il grado di 'apertura', ovvero in che modo esso sia utilizzabile e quali attività sia possibile svolgerci. Tali ingiunzioni discendono dall'autorità delle istituzioni politiche e vengono messe in atto in forza della legge: potere giuridico e politico fissano e regolano i confini della città, e la vita urbana si articola nella conflittualità tra libertà e prescrizione²². Accanto alle forze politiche, sono gli interessi economici e commerciali a ridisegnare i confini urbani e modificare l'accesso a luoghi pubblici, in cui grosse imprese investono capitali e assumono il diritto di intervenire su quegli spazi, ridisponendoli in funzione del potenziale attrattivo, e regolandoli in base ad interessi economici:

Zwar ist es nach wie vor ein von Regeln und Konventionen geprägter Raum, und mehr denn je drängen die Interessen des Marktes in ihn hinein. Manche Stadtviertel nennen sich nun Business Improvement District, was bedeutet, dass die Anrainer, in der Regel Geschäftsleute, dort viel Geld ausgeben, damit ihre Straßen attraktiver wirken. Dafür bekommen sie öffentliche Hoheitsrechte übertragen, mancherorts werden Obdachlose oder Bettler von privaten Sicherheitsdiensten vertrieben.²³

È questo esattamente il caso, già discusso, dei presupposti che hanno preceduto la riedificazione di Potsdamer Platz. Analogamente, la *Unterklasse* urbana composta da clochard e mendicanti, menzionata da Rauterberg come esempio di categoria sociale esclusa dai luoghi pubblici privatizzati, riguarda nello specifico la società berlinese, di cui costituisce una fetta non trascurabile. Aspetti simili si riconoscono

²² «Städtischer Raum ist immer auch eine Sache, nämlich des Rechts und der politischen Macht. Was erlaubt ist und was nicht, wo das private Eigentum beginnt und der öffentliche Grund aufhört, ob auf einem Platz demonstriert, gebettelt oder Alkohol getrunken werden darf, all das ist gesetzlich geregelt. Der offene Raum steckt voller Vorschriften und Gebote. Und nicht selten zeigt sich in ihm sehr konkret, welche Interessen die politisch und wirtschaftlich Mächtigen verfolgen. Wenn bestimmte Straßen besser gepflegt sind als andere, wenn manche Plätze in die Obhut privater Geschäftsleute gegeben werden, wenn die Polizei mancherorts Bettler oder Prostituierte auffordert, sich in andere Stadtteile zu verziehen, dann zeigt sich rasch, wie offen der öffentliche Raum tatsächlich ist. Mit diesem Spannungsfeld aus Freiheit und Vorschrift, aus individuellen Interessen und kollektiven Absprachen haben die Städte zu tun.» in Rauterberg 2013, cit., pp. 32-33.

²³ Ivi, p. 130.

nella finzione letteraria di Peltzer: nel prologo di *Teil der Lösung*, senzatetto e mendicanti vengono chiamati in causa come fattori di disturbo e, pertanto, si osservano nel romanzo gli stessi meccanismi di esclusione.

Dopo aver presentato la scena dell'ambiente interno del Sony Center, dapprima 'inquadrando' l'interno buio e angusto di una sala di sorveglianza e poi allargando la prospettiva con una panoramica sui luoghi dello shopping²⁴, Peltzer mostra i connotati 'atmosferici' del centro commerciale, dove la garanzia dell'*ordine* e della *sicurezza* consiste nell'eliminazione di qualsiasi interferenza o minaccia rispetto all'immagine complessiva di benessere e decoro, adatta ai fini di uno spazio del consumo:

Einer leert Müllkörbe, ein anderer sammelt mit einem Scherenarm Kippen und Papierschnipsel auf, gepflegt gekleidet, sauber rasiert, als gehörten sie zu den Gästen in ihren Freizeitsachen dazu. Nirgends ein Bettler zu entdecken, oder Betrunkene, nur Standard auf sämtlichen Schirmen, keine Hektik und keine irreguläre Geschwindigkeit.²⁵

In questa scena, anche gli addetti alle pulizie devono aderire a standard estetici, curando il proprio aspetto per integrarsi senza differenze nel paesaggio umano dei consumatori, e per aderire all'apparenza generale di un ambiente tranquillo, ordinato, che Peltzer mostra regolarizzato persino nel ritmo appiattito del movimento. La tendenziale omologazione degli spazi urbani, in particolare quelli concepiti per l'intrattenimento, il consumo e il turismo, ad un'estetica 'esemplare' emerge in modo evidente in questo passaggio, mostrando il meccanismo, a cui si è fatto riferimento, attraverso cui la *società globalizzata* nasconde le disuguaglianze sociali dietro un'immagine normalizzata nell'equivalenza. Tuttavia, dietro questa apparente uguaglianza, come denuncia Augé, si delineano divieti ed esclusioni: anche nel Sony Center raccontato in *Teil der Lösung* non è assolutamente consentito l'accesso a mendicanti o ubriachi, che, infatti, non sono visibili negli schermi tenuti d'occhio dai guardiani.

²⁴ Cfr. par. *Dentro il Sony Center: un mondo nel mondo*.

²⁵ U. Peltzer, *Teil der Lösung*, Zürich: 2007, pp. 8-9 (Da qui in poi *TL*).

Poche pagine più avanti, si legge una rapida, pittoresca carrellata di potenziali *esclusi*, in quanto potenziali pericoli per l'ordine e alla sicurezza di un ambiente controllato, come quello del Sony Center:

Männer, die sich am Brunnenrand waschen, selbst im Sommer mit Mänteln bekleidet, deren Taschen prall gefüllt sind, andere Habseligkeiten in Plastiktüten verstaute, Gruppen von Jugendlichen, die Passanten anrempeeln, durch die Menge streifende Gestalten in schlechtsitzenden Sakkos, zu zweit, zu dritt auf der Suche nach unbewachten Dingen, sorglos deponierten Geräten, Einkäufen, Rucksäcken, ein in Europa zerstreutes Heer, mit dessen stammesartiger Verstohlenheit man zu rechnen hat, zu jeder Zeit und an jedem Ort. (TL 13)

Queste figure, osservate restituendo il punto di vista dei sorveglianti, vengono presentate come una sorta di mandria errante per l'Europa: clochard che si lavano nelle fontane, vagabondi mal vestiti, giovani che turbano la quiete dei passanti. L'ombra di questa immensa *Unterklasse* sovranazionale – scrive Peltzer – non incombe solo sul Sony Center, ma affolla le metropoli europee, e in tal modo la scena presentata dall'autore tedesco richiama il pensiero di Augé: la società globale uniformata cela una condizione altrettanto globale di discriminazioni e disuguaglianze.

Il principale pericolo rappresentato da questa *sottoclasse globale* è relativo alla *proprietà privata*: da quella dei singoli visitatori e clienti del centro, che devono guardarsi dai furti, a quella dello spazio privatizzato, le cui norme ne disciplinano rigorosamente l'ordine e il funzionamento, vincolando preventivamente l'accesso a permessi o concessioni, come emerge poco più avanti nel brano di Peltzer:

Was geht, ist vorgeschrieben, erste Frage immer die nach einer Genehmigung, Antwort stets, man habe keine, fliegende Schmuckhändler und Sandwichverkäufer. Der mit Verweis auf die Hausordnung, manchmal mit etwas Handgreiflichkeit ausgesprochenen Bitte, das Gelände zu verlassen, kommen sie meist sofort nach, die wenigsten leisten Widerstand. Einer im März mit einem Messer, den eine Ladung Pfefferspray außer

Gefecht setzte. Es gibt Befugnisse, es gibt Grenzen, es gibt Kooperation.

Das nächste Revier ist das auf der Friedrichstraße. (TL 13-14)

La prospettiva, in questo passo, è quella di Kremer, il guardiano che apre il romanzo come ombra anonima, alienato dal proprio lavoro davanti ai monitor di controllo, meccanicamente dedito all'esecuzione delle proprie mansioni²⁶. Anche rispetto alle norme di sicurezza si pone con la stessa apatia di giudizio, assumendone la validità e l'efficacia e limitandosi a metterle in pratica. Ma il suo flusso di coscienza rivela un meccanismo oscuro: l'uso della legge, invocato a tutela del rispetto delle regole, si fonda su una *Hausordnung*, un regolamento interno non meglio precisato, che confonde la sfera del potere giuridico statale con un potere privato, e allo stesso tempo rende più ambiguo il limite d'apertura dello spazio urbano pubblico, il cui accesso è regolato da indefinite *autorizzazioni* («erste Frage immer die nach einer Genehmigung»). Un altro segnale significativo, che emerge in queste righe, è la frase «es gibt Befugnisse, es gibt Grenzen»: l'imposizione di condizioni di accesso si esplicita quindi sotto forma di *confine urbano*, stabilito dall'alto in forza di un potere giuridico autodeterminato²⁷.

L'ambiguità che risiede nella definizione di condizioni d'accesso sulla superficie pubblica di una città deriva sostanzialmente dall'esistenza di luoghi che invitano i cittadini ad attraversarli o visitarli, sebbene essi siano spazi vincolati a proprietà private. Rauterberg mette in luce questa sorta di paradosso ingannevole, sottolineando come diversi edifici appartenenti ad enti, imprese o istituzioni, colgano il vantaggio di garantirsi un afflusso di avventori, e per questo strutturino al proprio interno passaggi pubblici che, tuttavia, risultano ugualmente soggetti alle limitazioni imponibili in virtù dell'autorità che deriva dalla proprietà privata, producendo pertanto un caso di mera «permeabilità apparente» (*Scheindurchlässigkeit*), come si legge di seguito:

²⁶ Cfr. par. *Dentro il Sony Center: un mondo nel mondo*.

²⁷ Häußermann prende i centri commerciali come esempi di spazi privatizzati, la cui natura include la facoltà di autoregolamentarsi e stabilire regole interne, per lo più in base ai fini legati criteri commerciali: «Shopping Malls sind einleuchtende Beispiele für die These von der zunehmenden Privatisierung des öffentlichen Raumes. Juristisch stehen sie unter dem privaten Hausrecht des Eigentümers, funktional ist der Markt um sein zentrales Prinzip, die Konkurrenz, bereinigt, sozial sind es exklusive Räume, und baulich wird durch Einhausung und Gestaltung die Assoziation einer familialen, nichtöffentlichen Umwelt geweckt.» in Häußermann 2008, p. 311.

Gewiss handelt es sich in vielen Fällen um symbolische Einrichtungen, denn diese Passagen, Lobbys und Foyers sind nicht für alle jederzeit frei zugänglich, sondern werden privat kontrolliert. Es ist eine Form von Scheindurchlässigkeit [...]. Doch eine Geste ist immerhin eine Geste, das Bauwerk möchte dazugehören, es macht einen einladenden Eindruck, und zumindest eine schwache Form von Öffentlichkeit ist dank dieser Art von Firmenarchitektur mitunter möglich.²⁸

Il riferimento alle *Firmenarchitekturen* risponde alle caratteristiche del Sony Center, che offre un *passaggio* pubblico entro una struttura privata, afferente ad una multinazionale (Sony), controllata all'interno e all'esterno per mezzo di una fitta sorveglianza elettronica. Si tratterebbe, stando a quanto scrive Rauterberg, di *forme deboli di spazio pubblico*, o, per usare una definizione di Elmar Kossel, di una tipologia di *spazio semipubblico*²⁹.

Il controllo, esercitato sugli accessi alle aree urbane, da parte delle autorità politiche o, in maniera crescente, delle forze economiche private, attraverso divieti o limitazioni d'accesso, determina ovvie implicazioni relative ad un diverso bilanciamento del rapporto fra spazio pubblico e privato. In *Stadtpolitik*, Häußermann interpreta lo spostamento del confine pubblico-privato come indice di una corrente 'americanizzante' nelle città europee, poiché la *privatizzazione della città* nell'Europa postmoderna sarebbe infatti ispirata all'urbanismo radicale americano:

Diese Stadt der »moderaten Moderne« droht sich aufzulösen, die privatisierte Stadt der Postmoderne weist viele Züge der amerikanischen Stadt der radikalen Moderne auf. Nicht nur die stärkere Rolle der privaten Investoren in der Stadtentwicklung und der Abbau der öffentlichen Boden- und Wohnungsbestände weisen in diese Richtung. Es gibt eine ganze Reihe von Entwicklungen, die sich entlang dieser Logik ordnen und einordnen lassen: Die Privatisierung der öffentlichen Sicherheit gehört in erster Linie

²⁸ Rauterberg 2013, cit., p. 131.

²⁹ E. Kossel, *Berlino e la simulazione della storia*, in M. Haidar, *Città e memoria. Beirut, Berlino, Sarajevo*, Milano: 2006, p. 215.

dazu, die der öffentlichen Dienstleistungen ebenfalls. Durch die Garantie von Sauberkeit, Ordnung und Sicherheit in den privat kontrollierten Räumen der Einkaufszentren und Unterhaltungseinrichtungen, die durch Videokontrollen und private Sicherheitsdienste sichergestellt werden, verändern sich die Qualität und das Image der öffentlichen Räume, für die ein solcher Aufwand nicht betrieben werden kann und auch nicht betrieben werden darf. Schönheit, Sauberkeit und Sicherheit werden zu Qualitäten der privaten Stadt, die von Konsumenten begeistert begrüßt werden – ohne dass man öffentlich darüber diskutiert, was auf Dauer aus jenen Bevölkerungsgruppen und jenen Räumen wird, die aus diesem Regime ausgegrenzt bleiben³⁰.

L'indagine proposta da Häußermann è particolarmente rilevante per comprendere il caso del Sony Center, soprattutto per come esso viene 'letto' e scritto da Peltzer: la *città privatizzata* non sarebbe soltanto l'esito dell'intensificazione degli investimenti privati nello sviluppo urbanistico e del conseguente smantellamento del suolo pubblico; bensì, essa dipenderebbe anche da altri fattori, primo fra questi, la *privatizzazione della sicurezza pubblica*.

Sicurezza, pulizia e ordine negli ambienti dei centri commerciali e dei luoghi di intrattenimento, assicurate attraverso il videocontrollo da parte di privati – aspetti chiaramente visibili nel testo di Peltzer – rientrano nel quadro della gestione dei nuovi spazi privatizzati, i cui modelli incidono, in definitiva, sulla struttura dell'intera metropoli. Infatti, seguendo l'analisi di Häußermann, l'intero sistema-città si configura esso stesso come *spazio privato del consumo*³¹, mentre resta ignorato il dibattito pubblico su come risolvere, a lungo termine, il problema degli spazi urbani e delle fette di popolazione che restano *esclusi* da questo sistema.

³⁰ Häußermann 2008, cit., p. 299.

³¹ Dalla prospettiva di questa analisi sembrerebbe, dunque, invertito il vettore nel rapporto proporzionale tra spazio circoscritto del consumo (come quello di un centro commerciale) e città globale: secondo queste riflessioni di Häußermann, sarebbe il primo a diffondere i propri schemi di funzionamento nel macrocosmo-città, piuttosto che, viceversa, rappresentarne un microcosmo. Al di là delle possibili interpretazioni, gli spazi della città globalizzata sembrano, piuttosto, riprodurre gli stessi meccanismi su vari livelli e in base a varie manifestazioni della vita urbana.

Sorveglianza globale: dalla *società di controllo* alla *telepresenza panottica*

Ai fini della gestione e del controllo della tipologia di spazio *semipubblico*, ovvero privatizzato, che sembra ricoprire sempre più estese superfici della metropoli postmoderna, le telecamere di sicurezza rappresentano lo strumento utile a salvaguardare l'osservanza delle interdizioni e delle ingiunzioni che determinano accessi ed esclusioni a questi spazi. Un complesso architettonico quale è il Sony Center è classificabile come un centro commerciale 'polifunzionale', concepito per il consumo, il turismo e l'intrattenimento. In *Stadtpolitik* si legge chiaramente come il *controllo* sia un fattore costitutivo di questo tipo di spazi:

Die Mall ist eine potentiell vollständig kontrollierte Umwelt, in der Außenanlagen, Architektur, innere Organisation, Gestaltung, Warenangebot, Mietermix und Kundenzugang, Binnenklima und Beleuchtung auf das Ziel der Profitmaximierung hin optimiert werden können.³²

L'ambiente descritto da Peltzer risponde pienamente a questa descrizione del *Mall*: un luogo costantemente sorvegliato, in cui architettura ed organizzazione interna, compresi clima e illuminazione, sono chiaramente orientate alle finalità di attrazione sui visitatori-clienti. Häußermann, risalendo ad una classificazione di Sievers, individua tre livelli di controllo: il controllo disciplinante/esclusivo, il controllo normalizzante, l'allestimento di ambienti controllabili³³. Le tre funzioni, in buona parte, combaciano anch'esse con la descrizione proposta da Peltzer per il Sony Center: la prima riguarda l'esclusione di categorie persone che non rispettino le aspettative estetiche e comportamentali stabilite dai detentori dello spazio privatizzato³⁴; la seconda, piuttosto che volta a disciplinare, o allontanare elementi indesiderati, induce il tipo di comportamento desiderato, *normalizzando* lo spazio

³² Häußermann 2008, cit., p. 308.

³³ Ivi, pp. 308-311.

³⁴ Si è già messa in luce la presenza, nel brano *Sony Center*, di meccaniche di esclusione rispetto a determinati tipi di individui, quali mendicanti, clochard e ubriachi.

secondo un'immagine ideale per un luogo del consumo³⁵; la terza è legata alla sensazione di un ambiente familiare e confortevole, per ricavarne un'impressione generale di sicurezza³⁶.

Mentre estese aree urbane si trasformano in zone di consumo, finanziate e gestite da multinazionali e imprese, in proporzione si assiste alla proliferazione della quantità di telecamere di sorveglianza in questi stessi luoghi, segnale immediato del fatto che lo spazio pubblico è sempre più sottoposto all'ingerenza e all'influenza degli interessi economici privati e alla possibilità, da parte degli enti detentori degli spazi pubblici, di autoregolamentarsi con propri provvedimenti normativi³⁷.

La sinistra ambiguità del sistema di videosorveglianza risiede nella controversa combinazione dei suoi scopi: accanto alla finalità dichiarata di assicurare *protezione* al pubblico, esso costituisce lo strumento privato di *detenzione* di uno spazio urbano, producendo esiti sociali controversi (controllo sociale, esclusione) ed implicazioni individuali equivoche sul rispetto della sfera privata dei singoli cittadini. Senza dubbio, ciò avviene almeno per quanto riguarda le fasi preliminari di *identificazione* al momento dell'*accesso*: i visitatori di un luogo quale può essere il Sony Center, pur senza rendersene conto, vengono innanzitutto identificati attraverso le videoregistrazioni, ma tale eventualità rimane nel dubbio e, come sottolinea Rauterberg, il controllo digitale genera perciò una *perdita di controllo individuale*:

Tatsächlich bedeutet ihre Kontrolle zugleich einen Kontrollverlust für jeden Einzelnen, denn niemand weiß ja, ob er gerade gefilmt wird und was mit den Filmaufnahmen geschehen mag.³⁸

³⁵ Nel testo di Peltzer si è notato come gli addetti alle pulizie debbano vestirsi in borghese, in modo da confondersi con i consumatori.

³⁶ La seduzione consumistica, la costante musica di sottofondo, la presenza di negozi, bar e altri comfort sono tutti elementi visti fin qui nel testo di Peltzer, che corrispondono a questa funzione.

³⁷ Cfr. Rauterberg 2013, cit., p. 9: «In vielen Städten bemächtigen sich Shopping-Konzerne der einst öffentlichen Räume und verwandeln sie in Konsumzonen mit Hausrecht. Nicht selten handeln kommunale Verwaltungen gleichfalls nach diesem Muster und lassen einzelne Straßen und Plätze als halbprivate Business-Distrikte betreiben oder verkaufen öffentliche Gebäude an den Meistbietenden. Darüber hinaus kann man die wachsende Zahl der Überwachungskameras oder das rege Interesse an Gated Communities mit einiger Skepsis betrachten. Vieles deutet darauf hin, dass der öffentliche Raum stärker als ehedem kontrolliert, abgeschirmt und von privaten Interessen beherrscht wird; nicht zuletzt die grassierende Groß- und Riesenplakatwerbung ist dafür ein Indiz.»

³⁸ H. Rauterberg, *op. cit.*, p. 135.

L'esito non trascurabile, pur essendo non immediatamente percepibile e quindi riconoscibile, è l'invasione della sfera privata e dell'autonomia di movimento dei cittadini, che, valicando la soglia (o meglio, dati questi fattori, il *confine*) di una *forma debole* di spazio pubblico, fanno ingresso in uno *spazio digitale* che è, prima di tutto, *spazio di controllo*.

Le operazioni di *sorveglianza* sui singoli abitanti della metropoli è implicitamente e direttamente connessa con lo sviluppo e la diffusione delle tecnologie e dei media che le rendono realizzabili (la combinazione telecamere-schermi ne è l'espressione più diffusa). Augé osserva come ormai non sia più possibile «dissociare l'immagine dei media dalla funzione che svolgono discretamente, mettendo sotto sorveglianza la vita pubblica e privata»³⁹; ciò può compiersi, secondo Augé, in virtù della sempre più evidente interconnessione fra corpo e apparati tecnologici o mezzi di comunicazione, tanto che, oggigiorno, chiunque è localizzabile attraverso la tecnologia, a partire dai criminali tramite braccialetti elettronici, fino ai normali cittadini tramite il telefono cellulare⁴⁰. Considerazioni che prendono probabilmente spunto da *La bomba informatica* (1998) di Paul Virilio, in cui i medesimi esempi vengono menzionati come traccia delle trasformazioni sociali, a livello individuale quanto sovraindividuale, legate agli sviluppi della tecnologia digitale su scala globale⁴¹. A sostegno delle proprie riflessioni, Virilio chiama in causa anche il pensiero di Foucault e Deleuze, affermando brevemente che alle «società dell'internamento denunciate da Michel Foucault succedono, dunque, le società del controllo annunciate da Gilles Deleuze».⁴²

Il riferimento è a *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, un articolo apparso nel 1990 su *L'autre journal*⁴³, in cui Deleuze rileva l'imminente passaggio da un modello sociologico (le *società disciplinari*) ad un altro (le *società di controllo*), transizione in cui l'elemento discriminante sarebbe da riscontrare, secondo Deleuze,

Come si è visto nel par. *Dentro il Sony Center: un mondo nel mondo*, i personaggi del prologo di *Teil der Lösung* soffrono di un forte grado di spersonalizzazione e perdita d'identità.

³⁹ M. Augé, *Où est passé l'avenir?* (2008), trad. it. *Che fine ha fatto il futuro?*, Milano: 2009, p. 38.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Virilio 1998, cit., p. 63.

⁴² Ivi, p. 62.

⁴³ G. Deleuze, *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, in *L'autre journal*, n.1, maggio 1990.

nei *codici d'accesso*, che rappresentano, quindi, la cifra del rapporto tra *controllo* e *interdizione degli spazi*:

Le società disciplinari hanno due poli: la firma che indica l'individuo, e il numero di matricola che indica la sua posizione in una massa. Il punto è che le società disciplinari non hanno mai riscontrato incompatibilità tra i due, e al tempo stesso il potere è massificante ed individualizzante [...]. Nelle società di controllo, al contrario, l'essenziale non è più né una firma né un numero, ma un codice cifrato: il codice è una parola d'accesso, mentre le società disciplinari sono regolate da parole d'ordine (sia dal punto di vista dell'integrazione che della resistenza). La lingua numerica del controllo è composta da codici in cifre che denotano l'accesso o il divieto all'informazione.⁴⁴

Anche quando Deleuze si interroga, proseguendo nel suo ragionamento, sull'oggetto di un impellente «studio socio-tecnico dei meccanismi di controllo», il discorso ritorna su una prospettiva legata ad *accessi* e *divieti* all'interno della città, ovvero ciò che determina la formazione di un *confine urbano*. E anche nelle parole di Deleuze si può intravedere come le 'nuove barriere' si costituiscano pur senza essere necessariamente visibili, istituite nell'immaterialità digitale, mentre il controllo si esercita attraverso un'operazione di *modulazione universale*:

Félix Guattari immaginava una città in cui ciascuno potesse lasciare il proprio appartamento, la propria strada, il proprio quartiere grazie ad una

⁴⁴ Traduzione mia, cfr. testo originale in G. Deleuze, *Pourparlers (1972-1990)*, Minuit, Paris 1990, pp. 243-244: «Les sociétés disciplinaires ont deux pôles: la signature qui indique l'individu, et le nombre ou numéro matricule qui indique sa position dans une masse. C'est que les disciplines n'ont jamais vu d'incompatibilité entre les deux, et c'est en même temps que le pouvoir est massifiant et individualisant, c'est-à-dire constitue en corps ceux sur lesquels il s'exerce et moule l'individualité de chaque membre du corps (Foucault voyait l'origine de ce double souci dans le pouvoir pastoral du prêtre - le troupe au et chacune des bêtes - mais le pouvoir civil allait se faire 'pasteur' laïc à son tour avec d'autres moyens). Dans les sociétés de contrôle, au contraire, l'essentiel n'est plus une signature ni un nombre, mais un chiffre: le chiffre est un mot de passe, tandis que les sociétés disciplinaires sont réglées par des mots d'ordre (aussi bien du point de vue de l'intégration que de la résistance). Le langage numérique du contrôle est fait de chiffres, qui marquent l'accès à l'information, ou le rejet. On ne se trouve plus devant le couple masse-individu. Les individus sont devenus des 'dividuels', et les masses, des échantillons, des données, des marchés ou des 'banques'».

Nota: «mot de passe» e «mot d'ordre» sono stati tradotti letteralmente per restituire la simmetria, ma significano rispettivamente anche «password» e «slogan».

carta elettronica (dividuale) che facesse alzare questa o quella barriera; ma allo stesso modo la carta avrebbe potuto essere rifiutata il tale giorno alla tale ora; ciò che conta non è la barriera ma il computer che rileva la posizione di ciascuno, lecita o illecita, ed opera una modulazione universale.⁴⁵

La dimensione *universale* ovvero *globale* del controllo digitale, è un aspetto su cui Virilio insiste attraverso l'uso di numerosi e articolati neologismi, per esprimere le diverse sfumature di un meccanismo socio-culturale assolutizzante che egli chiama *tecno-cultura totalitaria*⁴⁶. Formule come «voyeurismo universale»⁴⁷ e «sguardo dell'occhio unico»⁴⁸ esprimono la natura e la diffusione delle tecnologie dell'immagine, che alimentano l'espansione dell'apparato mediatico, ma che fungono anche da strumento di controllo. Il sintagma più efficace proposto da Virilio è, in questo senso, *telesorveglianza panottica*, che rende la misura e la minaccia di una sorveglianza estesa su scala *globale* per mezzo del supporto *digitale*:

E così, dopo lo sviluppo delle reti di trasporto nel XIX secolo e poi nel XX secolo, con la rete delle reti, con Internet, stanno ormai per entrare in funzione vere e proprie *reti di trasmissione della visione del mondo*, autostrade dell'informazione audiovisiva di quelle videocamere *on line* che contribuiranno, nel XXI secolo, a sviluppare la *telesorveglianza panottica* (e permanente) dei luoghi e delle attività planetari, la quale porterà molto probabilmente all'attuazione di reti di realtà virtuale.⁴⁹

Le parole di Virilio ipotizzano, pertanto, una natura dei sistemi di controllo che, pur esercitando i propri effetti sullo spazio materiale della città, propagandosi nel

⁴⁵ Ibidem. Cfr. testo originale: «Félix Guattari imaginait une ville où chacun pouvait quitter son appartement, sa rue, son quartier, grâce à sa carte électronique (dividuelle) qui faisait lever telle ou telle barrière; mais aussi bien la carte pouvait être recrachée tel jour, ou entre telles heures; ce qui compte n'est pas la barrière, mais l'ordinateur qui repère la position de chacun, licite ou illicite, et opère une modulation universelle.»

⁴⁶ Virilio 1998, cit., p. 38. La citazione completa è in *Dentro il Sony Center: un mondo nel mondo*, nota 192.

⁴⁷ Ivi, p. 15.

⁴⁸ Ivi, p. 62.

⁴⁹ Ivi, p. 114.

mezzo digitale si diffonde istantaneamente su scala globale, e generano in questo modo la minacciosa possibilità di una *sorveglianza ubiquitaria e istantanea*.

L'orizzonte dello schermo: un confine digitale nel Sony Center di Peltzer

La città globale rivela al proprio interno *altri* confini, che trascendono la visibilità dello spazio materiale, prodotti attraverso la privatizzazione e il controllo degli spazi urbani pubblici, gli effetti dell'economia globalizzata, la diffusione delle tecnologie e dei mass-media. Ma un confine particolare è tracciato virtualmente sulla cartografia della metropoli, un confine di natura digitale che nasce per la proliferazione sul territorio urbano delle videocamere di sorveglianza.

La digitalizzazione della società urbana rappresenta il compimento di un processo che va dalle antiche mura della città e termina sulla superficie di uno schermo. Virilio ritiene che nello spazio *ecologicamente* alterato da un «inquinamento delle distanze»⁵⁰ a causa di una «accelerazione limite delle telecomunicazioni»⁵¹, si assista ad un mutamento topologico per cui la *surface* (superficie) viene sostituita dalla *interface* (interfaccia)⁵². Già ne *Lo spazio critico* (1984), prima che la rete digitale avesse raggiunto lo stadio attuale, Virilio ipotizza spostamenti d'asse dettati da una «cultura tecnica che avanza mascherata dalla immaterialità delle sue componenti, delle sue reti, viarie e altre, le cui trame non si iscrivono più nello spazio di un tessuto costruito»⁵³. Tali spostamenti, secondo Virilio, hanno effetto sui confini stessi della città: sia quelli perimetrali, prossimi alla sparizione, che quelli interni, se è vero che le facciate degli edifici tendono sempre più all'assottigliamento e alla trasparenza – secondo criteri che, pur con molto anticipo, sembrano potersi accostare alla tipologia estetica che ha poi ispirato l'architettura del Sony Center⁵⁴:

Di fatto, si assiste ad un fenomeno paradossale: *l'opacità dei materiali da costruzione si riduce a nulla*. Ci si trova di fronte all'emergenza delle

⁵⁰ Ivi, p. 110.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ivi, pp. 115-116.

⁵³ P. Virilio, *L'espace critique: essai sur l'urbanisme et les nouvelles technologies* (1984), trad. it. *Lo spazio critico*, Bari: 1998, p. 11.

⁵⁴ La struttura e i materiali del Sony Center, costruito venticinque anni dopo la pubblicazione di *Lo spazio critico*, ricordano molto questa descrizione di Virilio (cfr. Kossel 2006, cit., pp. 207-208: «Jahn utilizza soprattutto acciaio e vetro, materiali riflettenti e trasparenti che accentuano il carattere tecnologizzante dell'architettura», qui già citato in *Potsdamer Platz, la Neue Mitte: il cuore ricostruito della città*, nota 148).

strutture portanti, al «muro-tenda», grazie a cui la trasparenza e la leggerezza di certi materiali (come il vetro o vari tipi di plastica) si sostituiscono alle facciate in pietra [...].⁵⁵

Il processo di rarefazione delle superfici delimitative dello spazio urbano, continua Virilio, si evidenzia con la prevalenza delle interfacce video sugli elementi architettonici, anch'essi proiettati verso l'impalpabilità dell'*etere elettronico*:

D'altro canto, con l'*interfaccia dello schermo* (computer, televisione, teleconferenza...) ciò che fino a quel momento era privo di spessore – la superficie d'iscrizione – accede all'esistenza in quanto «distanza». [...] *Privato dei limiti oggettivi, l'elemento architettonico va alla deriva, galleggia in un etere elettronico sprovvisto di dimensioni spaziali, inscritto nella sola temporalità di una diffusione istantanea.* [...] A partire da questo momento, lo spazio costruito partecipa di una *topologia elettronica* in cui l'inquadramento del punto di vista e la trama dell'immagine numerica rinnovano il parcellario urbano.⁵⁶

L'esistenza di una *topologia elettronica* è indice di un profondo cambiamento delle coordinate dello spazio, non solo urbano: mette in discussione l'intero spazio geofisico. Quindici anni dopo *Lo spazio critico*, Virilio, in *La bomba informatica*, allude all'esistenza di un *orizzonte sostitutivo* di quello geografico: tale dimensione è, appunto, un'interfaccia, visto che Virilio parla di «*orizzonte artificiale* di uno schermo o di un monitor». La sostituzione si compirebbe in virtù della «preponderanza della prospettiva mediatica», entro la quale «*il rilievo dell'evento 'telepresente' prevale sulle tre dimensioni del volume degli oggetti o dei luoghi, qui presenti*»⁵⁷.

È l'*orizzonte artificiale dello schermo* che sembra delinarsi sulla pagina di Peltzer, apparendo nel momento stesso in cui ha inizio il romanzo *Teil der Lösung* con il prologo *Sony Center*: qui le telecamere di sicurezza, più dei personaggi, affollano lo

⁵⁵ Ivi, p. 10.

⁵⁶ Ivi, p. 11.

⁵⁷ Virilio 1998, cit., p. 62.

spazio, e le scene vengono narrate riproducendone fedelmente le *inquadrature*, dapprima osservandole dal punto di vista della guardia, che fissa con lo sguardo il monitor della sala di controllo, poi semplicemente omologando lo stile narrativo alla riproduzione fredda, disumanizzata e oggettiva delle videocamere⁵⁸.

Si riveda brevemente la pagina iniziale del romanzo, fin dalle primissime righe dell'incipit:

Die Silhouette des Mannes zeichnet sich deutlich vor den Bildschirmen ab. Wie es im Halbdunkeln scheint, hat er seinen Kopf leicht in den Nacken gelegt. [...] Unter dem Pult stehen die Speichergeräte, Empfänger und verkabelte Rechner, deren grüne Dioden wie brennende Augen aus dem Schatten hervortreten. (TL 7)

Piuttosto che una luce naturale, in una stanza chiusa e senza finestre sono i monitor a costituire lo sfondo su cui si distingue l'ombra dell'addetto alla sicurezza, mentre diodi e spie luminose di macchinari e computer sono le uniche ulteriori fonti di luce che definiscono i contorni della singola presenza umana visibile in uno spazio saturo di apparecchiature tecnologiche. Sembra plausibile ritenere che questa immagine restituisca una misura della topologia elettronica individuata da Virilio, entro cui domina la sensazione di «una falsa prospettiva rischiarata dall'emissione luminosa degli apparecchi»⁵⁹.

Sugli schemi di sorveglianza prende forma la prima visione dell'ambiente interno del Sony Center, che tuttavia, pur nella cornice esatta del monitor, non ritrova un'immagine compatta o unitaria, in quanto non raggruppa le scene in un insieme:

Die Monitore sind stumm, kein Ton, nicht einmal Knistern gruppiert die Szenen zu einem Ganzen: all die Leute im Freien, ihre hierher übertragenen Wege an Schaufenster und dichtgefüllten Caféterrassen vorbei zu diesem großen Brunnen mitten auf der überdachten Piazza. (TL 7)

⁵⁸ Cfr. par. *Ibridazione digitale della parola scritta: il video ri-mediato sulla pagina e Tracce di spersonalizzazione: occultamento del soggetto, staticità del presente.*

⁵⁹ Virilio 1984, cit., p. 11.

Nella dimensione della *topologia digitale* le coordinate spaziali risultano deformate, mentre la funzione *mediale* dell'interfaccia dello schermo falsifica la percezione dello spazio reale: come scrive Debord, lo «spettacolo riunisce il separato, ma lo riunisce *in quanto separato*»⁶⁰. Una scissione che allontana la realtà sensoriale da uno scenario composto esclusivamente da immagini digitali, e che si compie in un contesto in cui lo stesso rapporto sociale fra le persone è a sua volta *mediato* dalle immagini: si tratta di un'altra delle possibili forme attraverso cui traspare la misura dei *confini invisibili* generati dalla tecnologia dei media, una contestualizzazione locale del nuovo *digital divide* globale, di cui parla Schlögel⁶¹.

La linea di questo confine artificiale, almeno nel racconto di Peltzer, sembra spostarsi in modo da sottrarre una condizione d'esistenza all'orizzonte reale, oscillando piuttosto fra gli obiettivi delle telecamere che filmano lo spazio, e le superfici degli schermi che lo riproducono. Infatti, la successiva inquadratura del Sony Center si trasferisce dallo schermo di sorveglianza ai display delle videocamere personali dei visitatori:

Man sieht sie am Rand des Edelstahlbeckens sitzen, müde Blicke in Reiseführer und Hochglanzprospekte aus der Volkswagen Youth.lounge werfen, durch die Sucher ihrer Kameras schauen, telefonieren. Andere kreuzen durchs Bild und verdecken sie einen Moment lang, Körper und Gesten. Im Wasser planschen zwei kleine Jungen, spritzen sich nass, während eine Frau im Hintergrund sie für ihr digitales Heimkino filmt. Sie schwenkt den Camcorder nach oben zur Spitze der Dachkonstruktion, [...] zehn oder zwölf Stockwerke hoch. (TL 7)

Già in questo passaggio iniziale del prologo si riconosce la struttura di una topologia elettronica e si individuano tracce di confini digitali, in quanto si verifica una particolare *sovrapposizione virtuale di piani dello spazio*: entro l'immagine riprodotta sugli schermi di sorveglianza si vedono gli spostamenti dei visitatori del centro («Andere kreuzen durchs Bild»), mentre i loro sguardi sono rivolti alle

⁶⁰ G. Debord, *La société du spectacle* (1967), trad. it. *La società dello spettacolo*, Milano: 2004, §29 p. 62.

⁶¹ Schlögel 2003, cit., p. 75. Cfr. nota 6.

proprie fotocamere («Man sieht sie durch die Sucher ihrer Kameras schauen»), a loro volta puntate sullo spazio circostante («Sie schwenkt den Camcorder nach oben»).

Un altro dettaglio qui rilevante è l'espressione «digitales Heimkino», riferita alle attività della donna che effettua le riprese e che rivedrà le registrazioni nel proprio *home cinema* domestico: è questo un ulteriore segnale della confusione tra spazio pubblico e privato generata dall'uso delle tecnologie digitali, che in questo caso invadono la sfera privata e l'intimità della casa, portando al suo interno riproduzioni visive dell'ambiente esterno⁶².

Gli stessi sorvegliati, dunque, contribuiscono a produrre a loro volta immagini filmate del suolo semipubblico interno al Sony Center: mentre l'occhio digitale vigila sullo spazio privatizzato e normalizzato, grazie a questo 'gesto digitale' dei visitatori si espande la dimensione del *controllo panottico* e si compie un processo di *virtualizzazione totale* dello spazio reale.

In una scena successiva, ritornando sull'inquadratura fornita dalle telecamere di sicurezza, è Peltzer medesimo ad esplicitare la sovrapposizione dei piani e l'effetto di *parcellizzazione* dello spazio prodotto attraverso le funzioni delle riprese digitali:

Ein Bobtail zieht sein Herrchen an der straff gespannten Leine vorwärts, verschwindet mit ihm aus dem Bild und taucht in einem anderen in der Reihe darüber wieder auf, noch in derselben Bewegung begriffen, doch jetzt vor der Kulisse des Brunnens. Zerteilter Raum – ein großes Puzzle, das sich auf fünf mal fünf Feldern beständig neu figuriert, wechselnde Perspektiven ohne Anfang und Ende, von links oben nach rechts unten in einer computergesteuerten Serie von Brennweiten und Ausschnitten. (TL 9)

L'autore offre una definizione ben precisa: «Zerteilter Raum – ein großes Puzzle» è l'insieme non organico e non unificato che risulta dalla somma degli schermi su

⁶² Cfr. Rauterberg 2013, cit., p. 45: «Was zuvor an ein Büro oder ein Zuhause, also an eine privat bestimmte Sphäre gebunden war, ob Bilder und Texte, ob Verpflichtungen und Verrichtungen, ist mobil und ortlos geworden. Das gehört gleichfalls zu der veränderten Wahrnehmung des Raums, der vielen offen scheint, schrankenlos, zur freien Verfügung: Die Grenzen werden durchlässig, was einerseits eine neue Vielfalt urbanen Lebens ermöglicht, zugleich aber das Verhältnis von Privatem und Nichtprivatem merklich modifiziert.»

cui è riprodotta l'immagine del Sony Center. In questa cornice spezzettata, il sorvegliante scorge un uomo, trascinato dal suo cane in modo grottesco, spostarsi attraverso le inquadrature, comparendo e scomparendo dagli obiettivi, trasferendosi da un monitor all'altro come stesse viaggiando nell'etere. Il puzzle di cui parla Peltzer non è che il quoziente delle operazioni di frammentazione ricavate dalla riproduzione digitale delle immagini: zoom e panoramiche allargano e restringono il campo, l'alternanza delle prospettive delimita le superfici e poi ne disperde i perimetri, componendo un ecosistema virtuale «ohne Anfang und Ende», generato e regolato elettronicamente.

La topografia digitale che si delinea in questo passaggio di *Sony Center* potrebbe essere fatta corrispondere alla definizione di *modulazione universale*, elaborata da Deleuze nell'ambito del discorso sulle società di controllo⁶³. Deleuze intende le forme di controllo sociale come *modulazioni*, ovvero come fattori universali deformanti⁶⁴, il cui effetto dipende da un «modellamento auto-deformante, che si modifica di continuo, da un istante all'altro, o come un setaccio le cui maglie si modificano da un punto all'altro»⁶⁵. Secondo un meccanismo molto simile, le prospettive e le inquadrature in continua modificazione a cui fa riferimento Peltzer disegnano, nel suo testo, la struttura dello spazio prodotta attraverso le videocamere di controllo. Alla mobilità degli obiettivi digitali corrisponde una mobilità dei confini digitali, che in questo modo ricostruiscono uno spazio dalle geometrie confuse, dai contorni informi, che ben rappresenta le dimensioni di una topografia virtuale.

È in base a queste premesse che Peltzer definisce espressamente la matrice dello spazio digitale, non limitandosi a lasciarne intuire le coordinate del disorientamento, ma sottolineandone con scetticismo la parvenza *non del tutto reale*:

⁶³ V. nota 43.

⁶⁴ Cfr. Deleuze 1990, cit., p. 242. In questo punto, Deleuze non allude al controllo digitale ma al controllo come struttura sociale, pertanto il concetto di *modulazione* è qui mutuato solo in base alla sua definizione formale, e applicato al caso specificamente discusso.

⁶⁵ «Les enfermements sont des *moules*, des moulages distincts, mais les contrôles sont une *modulation*, comme un moulage auto-déformant qui changerait continûment, d'un instant à l'autre, ou comme un tamis dont les mailles changeraient d'un point à un autre.»

Mit Zahlen beschriftete Sticker kleben an den Regalleisten, zuletzt Nummer 25 unter einer Totalansicht der Piazza im Miniaturformat, von hoch oben gefilmt, so dass alles wie Spielzeug wirkt, ein animiertes Puppenhaus. Nicht ganz real, auch weil die Bilder flach sind, keine Tiefenschärfe haben, als würde es nur um den Vordergrund gehen. Vordergründe im Quadrat, die sich staffeln, überlagern, ergänzen, ohne einen blinden Fleck zu lassen, Raum für Spekulation. (TL 10)

«Nicht ganz real» è la connotazione che attribuisce l'autore ad uno spazio dalle immagini piatte, prive di profondità, in cui la *simulazione* della realtà sul video, come si è detto con Virilio, «prende di fatto il sopravvento sulle tre dimensioni del volume degli oggetti o dei luoghi»⁶⁶. Anche l'intersezione e la sovrapposizione delle superfici («Vordergründe im Quadrat, die sich staffeln, überlagern, ergänzen») viene esplicitata direttamente da Peltzer: nella cornice degli schermi – l'unico confine analogico, tangibile di questa topografia – ingrandimenti e primi piani si susseguono sovrapponendosi e integrandosi, senza lasciare punti ciechi. Ogni dettaglio è visibile sui monitor senza concedere nulla all'autonomia individuale. Un'eccedenza visiva che, dunque, altera anche la percezione, con l'effetto di restringere lo spazio mentale, o meglio alterare la *spazialità neuro-cerebrale* dell'individuo inserito in questo ambiente tecno-digitale⁶⁷.

Infine, la *Totalansicht* del Forum del Sony Center ripreso dall'alto, proiettata nell'ultimo schermo della fila, è il tassello che completa il «puzzle» delle operazioni di sorveglianza, ne rappresenta la prospettiva elevata alla massima potenza: l'immagine integrale, la visione generale che mette insieme tutti gli ingrandimenti dei dettagli, riducendo l'ambiente reale ad un *Miniaturformat*, in un gioco di sovrapposizione virtuale tra macroscopico (vista totale) e microscopico (formato in miniatura), che procura un'ultima, estrema alterazione percettiva, confondendo le misure fondamentali dello spazio⁶⁸.

⁶⁶ V. nota 57.

⁶⁷ Si spiegano così anche gli effetti degenerativi, sul piano fisico e mentale, subiti dall'addetto alla sicurezza seduto davanti agli schermi di sorveglianza, evidenziati nel par. *Dentro il Sony Center: un mondo nel mondo*.

⁶⁸ Analoghi rapporti tra micro- e macroscopico si creano nel campo dell'architettura e della tecnologia. Come si è visto nei passaggi di *Sony Center* analizzati nel par. *Dentro il Sony Center: un*

Un repentino balzo dal micro- al macroscopico – sulla scia delle modalità attraverso cui le scienze e delle tecnologie, secondo Augé, «tracciano le proprie orbite variabili negli spazi dell’infinitamente grande e dell’infinitamente piccolo»⁶⁹ – rappresenta una forma esemplare della *cancellazione virtuale delle frontiere* di cui parla proprio l’etnologo francese. Una mera simulazione, prodotta dall’artificio tecnologico, che si fonda sull’*estetica della distanza* tipica del sistema globale e che «tende a farci ignorare tutti gli effetti di rottura»⁷⁰, producendo un contrasto «tra l’esistenza proclamata di uno spazio continuo e la realtà di un mondo discontinuo, nel quale proliferano i divieti di ogni genere»⁷¹ e permangono disuguaglianze e discriminazioni sociali. È proprio questa contraddizione, ovvero questo ‘illusionismo’ prodotto attraverso lo strumento digitale nella società tecno-globale uno dei nodi più critici del *problema dei confini urbani*, che restano piuttosto oscuri: perché virtuali (tracciati da strumenti digitali, ricollocati nella cornice di un monitor), perché non individuabili (l’occhio delle telecamere vede tutto ma si cela negli angoli degli spazi semipubblici), perché ambigui (stabiliti in base a norme interne autoprodotte, nella confusione tra spazio privato e spazio pubblico). Al contrario, privatizzata e videocontrollata, brilla di luce propria la metropoli postmoderna, che, scrive de Certeau, «si tramuta, per molti, in un ‘deserto’ dove l’insensato, o il terrificante, non ha più la forma di ombre ma diviene [...] una luce implacabile, produttrice del testo urbano senza oscurità che crea ovunque un potere tecnocratico e mette gli abitanti sotto sorveglianza»⁷².

mondo nel mondo, le miniature tecnologiche («Miniaturen von Technik», TL 8), che affollano le vetrine del centro commerciale, sono esposte all’interno di luoghi del consumo che, al contrario, tendono ad un’espansione esponenziale, a cui allude dichiaratamente la stessa nomenclatura corrente («Megastore»).

⁶⁹ Augé 2008, cit., p. 28.

⁷⁰ Ivi, p. 42.

⁷¹ Ivi, p. 43.

⁷² M. de Certeau, *L’invention du quotidien* (1980), trad. it. *L’invenzione del quotidiano*, Roma: 2001, p. 159.

Contestazione dei confini, tentativi di evasione

Diritto allo spazio pubblico: evasione dallo schermo

A fronte di una società postmoderna che risulta, al suo interno, parcellizzata e individualizzata, vincolata nell'accesso allo spazio pubblico, estraniata rispetto ad uno spazio urbano che sembra scomparire dietro l'esistenza del sistema globale e degli spazi digitali, proprio la rete di internet, per paradosso, potrebbe risultare il mezzo attraverso cui i cittadini siano in grado di (ri)organizzarsi, grazie ad una comunicazione immediata e interconnessa, per riattivare lo spazio urbano e recuperare un'esperienza collettiva della città. È questa l'indicazione di Rauterberg, che vede in una simile prospettiva una possibilità, oggi, realistica:

Häufig ist es nur eine Sehnsucht, in der digitalen, flüchtigen, versprengten Gegenwart einen Ort zu kennen, der auf andere Weise vernetzend wirkt als das Internet. Der reale Raum erscheint als Gegenpol zur virtuellen Sphäre. Hier ist greif- und spürbar, was in der Bildschirmwelt nur vorüberflackert.

Paradoxerweise wäre es aber ohne die digitalen Techniken nicht zu einer Neubelebung der Stadt gekommen.⁷³

La città è lo spazio *reale* che ancora esiste, secondo Rauterberg, in opposizione alla virtualità del mondo digitale: qui è tangibile e afferrabile ciò che nella cornice di un monitor è un semplice fruscio – l'*interfaccia dello schermo* che Virilio vede come ultimo confine della postmodernità non sarebbe, dunque, necessariamente la condizione ultima di un processo irreversibile. Nella concretezza della sua «Asphaltwirklichkeit»⁷⁴, la metropoli può rivelarsi un «Möglichkeitsraum»⁷⁵, un campo aperto per l'azione politica e collettiva, e per un intervento effettivo sul

⁷³ Rauterberg 2013, cit., p. 15.

⁷⁴ Ivi, p. 12.

⁷⁵ Ivi, p. 15.

presente, in funzione del futuro⁷⁶. Il terreno di tale azione può essere unicamente lo spazio pubblico, che allo stesso tempo ne è anche l'oggetto del desiderio: in quanto precondizione e obiettivo del recupero dell'urbanità intesa come collettività, lo spazio pubblico si rivela come «irrinunciabile»⁷⁷.

La visione offerta da Rauterberg nel saggio dal significativo titolo *Wir sind die Stadt!* (2013), segnalando le possibilità di azione sul presente e di progettazione del futuro attraverso il recupero dell'urbanità come spazio *sociale*, apre uno spiraglio di luce rispetto a letture più allarmistiche della postmodernità⁷⁸. Bauman, in *La società individualizzata* (2001), rileva uno spazio pubblico in via d'estinzione, colonizzato da interessi privati e «svuotato di questioni pubbliche»⁷⁹, esiliando il cittadino alla condizione solitaria di *individuo* e rappresentandogli un futuro precario e incerto, da cui deriva un'altrettanto difficile 'presa' sul presente⁸⁰. Si è già messo in luce il punto di vista di Augé, che vede nella *solitudine* la condizione predominante in una postmodernità fatta di *nonluoghi*, che non mettono in relazione sociale i singoli frequentatori di questi spazi urbani. Anche la finzione letteraria di Peltzer produce, come si è avuto modo di analizzare fin qui, l'immagine di un Sony Center in cui non esistono interazioni tra i visitatori del centro, bensì solo figure isolate e spersonalizzate⁸¹.

La prospettiva di Rauterberg sovverte questa visione riconoscendo nella *Asphaltwirklichkeit* della città la superficie su cui l'uomo urbano può invece constatare che egli *non è solo*⁸². E a sostegno di questa possibilità di aggregazione,

⁷⁶ Ivi, pp. 12-13: « In der Stadt, so scheint es, lässt sich die Zukunft noch gewinnen. Sie bietet den Platz für Wut, Protest und für politischen Gestaltungswillen. Sie wird zum Labor für alle, die nicht länger an große Utopien glauben, dafür aber daran, dass sich die Gegenwart zum Besseren verändert lässt.»

⁷⁷ Ivi, p. 10.

⁷⁸ Negli anni '80, la preoccupazione principale espressa dagli studi sulla città sembra essere quella della scomparsa dell'urbanità e dell'isolamento degli individui. Virilio, nei passaggi qui citati de *Lo spazio critico* (1984), vede nell'esistenza della rete e delle interfacce video la minaccia della scomparsa delle superfici urbane. Nel 1987, in *Neue Urbanität*, Häußermann e Siebel affermano che la possibilità, attraverso la rete, di procurarsi informazioni audiovisive e stabilire collegamenti immediati con altri membri di una società, scavalcando così uno spazio urbano non più necessario al confronto reale, relegano di fatto ciascun individuo all'isolamento (Cfr. H. Häußermann/W. Siebel, *Neue Urbanität*, Frankfurt am Main: 1987, p. 216.)

⁷⁹ Z. Bauman, *The Individualized Society* (2001), trad. it. *La società individualizzata*, Bologna: 2002, p. 139.

⁸⁰ Ivi, p. 70.

⁸¹ Cfr. par. *Dentro il Sony Center: un mondo nel mondo*.

⁸² Cfr. Rauterberg 2013, cit., p. 13.

della prospettiva di un *Wir* come soggetto urbano, Rauterberg menziona i movimenti di cittadini informati e impegnati, intenzionati a rivalorizzare il contesto urbano e a far valere un *diritto alla città* di lefebvrina memoria, nella zona franca e ancora in via di definizione posta tra i poli *privato e pubblico*:

Mit diesem Spannungsfeld aus Freiheit und Vorschrift, aus individuellen Interessen und kollektiven Absprachen haben die Städte zu tun. In ihm agieren auch die urbane Bewegungen, die auf Anteilnahme, auf Rückeroberung, auf eine Neubewertung des öffentlichen Raums aus sind. Nicht wenigen Aktivisten scheint er überreguliert und vermachtet zu sein, sie streiten für ihr »Recht auf Stadt«, wie eine verbreitete Parole lautet (ursprünglich geprägt von dem französischen Philosophen und Soziologen Henri Lefebvre).⁸³

L'attivismo come rivendicazione del diritto ad uno spazio pubblico, invece eccessivamente regolamentato e limitato da ingerenze private, è il tema della seconda parte di *Sony Center* di Ulrich Peltzer: un gruppo di quattro giovani militanti⁸⁴, che rimangono non identificati fino alla fine del prologo, mette in scena una pittoresca protesta in un luogo-simbolo del sistema globale. I bersagli della contestazione sono la discriminazione sociale e la precarietà economica diffuse nel tessuto urbano, la privatizzazione degli spazi pubblici, e il controllo attraverso la videosorveglianza, che risulta essere l'oggetto principale del loro dissenso.

L'apparizione nella trama del romanzo da parte del gruppo di attivisti si realizza, anch'essa, nei riquadri degli schermi di sorveglianza. Kremer, la guardia che presiede la sala di controllo, nel cui ristretto ambiente ha inizio *Teil der Lösung*, avverte un cattivo presentimento e d'un tratto, infatti, si materializza la minaccia presagita, spezzando la piatta regolarità e infrangendo le *norme di sicurezza* del Sony Center:

⁸³ Rauterberg 2013, cit., p. 33.

⁸⁴ È il *terzo gruppo* di personaggi che fa parte di questo nucleo narrativo. I primi due – la coppia di sorveglianti e la folla di visitatori – sono analizzati nei paragrafi precedenti, in particolare *Dentro il Sony Center: un mondo nel mondo*.

Als hätte man Sekunden zuvor schon geahnt, ein mulmiges Gefühl, das sich abrupt zu einer Gewissheit verdichtet, der Typ mit Melone auf Monitor 12. Jetzt lüftet er zum Gruß seinen Hut und verneigt sich mit einem Kratzfuß in Richtung Kamera. (TL 10)

L'arrivo di un misterioso «tizio in bombetta» si accompagna immediatamente ad un gesto simbolico di forte rilevanza: egli è perfettamente consapevole non solo della presenza delle telecamere, ma anche della loro posizione esatta, tanto da presentarsi con un inchino rivolto proprio verso l'obiettivo di una di esse. Un ironico segno di sfida, o soltanto la prova di una diversa coscienza della situazione, di certo un atto che indebolisce uno dei principi del *controllo digitale*, la condizione di incertezza o di inconsapevolezza dei sorvegliati rispetto alla possibilità di venire filmati.

Ciò che segue l'entrata in scena di questo insolito personaggio concretizza in pochi istanti i timori dell'addetto alla sicurezza. L'uomo in bombetta è accompagnato infatti da due ballerine e un clown, e il quartetto mette in piedi una sorta di spettacolo:

Einem Zirkusdirektor gleich, breitet er seine Arme aus, grinst, während zwei Ballerinas ins Bild treten, die Pappschilder hochhalten, auf denen etwas geschrieben steht, in fetten schwarzen Buchstaben: *Alles nur ein Spiel!* und: *Ist die Welt nicht schön?* Sie räumen ihren Platz für einen Clown, der Leute heranwinkt mit deinem Paar überdimensionaler Gummihände, hin- und hertorkelnd, als befände er sich auf einem schwankenden Schiff. Im Gang sind Geräusche, die Tür wird aufgesperrt, und ein Streifen Flurlicht erhellt kurz die unverputzten Wände. Es ist Fiedler, der Kaffee holen war, wortlos stellt er den Styroporbecher neben Zeitung und Tastenfeld ab. Unterdessen postiert der Clown die sich sammelnden Zuschauer im Halbkreis, Kinder nach vorn. Die Ballerinas helfen ihm dabei, nicht sehr geschickt auf ihren Zehenspitzen balancierend. Was allen Vergnügen zu bereiten scheint, die ersten Kinder versuchen es auch schon, Arme gebogen in der Luft. Der vierte hat seine Melone wieder aufgesetzt, als er sich einmal umdreht, sieht

man die Schrift hinten auf seinem weißen Hemd: *Du darfst nicht lachen*.
(TL 10-11)

Lo show, piuttosto indecifrabile nelle prime battute, è una dimostrazione pacifica che fin dal principio si serve di una comicità grottesca per spezzare il clima *normalizzato* del Sony Center, ma anche per attirare l'attenzione della folla. Per raggiungere quest'ultimo scopo, i dimostranti utilizzano la stessa forma comunicativa di cui si serve l'apparato dei media, lo *spettacolo*: i passanti diventano spettatori, e gli attivisti-attori, in tal modo, ritorcono lo strumento del sistema contro esso stesso. Infatti, lo spettacolo viene usato come *contestazione* dello spettacolo (o come irrisione, nel caso del clown), attraverso un'operazione simile al *détournement* situazionista, ovvero il riutilizzo critico dei mezzi espressivi di un sistema contro lo stesso sistema che li produce⁸⁵. I movimenti dei quattro dimostranti sono tutti estremamente teatrali, i gesti volutamente eccessivi e maldestri, il risultato è una caricatura che ricorda un intermezzo clownesco circense, tanto che lo stesso narratore paragona l'uomo in bombetta a un direttore di circo⁸⁶. Mentre l'esibizione dei dimostranti imita le strategie formali dello show, i contenuti della contestazione sono affidati a scritte su cartelli.

Le ballerine, anch'esse maldestre e buffe, fanno da contraltare alle figure abbottonate e 'preconfezionate' delle hostess, viste poco prima nel testo, impegnate nell'inaugurazione del salone della Volkswagen⁸⁷. Le due ragazze entrano nell'immagine («treten ins Bild»), con movenze enfatiche e selezionando i tempi

⁸⁵ Nel par. *Estetica e politica: la video-scrittura della città come resistenza critica* viene ipotizzato che Peltzer stesso, nel suo approccio poetico, utilizzi il medesimo sistema per contestare il linguaggio visuale del video. È Guy Debord, che ne *La società dello spettacolo* denuncia le forme di controllo e alienazione sociale da parte degli apparati del potere attraverso l'uso dei media e dell'immagine, a definire anche una forma di 'antidoto' o possibile tentativo di opposizione, che egli denomina, appunto, *détournement*: «Il *détournement* è il contrario della citazione, dell'autorità teorica sempre falsificata per il solo fatto di essere divenuta citazione; frammento strappato dal suo contesto, dal suo movimento, e in definitiva dalla sua epoca in quanto riferimento globale come dall'opzione precisa che essa era all'interno di questo riferimento, esattamente riconosciuto o misconosciuto. Il *détournement* è il linguaggio fluido dell'anti-ideologia» (Debord 1967, cit., §208, p. 174).

⁸⁶ La scelta della tipologia artistica non deve essere troppo casuale e ha anch'essa un retrogusto critico: il circo è considerabile come antenato dello spettacolo moderno, ne è una versione 'artigianale' anziché seriale, uno dei pochi spettacoli *dal vivo* ancora esistenti, in una realtà globalmente sottoposta alla virtualizzazione dei media e proiettata sugli schermi televisivi e cinematografici.

⁸⁷ La coppia di dimostranti recupera così lo stereotipo mediatico della presenza scenica femminile, ma ancora una volta viene capovolto uno schema, producendo risultati opposti (antiestetici) rispetto a quelli canonici.

dell'ingresso, mostrando così, come l'uomo in bombetta, di conoscere il posizionamento degli obiettivi e potersi muovere consapevolmente tra i confini digitali delle riprese di sorveglianza. Inoltre, il loro ingresso teatrale irride l'utilizzo prestabilito delle telecamere degradandone la funzione, in quanto esse non sono uno strumento mediatico finalizzato all'intrattenimento, bensì uno strumento di controllo finalizzato alla vigilanza.

Le ballerine si presentano al pubblico reggendo in alto cartelloni, che recano scritte brevi e incisive, a mo' di slogan pubblicitari: ancora un mezzo comunicativo sottratto al linguaggio codificato dei media, per ritorcerlo contro di esso in segno di protesta. I testi, tuttavia, appaiono piuttosto criptici: «*Alles nur ein Spiel!*» e «*Ist die Welt nicht schön?*» non trasferiscono chiaramente un messaggio esplicito, al massimo sembrano aderire all'apparenza ludica e allegra del piccolo show⁸⁸. In realtà, il cartello potrebbe riferirsi all'immagine precostituita – messa in scena – di ordine, sicurezza, e appeal estetico, che Häußermann definisce come tipica degli spazi pubblici privatizzati e riallestiti in funzione dell'attrazione turistica, dell'intrattenimento e del consumo⁸⁹.

La terza scritta esposta dalle ballerine di Peltzer, «*Du darfst nicht lachen*», chiarisce definitivamente la natura non ludica bensì seria⁹⁰ dello spettacolo

⁸⁸ La brevità degli slogan lascia aperta l'ambiguità del termine «Spiel». Coordinando i due cartelli, si potrebbe pensare alla sottoposizione, generalmente attuata dall'odierna cultura mass-mediatica, delle priorità collettive alla dimensione dell'intrattenimento, o la riduzione di attività, avvenimenti e categorie sociali a qualcosa di giocoso e di superficiale – di *banale*, per come intende Debord il «movimento di banalizzazione che, sotto i cangianti diversivi dello spettacolo, domina su scala mondiale la società moderna» (Debord 1967, cit., §59 p. 79). Pertanto il mondo, per come interpretato attraverso tali mezzi massificati, appare necessariamente «bello», in quanto appiattito da questa immagine e sottratto ad una visione problematica e critica. «Spiel», tuttavia, non significa solo «gioco» ma anche «(Schau)spiel», appunto «spettacolo». Ed il bel mondo menzionato sui cartelli potrebbe non essere altro che la rappresentazione fittizia della realtà (abbellita, e spogliata di senso critico) offerta dal mondo dei media e della pubblicità.

⁸⁹ V. nota 30.

⁹⁰ L'invito alla *serietà* è, inoltre, in linea con la già menzionata interpretazione, avanzata da Christoph Jürgensen in due diversi saggi su Ulrich Peltzer, in base alla quale lo scrittore tedesco sarebbe da accostare ad una tendenza letteraria – il *relevanter Realismus* – improntata alla serietà e all'impegno, piuttosto che al divertimento o alla leggerezza della *Popliteratur*. Cfr. C. Jürgensen, «*ich bin kein guter archivar meiner selbst*». *Zu Formen der Autorinszenierung bei Ulrich Peltzer*, in Fleming/U. Schütte, *Die Gegenwart Erzählen. Ulrich Peltzer und die Ästhetik des Politischen*, pp. 39-40 (cfr. par. *Ulrich Peltzer e Berlino: la metropoli contemporanea, il problema del presente*) e C. Jürgensen, *Berlin Heinrichplatz, Berlin Potsdamer Platz – Die Textstädte Ulrich Peltzers*, in K. Carrillo Zeiter/B. Callsen (hrsg.), *Berlin – Madrid. Postdiktatoriale Großstadtliteratur*, p. 81.

clownesco appena cominciato, invocando quasi brechtianamente⁹¹ un ritorno ad una visione lucida e cosciente e un affrancamento da quella forma particolare di *Einführung* che è la suggestione magnetica generata sugli utenti di un luogo del consumo – la «magische Austrahlungskraft»⁹² descritta da Peltzer – o dettata, più in generale, dallo spettacolo globalizzato.

A questo punto della vicenda, ha inizio un conflitto, che terminerà soltanto alla fine del capitolo, fra le forze sovversive (il gruppo di dimostranti) e quelle protettive dell'ordine costituito (i sorveglianti). In virtù di questa opposizione, il *confine dello schermo* si fa ben più netto e assume una nuova connotazione – funzionando quasi da ‘trincea virtuale’ – perché da qui in poi Peltzer giocherà su un continuo stacco di prospettive fra ciò che avviene nello spazio reale – la *Asphaltwirklichkeit* di cui parla Rauterberg –, ripreso dalle telecamere, e ciò che osservano i vigilanti, dalla loro saletta sugli schermi di sorveglianza, prima di passare ad un intervento diretto e un confronto faccia a faccia.

Il gioco di prospettive è visibile già dalla scena immediatamente successiva:

«Was läuft da?»

Keine Antwort.

«Eh, Kremer, ich red mit dir.»

Kremer deutet mit ausgestrecktem Zeigefinger auf einen Monitor in der dritten Reihe, Fiedler beugt sich über das Pult und kneift die Augen zusammen.

«Die Zwölf.»

«Sehe ich selber.»

«Dann frag nicht.»

⁹¹L'ingresso delle ballerine, che reggono insegne a braccia sollevate, ricorda abbastanza da vicino la prassi tipica di eventi sportivi quali gli incontri di pugilato, dove nell'intervallo fra ogni round è prevista l'entrata sul ring di modelle recanti cartelloni. Un mezzo, quello dei cartelli, che rievoca anche gli espedienti formali del teatro epico di Bertolt Brecht, il quale, a sua volta, nei propri scritti teatrali e critici menziona non di rado gli incontri di boxe e in generale gli eventi sportivi. L'aspirazione di Brecht è quella di trasmettere al suo pubblico la «Haltung des Rauchend-Beobachtens» tipica del pubblico sportivo, più consapevole, disincantato e incline alla riflessione critica rispetto al pubblico teatrale. Diverse sono le opere in cui Brecht trae spunti teorici dallo sport e dalla boxe, mentre in *Im Dickicht der Städte* viene messo in scena un incontro di pugilato. (Cfr. *Titel und Tafeln* in B. Brecht, *Schriften zum Theater*, F./Main 1993, pp. 30-31. Cfr. inoltre *Mehr guten Sport* in B. Brecht *Schriften*, F./Main pp. 27-30).

⁹² TL 8. Cfr. par. *Dentro il Sony Center: un mondo nel mondo*.

Der Clown öffnet einen alten Koffer, den die Ballerinas dem Publikum wie eine Schatztruhe präsentiert haben, und zieht grimassierend das obere einer ganzen Lage von Pappschildern hervor.

«Näher ran», sagt Fiedler. Sich durch Glasfasern fortpflanzender Tastendruck rückt den Geschehnissen auf den Leib, Gesichtszüge werden deutlicher, die albernen Flecken von roter Schminke auf den Wangen der Frauen - in ihrer Kostümierung mit Tüllröckchen über normalen Hosen. Bestimmte, in Gang zu setzende Maßnahmen, die Abläufe sind bekannt. Es gibt Handbücher und Seminare, Befehlsketten und Rechtssicherheit, komplexe Ebenen des Vertrauens.

«Was weißt du davon?»

«Nichts», sagt Kremer, unverwandt geradeaus starrend. «Ich weiß nichts.»

(TL 11-12)

Mentre il clown prepara nuovi cartelli senza mitigare la propria gestualità carica di patos, i due vigilanti, adesso entrambi identificati con un nome, Kremer e Fiedler, manovrano i macchinari per *inquadrare*, nel vero senso del termine, la situazione. Sempre ripercorrendo il puzzle dei monitor, i due attivano uno zoom o una messa a fuoco, e la ripresa *incalza* la scena e i presenti nel Sony Center, quasi braccandoli, per ingrandirne i particolari. Dall'altra parte del *confine del monitor*, si vedono di nuovo le ballerine, nel dettaglio del buffo travestimento e trucco. Finché, in modo impersonale e secco, la narrazione si arresta brevemente – riproducendo il monologo interiore dei due guardiani – su un'allusione alle ineludibili procedure di sicurezza da seguire, un copione da svolgere meccanicamente, a memoria, come da manuale di istruzioni⁹³, mentre Peltzer dissemina fra le righe parole-chiave quali «Befehlsketten» e «Rechtssicherheit», che alludono alla privatizzazione della legge negli spazi autoregolamentati delle *Firmenarchitekturen*.

Il confronto a distanza continua, e i successivi cartelli esibiti dai dimostranti si fanno sempre più espliciti nei contenuti della contestazione, mentre continua la

⁹³ È un particolare che si va ad aggiungere agli automatismi già osservati nelle pagine precedenti del romanzo, in cui Kremer palesava sintomi d'alienazione, affetto da una «Art Automatik» nei movimenti e persino nei pensieri.

pantomima vistosa degli attori estemporanei, fra gestualità rimarcate ed espedienti per attirare l'attenzione:

Das neue Schild ist auf beiden Seiten beschrieben; während der Clown es herumzeigt und wendet und wieder wendet, klatschen die Ballerinas geziert in ihre Hände. Vorne liest man: *Schutz für jeden* und hinten: *Danke-danke-danke*, Zeile für Zeile umrahmt von Augen, die mit einem dicken Pinsel gemalt sind. Einer Comicfigur nicht unähnlich, beginnt der Melonenmann jetzt, Flyer zu verteilen, die ihm bereitwillig abgenommen werden. Macht seine Kratzfüße und linst mit einem merkwürdigen Ausdruck nach oben. Hämisch, das ist das Wort.

«Ich geb Bescheid», sagt Fiedler und richtet sich auf. Zwei Etais mit Mobiltelefonen sind an seinem Gürtel befestigt, er holt eins heraus und wählt. *Ihr seid im Blick*. Als es dauert, knabbert er an seinem Daumennagel, was unangenehm klingt. Aber Kremer hat aufgehört, sich zu beschweren, der andere hatte sich wie so viele nicht ganz im Griff.

«Wer? Ja, ich. Geh mal zu den Arkaden ... was? Nein, da sind welche, siehst du? Nein ... liegt nicht vor. Gut.» (TL 12)

L'intenzione militante del quartetto comico appare man mano più chiara e i messaggi sui cartelli rivelano espressamente la matrice di protesta e i bersagli della stessa, conservando però un registro velato di forte ironia e una spiccata ambiguità⁹⁴. Il cartello «Schutz für jeden» rivela, forse, un'allusione beffarda alla *protezione* offerta dal sistema di controllo e sorveglianza, e il ringraziamento sul retro del cartello sarebbe esso stesso sarcastico⁹⁵. Ipotesi convalidata dalle decorazioni presenti sui manifesti, contornati da disegni di occhi, e risulta più coerente anche in considerazione dello slogan successivo, «Ihr seid im Blick», che è la denuncia più diretta e univoca apparsa fino a questo punto. Senza ulteriore dubbio il bersaglio primario della contestazione è costituito dalle videocamere di vigilanza, l'apparato

⁹⁴ Una scelta stilistica che, probabilmente, non risulta il canale più immediato per raggiungere la tipologia di pubblico – adeguata all'ambiente turistico e consumistico del Sony Center – di passanti casuali che si ritrovano ad assistere alla scena.

⁹⁵ Altrimenti, il breve slogan potrebbe alludere alle tutele sociali, intendendo denunciare, al contrario, una disuguaglianza nell'effettiva distribuzione e nella salvaguardia dei diritti.

operativo del sistema di controllo: nella *città sorvegliata*, esso rappresenta una lama a doppio taglio, che corre sul sottile limite che separa la sicurezza della protezione dall'invasione indiscreta dell'individualità privata, la tutela della legalità da uno sguardo panottico sui cittadini⁹⁶. Quindi, entrambe le fazioni si mettono concretamente all'opera: da una parte i sorveglianti si preparano ad intervenire, dall'altra l'uomo in bombetta comincia a distribuire volantini informativi, guardando poi in alto con aria volutamente sospettosa, ancora una volta per svelare la posizione delle telecamere nascoste.

Dopo aver mostrato altri cartelli, i cui messaggi dichiarano ormai senza mezzi termini l'obiettivo della protesta, anche gli altri tre attivisti, caricando artificiosamente la gestualità fino al limite del patos tragico (in una coreografia perfettamente sincronizzata, s'inginocchiano al suolo puntando il dito verso la stessa direzione), cercano di smascherare una videocamera. È a questo punto che uno dei due guardiani lancia il segnale d'allarme e decide di intervenire direttamente:

Schilder, Papptafeln, die in immer schnellerer Folge aus dem Koffer geholt und geschwenkt werden, große Eurozeichen sind darauf zu sehen, daneben noch Piktogramme, Kameras und Zielscheiben, in deren Mitte *Armut* steht, dann wieder nur Schrift, *Danke für die Gnade, Ich will mein Bild*, oder *Schöner Filmen* in einer Sprechblase über einem Kopf mit Uniformmütze, schließlich sinken die drei auf ihre Knie, falten wie zum Beten ihre Hände und verneigen sich mehrfach, bevor sie alle den rechten Arm ausstrecken und hoch deuten, direkt in den Monitor hinein.

«Warnruf», sagt Kremer tonlos.

«Ich mach das», sagt Fiedler und drückt eine Taste seines Telefons. «Ich bin schon weg.» (TL 12-13)

⁹⁶ Lo slogan «Ihr seid im Blick» affiora, nel testo, là dove la narrazione è già tornata sulla sala di vigilanza, sia a testimoniare il senso preciso del cartello, sia a riprova del serrato susseguirsi (fino ad intrecciarsi) delle scene, divise soltanto dalla superficie di uno schermo (su cui, d'altronde, i guardiani osservano i fatti che si compiono nel Sony Center, che restano sempre nel loro campo visivo, sebbene si tratti solo di una visione virtuale).

I pittogrammi e i disegni esposti sugli ultimi cartelli non lasciano più spazio all'ambiguità⁹⁷, raffigurando immagini di telecamere e le scritte: «Ich will mein Bild» e «Schöner Filmen», chiare provocazioni riferite inequivocabilmente alle riprese di sorveglianza, le cui registrazioni finiscono, per prassi, in mani ignote, violando i diritti individuali alla privacy.

L'azione che si compie nel Sony Center viene ancora visualizzata attraverso gli schermi della sala di controllo, dov'è rimasto solo uno dei due vigilanti, Kremer, mentre Fiedler è già diretto sul posto:

Mit ausgreifenden Armbewegungen dirigiert der Melonenmann Zuschauer und Akteure aus dem Bild, dann verschwindet er selbst, um zuvorderst plötzlich auf Schirm 16 zu erscheinen, an der Spitze eines Zuges mit dem Clown, den Ballerinas, Erwachsenen und Kindern, die eine dichte Traube um sie bilden. Weitere Schilder werden aus dem Koffer gezogen: *Hallo, wir sind hier* und: *Alles klar, Herr Kommissar?*, überdies weitere Faxen und Pantomimen. Die Kollegen müssten schon in der Nähe sein, denkt Kremer, müssten sich durch die Leute ins Zentrum des Kreises zu drängen versuchen, um dem Auftritt ein Ende zu machen.⁹⁸

È interessante tornare a notare l'azione del gruppo di dimostranti, osservata attraverso l'occhio digitale della vigilanza: sebbene il quartetto abbia ripiegato di nuovo su modalità estremamente ludiche, quasi infantili, fatte di smorfie, pantomime e trenini insieme ad adulti e bambini, il trucco per creare scompiglio è quello di sparire e riapparire fra i monitor, approfittando del puzzle di schermi descritto da Peltzer, varcando quindi a proprio piacimento – perché, a differenza degli altri, coscienti e informati sui fatti – le particolarissime soglie dei *confini virtuali* tracciati dalle riprese di sorveglianza. Dall'inchino, agli sguardi sospettosi,

⁹⁷ A dimostrazione della pertinenza della scrittura di Peltzer sui problemi socio-antropologici relativi al contesto urbano contemporaneo, i suoi personaggi mostrano cartelli raffiguranti le icone dell'Euro e la scritta «Armut», posta al centro di un bersaglio: la moneta europea è potenzialmente un simbolo dell'economia globalizzata, e non a caso, accanto all'icona, sui cartelloni esibiti dai manifestanti compare la scritta «povertà», in riferimento alle disuguaglianze e alle forme di esclusione che resistono o proliferano nella società urbana postmoderna, al di qua della cancellazione delle frontiere auspicata dall'ideologia globale.

⁹⁸ U. Peltzer, *TL*, p. 13.

agli indici puntati verso gli obiettivi delle videocamere, fino alle ballerine che «entrano nell'immagine» e al trenino che guida anche la folla inconsapevole verso questa pur innocua forma di eversione degli schemi, si realizza una sorta di *evasione virtuale* (dimostrativa) dai confini virtuali (immateriali) dello spazio pubblico sottoposto al controllo digitale.

Unitamente all'esito più scontato di turbare l'integrità e l'uniformità dell'aspetto del centro commerciale attraverso un'improvvisa, vistosa irruzione, questo specifico gioco virtuale costituisce un diretto atto di sfida al sistema di controllo digitale: servendosi di una strategia ben pianificata, i manifestanti fanno traballare la struttura solida e normalizzata di quello *spazio frazionato* («zerteilter Raum»⁹⁹) che, ricollocato sul mosaico numerato dei monitor, restituisce ai sorveglianti l'impressione un quadro rigorosamente strutturato, a garanzia di organizzazione e sicurezza. Stravolgendo questo quadro, l'azione sovversiva degli attivisti raccontata da Peltzer rappresenta una sorta di riscatto – come detto, una parziale, seppur solo dimostrativa, forma di *evasione* dal confine virtuale dello schermo.

Inizia a prendere forma, in questo modo, anche il discorso *politico* di Peltzer, che mette in scena una possibile *soluzione al problema*: l'informazione autonoma sulle questioni pubbliche – delle quali Bauman denuncia la progressiva sparizione nello spazio pubblico – e l'organizzazione di azioni militanti collettive ad opera di gruppi di cittadini, rappresenta nel contesto letterario di *Teil der Lösung* una possibile modalità di *resistenza* rispetto alle dinamiche di esclusione ed emarginazione, e un possibile punto di partenza per la riconquista di una dimensione sociale dello spazio pubblico.

⁹⁹ TL 9. Cfr. *L'orizzonte dello schermo: un confine digitale nel Sony Center di Peltzer*.

Città privatizzata, società digitalizzata: due confini invalicabili?

L'iniziativa politica immaginata da Peltzer mette al centro dell'attenzione due problemi nel rapporto tra cittadini e città: la privatizzazione dello spazio pubblico e il videocontrollo sociale. La dimostrazione di protesta che l'autore racconta in *Sony Center*, intesa dai quattro personaggi come tentativo di sovversione di tali meccanismi, inizialmente sembra avere successo: gli attivisti coinvolgono i passanti nella messa in scena, distribuiscono volantini informativi, si prendono gioco delle videoproiezioni inviate dalle telecamere nei monitor.

In un secondo momento, con l'intervento delle guardie, l'opposizione tra i due schieramenti passa dalla superficie virtuale dello schermo alla superficie reale della strada, appena fuori dal Sony Center, e diviene frontale. Già dal primo dialogo tra la guardia, Fiedler, e il clown viene chiamata in causa la questione del confine fra pubblico e privato, e accende il confronto verbale tra le due fazioni opposte:

«Öffentlicher Raum», sagt der Clown. «Man hat Rechte.»

«Hier ist kein öffentlicher Raum», sagt Fiedler und zeigt auf den Boden.

«Hier ist Privatgelände.»

«Und wo sind wir?»

«Hier, überall», sagt Fiedler kurz angebunden, «hören Sie mir nicht zu?»

«Wir sind in Berlin», sagt der junge Mann mit der Melone, seine Arme wie ein Prediger ausbreitend. «Hauptstadt der Bundesrepublik Deutschland.»

«Zum letzten Mal, gehen Sie.» (TL 16)

Il confronto si consuma attraverso qualche sfumatura nonsense, sulla base del tono canzonatorio del pagliaccio, volto a sottolineare il paradosso di uno spazio pubblico per antonomasia, la strada, su cui dovrebbe esistere libertà assoluta di circolazione, e il cui suolo è divenuto invece privato, come emanazione delle norme applicabili allo spazio circoscritto all'interno dell'edificio. Le provocazioni del clown portano Fiedler a pronunciare confusamente, nel tentativo di specificare l'estensione dei divieti e della proprietà privata, un equivoco «hier, überall» che, unito alla replica del suo interlocutore, suona come un'ammissione iperbolica della privatizzazione dell'intera capitale tedesca. L'iperbole in realtà risponde

effettivamente all'ipotesi di una *privatisierte Stadt* avanzata da Häußermann in *Stadtpolitik*, in base alla sempre crescente espansione delle aree urbane acquisite da parte di istituzioni private¹⁰⁰, con il potere di esercitare controlli ed esclusioni attraverso l'utilizzo delle forze di polizia o di servizi di sicurezza autonomi, spingendosi fino alle zone all'aperto della città¹⁰¹.

In conclusione, proprio impugnando l'arma della legge, Fiedler avrà la meglio sui manifestanti, costretti ad arrendersi e ritirarsi:

«Ich würde vorschlagen, ihr packt euren Krempel zusammen, und die Sache ist für mich erledigt.» [...] «Was meinen Sie?»

«Ich meine, dass Sie unrecht haben, aber wir beugen uns der Macht des Gesetzes. Es lebe das Gesetz, das uns schützt und bewahrt.»

«Schön zu hören.» (TL 19)

Piegandosi, fino alla fine non senza sarcasmo, alla «Macht der Gesetzes», i giovani sono obbligati alla resa. Prima di ritirarsi, il clown tenta comunque un ulteriore approccio con il pubblico, con la consueta ironia fatta di slogan ad effetto, ma sollevando, invece, fra le righe, un discorso critico piuttosto delicato:

«Und deshalb, meine Damen und Herren», sagt der Clown, «sehen Sie sich ohne Hemmungen um, unter der Kamera sind wir alle gleich.»

«Gleich», pflichtet ihm der Melonenmann bei, «das ist Demokratie.» (TL 17)

L'ironia delle due battute, pronunciate a turno dal pagliaccio e dall'uomo in bombetta, nel dichiarare che «sotto la telecamera siamo tutti uguali» e che «questa è democrazia», ha un duplice significato sarcastico: da una parte, l'uguaglianza in questo caso non implica parità di diritti, ma appiattimento delle identità individuali, caratterizzate indistintamente come presenze da identificare e archiviare attraverso il sistema di controllo; dall'altra, l'apparenza di uguaglianza di giudizio (sotto l'occhio

¹⁰⁰ V. nota 30.

¹⁰¹ «Ausgrenzende Kontrollen durch Polizei, private Sicherheitsdienste, Videokameras und Ordnungsvorschriften gibt es auch im öffentlichen Raum der Stadt, unerwünschte Personen werden von den innerstädtischen Einzelhandelsstandorten mittels Aufenthaltsverboten und Platzverweisen ferngehalten.» in Häußermann 2008, cit., p. 309.

‘imparziale’ della telecamera) sembrerebbe assimilabile ad un ideale di democrazia, mentre, al contrario, gli organi e gli strumenti di vigilanza e controllo appartengono a sistemi politici più prossimi ai totalitarismi. D'altronde, si è avuto modo di osservare come l'apparato tecnocratico tenda di per sé a sopprimere le differenze identitarie e ad ignorare, allo stesso tempo, le crepe di disuguaglianza e di discriminazione, producendo pertanto un'omologazione costruita sull'apparenza.

Dopo la resa, sarcastica quanto inevitabile, al potere della legge, il gruppo si congeda con un'ultima denuncia, ricordando ai presenti, che assistono alla scena, dell'esistenza di registrazioni che minacciano la privacy dei cittadini, e che sono in mani sconosciute. Quindi i quattro attivisti si ritirano, con il consueto modo di fare grottesco, mentre una vettura della polizia sosta minacciosa al ciglio della strada:

«Bleiben Sie wachsam, meine Damen und Herren, und kümmern Sie sich um Ihre Aufnahmen.»

Zu Fiedler gewandt, sagt er so laut, dass ihn wirklich jeder versteht: «Schicken Sie uns bitte eine Kopie von dem Band, nicht wieder heimlich verkaufen wie sonst.»

«Hau ab», erwidert Fiedler, «sonst gibt's 'ne Anzeige.»

Im Gänsemarsch, der Clown als erster, schreiten sie winkend durch die Leute davon, eine der Ballerinas wirft Kuschhändchen in sämtliche Richtungen. Am Straßenrand steht der silbergrüne Polizei-BMW, dessen stumm rotierendes Blaulicht in der flimmernden Luft ganz matt erscheint, wie von der Mittagshitze gebleicht. (TL 20)

Mentre si palesa, infine, la questione della perdita di controllo sulla propria sfera privata per mezzo di un ambiguo controllo operato dall'alto¹⁰², la minaccia di sanzioni legali costringe i manifestanti a lasciare la scena. Il fallimento della dimostrazione e la cacciata dei quattro attivisti si compie, dunque, in funzione della *relazione contrattuale*¹⁰³ di cui parla Augé come criterio ordinativo della mobilità nell'urbanità postmoderna, in cui l'apparente libertà di spostamento è invece

¹⁰² Cfr. nota 38: Rauterberg evidenzia come il controllo digitale generi una perdita di controllo individuale a causa della diffusa inconsapevolezza di essere ripresi.

¹⁰³ Augé 1992, cit., p. 92. Cfr. nota 20.

ostacolata da una continua richiesta di autorizzazioni ed identificazioni – ovvero, le operazioni fondamentali eseguite dai sistemi di controllo, i cui strumenti sono la norma e la sorveglianza. Nello «Zeitalter des Access»¹⁰⁴, osserva Rauterberg citando Jeremy Rifkin, la priorità è quella di disporre degli *accessi* agli spazi interdetti, tanto digitali quanto urbani.

Tuttavia, non è solo l'esistenza e la resistenza dei confini urbani, ovvero dei processi normativi ed esclusivi generati dagli effetti combinati della privatizzazione e della telesorveglianza, a delineare la misura dell'esito fallimentare che Peltzer attribuisce all'iniziativa militante dei suoi quattro personaggi. Nella vicenda narrata dall'autore, è il mancato coinvolgimento dei visitatori del Sony Center a decretare l'insuccesso della dimostrazione di protesta, come è possibile notare ripercorrendo sotto quest'altro punto di vista le fasi finali del prologo di *Teil der Lösung*.

I cartelloni e i flyer mostrati dagli attivisti ai passanti dovrebbero realizzare, almeno, un obiettivo di informazione e attivazione critica, ed è in fondo questo lo scopo reale della dimostrazione pacifica, come si coglie anche da un monologo interiore di Fiedler, il guardiano, poco prima dell'allontanamento dei quattro giovani dal Sony Center:

Irgendwelche Aktivisten für oder gegen dies oder das, die nicht aussehen, als würden sie es auf eine Konfrontation anlegen. Ihre Verkleidung deutet darauf hin, dass es ihnen nur um das Publikum ging, Aufklärungsarbeit, die jetzt getan ist. (TL 19)

Se, però, Fiedler minimizza gli effetti dell'operato degli attivisti e non mostra alcuna preoccupazione rispetto alla tutela dell'ordine del luogo, è perché si rende conto che la reazione dei visitatori del Sony Center si limita alla conservazione del primo ed unico ruolo che hanno assunto: quello di *spettatori* di uno show.

La massima attenzione dei passanti, infatti, viene attratta da un accenno di scontro fisico tra guardie e manifestanti, sorto nel momento in cui le ballerine impugnano alcune telecamere digitali, fingendo di filmare gli stessi sorveglianti.

¹⁰⁴ Rauterberg 2013, cit., p. 142.

Sebbene si tratti soltanto, palesemente, di una pantomima, intesa anch'essa come atto dimostrativo, il risultato è una reazione scomposta da parte dei vigilanti, allarmati dall'ipotesi che i giovani attivisti possano disporre di registrazioni della scena. Un paradosso, se si considera che l'argomento della contesa è la legittimità delle registrazioni effettuate, a propria volta, dalle telecamere di sicurezza:

Von irgendwoher haben die Ballerinas plötzlich Digitalkameras, mit denen sie die Ereignisse aufnehmen, zierlich wirkende Geräte, die sie in Brusthöhe leicht von sich gestreckt halten. Als betrachteten sie auf den Displays schon den Film, der sich vor ihren Augen gerade erst abspielt.

«Kennen Sie diese Geschichte?» fragt der Clown und wendet sich dem Publikum zu.

«Sofort Schluss», sagt Fiedler, während zwei andere Wachschützer, beide in Jacken mit dem Aufdruck, sich vor die Mädchen stellen, um sie am Filmen zu hindern.

«Nicht anfassen», ruft eine laut.

«Keine Sorge, Sie fasst niemand an», sagt Fiedler in einem Ton, der zwischen Verachtung und unterdrückter Wut hängt, Zeugen im Dutzend, eine konfuse Situation. Die Leute erwarten sich was, Material für ihre gefräßigen Objektive. Um es in Endlosschleifen durch ihre Player zu jagen, Stoptrick und Zeitlupe, auf der Suche nach einem bezwingenden Moment, in dem sich Einzigartiges offenbart. (TL 16-17)

Ancora attraverso un tentativo di *détournement*, le due attiviste realizzano una nuova forma di *meta-contestazione*, servendosi del medesimo strumento contro cui protestano, cioè utilizzando videocamere personali per fingere di inquadrare le guardie e di seguirne l'immagine in diretta sui display: un gesto inteso a ribaltare i ruoli di sorveglianti e sorvegliati, puntando l'occhio della telecamera contro gli addetti alla sicurezza e passando dalla parte di chi osserva le riprese su uno schermo. Lo scambio temporaneo di ruoli rivela, però, un dato fondamentale: gli apparecchi elettronici personali di ciascun *utente digitale* possono replicare gli stessi meccanismi delle telecamere di vigilanza, prospettando, pertanto, il minaccioso compimento di una *telesorveglianza panottica* paventato da Virilio, che nella rete di

internet e nella possibilità di trasmissione istantanea del *live* scorge, quindi, il pericolo di un *voyeurismo universale* o dello *sguardo di un occhio unico*¹⁰⁵.

L'esito dell'iniziativa attuata dalle ballerine è quello di attirare proprio la curiosità voyeuristica dei presenti sulla zuffa nata con le guardie, lungi dal suscitare, invece, qualsiasi tipo di reazione critica rispetto ai problemi sociali denunciati. Tutt'al più, scrive Peltzer, l'episodio offre in pasto ai voraci obiettivi dei loro apparecchi digitali un momento che rompa la routine e meriti di essere filmato («Material für ihre gefräßigen Objektive , [...] auf der Suche nach einem bezwingenden Moment, in dem sich Einzigartiges offenbart.»).

La *tirannia dell'immagine digitale* è la forza trionfatrice di questo conflitto. Di fatto, il terreno di battaglia vede un singolare intreccio di messe a fuoco, inquadrature, campi di ripresa: da una parte le telecamere di sorveglianza, dall'altra i finti filmati dei dimostranti, dall'altra ancora le videocamere personali dei turisti e dei passanti. Nonostante il tentativo, da parte del gruppo di attivisti, di innescare una coscienza critica nei visitatori del Sony Center, su di essi prevale invece l'incontrastabile incantesimo delle abitudini ascrivibili alla società dei consumi¹⁰⁶. Non a caso, il verbo che Peltzer affianca alla metafora degli obiettivi *voraci* è «jagen»: la *caccia alla merce* tipica del consumismo, nella città digitale diviene *caccia all'immagine*, per intrattenimento o passatempo¹⁰⁷, ovvero per catturare un momento straordinario, al pari della ricerca ad un acquisto straordinario propria della psicologia del consumismo¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Virilio 1998, cit., pp. 15, 62 e 114 (cfr. note 47-49). Oggi, l'utilizzo in rete di piattaforme di *video sharing* (la più nota è YouTube) concretizza i timori di Virilio: non sono rari i casi in cui la pubblicazione di video sulla rete internet funziona come uno sguardo panottico sul mondo, in grado di riportare dati e informazioni, gestiti in modo arbitrario dai proprietari delle piattaforme, e di riprodurre immagini private mettendole immediatamente a disposizione dell'intero pubblico globale.

¹⁰⁶ Peltzer indovina una metafora particolarmente vivida, quella degli *obiettivi voraci*, come bocche affamate, delle *handycam* dei presenti, a caccia di materiali su cui zoomare, fermare l'immagine o rallentare le sequenze, quindi attraverso procedimenti esattamente identici a quelli che regolavano le telecamere di controllo, di cui essi stessi erano oggetto di osservazione.

¹⁰⁷ Torna in mente il primo cartello: «È tutto un gioco» o «È tutta una messa in scena».

¹⁰⁸ Scrive Bauman: «Per i consumatori che vivono nella società dei consumi, essere in movimento – vedere, cercare, non trovare o, più precisamente, non trovare ancora – non è il problema, un segnale di malessere, ma la premessa del soddisfacimento, della gioia, o forse la gioia stessa. Il loro viaggiare pieni di speranze può trasformare l'arrivo in una maledizione.» In Z. Bauman, *Dentro la globalizzazione*, Bari/Roma: 1999, p. 93

Tuttavia, se i sofisticati slogan e le trovate sceniche ideate dai quattro dimostranti non sembrano sortire effetti concreti sulla folla di consumatori del Sony Center, sembra rivelarsi invece efficace, alla fine, lo stratagemma dei volantini informativi, che svelano la posizione delle videocamere e ne segnalano graficamente le sezioni coniche dei campi visivi, ovvero quei confini digitali altrimenti invisibili:

«Da oben», sagt eine Frau, nachdem sie den Flyer gelesen hat, und tippt ihre Begleiterin an, während sie die Hand zum Schutz vor den Reflexionen der Sonne an die Stirn legt. «Das Ding da muss eine sein.»

Andere verhalten sich ähnlich, wie bei einer Kettenreaktion. Mit dem Lageplan auf dem Flyer ist es nicht schwer, die Kameras auszumachen, längliche viereckige Zylinder, die unter Vordächern befestigt sind, an Säulen, über Drehtüren oder einfach auf einem Metallgestänge an einer Gebäudewand, meist in fünf, vielleicht sechs Metern Höhe. Kleine Strahlenkanonen, die sich abrupt und geräuschlos um ihre Achsen bewegen, wie Roboter in vollautomatisierten Fabriken. Man beginnt sie zu zählen, erkennt die verschiedenen Perspektiven und Aufnahmewinkel, die der Plan als Kegelschnitte verzeichnet. (TL 17-18)

Potrebbe apparire raggiunto l'obiettivo dell'azione dimostrativa: quello di creare informazione, e trasmettere ad altri membri del tessuto sociale urbano una consapevolezza critica su alcuni problemi dell'attualità socio-politica, costituendo in questo modo un principio di coscienza collettiva. Le scoperte sul sistema di sorveglianza, però, non destano alcuna preoccupazione nella folla di presenti, né inducono particolari riflessioni¹⁰⁹, piuttosto alimentano la curiosità e mettono in moto una ricerca ludica e disinteressata delle telecamere, attraverso un processo

¹⁰⁹ La diffusione delle videocamere nello spazio delle odierne metropoli genera, a giudizio di Rauterberg, diverse possibili reazioni psicologiche: da una parte, la garanzia di protezione da azioni criminali permetterebbe un attraversamento tutelato e quindi più libero del territorio urbano; dall'altra, l'ipernormatività costitutiva di questo sistema genererebbe una fobia paranoica di commettere trasgressioni sanzionabili, riducendo la libertà d'azione (cfr. Rauterberg 2013, cit. p. 135). In realtà la presenza di questi occhi digitali, ormai parte del paesaggio urbano, sarebbe per lo più accolta con ignoranza o indifferenza: «Für die Praxis aber spielt die Überwachung offenbar nur eine geringe Rolle. Der Mensch der Digitalmoderne fühlt sich davon meist weder sonderlich geschützt noch sonderlich bedroht. [...] Die meisten Menschen nehmen die Kameras hin, manchmal mit Unwohlsein, für gewöhnlich aber unbekümmert» (ivi, pp. 135-136).

passivo di reazione a catena («Kettenreaktion»)¹¹⁰. La caccia al prodotto, divenuta caccia all'immagine, si trasforma adesso in caccia alle telecamere, secondo un meccanismo di sostituzione indifferenziata che rivela la mera necessità consumistica come bisogno fine a se stesso.

Prosegue, quindi, quella che lo stesso autore definisce una vacua caccia al tesoro:

Der Kreis lockert sich ein wenig auf, auch weil einige jetzt mit Hilfe des fotokopierten Zettels entferntere Kameras suchen, als seien sie auf einer Schnitzeljagd durch das Center. Als hätten sie nur darauf gewartet, dass etwas passiert, was sie aus ihrer touristischen Routine herausreißt, großstädtische Erfahrungen, brandneues Wissen. Auf den Monitoren sind die Leute zu sehen, wie sie herumgehen, stehenbleiben, nach oben deuten und sich gestisch über die Koordinaten ihres Standorts verständigen: da die Passage zur Bellevuestraße, dort der Brunnen mit seinem glatten Edlestahlrand, weiter hinten die Youth.lounge und ein Aufzug ins Parkhaus. Es gibt sogar welche, die filmen die Kameras, um dann zu der Stelle hinüberzuschwenken, an der sich das loser gewordene Menschenknäuel befindet, Fiedler und die anderen. (TL 18)

La folla si sposta disegnando le stesse traiettorie percorse durante l'aggirarsi senza meta fra i negozi¹¹¹ – «herumgehen», «stehenbleiben» sono, in questo caso, i verbi che descrivono gli spostamenti¹¹² – e il punto di vista della narrazione torna sugli schermi di sorveglianza («Auf den Monitoren sind die Leute zu sehen»), dalla cui cornice, di fatto, questi spostamenti circolari o interrotti sembrano non permettere alle persone di poter fuoriuscire, quasi fossero intrappolati nell'ambiente consumistico e sorvegliato del Sony Center. Alla ricerca di qualcosa che li strappi alla routine turistica, di esperienze metropolitane («großstädtische Erfahrungen»), i visitatori coinvolti nella scoperta del circuito di sicurezza cominciano persino a

¹¹⁰ Si scorge, qui, un vago parallelismo con la «Automatik» vista a proposito dei comportamenti dei guardiani.

¹¹¹ Cfr. par. *Dentro il Sony Center: un mondo nel mondo*, nota 178.

¹¹² Bodo Morshäuser, in *Liebeserklärung an eine hässliche Stadt* (1998), indica *129 Arten sich durch die Stadt zu bewegen*, ovvero scrive un capitolo formato esclusivamente da 129 verbi di movimento che denotano le possibili traiettorie di spostamento entro lo spazio urbano. Fra questi figurano «schlendern» e «jagen», utilizzati anche da Peltzer.

filmare, con i propri apparecchi digitali, le telecamere di sorveglianza, che a loro volta filmano i passanti, in una sorta di intreccio speculare.

Emergono due aspetti cruciali in questo passaggio: uno parte da una considerazione formale, ovvero l'espedito narrativo di rappresentare l'effetto autoreferenziale e *meta-digitale* delle videocamere che si filmano reciprocamente, per rappresentare un definitivo smembramento dello *zerteilter Raum* frammentato sugli schermi e *totalmente virtualizzato* o, utilizzando un'espressione tratta dalle *Frankfurter Poetikvorlesungen* (2011) di Peltzer, per rappresentare la «Totalmedialisierung der Welt»¹¹³. L'altro aspetto, relativo al discorso socio-antropologico, riguarda l'approccio consumistico dei turisti alla vita della metropoli globale, vista nella sua dimensione appiattita di *indifferenza*, e la conseguente necessità di procurarsi esperienze urbane che siano «brandneu», secondo lo stesso criterio che regola il consumo delle merci (in particolare, quelle tecnologiche).

L'ultimissima scena vede anche la caccia alle telecamere perdere di potenziale attrattivo, e l'immagine conclusiva è quella di un paio di ragazzini che fingono di essere in televisione, guardando dentro uno degli obiettivi del circuito di sorveglianza e simulando la partecipazione ad un *casting* televisivo, scimmiottandone l'estetica e la gestualità tipiche:

Einige Besucher sind noch immer mit den Kameras beschäftigt, versuchen sie an ihren Positionen aufzuspüren, mit akribischer Begeisterung die nummerierte Liste auf dem Flyer abzuhaken. Die meisten haben den Vorfall fast schon vergessen und streben der nächsten, irgendwo auf sie wartenden Aufregung zu. Lediglich ein paar Jugendliche, halbe Kinder, von der Langeweile eines Klassenausflugs befreit, schneiden Fratzen in ein Objektiv hinein, posieren wie Models, nehmen sich gegenseitig auf die Schultern. Zeigen ihre Muskeln und wackeln mit den Hüften in einem imaginären Castingwettbewerb. (TL 20-21)

Più che nell'allontanamento forzato da uno spazio privatizzato, subito in nome di oscure disposizioni normative, è nella scena dei ragazzini che risiede la misura

¹¹³ U. Peltzer, *Angefangen wird mittendrin. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt am Main: 2011, p. 33.

dell'insuccesso del gruppo di attivisti, con cui si conclude il loro tentativo di *riattivazione dello spazio pubblico* messo in atto tramite una dimostrazione pacifica, allo scopo di diffondere la coscienza di un *problema socio-urbano collettivo*. Infatti, nella pratica lo scopo sarebbe raggiunto: la condizione di sorveglianza è stata denunciata e mostrata, così come sono state svelate le posizioni delle telecamere disseminate nel *nuovo centro* di Berlino. Ma la risposta dei passanti è ciò che rende inefficace e vana la protesta degli attivisti: nelle vesti di turisti e consumatori, piuttosto che in quelle di abitanti della metropoli partecipi della vita urbana, i visitatori del Sony Center reagiscono agli stimoli politici con un atteggiamento indolente, risucchiati, piuttosto, nelle pratiche quotidiane del consumismo e del turismo. Le strategie comunicative utilizzate per suscitare una presa di coscienza lucida e neutralizzare la «magischen Australungskraft» dell'ambiente del centro commerciale, finiscono con un nulla di fatto. L'uso combinato, da parte degli attivisti, di numeri da spettacolo d'intrattenimento alternati con messaggi impegnati, in conclusione lascia nel pubblico solo la sensazione di assistere ad uno show e partecipare a un gioco.

La «Lust am Offenen und Öffentlichen»¹¹⁴, a cui fa riferimento Rauterberg come vettore opposto alla corrente di privatizzazione della metropoli, i tentativi di dare vita ad un «Urbanismus von unten»¹¹⁵ – che si guardi alla città come *Kampfplatz*¹¹⁶ o come semplice *Möglichkeitsraum*¹¹⁷ – per rivitalizzare la dimensione pubblica e contrastare la minaccia di divieti ed esclusioni, che sembrano ridurre al minimo lo spazio urbano a disposizione dei cittadini, rappresentano, in definitiva, forze ancora troppo esigue rispetto agli effetti della globalizzazione sulla vita della città¹¹⁸. Da una parte la commercializzazione e la privatizzazione dello spazio pubblico, dall'altra la digitalizzazione della società e l'influenza dei media sulla vita

¹¹⁴ Rauterberg 2013, cit., p. 10.

¹¹⁵ Ivi, p. 35.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Ivi, p. 15 (Cfr. nota 75).

¹¹⁸ Anche Rauterberg riconosce che, nei fatti, l'assoggettamento dello spazio pubblico alle leggi del consumo è inesorabile e, in definitiva, i conflitti d'interesse socio-politici non possono essere risolti dal basso, ma soltanto dalla politica stessa. Sebbene tutte le forme di aggregazione urbana, compreso l'attivismo politico, abbiano l'effetto di *rafforzare lo spirito collettivo della città*, la facoltà di incidere materialmente con degli effetti sostanziali attraverso iniziative militanti resta limitata (Cfr. Rauterberg 2013, cit., pp. 115-120).

quotidiana, costituiscono confini non visibili e, forse per questo, apparentemente non valicabili.

Un muro digitale: il consumismo delle immagini nella società urbana globalizzata

Sulle pareti in fibra di vetro del Sony Center si infrange l'iniziativa politica messa in atto dai quattro personaggi di Peltzer. Questo complesso architettonico che si erge su Potsdamer Platz, trattandosi di un moderno centro commerciale videosorvegliato, è uno spazio che simboleggia a pieno la relazione simbiotica che sembra esistere tra due fenomeni apparentemente autonomi: il medium dell'immagine digitale e il consumismo. Nel prologo di *Teil der Lösung*, Peltzer tratteggia i contorni di una folla intenta ad inseguire e catturare compulsivamente immagini digitali, con lo stesso spirito che guida la caccia ai prodotti nei negozi: «brandneu» è l'etichetta che marca questo stato psicologico, le esperienze metropolitane di cui vanno in cerca i visitatori di Potsdamer Platz equivalgono a prodotti nuovi di zecca, filtrati attraverso fotografie e filmati che, nella società digitalizzata, costituiscono la dimensione ultima della realtà, confermando una configurazione dello spazio, come quella disegnata da Peltzer, smembrata e frammentata in una dimensione virtuale, priva di misure comprensibili.

Si tratta di una forma evoluta dell'antico «principio del feticismo della merce», attingendo alle parole di Debord,

[...] che si compie in grado assoluto nello spettacolo, dove il mondo sensibile è stato sostituito da una selezione di immagini che esiste al di sopra di esso, e che nello stesso tempo si è fatta riconoscere come il sensibile per eccellenza.¹¹⁹

È la folla l'ago della bilancia che, nel racconto di Peltzer, alla fine decide le sorti del conflitto tra il mondo dei sorveglianti e quello dei dissidenti. È la massa di sorvegliati, piuttosto che essere vittima del controllo sociale, ad essere essa stessa il principale strumento di controllo dello spazio urbano, attuando sulla scala locale della metropoli le forme del sistema globale, popolando gli spazi privatizzati della città, alimentando l'economia del consumo orientato alla merce, al turismo,

¹¹⁹ Debord 1967, cit., §36 p. 67.

all'intrattenimento, piani adiacenti che in qualche modo si sovrappongono sullo stesso spazio, quello del *consumo delle immagini*.

È per questo che, nella finzione letteraria di Peltzer, i visitatori del Sony Center, chiamati a partecipare all'azione di protesta o, quanto meno, a prendere coscienza di un *problema comune*, si pongono invece come semplici *spettatori*, connotando il concetto di *pubblico* soltanto nel significato di *pubblico televisivo*. Su questa confusione riflette Augé, in relazione alla mancanza di uno *spazio pubblico planetario* che funzioni da nuovo teatro di azione concreta entro il sistema globale:

Il nuovo spazio planetario esiste, ma non esiste uno spazio pubblico planetario. [...] Non esiste uno spazio pubblico planetario proprio quando noi, ogni giorno di più, ci rendiamo conto che la nostra esistenza dipende da decisioni e da fatti che sfuggono al nostro controllo diretto e che non hanno senso se non su scala globale. I media, che per il momento rappresentano un succedaneo di tale spazio pubblico planetario inesistente, sono costantemente esposti alla tentazione di confondere spazio pubblico e spazio *del pubblico*, nel senso teatrale del termine. Il pubblico, che talora si vuole sedurre e lusingare piuttosto che informare, è spesso indotto a consumare passivamente le notizie del mondo, come un qualunque spettacolo cinematografico o televisivo.¹²⁰

Il fattore che neutralizza l'azione informativa degli attivisti in *Sony Center* di Peltzer è proprio un consumo passivo delle informazioni, come fossero un qualsiasi spettacolo televisivo, da parte delle persone a cui è rivolta la dimostrazione. Secondo Augé, in un'epoca in cui «non ci sono più eventi al di fuori di quelli mediatizzati»¹²¹, simili comportamenti sono il risultato dell'*effetto perverso dei media*:

L'effetto perverso dei media consiste anche nel cancellare impercettibilmente la frontiera tra realtà e finzione. Nei telespettatori nasce pian piano la sensazione che apparire sullo schermo sia la prova ultima di

¹²⁰ Augé 2009, cit., pp. 35-37.

¹²¹ Ivi, p. 39.

un'esistenza riuscita. Vivere intensamente è a conti fatti esistere nello sguardo degli altri, diventare un'immagine, passare dall'altra parte dello schermo.¹²²

Il prologo di *Teil der Lösung* si chiude con la scena di due ragazzini, simbolo dell'inconsapevolezza: scovata una telecamera di sorveglianza, pensano a prendersene gioco per puro divertimento, e allo stesso tempo, istintivamente, il gioco è quello di ripetere le movenze dei protagonisti del mondo televisivo. La realtà si confonde con la finzione in tutto e per tutto, se una videocamera di sorveglianza viene scambiata per un mezzo attraverso cui apparire in TV. I cartelli «Ich will mein Bild» e «Schöner filmen», esposti dai dimostranti, da una legittima rivendicazione della privacy sembrano ribaltarsi nella descrizione di un'ossessione collettiva: quella di passare, anche per un attimo, dalla parte degli spettatori a quella dei protagonisti dello spettacolo, a conferma di una tendenza diffusa a cogliere un maggior grado di legittimazione esistenziale nella virtualità mediatica piuttosto che nella realtà sensibile.

I clienti non sono l'unica categoria di persone che popolano un luogo come il Sony Center. L'architettura avveniristica dell'edificio attira ingenti flussi di turisti, che necessariamente istituiscono con la città un rapporto diverso – verosimilmente più superficiale – rispetto ai cittadini. Il *consumismo delle immagini* accomuna le diverse categorie di individui che popolano la metropoli contemporanea, ma la ricerca spasmodica di *esperienze urbane* da catturare in video, di cui scrive Peltzer, sembra associata dall'autore, in particolare, ad un tentativo di evasione dalla routine turistica, che si compie, quindi, anch'essa come meccanismo passivo di consumo.

Debord ritiene che nella *società dello spettacolo* si produca una *banalizzazione* del mondo, e lo spettacolo banale di luoghi ridotti all'equivalenza (come appaiono, oggi, le città globali l'una rispetto all'altra) è lo scenario che si presta al turista, che, come reazione, si rapporta ai luoghi visitati con lo stesso atteggiamento proprio del consumista:

¹²² Ivi, p. 39.

Sottoprodotto della circolazione delle merci, la circolazione umana considerata come un consumo, il turismo, si riduce fondamentalmente alla facoltà di andare a vedere ciò che è divenuto banale. L'organizzazione economica materiale della frequentazione di posti diversi è già di per se stessa la garanzia della loro *equivalenza*.¹²³

L'interdipendenza tra turismo e consumismo¹²⁴ guida i criteri di progettazione e riedificazione delle nuove aree delle metropoli globali, funzionalizzate allo scopo di esercitare il massimo potenziale attrattivo sul massimo numero di potenziali visitatori. In *The Voids of Berlin* (1997), Huyssen mette in evidenza che i criteri dell'urbanistica contemporanea sono vincolati all'incremento del flusso turistico:

Central to this new kind of urban politics are aesthetic spaces for cultural consumption, megastores and blockbuster museal events, festivals, and spectacles of all kinds, all intended to lure the new species of city tourist, the urban vacationer or metropolitan marathoner who have replaced the older model of the leisurely flaneur. The flaneur, even though something of an outsider in his city, was always figured as a dweller rather than as a traveler on the move. But today it is the tourist rather than the flaneur to whom the new city culture wants to appeal, just as it fears the tourist's unwanted double, the displaced migrant.¹²⁵

Il consumismo culturale, inteso come partecipazione a spettacoli, eventi, festival, integra il consumismo meramente turistico, reso più confortevole dal proliferare, in ogni grande città, di catene e *megastore* e di altri punti di riferimento o poli d'attrazione per il turista, che, osserva Huyssen, eclissa la figura del flâneur mentre diviene il destinatario principale delle operazioni commerciali condotte sulle nuove metropoli.

A questo scopo, l'aspetto di Potsdamer Platz, del cui contesto edilizio è partecipe il Sony Center condividendone i presupposti e i criteri architettonici, è anch'esso

¹²³ Debord 1967, cit., §168 p. 152.

¹²⁴ Cfr. par. *Un avvicinamento interdisciplinare allo spazio della città globale*, nota 34, e par. *Potsdamer Platz, la Neue Mitte: il cuore ricostruito della città*.

¹²⁵ A. Huyssen, *The Voids of Berlin*, p. 58, in *Chicago Journals: Critical Inquiry*, vol. 24 (1), Chicago: 1997, pp. 58-59. Link: <http://www.jstor.org/stable/1344159> (ultima consultazione: 03/04/2015).

influenzato dai fattori commerciali, e la ricostruzione della piazza – spiega Kossel – è stata concepita per riprodurre il modello degli anni '20, in quanto prototipo di spazio espressivo di benessere e progresso:

Al fine di costruire un'immagine aziendale positiva in seno alla città, si sono privilegiati accostamenti storici con ciò che si ritiene essere il passato felice, sebbene talvolta lo zelo, come in questo caso, porti a rimuovere qualsiasi elemento che possa anche solo vagamente prefigurare un effetto disturbatore rispetto all'immagine precostituita che s'intende veicolare. Sono stati dunque privilegiati certi riferimenti storici agli anni venti: da un lato promettono collegamenti con una città architettonicamente intatta, dall'altro possono essere messi in relazione con più forza a media, consumi, stili di vita e progresso.¹²⁶

Si verifica in questo modo, nel turismo, non solo un consumismo della geografia ma anche della storia. Che, in ogni caso, è una modulazione del consumismo delle immagini, compendosi come esibizione di uno spettacolo e, nell'era detta *Digitalmoderne*, come consumo delle riproduzioni digitali delle immagini.

La folla che popola il Sony Center nel romanzo di Peltzer funziona da specchio di questi fenomeni, essa è un *personaggio*, inteso nella concezione che ha l'autore di questa funzione letteraria¹²⁷: il portatore di un sintomo sociale. Essa incarna l'estensione massificata e la diffusione radicata dei meccanismi e delle modalità sociologici prodotti dal sistema globale. Piuttosto che rappresentare la democrazia, al contrario è il segno più lampante dell'antidemocrazia della società globale: come rimarcano il pagliaccio e l'uomo in bombetta di Peltzer con un'ironia 'del contrario', sotto la telecamera *siamo tutti uguali*, ma il senso del discorso è che siamo tutti *resi* uguali, uniformati. In questo panorama fatto di *equivalenza* (Debord), si compie l'illusione globale della *cancellazione delle frontiere* (Augé), che significa scavalco delle distanze ma anche aggiramento delle differenze e delle discriminazioni locali che sussistono sul territorio urbano. «L'ideologia della

¹²⁶ Kossel 2006, cit., p. 212.

¹²⁷ Cfr. par. *Ulrich Peltzer e Berlino: il romanzo della metropoli proteso verso il presente*, nota 70. Peltzer considera i personaggi letterari come *sismografi* della realtà sociale.

globalizzazione consumista», scrive Augé, ha «un volto inquietante e profondamente non democratico»¹²⁸, ed è lontana la costituzione di una umanità-società effettivamente unificata.

Bauman osserva che oggi, nel panorama globalizzato, il potere «veleggia lontano dalle strade e dal mercato»¹²⁹, deterritorializzato e quindi sottratto agli spazi pubblici della città. In una società «eteronoma, eterodiretta»¹³⁰, in cui le forze che determinano la vita degli individui sono oscure e non localizzabili, risulta difficile pensare di far presa sul presente e intervenire sulle sorti collettive. Lo spazio pubblico «non è molto più che uno schermo gigante», a cui destinare le preoccupazioni private, ma i problemi dei singoli individui non formano una causa comune¹³¹. L'unica dimensione residua è una «lotta solitaria», sostenuta «per sopravvivere nella propria irreparabile solitudine»¹³². Non dev'essere, dunque, un mero omaggio a Joseph Conrad la citazione che Peltzer pone in esergo al principio di *Teil der Lösung*:

Wir leben, wie wir träumen – allein.¹³³

¹²⁸ Ivi, p. 93.

¹²⁹ Bauman 2002, cit., p. 139.

¹³⁰ Ivi, p. 72.

¹³¹ Ivi, p. 139.

¹³² Ivi, p. 65.

¹³³ U. Peltzer, *TL*, p. 5.

Parte III.

**Elaborazione critica
di una tecnica letteraria**

Scrivere la città digitale: le *videominiature urbane* di Peltzer

Da Alexander Platz a Potsdamer Platz: la *Großstadtliteratur* a distanza di un secolo

Nei primi decenni dello scorso secolo la letteratura europea si interrogava su un problema poetologico: come esprimere la realtà della grande città, alla luce della rapida espansione dell'urbanizzazione in seguito alle profonde trasformazioni tecniche, scientifiche ed economiche che segnarono gli anni del passaggio di secolo, la *Jahrhundertswende*. Prendendo in considerazione, appunto, «l'uomo della seconda rivoluzione industriale» come punto di partenza di una modernità in cui «l'ipermeccanizzazione, l'iperproduzione, l'iperorganizzazione» piantavano le prime, solide radici nella nascente metropoli moderna, Italo Calvino, nel saggio *Sfida al labirinto* (1962), osserva come la creazione di uno stile implichi una visione del mondo: «Il problema espressivo e critico per me resta uno: [...] continuo a credere che non ci siano soluzioni valide esteticamente e moralmente e storicamente se non si attuano nella *fondazione di uno stile*»¹. Ai profondi e controversi cambiamenti che posero le basi della vita urbana del XX secolo, corrispose una *crisi poetica* in letteratura: Walter Benjamin attira l'attenzione sulla crisi di un genere, il romanzo², intitolando *Krisis des Romans* (1930)³ una breve quanto entusiastica recensione di *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin, il più rappresentativo e conosciuto *romanzo della metropoli* del panorama letterario tedesco dell'epoca. Benjamin, con riferimento al saggio *Der Bau des epischen Werks* (1929)⁴ di Döblin, sostiene la necessità di restituire nuova vita alla componente *epica* del racconto, e

¹ I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, Milano: 1995, p. 114.

² Inteso nella concezione ottocentesca del genere.

³ W. Benjamin, *Krisis des Romans* (1930), in *Kritiken und Rezensionen 1912-1931*, in *Gesammelte Schriften III*, Frankfurt/Main: 1980, pp. 230-236.

⁴ Cfr. A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz. Mit einer Dokumentation* (hrsg. von Manfred Beyer), Frankfurt/Main: 1980, pp. 607-636.

quindi cita André Gide per suggerire il metodo da seguire: mettere da parte la linearità della narrazione, lasciar prevalere la vicenda sui personaggi e ridimensionare la centralità del poeta a vantaggio della sua tecnica poetica. È qui opportuno rilevare un'ulteriore considerazione dal commento di Benjamin a *Berlin Alexanderplatz*: nel romanzo di Döblin non è l'autore, ma la stessa città a parlare la sua propria lingua, alla quale la voce autoriale cede il posto.

Il problema della ricerca di un metodo per la fondazione letteraria di una *lingua della città* non appare, tuttavia, di semplice risoluzione. Nel saggio *Nonstop nach Nowhere City?* (1988), Klaus Scherpe mette in rilievo come la *tecnicizzazione* e la *funzionalizzazione* della realtà urbana ne abbiano neutralizzato il potenziale simbolico, rendendo quindi improduttivi la metafora di una *lettura della città* e l'originario concetto baudelairiano della *flânerie*:

Das Schwinden der symbolischen Anziehungskraft der Stadt (Wahrzeichen) und die vollendete Technifizierung und Funktionalisierung der Wahrnehmung (re-perception) haben auch die altehrwürdige Metapher vom Lesen in der Stadt „wie in einem aufgeschlagenen Buch“ (Ludwig Börne) in Mitleidenschaft gezogen. Die Freude am Entziffern der *Geheimnisse von Paris* oder die Lust an der Flanerie als eine besondere Art der Lektüre im Text der Stadt *en miniature* lassen sich unter hochtechnischen Bedingungen nicht einfach fortsetzen.⁵

La disamina di Scherpe inquadra, in questo passaggio, le congiunture relative alla fase iniziale dello scorso secolo, ma non traccia, nello sviluppo dell'indagine critica, precise linee di separazione fra la rappresentazione letteraria della città moderna della seconda rivoluzione industriale e le successive modificazioni attribuibili all'epoca postmoderna. La visione, anche catastrofistica, di un mondo urbano *ipertecnicizzato* – così Scherpe⁶ – è infatti pertinente tanto all'una quanto all'altra epoca, e gli aspetti dell'urbanizzazione, per quanto diversi, si richiamano fra loro, così come sono compatibili le realizzazioni letterarie della *Großstadtdarstellung*. In

⁵ K. R. Scherpe, *Nonstop nach Nowhere City? Wandlungen der Semiotisierung, Wahrnehmung und Semiotik der Stadt in der Literatur der Moderne*, in *Die Unwirklichkeit der Städte*, Reinbek bei Hamburg: 1988, p. 145.

⁶ «Zerstörung der übertechnisierten Großstadtwelt», ibidem.

letteratura, un dato che va al di là delle periodizzazioni storiche appare quello di una lingua non più adatta ad essere pronunciata dall'individuo (l'autore o il suo protagonista), bensì generata come sedimento della *tecnica*, in prima istanza intesa come apparato tecnologico su cui si fonda la metropoli moderna, e in seconda battuta intesa, in rapporto consequenziale, come esito di un *metodo* poetico e creativo.

Risultano particolarmente interessanti le convergenze che mettono in correlazione due periodi distanti un secolo. È significativo come le diagnosi socio-urbane di Georg Simmel contenute in *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903) siano ancora oggi citate in qualsiasi contributo sulla vita della metropoli e sulla *Großstadtliteratur*, suonando sorprendentemente attuali. La lotta dell'individuo per l'autoconservazione e la salvaguardia della propria identità, per resistere cioè alle forze di livellamento del *meccanismo tecnico-sociale* della metropoli, non è una condizione certo estranea alla contemporaneità, così come risulta agevolmente riutilizzabile la nota formula dell'*intensificazione della vita nervosa* (insieme all'altrettanto noto effetto collaterale, la *Blasiertheit*), dovuta al rapido susseguirsi di immagini cangianti e alla sovrapposizione di stimoli e impressioni:

Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die *Steigerung des Nervenlebens*, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht. Der Mensch ist ein Unterschiedswesen, d. h. sein Bewusstsein wird durch den Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden angeregt; beharrende Eindrücke, Geringfügigkeit ihrer Differenzen, gewohnte Regelmäßigkeit ihres Ablaufs und ihrer Gegensätze verbrauchen sozusagen weniger Bewusstsein, als die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfasst, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen.⁷

⁷ G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, in *Das Abenteuer und andere Essays*, Frankfurt/Main: 2010, pp. 9-10.

Non è difficile riscontrare tra le righe di *Berlin Alexanderplatz* tracce delle teorie di Simmel, e non è un caso che la medesima opera di Döblin funga ancora oggi da paradigma, quantomeno estetico-formale, per il romanzo della metropoli, sebbene metta in scena una Berlino che non è più riconoscibile nella morfologia urbanistica e nelle dinamiche socio-economiche. Lo stesso Ulrich Peltzer, nelle sue *Frankfurter Poetikvorlesungen* (2011), disegna implicitamente un segmento che congiunge la contemporaneità postmoderna con la modernità d'inizio Novecento: nel capitolo *Die Dinge, der Alltag*, incentrato sullo *Ulysses* di Joyce, Peltzer, non distante dalle osservazioni di Benjamin sulla lingua utilizzata da Döblin, scrive che la «Odissea metropolitana» dell'autore irlandese «era allo stesso tempo un'Odissea delle forme, un viaggio attraverso le strutture linguistiche del presente del 16 giugno 1904»⁸. Ma, in un altro punto del saggio, Peltzer afferma che la percezione individuale della quotidianità e la rappresentazione della realtà seguono processi che non sono così dissimili fra il 16 giugno 1904 e un qualsiasi 11 gennaio del 2011:

Das ist von jetzt an das Thema, Darstellung oder Untersuchung des Alltagslebens in der modernen Welt, die Gleichzeitigkeit sehr verschiedener Dinge, »die in mich eingehen und mich verlassen«, die ich wahrnehme und umforme, genau, wie sie das mit mir tun – sei es an einem 11. Januar 2011, sei es am 16. Juni 1904.⁹

Spostando, quindi, lo sguardo dalla soglia del secolo scorso a quella del terzo millennio, si è già avuto modo di notare i moniti allarmistici che Marc Augé ricava dalla sua osservazione dei fondamenti della società contemporanea, a cui egli spesso allude come *cosmotecnologia*¹⁰. E, come per corollario, lo stesso Augé torna a menzionare, citando Lyotard, una crisi narrativa, o meglio la *fine delle grandi narrazioni*, un concetto che, probabilmente, non ha mai lasciato la letteratura dalla modernità in poi, e che Augé collega al problema dell'urbanità globale,

⁸ U. Peltzer, *Angefangen wird mittendrin. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt/Main: 2011, p. 31: «Im Innern eines einzigen Buches, einer modernen metropolitanen Odyssee, die zugleich eine Odyssee der Formen war, eine Reise durch die sprachlichen Strukturen der Gegenwart des 16. Juni 1904» (Da qui AM).

⁹ Ivi, p. 19.

¹⁰ Moniti definiti «moraleggianti doglianze» nel saggio *Megalopoli e arche stellari* di Riccardo Notte, in Lotti G. et al., *Simultaneità – La città digitale*. 4 (1999), p. 63.

affiancandola ad un'altra nota formula, quella della *fine della storia* teorizzata da Fukuyama. Scrive Augé in *Che fine ha fatto il futuro?* (2008):

A questo sistema che suddivide lo spazio sulla Terra, senza però ricoprirlo nella sua interezza, corrisponde una teoria della fine della storia formulata da Fukuyama, ma anticipata in un certo senso da Lyotard quando parlava della fine delle «grandi narrazioni».¹¹

Lyotard, quando parlava della fine delle due grandi tipologie mitologiche, ci invitava a riflettere sulle nuove modalità di relazione con lo spazio e con il tempo che definivano la condizione postmoderna.¹²

D'altra parte, leggendo le *Frankfurter Poetikvorlesungen* di Peltzer, vi si ritrova un pensiero affine se l'autore di *Teil der Lösung* parla di «ricerca della sintassi di un presente che minaccia di ingoiare se stesso»¹³, riproponendo la correlazione tra la necessità di una rielaborazione della poetica e le condizioni controverse della realtà contemporanea.

Assunta l'esigenza di formulare presupposti poetici ed espressivi che siano in grado di aderire al contesto (urbano) in continuo rimodellamento, le strade intraprese o quelle da intraprendere aprono complesse riflessioni. Il proposito di Roland Barthes di individuare un percorso semiotico, che passerebbe attraverso un processo di decodificazione, scomposizione e ricombinazione di segni, grazie al quale «verrà così elaborata la lingua della città»¹⁴, ha successivamente posto il suo saggio *Semiologia e urbanistica* (1967) al centro di molti dibattiti sulla letteratura urbana. Essendo stata già menzionata l'idea di Scherpe, ovvero che la *città high-tech* non possa più prestarsi ad una libera elaborazione simbolica dei suoi segni e delle sue immagini, non stupisce che il critico letterario consideri con scetticismo l'approccio di Barthes, a suo giudizio troppo incline alla fascinazione visionaria e per questo

¹¹ M. Augé, *Où est passé l'avenir?* (2008), trad. it. *Che fine ha fatto il futuro?*, Milano: 2009, p. 49.

¹² Ivi, pp. 88-89.

¹³ U. Peltzer, AM, pp. 168-169: «Auf der Suche nach der Syntax einer Gegenwart, die von sich selbst verschlungen zu werden droht».

¹⁴ R. Barthes, *Sémiologie et urbanisme* (1967), trad. it. *Semiologia e urbanistica*, in *L'avventura semiologica*, Torino: 1991, p. 58.

esposto al rischio di produrre nuove simbolizzazioni mistificanti¹⁵. L'approccio teorico espresso in *Semiologia e urbanistica* non convince neppure Erhard Schütz, che nell'intenzione di Barthes di «far uscire dallo stadio puramente metaforico un'espressione come “linguaggio della città”»¹⁶ vede una contraddizione intrinseca, poiché una simile operazione ricostituirebbe, secondo Schütz, un sistema semiotico inevitabilmente metaforico, a valle di un procedimento, in ogni caso, frutto di un lavoro di estrema astrazione¹⁷. Philip Langer osserva come la cosiddetta *fine delle grandi narrazioni* abbia coinciso con una perdita individuale di orientamento razionale, suscitando una tendenza socio-psicologica verso il campo del mitico e dell'esoterico¹⁸ (attribuzione che Scherpe riconosceva, appunto, nel tentativo di Barthes). Anche Langer sottolinea la problematicità del discorso teorico di Barthes e la difficoltà a pensare ad un «nicht-metaphorisches Sprechen vom Text der Stadt»¹⁹, ma aggiunge un'osservazione fondamentale: la città ha perso la sua funzione di *medium*, ovvero centro di riferimento pubblico in cui si compiano la ricezione, la rielaborazione e la trasmissione di informazioni²⁰. Per questa ragione, secondo Langer, l'etichetta *Text der Stadt*, ormai inflazionata per il lungo uso fatto dalla critica, andrebbe cassata, così come sarebbe da superare il *paradigma-Döblin*:

Ein adäquates Verständnis der gegenwärtigen Berlin-Literatur hat sich von traditionellen, sich am „Paradigma-Döblin“ oder am *Text der Stadt* orientierenden Deutungsschemata zu lösen. [...] Der Begriff des Mediums als Vermittlung und Aufhebung von Subjekt und Realität ist in diesem Zusammenhang zentral.²¹

È nel contesto di una metropoli che si sottrae in quanto *medium*, spezzando dunque un'ideale dimensione *dialogica* con e fra gli individui, che si verifica la *crisi della narrazione*. Già qualche anno prima, infatti, Schütz scriveva che non ha più

¹⁵ K. R. Scherpe, *Nonstop nach Nowhere City?*, in Scherpe 1988, cit., p. 130.

¹⁶ Barthes 1967, cit., p. 53.

¹⁷ E. Schütz, *Text der Stadt – Reden von Berlin* in E. Schütz/ J. Döring, *Text der Stadt – Reden von Berlin. Literatur und Metropole seit 1989*, Berlin: 1999, pp. 10-11.

¹⁸ P. Langer, *Kein Ort. Überall: Die Einschreibungen von Berlin in die deutsche Literatur der neunziger Jahre*, Berlin: 2002, p. 31.

¹⁹ Ivi, p. 43.

²⁰ Ivi, pp. 43-44. V. anche par. *Un avvicinamento interdisciplinare allo spazio della città globale*.

²¹ Ivi, p. 51.

senso parlare di *Text der Stadt*, dal momento che la metropoli, sia essa Berlino o New York, piuttosto che un *testo leggibile*, costituisce invece un *Reden von der Stadt*, ossia un enunciato assolutamente *tautologico*, perché la città non fa che parlare di se stessa:

Die Stadt redet ununterbrochen von sich selber. [...] Das permanente Reden über sich selbst, worunter nun freilich auch das Schreiben und Bebildern gefasst ist, macht geradezu das Charakteristikum der Metropolen aus. Selbstfixiert bis an der Rand des Autismus, zugleich aber – neurotisch – im permanentem Vergleich mit anderen – Berlin vorzugsweise mit New York.²²

Nei capitoli precedenti è stata più volte analizzata la natura autoreferenziale dei codici del *sistema globale* e la prevalenza *autoritaria* dei linguaggi della tecnologia e dei media. Come si vedrà più avanti, anche Peltzer è interessato a questa prospettiva critica e fra le sue teorie poetiche si ritrova l'idea di una *fuga della lingua dai linguaggi dominanti*²³. In quest'ottica, probabilmente, il passaggio che realmente inficia il ragionamento di Roland Barthes, almeno se lo si considera in relazione contesto storico odierno – cioè mezzo secolo più tardi di *Semiologia e urbanistica* –, è quello in cui il pensatore francese ritiene che la città sia un *discorso*, «e questo discorso è realmente un linguaggio: la città parla ai suoi abitanti, noi parliamo la nostra città, la città in cui ci troviamo, semplicemente abitandola, percorrendola, osservandola»²⁴. La visione di un mutuo scambio linguistico e di una pacifica esplorazione della città per osservarla e decifrarla, innescando una forma di dialogo ideale, riporta Barthes sul livello della fascinazione simbolica della prima *flânerie*, ovvero *quella dimensione che, come è stato inizialmente messo in luce con le parole di Scherpe, risulta inadeguata per rappresentare la città ipertecnicizzata*. La crepa su cui si compie la rottura (la crisi espressiva) è proprio la *Technifizierung der Wahrnehmung*, che rende inefficace una percezione impressionistico-soggettiva, e se in era moderna la *tecnocrazia* era un fenomeno in fase nascente, nell'era

²² E. Schütz, *Text der Stadt – Reden von Berlin*, in Schütz 1999, cit., p. 15.

²³ Cfr. par. *Fuga della lingua nel lessico del tecno-consumo*.

²⁴ Barthes 1967, cit., p. 53.

postmoderna essa è un fattore dominante. Sotto questo punto di vista, a differenziare modernità e postmodernità è tutt'al più lo stato di avanzamento e di diffusione della tecnica, ma non la sua funzione sostanziale rispetto al sistema-città, ovvero l'istituzione della *tecnica come medium* (da intendere sia come codice linguistico che come sistema di strumenti espressivi), che è invece riguarda tanto il modello di metropoli esaminato da Simmel nel 1903 quanto le metropoli globali contemporanee. Le condizioni che riattivano il discorso sulla crisi del romanzo, quindi, sono piuttosto da rintracciare nell'epoca della *comunicazione multimediale* e della *percezione multisensoriale* – così osserva, già nel 1976, Adam J. Bisanz:

Im Zeitalter der multi-medialen Vermittlungen und multi-sensorischen Perzeption de artistisch reflektierten Erfahrungswelt sind literatur- und kunsttheoretische Begriffe längst hinfällig geworden, die Grenzen der Gattungen in Bewegung geraten. Nicht hat die Krise des Erzählens den Ursprung darin, daß der Roman den drei Gattungen, wie Kayser noch bedeuten konnte, abtrünnig geworden ist [...], sondern allein in seiner linearen Beschaffenheit, die mit den multi-medialen Erzählstrukturen und –
techniken nicht mehr kompatibel ist.²⁵

Tuttavia, se è vero che sarebbe ormai necessario archiviare come mera astrazione simbolica la metafora di una *lettura del testo della città*, o che la rappresentazione letteraria di una *città-testo* come quella di Döblin o di Joyce costituisca oggi un modello inattuale, non è invece opportuno mettere da parte *in toto* le elaborazioni interpretative e stilistiche degli autori della modernità, con cui rimane produttiva una comparazione. Il paradigma della letteratura del primo Novecento resta un punto di riferimento fondamentale per l'adozione di uno stile, anche per uno scrittore contemporaneo come Peltzer. Le soluzioni poetiche indicate da Benjamin per far fronte alla *crisi del romanzo* risultano tutte ancora pertinenti per un tentativo di analisi dei presupposti teorici e delle strutture poetologiche che caratterizzano il capitolo *Sony Center* di *Teil der Lösung*. Come si cercherà di mostrare, infatti, la

²⁵ A. J. Bisanz, *Linearität versus Simultaneität im narrativem Zeit-Raum-Gefüge*, in W. Haubrichs, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik: Erzählforschung 1 – Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*, Göttingen: 1976, p. 187.

non-linearità della narrazione e la decentralizzazione della figura autoriale e dei personaggi costituiscono, nel testo di Peltzer, caratteristiche rilevanti, sviluppate su più livelli formali e attraverso diverse strategie compositive: dalla scelta del fuoco della narrazione al lavoro sulla sintassi e sul lessico, fino all'impianto testuale complessivo e alla riformulazione dell'*architettura* del romanzo – che, nello specifico del capitolo *Sony Center*, propone una particolare forma narrativa 'in miniatura'. Di contro, la centralità della *lingua* e della *tecnica*, su cui pone l'attenzione Benjamin a proposito di *Berlin Alexanderplatz*, rappresenta il contrappeso del decentramento dell'autore e del soggetto: se Döblin rinuncia a parlare *della* città per lasciar *parlare la città*, non esprime altro, in fondo, che la resa di fronte all'autoreferenzialità egemonica di un *codice linguistico* e di un *apparato tecnico*, rispetto ai quali viene avvertita la posizione marginale del singolo individuo urbano. La conseguenza poetologica è l'urgenza di elaborare sul proprio campo, in letteratura, una propria *tecnica*, intesa come costituzione di un metodo e di una *lingua*, che talvolta, come nel caso di Döblin e, un secolo dopo, di Peltzer, finisce per replicare il codice dominante, sia per rispondere ad un'esigenza realistica della rappresentazione artistica, sia per esprimere un'istanza critica e riprodurre quel codice allo scopo di *esorcizzarlo* entro la finzione letteraria.

La *fondazione di uno stile* e la *scrittura della città* di Peltzer seguono, infatti, la scia di Döblin: la ricerca di una tecnica letteraria si risolve con l'acquisizione delle forme espressive che caratterizzano la metropoli contemporanea come sede del sistema globale, mentre viene ridimensionata la presenza dell'autore-narratore. Nel saggio *Erzählen ohne Grenzen* (2006) Peltzer annovera tra le «caratteristiche dell'estetica contemporanea» l'assottigliamento della «distanza narrativa» (su cui poggiava la tradizionale figura del narratore onnisciente); una trasmissione diretta del materiale narrato, al di fuori di una mediazione gerarchica che vede l'autore in posizione privilegiata; non da ultimo, la costituzione di un territorio linguistico «percorso da codici e regole diversificati»²⁶.

²⁶ U. Peltzer, *Erzählen ohne Grenzen. Über denkbare Plots, Flüchtige Subjekte und die Raumstruktur des zeitgenössischen Romans* (da qui EG), in N. Miller/J. Sartorius (hrsg.), *Sprache im technischen Zeitalter*, Köln: 2006 (44), p. 311: «Einebnung von erzählerischer Distanz, die keine behaglichen Lektüreschauer mehr gestattet, eine enthierarchisierte Unmittelbarkeit der Rezeption – mit Subjekten, die

A valle di simili presupposti teorici, sulla base, inoltre, di quanto detto sul confronto con il canone letterario del Novecento, e infine nel quadro di uno sguardo critico sul contesto urbano attraversato dai linguaggi e dalle immagini digitali dei media, appare fondata e solida la scelta poetica di Peltzer: in *Sony Center*, la «distanza narrativa» si assottiglia al punto che la figura del narratore s'inabissa sparendo sotto la narrazione; essa, a sua volta, ridotta la propria linearità strutturale e mutata la lingua, assimila il punto di vista ed i mezzi espressivi dei nuovi media non-letterari, ovvero si sovrappone, come si cercherà di illustrare, al *linguaggio visuale del video*.

sich ihres Status in jeder Beziehung höchst unsicher sind – auf einem von diversen Codes und Sprachregelungen durchgezogenen Territorium – dessen inhaltliche Grenzen nicht trennscharf bestimmt werden können –, wenn wir uns darauf verständigen können als den Hauptcharakteristika zeitgenössischer Ästhetik, wie ich sie rhapsodisch zu entwickeln versuchte, dann hat Gaddis diese Forderungen in seinem Werk nicht nur eingelöst, sondern er hat sie überhaupt erst mitformuliert».

Peltzer, qui, esprime le sue teorie letterarie prendendo spunto dalla scrittura di William Gaddis (che egli considera un proprio modello, come dichiara in diverse interviste), presa in analisi in questo passaggio del suo saggio.

Ibridazione digitale della parola scritta: il video *ri-mediato* sulla pagina

Se la decifrazione e ricodificazione letteraria di un ipotetico *Text der Stadt* appare compromessa, è dunque perché lo spazio della metropoli postmoderna – o postfordistica, come preferisce denominarla Peltzer²⁷ – vede assottigliarsi in misura sempre più evidente, rispetto alla città moderna, la propria funzione di medium, occultata dalla sovrastruttura della *tecnica*, che impone come unico canale di significazione il proprio. Si sono fin qui confrontati diversi modelli interpretativi della *Kulturkritik* e della *Stadsoziologie*, in particolare provenienti dalla scuola di pensiero francese: dalla *società dello spettacolo* di Debord alla *cosmotecnologia* di Augé fino alla *tecno-cultura totalitaria* di Virilio, il discorso sembra convergere verso uno stesso punto: la supremazia di strumenti e linguaggi della tecnologia digitale e della comunicazione di massa nel mondo contemporaneo globalizzato. «Qual è o quale potrebbe essere il ruolo della letteratura nell'epoca dei mass-media?», è la domanda che pone Peter Gilgen in apertura del suo saggio *Literature in the Age of Media System*, pubblicato nel volume *Inter- and Transmedial Literature* (2012)²⁸.

Il dispositivo narratologico focale, in quanto sia strumento sia oggetto del discorso, che tiene insieme l'intero telaio del *Sony Center* di Peltzer, è emblematicamente costituito dalle *videocamere di sorveglianza*. In assenza di un io-narrante o anche soltanto di un protagonista che presti il suo sguardo sulle vicende della trama, telecamere e schermi forniscono l'unica prospettiva di osservazione sull'oggetto del racconto. La stessa 'voce' dell'autore tende ad occultarsi: la *Stadtwahrnehmung* è affidata soltanto ad un unico medium, la superficie digitale. Non a caso il romanzo, come si è avuto modo di notare, ha inizio all'interno di una sala di controllo tappezzata di schermi, e da quel momento il capitolo *Sony Center* si dipana procedendo esplicitamente (Peltzer menziona inquadrature, zoom, movimenti delle telecamere) attraverso le riprese che appaiono nei monitor controllati dagli

²⁷ Cfr. AM 160 e v. cap. «*Parte della soluzione*», o il problema *del presente*, nota 123.

²⁸ P. Gilgen, *Literature in the Age of Media System*, in D. Bathrick/H.P. Preußner (hrsg.), *Literatur inter- und transmedial/Inter- and Transmedial Literature*, New York: 2012, p. 33: «What is or what could be the role of literature in the age of mass media?»

addetti alla sicurezza. È opportuno, in questo senso, rivedere la prima scena della «Piazza», l'atrio centrale dell'edificio, che appare, appunto, sugli schermi della stanza presidiata da un anonimo guardiano:

Die Monitore sind stumm, kein Ton, nicht einmal Knistern gruppiert die Szenen zu einem Ganzen: all die Leute im Freien, ihre hierher übertragenen Wege an Schaufenstern und dichtgefüllten Caféterrassen vorbei zu diesem großen Brunnen mitten auf der überdachten Piazza. (TL 7)

Dopo aver allestito, attraverso i monitor, la prima sequenza di scene che mostrano, lungo quasi due pagine, gli interni del Sony Center, la messa a fuoco manovrata dalla mano dell'autore torna, con sapiente organizzazione dei tempi e misurata regolazione degli equilibri narrativi, ad inquadrare di nuovo la stanza occupata dal sorvegliante, prima di riprendere a far proprie le inquadrature fornite dal video-circuito interno al Sony Center:

Der Mann beugt sich auf seinem Drehstuhl vor und drückt die Zigarette aus. Verschwenderisch, sie in den Aschenbecher zu klemmen und brennen zu lassen, beschäftigt mit sonst was, Gedanken, die man irgendwie nicht zu fassen bekommt. [...] Langsame Zooms und Schwenks, um einer Person quer durch das Atrium zu folgen, bis sie ins Sonnenlicht tritt, ein Gesicht heranholen, eine Szene, deren Auflösung von Interesse scheint. (TL 7)

Peltzer riproduce «zoom e panoramiche» delle telecamere, ne adotta le riprese che, poco più avanti, si alternano oscillando fra le carrellate sulla «Totalansicht der Piazza im Miniaturformat, von hoch oben gefilmt» (TL 10) e dettagli sugli avventori del centro commerciale, fino al primo piano sul tizio con bombetta, che guardando dritto nell'obiettivo, dà ufficialmente inizio alla dimostrazione di protesta, guastando l'ordine e la calma dell'ambiente. Da una parte, ai sorveglianti del racconto basta un istante per inviare un impulso elettronico tramite apparecchi digitali, e modellare lo spazio attraverso ingrandimenti e primi piani:

«Näher ran», sagt Fiedler. Sich durch Glasfasern fortpflanzender Tastendruck rückt den Geschehnissen auf den Leib, Gesichtszüge werden

deutlicher, die albernen Flecken von roter Schminke auf den Wangen der Frauen – in ihrer Kostümierung mit Tüllröckchen über normalen Hosen. (TL 11)

Dall'altra parte è lo stesso Peltzer a rimpicciolire e ingrandire lo spazio narrato come per la pressione di un semplice tasto, lasciando *visualizzare* al lettore vicende e ambienti secondo le stesse modalità di osservazione entro uno schermo. Il controllo visivo della scena, la realizzazione *tecnica* di questo artificio poetico, riescono a Peltzer grazie a diversi espedienti narrativi: non solo la già descritta menzione sistematica di schermi e telecamere, ma anche i ripetuti momenti in cui i dimostranti si prendono beffa del sistema di sorveglianza puntando platealmente la telecamera – «direkt in den Monitor hinein» (TL 12) – o quello in cui addirittura entrano ed escono dal campo visivo delle riprese di sorveglianza, saltando da uno schermo all'altro e mostrando di conoscere perfettamente le 'regole del gioco', quasi fossero, nella plausibile sovrapposizione tra video e pagina scritta, personaggi che si ribellano al controllo del proprio autore per evadere dai confini del libro:

Mit ausgreifenden Armbewegungen dirigiert der Melonenmann Zuschauer und Akteure aus dem Bild, dann verschwindet er selbst, um zuvorderst plötzlich auf Schirm 16 zu erscheinen, an der Spitze eines Zuges mit dem Clown, den Ballerinas, Erwachsenen und Kindern, die eine dichte Traube um sie bilden. (TL 13)

L'evoluzione della vicenda prosegue con il susseguirsi di scene che – al lettore non potrebbe sembrare altrimenti – continuano ad apparire come sedimento del filtro degli schermi, ma a Peltzer non sfugge di posizionare ancora due *dispositivi* per tenere insieme la rete di telecamere virtualmente installata nella sua stessa composizione letteraria. Il primo, perpetuando la regolare alternanza di prospettive fra la stanza di sorveglianza e il campo d'azione, è per l'appunto ricollocato sui monitor di controllo, dove si scorgono i passanti, temporaneamente incuriositi dalla dimostrazione di protesta, andare in cerca delle stesse telecamere di vigilanza:

Der Kreis lockert sich ein wenig auf [...]. Auf den Monitoren sind die Leute zu sehen, wie sie herumgehen, stehen bleiben, nach oben deuten und sich gestisch über die Koordinaten ihres Standorts verständigen [...] (TL 18)

Infine, l'ultimo nodo della tela digitale intrecciata da Peltzer si trova proprio nelle righe conclusive, dove compaiono due ragazzini che, anch'essi prendendosi ormai gioco dell'apparato di *Überwachung*, si divertono e fanno smorfie rivolgendosi «in ein Objektiv hinein» (TL 21).

La soluzione adottata da Peltzer, dunque, si regge su una costruzione accuratamente calibrata, fondata su un impianto narrativo rigoroso, come fosse egli stesso l'architetto dell'intera interfaccia di apparecchiature elettroniche e l'installatore del cablaggio che collega telecamere e video-proiezioni. Quasi mimeticamente, Peltzer riproduce il *punto di vista* delle telecamere, puntando anzi, talvolta, il suo 'personale obiettivo' contro di esse. L'operazione stilistica, però, non si limita ad una *imitazione della percezione digitale* della città: infatti, l'autore tenta di assorbire sulla pagina scritta anche il processo di rielaborazione digitale del materiale registrato, ovvero la *narrazione virtuale* della riproduzione sugli schermi, quando la sua 'inquadratura' sulla vicenda del racconto coincide esattamente con la cornice dei monitor di sorveglianza. È evidente che, non essendo possibile trasferire fisicamente il linguaggio video-digitale entro la scrittura tipografica, l'esperimento metalinguistico – o meglio *inter-mediale*²⁹ – di Peltzer è riducibile ad una *simulazione*. Un concetto che richiama immediatamente il racconto sperimentale di Bodo Morshäuser, *Berliner Simulation* (1983), su cui Harro Segeberg, nella sua lunga rassegna di autori dall'eloquente titolo *Literatur im Medienzeitalter* (2005), propone un taglio analitico che torna interessante per integrare il discorso sull'*intermedialità testuale*:

Morshäusers Erzähltext verfährt dabei auf eine Weise, die klarstellt, dass sein Autor das nach dem Muster nicht-literaler Medien wahrgenommene mediale Zeichensystem Großstadt zwar durchaus – dem „Kinostil“ Döblins oder der Prosa Koeppens folgend – in ein genuin literarisch operierendes

²⁹ La definizione è qui usata liberamente. Per un approfondimento su *intermedialità* e *transmedialità* cfr. Bathrick/Preußer 2012, cit., pp. 7-29.

Zeichensystem Großstadt umformt, sich dabei aber vom Versuch einer literarischen Überbietung (Döblin) oder medienfaszinierten Dechiffrierung (Koeppen) fernhält. Statt dessen beschreibt Morshäusers Erzählung die Welt nicht-literaler Medien mit Hilfe literaler Zeichen, benutzt diese Welt literaler Zeichen jedoch nicht zur Verwandlung, sondern – wie auch der Schriftsteller-Kollege Norbert Niemann (*1961) – zur „Vertiefung“ einer „als Realität akzeptierten (Medien-) Oberfläche“.³⁰

Il procedimento messo in luce per la *Berliner Simulation* di Morshäuser corrisponde formalmente, nella sua generalità descrittiva, a quanto si potrebbe dire riguardo il brano di Peltzer: si coglie il trasferimento di un sistema di segni non letterario, quello del linguaggio dei media digitali, entro un sistema di segni letterario, non ad un mero scopo trasformativo, bensì per approfondirne i funzionamenti. Ciò che non coincide, piuttosto, è la produzione di un «sistema di segni genuinamente letterario», che nel caso di Peltzer non può essere definito tale: la simulazione, fin dove può spingersi entro i limiti tipografici, diviene in Peltzer una *ibridazione*, dal momento che vengono assimilati diversi aspetti linguistico-formali – come detto, dall’adozione del punto di vista alla modalità narrativa – pur evitando, come nel caso di Morshäuser, qualsiasi proposito di riconvertire totalmente o persino neutralizzare il linguaggio preso in prestito³¹.

Probabilmente, il riferimento teorico più utile a classificare la struttura *intermediale* del testo di Peltzer è da ritrovare nel saggio di David Bolter e Richard Grusin *Remediation: Understanding New Media* (2000). Qui gli autori definiscono tre concetti: *immediacy*, *hypermediacy* e *remediation*. La prima categoria allude alla *trasparenza* dell’interfaccia virtuale³², in virtù della quale il medium dovrebbe nascondere la propria funzione e sparire, sebbene questo obiettivo sia di difficile

³⁰ H. Segeberg, *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914*, Darmstadt: 2003, pp. 317-318. Le porzioni virgolettate sono citazioni estratte da: N. Niemann, *Eine Rekonstruktion der Revolte. Von der Literatur zum Pop zur Literatur*, su *Frankfurter Rundschau* del 25.11.1998.

³¹ Cfr. *ivi*, p. 319: «Mit anderen Worten: das erzählende Ich Morshäusers will für den Leser auf die mit den Mitteln der Literatur reflexiv erhellte Universalität einer urbanen Medienteilhabe hinarbeiten, nicht aber die dabei stets vorausgesetzte Medienwahrnehmung literarisch umfunktionieren oder gar aufheben».

³² Nel capitolo *Sorveglianza digitale: confini e confinamenti urbani* si è discusso approfonditamente della questione attraverso gli scritti di Paul Virilio.

realizzazione³³. Tanto più improbabile è che questo avvenga nel testo letterario: anzi, Peltzer deve *indicare* il mezzo, nominandolo, per lasciar intuire la prospettiva ‘presa in prestito’. La seconda categoria individuata da Bolter e Grusin, *hypermediacy*, viene definita come coesistenza e interazione, sullo stesso livello e simultaneamente, di diversi canali mediali³⁴. Ciò non si verifica pienamente nel testo di Peltzer, dove l’interfaccia visuale è solo simulata, anch’essa soltanto *descritta* dalla parola. Ma l’adozione del punto di vista delle telecamere (*imitazione della percezione digitale*) e della modalità espressiva degli schermi (*narrazione virtuale*) produce, come si è cercato di ipotizzare, una parziale sovrapposizione di canali, con il risultato di un’*ibridazione ipermediale*. Il concetto di ipermedialità sembra aderire al meglio al testo di Peltzer quando Bolter e Grusin, qualificandola come antitetica alla *immediacy*, affermano che essa svela all’osservazione la differenza fra lo spazio mediato e lo spazio reale, mostrando il medium per quello che è:

In all its various forms, the logic of hypermediacy expresses the tension between regarding a visual space as mediated and regarding it as a "real" space that lies beyond mediation [...]. In the logic of hypermediacy, the artist (or multimedia programmer or web designer) strives to make the viewer acknowledge the medium as a medium and to delight in that acknowledgment.³⁵

La *remediation* è, infine, il processo che avviene quando nuovi media rielaborano le forme appartenenti ai media precedenti, ovvero *ri-mediano* un contenuto secondo le proprie forme e modalità espressive: dalla pittura alla fotografia, dalla fotografia al cinema, dal cinema alla realtà virtuale dei videogiochi. Con un esempio banale, un libro viene ri-mediato se il suo contenuto diviene l’oggetto di un film. Secondo gli autori, questa sarebbe una tendenza peculiare dei nuovi media digitali, ma in generale rappresenta la caratteristica propria delle tecnologie mediatiche più nuove

³³ D. Bolter/R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge: 2000, p. 13: «Virtual reality is "immersive," which means that it is a medium whose purpose is to disappear. However, this disappearing act is made difficult by the apparatus that virtual reality requires» e p. 16: «The transparent interface is one more manifestation of the need to deny the mediated character of digital technology altogether».

³⁴ Cfr. *ivi*, pp. 24-36.

³⁵ *Ivi*, p. 33.

di rielaborare le tecnologie meno recenti³⁶. Senza dubbio, anche Peltzer mette in pratica una *remediation*, ma invertendo il vettore tendenziale del processo descritto da Bolter e Grusin, visto che, nell'arretramento dal digitale all'analogico, trasferisce le forme e i contenuti di un mezzo più tecnologico entro un altro meno avanzato.

Alla luce di questo complesso procedimento poetico, che in definitiva si potrebbe definire *ibridazione ipermediale del testo* o *rimediazione testuale del video*, si capisce che nel romanzo di Peltzer la videosorveglianza, da argomento del discorso, diviene punto di partenza e principio costitutivo della creazione poetica, come sinteticamente messo in luce da Katrin Schuster nella sua recensione di *Teil der Lösung* sul *Berliner Zeitung*:

Dabei spricht der Roman nicht nur von der Überwachung, sondern unternimmt sie auch – "Teil der Lösung" ist ein Panoptikum, Ulrich Peltzer beobachtet und belauscht sie alle, das ganze Spektrum des Dazwischen [...].³⁷

La simmetria e la mutua complementarità tra forma e contenuto del *microcosmo* letterario *Sony Center* trovano conferma e compimento nel momento in cui a loro volta si integrano, con altrettanta coerenza, con il discorso critico extratestuale sollevato da Peltzer. Infatti, la scelta di consegnare completamente il punto di vista della narrazione all'obiettivo delle telecamere costruendo, come accennato da Katrin Schuster, un *panopticon testuale*, richiama direttamente il medesimo scenario che l'autore intende mettere in discussione: l'ambiente dello spazio pubblico privatizzato di una specifica area di Berlino, entro cui l'esperienza urbana contemporanea è segnata in modo decisivo dall'*onnipresenza* dell'occhio elettronico della videosorveglianza. Similmente, anche se su un piano più generico, Susanne Ledanff sostiene che in *Teil der Lösung* il processo letterario di *Semiotisierung* dello spazio urbano sia concepito in relazione allo scopo di mostrare criticamente i

³⁶ Cfr. *ivi* p. 12 e pp. 36-46.

³⁷ K. Schuster, *Das Gerippe des Realen. Überwachung der Berliner Großstadtsinfonie: Ulrich Peltzers atmosphärischer Roman „Teil der Lösung“*, in *Berliner Zeitung* online, 01/11/2007 (ultima consultazione 12/03/15), link: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/ueberwachung-der-berliner-grossstadtsinfonie--ulrich-peltzers-atmosphaerischer-roman--teil-der-loesung--das-gerippe-des-realen,10810590,10515660.html>.

fenomeni della postmodernità attraverso la riproposizione degli stessi spaccati di urbanità³⁸. Il riscontro di una tale corrispondenza, in verità, aderisce in pieno alle intenzioni dello stesso autore. L'obiettivo poetico di Peltzer è, per sua stessa dichiarazione e, a quanto pare, con efficacia di risultati, proprio quello di lasciar emergere una correlazione fra gli elementi del testo letterario e quelli della realtà (urbana), in virtù di una concezione della letteratura – come riporta Matthias Auer – che privilegia un'estetica volta a restituire al romanzo una dimensione *politica*:

“Ich bin mehr an dem interessiert, was Literatur politisch macht, nicht an ‚politischer Literatur‘, und das ist eher eine ästhetische Frage als eine des Inhalts“, äußert er [Peltzer] im Gespräch mit Kumpfmüller und Tomas David und ergänzt: „Die Frage, die ich mir beim Schreiben stelle, ist: Wie kann ich Wirklichkeit [...] in eine narrative Form bringen, so dass zwischen Text und Wirklichkeit Korrespondenzen entstehen?“³⁹

³⁸ S. Ledanff, *Hauptstadtphantasien. Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur 1989-2008*, Bielefeld 2009, p. 345: «Zum Abschluss ein Blick auf die Semiotisierung einzelner Stadtbilder des neuen Roman, die als Innovation in Peltzers Schreiben zu verstehen ist. Hier geht es um das Aufzeigen aktueller postmoderner Phänomene in urbanitätskritischen Stadtbildern [...].

³⁹ M. Auer, *Ulrich Peltzer*, in H. L. Arnold (hrsg.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München: 2006, p. 13.

Estetica e politica: la *video-scrittura* della città come resistenza critica

Das permanente Reden über sich selbst della metropoli, che Erhard Schütz considera più attendibile rispetto alla metafora di un *Text der Stadt*, così come le proprietà autoreferenziali del linguaggio massmediatico e tecnologico che si sono evidenziate attraverso gli studi di Debord, Virilio e Augé, esprimono la direzione *unilaterale* della comunicazione che regola il contesto urbano contemporaneo. Pertanto, creano le condizioni che giustificano un ripensamento critico della lingua letteraria e spiegano le ragioni di una soluzione stilistica come quella adottata da Peltzer: simulare un codice non-letterario e non-linguistico, ovvero appartenente ad un *medium digitale*.

Marc Augé, ricordando che le condizioni proprie di un'epoca influenzano la dimensione creativa di un artista, evidenzia come tali condizioni, a proposito della contemporaneità globalizzata e mediatizzata, impongano un confronto con un sistema autoreferenziale, costruito sulla *mediazione* attraverso immagini e messaggi che fanno da schermo alla realtà:

Se oggi le articolazioni della creazione artistica nel tempo che viviamo sono così difficili da individuare, ciò avviene proprio perché questo tempo accelera e si sottrae al tempo stesso e perché la sovrapposizione sul linguaggio temporale del linguaggio spaziale, il primato del codice, che prescrive i comportamenti, sul simbolico, che costruisce le relazioni, ha effetti pesanti sulle condizioni della creazione. Il mondo che circonda l'artista e l'epoca in cui vive gli si palesano solo in forme mediatizzate – immagini, avvenimenti, messaggi – che sono esse stesse effetti, aspetti e motori del sistema globale. Questo sistema è l'ideologia di se stesso; funziona come le istruzioni per l'uso; fa letteralmente da *schermo* alla realtà, alla quale si sostituisce o meglio della quale occupa il posto. Il malessere o lo smarrimento degli artisti davanti a questa situazione sono anche i nostri, o più esattamente tendono a duplicare i nostri, e così ci

interrogiamo non sulla pertinenza degli artisti rispetto all'epoca, ma sulla natura e il significato della loro presenza: che cosa hanno da dirci?⁴⁰

Ciò che Peltzer *ha da dire* equivale a ciò che la sua scrittura mette in scena, lasciando coincidere l'oggetto del racconto con la scelta del mezzo e delle modalità del raccontare. Se la metropoli vista attraverso i monitor neutralizza la voce autoriale, ad acquisire piena centralità, emergendo così nella trama come sulla pagina, è quel fenomeno socio-urbano che, attraverso le definizioni di Paul Virilio, si è identificato con l'espressione *telesorveglianza panottica*. Il filtro prodotto dalla percezione mediatizzata del reale, la tirannia del codice e l'esuberanza del linguaggio spaziale di cui parla Augé sono argomenti centrali del discorso affrontato da Peltzer nel capitolo *Sony Center*, ma confluiscono in misura essenziale nella prosa di cui si serve l'autore e, come si è cercato di chiarire, determinano il terreno sul quale fondare una poetica. Lo stile e l'architettura del testo partecipano in maniera decisiva alla realizzazione di uno specifico «Stadporträt»⁴¹ (Schröder, *tageszeitung* 2007) e restituiscono emblematicamente la natura del «mediale[n] Bilderwelt»⁴² a cui Peltzer intende fare riferimento. Ma, come i suoi stessi personaggi, vale a dire gli attivisti che mettono in atto la protesta, sfruttano la conoscenza della planimetria del circuito di videosorveglianza per aggirarne il controllo e sabotarne il funzionamento, o si avvalgono delle forme dello spettacolo mediatico per stravolgerne il senso e deriderle platealmente, o ancora replicano parodicamente alcuni stereotipi dei luoghi del consumo per ribaltarli con sarcasmo, allo stesso modo Peltzer riutilizza criticamente il medium che intende contestare e ne lascia apparire la presenza 'ingombrante' nella realtà vissuta, ingombrando a sua volta il proprio testo letterario. Anche l'operazione definita *rimediazione testuale del video* può avere un potenziale critico: così come la *trasparenza* del mezzo visivo

⁴⁰ Augé 2008, pp. 49-50.

⁴¹ C. Schröder, *Weltbilder prallen aufeinander. Ein Bewusstseinsteppeich rund um Staatsmacht und Widerstand und eine Liebesgeschichte: Ulrich Peltzers neuer Roman "Teil der Lösung"*, in *tageszeitung* online, 10/10/2007 (ultima consultazione 12/03/2014), link:

<http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=li&dig=2007/10/10/a0001&cHash=6fde0c6179>

⁴² *Ibidem*.

crea un'immagine virtuale del reale, la *simulazione* operata da Peltzer è a sua volta un'imitazione analogica della visualità digitale.

La scelta dello spazio entro cui ambientare l'incipit del romanzo, con assoluto realismo nella resa dei dettagli, non si limita pertanto ad una riproduzione veristica di un ambiente tipico del consumismo. Piuttosto, realizza una «Illusion der Mimesis»⁴³, che implica una *posizione critica* di Peltzer rispetto alla domanda su come realizzare la propria rappresentazione letteraria della metropoli nell'epoca dei *mass-media*. Considerando l'intenzione di trovare nella forma e non nel contenuto la possibilità di conferire una componente *politica* alla letteratura⁴⁴, risultano di nuovo esplicative le riflessioni di Augé:

Oggi gli artisti e gli scrittori sono forse condannati a ricercare la bellezza dei «nonluoghi», a scoprirla resistendo alle apparenti evidenze dell'attualità. E lo fanno scoprendo il carattere enigmatico degli oggetti, delle cose disconnesse da ogni esegesi e da ogni istruzione per l'uso, mettendo in scena e prendendo come oggetti i mezzi di comunicazione che si spacciano per mediatori [...].⁴⁵

Una scelta stilistica che, nel caso di Peltzer, si manifesta proprio come *resistenza* «alle apparenze evidenti dell'attualità» e che quindi si concretizza nel testo letterario come *materia resistente*, tramite la sottrazione degli oggetti alle «istruzioni per l'uso» prefissate, e tramite il riciclo delle funzioni dei mezzi di comunicazione, per farne uno dei propri strumenti espressivi, secondo le proprie regole, e contemporaneamente il proprio oggetto del discorso, secondo i propri obiettivi critici, avvalorando le considerazioni generali di Augé:

L'ermetismo dell'arte sta in questo: prende per oggetto le evidenze del contesto per disfarle. Probabilmente è sempre stato così, ma oggi l'arte deve fare i conti con il dilagare delle immagini, con la confusione tra realtà e

⁴³ Espressione utilizzata da A. Mahler, a proposito delle modalità di rappresentazione della città in letteratura, nel saggio *Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution*, in A. Mahler (hrsg.), *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*, Heidelberg: 1999, p. 12.

⁴⁴ Cfr. anche C. Jürgensen, »Ich bin kein guter Archivar meiner selbst«. *Zu Formen der Autorinszenierung bei Ulrich Peltzer*, in P. Fleming/U. Schütte, *Die Gegenwart Erzählen. Ulrich Peltzer und die Ästhetik des Politischen*, Bielefeld 2014, p. 40.

⁴⁵ Augé 2008, cit., pp. 51-52.

finzione, con l'evento mediatico, con il regime dell'evidenza e con il liberalismo che, permettendole di fare qualsiasi cosa, la recupera per farne un prodotto di mercato, per assegnarla alla residenza museale o, molto più semplicemente, per ignorarla.⁴⁶

Allo scopo di formulare un'istanza d'opposizione al dilagare delle immagini, alla confusione del reale nella finzione mediatica, insomma per «resistere alla fagocitazione nel contesto»⁴⁷ (Augé), Peltzer sceglie una soluzione estetica e stilistica che, intrecciandosi con i contenuti e rappresentando una condizione reale, mette in luce tale realtà al di qua della sua evidenza imposta, del suo *sensu* precostituito, della sua natura alienante: la metropoli globalizzata, sottoposta al controllo invisibile e minaccioso delle apparecchiature di sorveglianza. Appropriandosi dei mezzi e dei funzionamenti di questo sistema e trasferendoli entro il proprio progetto poetico, riutilizzandoli per metterne in mostra i meccanismi sulla propria pagina, Peltzer compie un'operazione concettuale di *dislocazione* simile al *détournement* dei situazionisti, inteso come un insieme di strategie di *deviazione* volte all'affrancamento da dispositivi ambientali e culturali precostituiti – fra cui le forme operative della comunicazione di massa – e assimilati dalla società. Tale emancipazione si otterrebbe intervenendo sugli elementi codificati – gli stessi testi, le stesse immagini – dei contesti in questione, per strapparli ad essi e farli propri, come d'altronde, con altre parole, teorizza lo stesso Guy Debord ne *La società dello spettacolo*:

Il *détournement* è il contrario della citazione, dell'autorità teorica sempre falsificata per il solo fatto di essere divenuta citazione; frammento strappato dal suo contesto, dal suo movimento, e in definitiva dalla sua epoca in quanto riferimento globale come dall'opzione precisa che essa era all'interno di questo riferimento, esattamente riconosciuto o misconosciuto.

Il *détournement* è il linguaggio fluido dell'anti-ideologia.⁴⁸

⁴⁶ Ivi, p. 52.

⁴⁷ Ivi, p. 53.

⁴⁸ G. Debord, *La société du spectacle* (1967), trad. it. *La società dello spettacolo*, Milano: 2004 §208, p. 174.

La somiglianza tra questa operazione poetica di Peltzer e l'anti-ideologia descritta da Debord non può che confermare ulteriormente quella che Paul Fleming e Uwe Schütte chiamano, nel titolo della raccolta monografica di saggi su Peltzer di cui sono curatori, «Ästhetik des Politischen»⁴⁹, e che lo stesso autore esplicita, nel dialogo con Michael Kumpfmüller per la *Neue Zürcher Zeitung* dell'aprile 2008⁵⁰, come paradigma della propria scrittura:

Als ästhetisches Verfahren ist diese im Übrigen genuin moderne Art des Schreibens für mich ein Ausdruck einer politischen Haltung.⁵¹

Tuttavia, come fa notare Christoph Jürgensen⁵², Peltzer intende sì individuare, come premessa della propria scrittura, un modello della società contemporanea nel quale collocare lo svolgimento della narrazione, con inevitabili conseguenze sul piano della produzione estetica, tuttavia non accetta di sottoporre all'analisi sociologica la natura intrinseca del romanzo, che non deve risultare una mera restituzione di quest'analisi, quasi fosse un articolo scientifico. Nel medesimo dialogo con Kumpfmüller, infatti, Peltzer afferma:

Das ist natürlich eine analytische und begriffliche Arbeit, die auch künstlerische Folgen hat, aber nicht dazu führen darf, dass ich die Ergebnisse meiner Gesellschaftsanalyse hinterher leitartikelmäßig in meinem Buch wiedergebe.⁵³

È in questo senso che politica ed estetica convivono, o meglio la prima si realizza tramite la seconda: la costruzione poetica del romanzo – come accade per *Teil der Lösung* – porta con sé una cifra politica, che si esprime pienamente, entro la finzione letteraria, attraverso la concezione impegnata della scrittura. Non a caso, in esergo al saggio *Volles Risiko* contenuto nelle sue *Frankfurter Poetikvorlesungen*, Peltzer cita da *Zur Lage der Nation* (1990) di Heiner Müller, in cui quest'ultimo a sua volta riporta in tedesco un breve aforisma dello scrittore e politico francese André

⁴⁹ P. Fleming/U. Schütte 2014, cit.

⁵⁰ Già citato tramite Matthias Auer, v. nota 39.

⁵¹ T. David, *Über die Gegenwart nachdenken. Michael Kumpfmüller und Ulrich Peltzer im Gespräch über die Aktualität des Politischen in der Literatur*, in *Neuer Zürcher Zeitung*, 26/04/2008.

⁵² Jürgensen 2014, cit., pp. 40-41. Jürgensen riporta la sopra citata dichiarazione di Peltzer.

⁵³ David 2008, cit.

Malraux: «Der Künstler ist nicht jemand, der die Welt transkribiert – er ist ihr Rivale» (AM 73). Il riferimento ribadisce la convinzione di Peltzer di ricusare la semplice *Wiedergabe* di una prospettiva analitica sulla società contemporanea, e rafforza l'ipotesi qui avanzata di una *riproduzione critica* del contesto, allo scopo di mostrarne gli aspetti celati all'evidenza ed utilizzarne funzionalmente i meccanismi. Il rifiuto della mera *trascrizione del mondo*, come da citazione di Malraux, in virtù di una scelta di opposizione, avalla anche l'idea che la produzione artistica come *resistenza* si adegui alla concezione della letteratura di Peltzer. Un'interpretazione, d'altronde, pressoché simile a quella che induce Christoph Jürgensen ad accostare, in questo senso, la scrittura di Peltzer al pensiero di Deleuze:

Zudem kann er durch den Rückgriff auf Deleuze sein Kunst- bzw. Literaturkonzept als ›das Widerständige‹, das Schmach und Niedertracht widersteht, auf den Begriff bringen, und schließlich seine diesem Konzept entsprechende Position im gegenwärtigen Literaturbetrieb angeben [...].⁵⁴

Se, in definitiva, da una parte è possibile attribuire operazioni di *détournement* al procedimento compositivo del capitolo *Sony Center*, e, in tal senso, una funzione *resistente* alla letteratura di Peltzer, riconoscendovi una delle componenti politiche della sua poetica, dall'altra parte è più complicato valutare la vera e propria *posizione* dell'autore rispetto agli obiettivi e alla genesi della scrittura. Dal momento che è apparsa piuttosto chiara, se non una presa di posizione militante o un'istanza morale, quantomeno una consapevolezza critica delle questioni politiche, è pertanto difficile credere a Peltzer quando tenta di ridimensionare il più possibile la matrice ideologica ed i presupposti politici della sua letteratura, come accade in un'intervista del 2011 per la *Frankfurter allgemeine Zeitung*. Alla domanda del giornalista Jesko Bender, se raccontare una storia sia di per sé da considerare un atto politico, Peltzer risponde:

Es kommt ja darauf an, was man für einen Begriff von Geschichte hat, und es kommt folglich darauf an, in welcher Form Geschichten erzählt werden.

⁵⁴ C. Jürgensen 2014, cit., p. 36. Christoph Jürgensen fa riferimento ad alcune affermazioni rilasciate da Peltzer in un'intervista per il *tageszeitung* del 28/01/2003.

Erst, wenn ich einen Begriff von Geschichte habe, der nicht mehr von einem ideologischen Programm her denkt, erst dann kann ich auch eine Geschichte schreiben. Dann wird es auch möglich, darüber nachzudenken, wie die Verhältnisse, von denen diese Geschichte ja durchtränkt ist, zu verändern seien. Und das führt zum Problem des Plots - inwiefern es über die Kontingenzen des Alltags hinaus die Möglichkeit gibt, Restspuren von Sinn in der Geschichte zu entdecken, ohne dass es ein vorgeschriebener, sozusagen ein dekretierter Sinn wäre.⁵⁵

Ciò che in verità a Peltzer preme qui sottolineare, è la necessità di non anteporre un programma ideologico al concepimento della scrittura, a quella fase estetica che nella sua visione può essere, come si è visto, essa stessa invece portatrice di una cifra politica, più di quanto possa fare il contenuto. Per questo, alla domanda di Bender sui compiti della letteratura, Peltzer chiarisce ancora una volta in che misura sia preferibile evitare che essa si vincoli a scopi politici o missioni morali, visto che la dimensione politica sarebbe, secondo lo scrittore tedesco, direttamente *iscritta nella sintassi*:

Die Aufgabe von Literatur besteht zumindest nicht darin, moralische oder politische Verbindlichkeiten zu formulieren. Das wirft aber natürlich die Frage auf, wo das Politische in der Literatur zu verorten wäre, jenseits des Stofflichen. Das Politische der Literatur ist der Syntax eingeschrieben und reduziert sich nicht auf die Konflikte, die ein bestimmter Stoff ausformuliert. Und das führt zugespitzt zu der Frage, was eigentlich politischer ist: ein Text wie Kafkas „Der Prozess“ oder „Die Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss?⁵⁶

Peltzer, dunque, ribadisce che la *cifra politica* non risiede in una missione o in un programma, ma essa sarebbe da ritrovare, semplicemente, nella forma. Ad ulteriore chiarimento, l'autore tedesco invoca la separazione fra discipline, tipologie testuali

⁵⁵ J. Bender, *Im Gespräch: Ulrich Peltzer. Warum sind Gefühle nicht das Wahre, Herr Peltzer?* in FAZ online, 28/03/2011 (ultima consultazione 12/03/2015), link:

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/im-gespraech-ulrich-peltzer-warum-sind-gefuehle-nicht-das-wahre-herr-peltzer-1609221.html>

⁵⁶ Ibidem.

ed intenzioni progettuali, che non devono sottoporre o confondere il progetto artistico-formale con quello politico-militante:

Es geht darum, Geschichte zu erzählen, ohne ins Ressentiment abzurutschen, ohne denunziatorisch zu werden. [...] Ich schreibe nicht Romane, um in ihnen Beweise anzutreten, und auch nicht, um moralische oder politische Programme umzusetzen. [...] Das Feld der Literatur muss insofern auch gegenüber dem Feld der Wissenschaft und der Philosophie abgegrenzt werden. Es geht eher darum, Perzepte zu entwickeln, durch die ich beim Lesen hindurchgehe und die Verschiebungen erzeugen: in meinem Denken, in meiner Wahrnehmung, in meinen Überzeugungen. Insbesondere im politischen Aktivismus ist man nicht in der Lage, der Kunst das erstens zuzugestehen und zweitens das auch zu wollen. Da erwartet man doch eher moralische und politische Verbindlichkeiten. Die sollte die Literatur aber nicht geben.⁵⁷

La letteratura, piuttosto, servirebbe a «sviluppare impressioni che producono spostamenti» nel pensiero, nella percezione, nelle convinzioni. Lasciando dunque pure da parte ogni istanza ideologica ed etica, la descrizione accennata da Peltzer non contraddice, anzi conferma l'ipotesi avanzata a proposito delle modalità e delle funzioni della sua operazione metalinguistica e metaletteraria, che si realizza proprio attraverso uno *spostamento* e che produce impressioni utili a suscitare nel lettore un trasferimento percettivo: dalla realtà di un contesto dato (l'ambiente della metropoli globale video-sorvegliata) al contesto della finzione creativa, che recupera e rielabora a gli stessi meccanismi per riutilizzarli come strumenti della propria narrazione.

Il tentativo di identificare le caratteristiche dell'*architettura poetica* del *Sony Center* del romanzo trova un'utile integrazione in una osservazione di Christoph Jürgensen, accompagnata da un'etichetta piuttosto efficace – *politische Literatur 2.0* – per l'opera di Peltzer:

⁵⁷ Ibidem.

In dieser Hinsicht mag Peltzer exemplarisch für eine politische Literatur 2.0 sein, die im Gegensatz zur früheren Nonkonformisten weiß, dass es kein absolutes Außen, keinen Standpunkt außerhalb des Systems gibt – die aber gleichwohl nicht im System aufgehen will.⁵⁸

Se questo grado di ‘consapevolezza’ della letteratura di Peltzer – che, anche laddove non assecondi il sistema, non può tuttavia tirarsene fuori – rilevato da Jürgensen corrisponde al vero, è bene ribadire come essa si realizzi nel primo capitolo di *Teil der Lösung* conciliando, ancora una volta, forma e contenuto, in un’operazione simmetrica: come i dimostranti del racconto tentano di smascherare e sovvertire *dall’interno* i principi e gli strumenti su cui si regge quel dato contesto (il sistema globale visibile nel microcosmo di un centro commerciale), ugualmente l’autore costruisce, con il suo artificio letterario, una *materia resistente* che non si chiama fuori dal sistema (il linguaggio primario del sistema globale: l’interfaccia video dei media digitali), ma si appropria del suo codice espressivo e del suo canale principale, per lasciarne affiorare le controverse conseguenze entro le dinamiche della società urbana contemporanea.

Jürgensen 2014, cit., p. 41.

Fuga della lingua nel lessico del tecno-consumo

Al di là di ogni presupposto ideologico o intenzione militante, che per dichiarazione di Peltzer non fanno parte del suo *background* poetico né costituiscono la matrice della sua genesi creativa, la visione lucida che l'autore dimostra di avere della realtà socio-urbana risponde all'urgenza in base alla quale Marc Augé ritiene che «per gli artisti così come per gli osservatori della società e per i politici, si tratta di ritrovare insieme al senso del tempo anche una coscienza storica che consentano loro di edificare una contemporaneità reale»⁵⁹. La coscienza storica e la capacità di indagare e comprendere il proprio tempo assicurano alla creazione artistica, secondo Augé, un fattore d'incidenza sul contesto che l'antropologo definisce «pertinenza»⁶⁰, e che in tal senso pare potersi attribuire al profilo letterario di Peltzer. La facoltà di parlare alla (più che della) propria epoca è, secondo Augé, una prerogativa indispensabile della letteratura e dell'arte per potervi svolgere un *ruolo*:

Quando la letteratura e l'arte, che pure si inscrivono agevolmente nella loro storia interna, foss'anche con un rovesciamento rivoluzionario, si staccano progressivamente dalla loro storia contestuale, cioè dal pubblico più vasto, c'è il rischio concreto che continuino sì ad esprimere qualche cosa della società (dei suoi smarrimenti e delle sue incertezze), ma rinunciando a svolgervi un ruolo.⁶¹

La collocazione di un'opera letteraria nel contesto contemporaneo e la possibilità di svolgervi una funzione effettiva passa, precisa Augé, attraverso una considerazione critica della *forma*⁶². Smarrimenti e incertezze fanno certamente parte dell'esperienza della metropoli che si è fin qui discussa e Peltzer li mette in scena con dovizia di dettagli e spiccata 'pertinenza'. Ma, sul piano formale, rivoluzioni della lingua, ermetismi e soluzioni manieristiche restano estranei al suo stile che, invece, come si è visto, attinge al contrario ai codici espressivi dominanti,

⁵⁹ Augé 2008, cit., pp. 53-54.

⁶⁰ Ivi, p. 53.

⁶¹ Ivi, p. 57.

⁶² Ivi, p. 55.

per rielaborarli e rimetterli in discussione, per produrre attraverso di essi «eine Flucht der Sprache» (AM 133), e per condurre infine questa *lingua in fuga*

in eine – berücksichtigende – Fremdheit hinein, die man nie verwechseln sollte (nie, nie, nie) mit Unalltäglichem, mit exotischen Ausdrücken, Manierismen oder Gestammel – einem Willen zum Effekt.⁶³

Dichiarata la volontà di rifuggire manierismi e trovate a effetto, Peltzer preferisce una scrittura che, nonostante diversi accorgimenti stilistici e peculiarità poetiche, possa raggiungere, riutilizzando le parole citate da Augé, un «pubblico più vasto» e così svolgere un ruolo nel contesto presente. Non mancano, tuttavia, esempi letterari recenti, nel filone della *Stadt-* e *Berlinliteratur*, di autori che privilegiano una scelta formale più drastica: fra questi c'è Reinhard Jirgl, che in *Abtrünnig* (2008), romanzo anch'esso ambientato nella Berlino contemporanea, ricorre abbondantemente a variazioni sintattiche, invenzioni morfologiche e persino sperimentazioni tipografiche. La sua frase è infatti atipica, spesso tronca, disseminata invece di codici, abbreviazioni e simboli, per lo più assimilati dai nuovi linguaggi tecnici, soprattutto quello informatico, da cui Jirgl prende in prestito, trasferendolo sulla pagina scritta, l'intreccio di *link* ipertestuali. Il risultato è una lettura ostica, complessa, che induce il critico e storico letterario Helmut Böttiger a parlare, a proposito della lingua di Jirgl, di «Buchstaben-Barrikaden»:

Jirgl hat lauter Barrikaden zwischen sich und den Leser gestellt, Barrikaden aus Satzzeichen und Buchstabenattacken, er entfernt sich radikal von der landläufigen Rechtschreibung und von der gewohnten Grammatik.⁶⁴

Sull'avanguardismo ipersperimentale di Jirgl occorre puntualizzare, secondo Susanne Ledanff,

dass es zu Jirgls Schreibweise gehört, eine in ausgesuchten Sprach- und Stilmitteln übersteigerte Zivilisations- und Gesellschaftskritik in den Topoi

⁶³ Ibidem. Il discorso poetico di Peltzer, in questo passaggio, prende le mosse da *Mutmassungen über Jakob* di Uwe Johnson per analizzare e discutere le funzioni di decentramento della lingua in un testo letterario.

⁶⁴ H. Böttiger, *Reinhard Jirgl. Buchstaben-Barrikaden*, in *Nach den Utopien*, p. 99.

und im modernistischen Bildarsenal der Großstadtverdammung zu formulieren.⁶⁵

Il confronto con Jirgl, sulla base del rapporto fra *Schreibweise* e *Gesellschaftskritik*, torna utile a delimitare la concezione poetica di Peltzer, i confini che quest'ultimo non si propone di superare, perché più a suo agio in una posizione di sobrietà stilistica rispetto alla *Übersteigerung* e rispetto al «Bildarsenal der Großstadtverdammung» che Ledanff attribuisce al bagaglio espressivo dell'autore di *Abtrünnig*. La comparazione aiuta a spiegare anche il significato dell'intenzione di Peltzer di non lasciare che la fase di concepimento della scrittura venga sottoposta ad un progetto troppo sistematico, affinché sia invece possibile scrivere «ohne ins Ressentiment abzurutschen, ohne denunziatorisch zu werden»⁶⁶, come già citato dall'intervista rilasciata alla *FAZ* e come Peltzer ribadisce, quasi nei medesimi termini, nelle *Frankfurter Poetikvorlesungen*, poiché

Furor und Idiosynkrasie einen Roman in der Regel (es gibt Ausnahmen) nicht durchgängig vitalisieren und die Gefahr, ins Ressentiment abzurutschen, meist nur mit großer Mühe abzuwenden ist. (AM 9)

Evitando l'avanguardismo come disegno programmatico, Peltzer tuttavia traccia la rotta di una così definita *Flucht der Sprache*, di cui egli scrive nell'ambito di riflessioni sulla letteratura e su altri autori, ma che confluisce piuttosto chiaramente nella sua stessa poetica e che, come si è cercato fin qui di sostenere, non potrà essere scissa, però, dal potenziale di resistenza di cui è portatrice, resistenza rispetto al sistema da cui si trae fuori, se è vero che essa va intesa come

[...] Flucht vor erstickenden Konventionen, vor dem Zeichenregime einer dominanten Zentralmacht (Kolonial- oder Parteidiktatur, in anderer, zeitgenössischer Form aber auch das Gebot eines betäubenden Konsumismus: Kauf dir dein Glück, oder sei zumindest glücklich beim Kaufen) [...]. (AM 133)

⁶⁵ Ledanff 2009, cit., p. 348.

⁶⁶ Cfr. nota 57.

Questa duplice fuga, estetica sul piano della forma espressiva e politica sul piano della negazione delle convenzioni e del «regime di segni di un potere centrale dominante», dimostra la *pertinenza* della letteratura rispetto al contesto socio-politico, e conduce ad una lingua che Peltzer definisce *Fremdsprache*, non perché sia una lingua straniera, bensì sconosciuta rispetto a se stessa:

Viel eher handelt es sich um eine Fremdsprache, die nicht die Sprache eines anderen Landes, einer weit entfernten Region, sonder eine noch unbekante in der eigenen ist, eine Sprache syntaktischer Abwege und Torsionen, die stets aufs neue geschaffen werden (geschaffen werden müssen), um das Leben in den Dingen sichtbar zu machen.⁶⁷

Peltzer qui descrive una lingua fatta di *deviazioni e torsioni sintattiche*, a cui poco più avanti aggiunge un'ulteriore proprietà, quella della «dilatazione della grammatica» («Dehnung der Grammatik⁶⁸). In *Teil der Lösung* ed in particolare in *Sony Center* si assiste a qualcosa di simile: la sintassi di Peltzer si contrae e si distende, il periodo è brusco, ellittico o spezzato quando l'occhio della telecamera si inoltra nella densità degli ambienti interni, la frase è più ampia e lineare quando la prospettiva si allarga seguendo inquadrature panoramiche e carrellate o quando, ad esempio, la narrazione si rilassa nell'exkursus storico sull'edificazione di Potsdamer Platz. Inoltre, la prosa è, più in generale, tendente alla paratassi più che all'ipotassi, procedendo per giustapposizione (come si vedrà, anche lessicale), e allo stesso tempo asciutta e poco incline all'ornamento. Caratteristiche che accostano la scrittura di Peltzer alle preferenze poetiche descritte, più avanti nel romanzo, dal suo stesso protagonista Christian Eich, che, impegnato egli stesso nella stesura di un romanzo, dichiara di ispirarsi a Dos Passos, purché quest'ultimo avesse prima letto Kafka. Dello stesso avviso è Bernd Blaschke, che su *literaturkritik.de* scrive:

Wie John Dos Passos "Manhattan Transfer" soll sein immer wieder verworfener und aufgeschobener Romanentwurf werden – nur "Anonymer.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

Als hätte Dos Passos vorher Kafka gelesen." Und Peltzer liefert genau einen solchen fugierten Roman [...].⁶⁹

Opinione condivisa anche da Christoph Jürgensen, che conferma l'ipotesi che la definizione data da Christian al proprio progetto di romanzo rifletta l'intenzione dell'autore di aprire qualche spiraglio interpretativo sul suo stesso *Teil der Lösung*:

Zudem schreibt Christian an einem Roman, dessen Charakterisierung sich als selbstreferentielle Erklärung des Konzepts von „Teil der Lösung“ insgesamt verstehen lässt [...].⁷⁰

Il percorso di *straniamento* della lingua non si articola, tuttavia, soltanto sulle torsioni sintattiche. L'ultimo passaggio citato dalle *Frankfurter Poetikvorlesungen* di Peltzer, infatti, prosegue specificando che l'esito della *fuga linguistica* sarà una «lingua minoritaria al di là dei codici territoriali, al di là dei significati imperanti e delle prescrizioni assertive», affinché essa sia in grado di significare ciò che è al di fuori della lingua stessa, il mondo:

Eine minoritäre Sprache jenseits jeden territorialen Codes, jenseits herrschender Bedeutungen und Aussagevorschriften, durch die allein wir etwas über das Außen ihrer selbst erfahren, die Welt. (AM 133)

La formulazione di Peltzer ricorda alcune delle teorie di Deleuze e Guattari espresse in *Kafka. Per una letteratura minore* (1975)⁷¹ e trova una sorta di corrispondenza nella contrapposizione di cui parla, parafrasando il filosofo e sociologo Alfred Schütz, Valeria Giordano in *La metropoli e oltre* (2005): ovvero, l'opposizione fra *provincie di significato* (che sembrano avvicinarsi all'idea di *Flucht der Sprache*) e *sensu comune*, «inteso come sospensione del dubbio e

⁶⁹ B. Blaschke, *Halt Dich an Deiner Liebe fest. Ulrich Peltzers poetische Kunst der Fuge über Revolte und Staatsschutz* in *literaturkritik.de – 1. Aufgabe Januar 2008* (ultima consultazione 12/03/2014). Link: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11463

⁷⁰ C. Jürgensen, *Berlin Heinrichplatz, Berlin Potsdamerplatz – Die Textstädte Ulrich Peltzers*, in K. Carrillo Zeiter./B. Callsen (hrsg.), *Berlin-Madrid. Postdiktatoriale Großstadtliteratur*, Berlin: 2011, p. 77.

⁷¹ Peltzer è attento lettore di Deleuze e, come si è visto, dimostra di tenere presente Kafka. Ma le riflessioni di Peltzer sulla lingua ricordano molto da vicino anche un passaggio di Ilse Aichinger, tratto da *Meine Sprache und ich*, in *Eliza Eliza, – Erzählungen (1958-1968)*, Frankfurt/Main 1991, p.198: «Meine Sprache ist eine, die zu Fremdwörtern neigt. Ich suche sie mir aus, ich hole sie von weit her».

accettazione delle realtà condivise, come abitudine alla routine, alle regole quotidiane»⁷². Nella costruzione della breve prosa *Sony Center*, Peltzer mette in pratica questo tipo di considerazioni teoriche, attraverso il processo metaletterario che si è qui creduto opportuno assimilare, sotto l'aspetto generale del funzionamento formale, al concetto di *détournement* dei situazionisti. Non solo, infatti, tramite la *remediation* delle riprese delle videocamere di sorveglianza viene messo in discussione un linguaggio imperante, la dominanza delle immagini visuali dei media; non solo si allude ad una condizione socio-urbana, la sorveglianza degli spazi pubblici, sottraendola all'evidenza data (un centro del consumismo e del turismo); non solo, per bocca dei suoi personaggi, Peltzer rovescia gli stereotipi dello *show* caricandoli teatralmente per parodiarli; infine, l'autore compie anche un lavoro sulla lingua, ricorrendo ad un'analogia *deviazione/dislocazione* – ovvero producendo «verkehrte Bedeutungen», «Verkehrungen der Sprache der Mehrheit» (AM 9) – e trasferisce nella sua prosa *il lessico diffuso della tecnologia e del consumo globalizzato*. A livello sintattico, inoltre, la parola di Peltzer diviene a sua volta gelida, asettica, cupa, quasi a riprodurre la sensazione di impersonalità dei messaggi standardizzati dei manuali d'istruzioni o delle voci robotiche preregistrate per gli apparecchi automatici. In particolare nelle scene ambientate nella stanza di sorveglianza, in cui un addetto alla sicurezza svolge apaticamente e meccanicamente il suo lavoro, si nota come la sintassi assuma queste forme, fin dall'incipit del romanzo:

Die Silhouette des Mannes zeichnet sich deutlich vor den Bildschirmen ab. [...] Rechts von ihm steigt eine dünne Rauchfahne aus dem Aschenbecher auf der Konsole hoch, ein schmuckloses längliches Pult mit zwei Tastenfeldern. Mentholzigaretten, eine zerlesene Zeitung. Unter dem Pult stehen die Speichergeräte, Empfänger und verkabelte Rechner, deren grüne Dioden wie brennende Augen aus dem Schatten hervortreten. (TL 7)

Tornando al lavoro sul lessico, l'obiettivo critico-poetico appare quello di asfissare lo spazio del testo letterario tramite un'eccedenza nominale, generando

⁷² V. Giordano, *La metropoli e oltre*, Roma 2005, p. 85.

una sensazione claustrofobica allo scopo di evidenziare la misura della sovrabbondanza onomastica e della onnipresenza fisica di luoghi e prodotti del consumo di massa e di oggetti tecnologici, in una relazione di interdipendenza che spesso vede sovrapporsi i due livelli⁷³, in quanto le apparecchiature elettroniche costituiscono, oggi, parte fondamentale del consumismo massificato⁷⁴. Già il titolo del capitolo, o meglio di tutti i capitoli, nell'edizione Amman Verlag adopera miratamente un carattere tipografico che rievoca l'estetica degli apparecchi digitali (cartelli elettronici o orologi e sveglie). Nello spazio angusto e buio della stanzetta in cui si apre il romanzo, così come sulla superficie della pagina, proliferano *Fachbegriffe* relativi alla tecnologia: «Bildschirmen», «Konsole», «Pult», «Tastefeldern», «Speichergeräte», «Empfänger», «verkabelte Rechner», «Dioden», «Klimaanlage», «Monitore» (TL 7)⁷⁵, è questa folla di macchinari la popolazione che circonda il sorvegliante che, invece, rimane un'ombra indistinta. Non solo è ostruita la vista, ma anche l'udito è monopolizzato dai rumori della tecnologia: nessun suono, racconta l'autore, se non il ronzio dell'aria condizionata e, poco dopo, il fruscio degli schermi. Peltzer trasferisce nel testo un *sintomo* di quello che Paul Virilio considera «un disorientamento del nostro rapporto con il reale» in virtù di un *inquinamento dell'ecologia del sensibile*⁷⁶.

Quando, dalla sala di controllo, la scena passa sull'atrio centrale del Sony Center e inquadra passanti, visitatori e clienti, il testo, per giunta privo di capoversi, resta ugualmente ostruito dallo stesso abuso lessicologico, poiché i prodotti tecnologici, e in particolare le apparecchiature video, abbondano anche dove non sono necessari – come invece erano nel caso del lavoro di sorveglianza:

Man sieht sie am Rand des Edelstahlbeckens sitzen, müde Blicke in Reiseführer und Hochglanzprospekte aus der Volkswagen Youth.lounge werfen, durch die Sucher ihrer Kameras schauen, telefonieren. Andere

⁷³ Si pensi al nome dell'edificio stesso, uno *shopping center* intitolato al marchio «Sony», multinazionale di prodotti elettronici.

⁷⁴ M. Augé osserva che tecnologie e media «sono i prodotti più elaborati della società dei consumi» (Augé 2008, cit., p. 40).

⁷⁵ Cfr. par. *Potsdamer Platz*, cuore della città globale. *Sony Center*, un mondo nel mondo.

⁷⁶ P. Virilio, *La bomba informatica* (1998), Milano: 2000, p. 107. Cfr. par. *Dentro il Sony Center: un mondo nel mondo*, note 172 e 173.

kreuzen durchs *Bild* und verdecken sie einen Moment lang, Körper und Gesten. Im Wasser planschen zwei kleine Jungen, spritzen sich nass, während eine Frau im Hintergrund sie für ihr *digitales Heimkino filmt*. Sie *schwenkt* den *Camcorder* nach oben zur Spitze der Dachkonstruktion, die wie ein gewaltiges Zirkuszelt aus *Fiberglas* und weißem Segeltuch über dem Rund der Gebäude aufgespannt ist, zehn oder zwölf Stockwerke hoch. (TL 7, corsivo mio)

Lo stacco d'inquadratura su uno scenario più ampio non sottrae il senso di ristrettezza alla percezione che Peltzer vuole evocare: gli obiettivi delle videocamere personali, insieme a quelle di servizio, descrivono le coordinate del racconto e le linee della pagina; immagini, schermi, marche e materiali affollano orizzontalmente lo spazio, che invece, in altezza, si estende per una dozzina di piani, senza ostacoli. Tale sbilanciamento, definito dall'autore, appena più avanti, «schwindelerregend» (TL 8)⁷⁷, produce quindi un'altra reazione sensoriale, a conferma di una coordinazione fra gli elementi testuali e l'impressione che Peltzer vuole restituire di un ambiente. Successivamente, tra continue stimolazioni visive date da «Neonschriften», «Informationen» e «Scheinwerfer» (TL 8), dopo una panoramica circolare su un *Multiplexkino*, sul salone della Volkswagen e su un *Megastore*, la ripresa zooma sulle vetrine dei negozi, che espongono «auf grellrosa Plastikkissen ausgestellte Miniaturen von Technik», «Notebooks verkleinert zu Schulheften, und Mobiltelefone kaum größer als ein Salzstreuer» (TL 8). Lessico tecnologico e consumistico si sovrappongono completamente nell'elenco dei prodotti elettronici, mentre il testo fa sobbalzare la lettura fra il macroscopico e il microscopico, procurando al lettore lo stesso senso di vertigine attribuito all'architettura del Sony Center poco prima. Il viaggio fra i vocaboli del tecno-consumo di massa prosegue insieme alla narrazione, menzionando nomi propri di negozi, *brand*, catene di franchising, showroom, generici esercizi commerciali per l'usa e getta e per il *take away*, tracciando quindi una mappatura di luoghi dello shopping e del *mainstream*: dal manichino di Spiderman sospeso all'ingresso del cinema multisala ai «Bankautomaten, Modengeschäfte und Snackbars» (TL 8), passando per il *foyer*

⁷⁷ Cfr. par. *Dentro il Sony Center: un mondo nel mondo*.

della «Sanofi-Synthélabo», un punto vendita della catena dolciaria «Dunkin’ Donuts» fino ad un «Easy Internetcafé» (TL 15).

L’*impressionismo tecnologico*⁷⁸ con cui Peltzer, senza fare eccessivo ricorso a sperimentazioni linguistiche, ma disegnando una mirata architettura testuale e servendosi di tecniche ‘modernistiche’ di giustapposizione di elementi, costruisce la sua rappresentazione urbana, richiama da lontano l’*imagismo* della poesia inglese del primo Novecento: in particolare, la «Technik diskursiver Stadtkonstitution» con cui Ezra Pound – così osserva Andreas Mahler sul poeta inglese – elabora la propria «verdichtete, imagistische Stadterfahrung» per realizzare una «semantische Reihe»⁷⁹ di scene metropolitane, come nei due versi della celebre *In a Station of the Metro* (1916). Ma il riferimento letterario di Peltzer, per quanto riguarda il modernismo imagista anglofono del XX secolo, è sicuramente James Joyce⁸⁰. L’intero primo capitolo di *Angefangen wird mittendrin*, intitolato *Die Dinge, der Alltag*, è incentrato, come già anticipato, sullo *Ulysses* (1922) e diverse osservazioni critiche denunciano una chiara ispirazione suscitata da Joyce sull’autore tedesco: dalla concezione della letteratura alla funzione dello scrittore, fino alla rappresentazione, nello specifico, della città moderna. In particolare, un passaggio di questo capitolo, parlando di Joyce, sembra rispecchiare proprio l’operazione lessicale di *affollamento di significanti* tratti dal linguaggio tecno-consumistico compiuta in *Sony Center*, dove Peltzer ingorga il tempo della narrazione e riduce lo *spazio del testo* come lo spazio d’azione dei personaggi:

⁷⁸ Qui inteso in senso lato come strategia stilistico-estetica, senza alcun riferimento al movimento artistico in senso stretto. Come già specificato, la *metropoli ipertecnologica* non si presta alla simbolizzazione di impressioni soggettive, bensì impone le proprie immagini attraverso i propri *media*, ed è l’insieme di queste immagini che Peltzer restituisce. È comunque interessante come, in un saggio intitolato *Impressionistische Kultur. Zur Ästhetik von Modernität und Großstadt um 1900*, Lothar Müller riporti un’osservazione di Adorno sulle tendenze dell’impressionismo nella pittura francese, fortemente suggestionata dalla tecnica della modernità e incline ad assorbirne esteticamente gli impulsi: «Doch ist Adornos Idee, der tiefste Impuls impressionistischer Malerei sei es, die Choc erfahrungen der technischen Moderne ästhetisch zu “absorbieren”», in T. Steinfeld/H. Suhr, *In der großen Stadt*, Frankfurt/Main: 1990, p. 47.

⁷⁹ Mahler 1999, cit., p. 13.

⁸⁰ In un’intervista con Paul Fleming e Uwe Schütte, Peltzer dichiara, riguardo la sua formazione letteraria: «Ich hab damals exzessiv gelesen und dann irgendwann, 1986 etwa, auch den *Ulysses* nach vielen gescheiterten Anläufen endlich verstanden». Nel saggio intitolato «*Der Mensch als Fluss seiner Sprache*». Ulrich Peltzer und James Joyce (2014), Maren Jäger individua significativi parallelismi strutturali e contenutistici fra l’*Ulisse* dell’autore irlandese e *Stefan Martinez* (1995) di Peltzer. Entrambi i contributi si trovano in Fleming/Schütte 2014, cit., rispettivamente p. 16 e p. 53 e ss.

Zudem verlangsamt die Überfülle an Signifikanten, die riesige Menge gleißender lärmender Zeichen, die hinter jeder großstädtischen Ecke lauern und ein enormes Ablenkungspotential haben, das epische Tempo, so dass ein Realismus des Details, wie er im *Ulysses* bereits zu voller Blüte gebracht wurde, herkömmliche Haltungs- und Spannungsbögen einfach überlagert oder an die Peripherie der Erzählung zu drängen pflegt. Was der Eindruck einer gewissen Statik erzeugt, eines nicht zur Diskussion stehenden Grundgerüsts sozialer und ökonomischer Mechanismen, die sowohl den Alltag, die Gegenwart einer Zeit, strukturieren als auch den Rahmen angeben, in dem sich Subjektivierungsprozesse vollziehen; einen Erfahrungsrahmen, in dem das Reale (der Dinge) sich auf eine Weise verknüpft und lesbar gemacht werden kann, die keines entwickelteren ›Plots‹ bedarf (wie im *Ulysses* als einem Meisterwerk der klassischen Moderne), weder zur Innenseite der Figuren noch zur Außenseite der Wirklichkeit hin. Als fände die Zahl der Handlungs- und Wahrnehmungsoptionen des Einzelnen in seinen konkreten Bezügen [...] irgendwo doch ihre Grenze und müsste selbst nicht mehr zum narrativen Gegenstand werden. (AM 32-33)

La medesima *Statik* che Peltzer individua nella narrazione dello *Ulysses* si verifica nell'impianto poetico del suo *Sony Center*, dove, ancora attraverso il filtro degli schermi, è persino visibile una piccola traccia di rallentamento del tempo:

Einer leert Müllkörbe, ein anderer sammelt mit einem Scherenarm Kippen und Papierschnipsel auf, gepflegt gekleidet, sauber rasiert, als gehörten sie zu den Gästen in ihren Freizeitsachen dazu. Nirgends ein Bettler zu entdecken, oder Betrunkene, nur Standard auf sämtlichen Schirmen, keine Hektik und keine irreguläre Geschwindigkeit. (TL 8-9)

La densità dei significanti che designano gli oggetti della tecnologia costituiscono analogamente per Peltzer un'ostruzione al fluire della prosa e insieme una limitazione per le *Wahrnehmungsoptionen*. L'effetto di restringimento della percezione e dello spazio narrativo prodotto dall'accumulazione lessicale è qui combinato con il rallentamento della narrazione che, nella sua esplicitazione sopra

citata, è da ricondurre anche alla natura dell'ambiente messo in scena: un centro commerciale in cui controllo e prescrizioni uniformano l'ambiente e lo appiattiscono. Ciò rimanda direttamente, come più volte osservato, al contesto storico-sociale della metropoli contemporanea. D'altronde, una riprova viene dall'autore medesimo, visto che è Peltzer a porre in relazione i suddetti fenomeni testuali, dapprincipio riferiti a Joyce, con un momento storico successivo e ben contestualizzato, la società postfordistica:

Prinzipiell vorgezeichnete Bewegungen und Ziele, ein Raum beschränkter Möglichkeiten, dessen Darstellbarkeit nicht darauf angewiesen ist, Zusammenhänge in ihrer potenzierten Zufälligkeit überhaupt erst hervorzubringen. Oder die Frage aufzuwerfen, wo denn welche zu finden seien und ob sie beanspruchen können, zur Aufklärung über bestimmte Zustände beizutragen. Das aber erscheint mir unter den Bedingungen einer postfordistischen Ordnung, einer vermeintlichen Totalmedialisierung der Welt, höchst notwendig zu sein, als Erkenntnishilfe wie als Moment einer zeitgenössischen Poetik, die den globalen Veränderungen der letzten dreißig Jahre Rechnung trägt. (AM 33)

Sono dunque le riflessioni teoriche dell'autore ad avallare l'ipotesi, qui avanzata, sulla necessità di tener conto dei «cambiamenti globali degli ultimi trent'anni» - il cui dato cruciale è da considerarsi, anche secondo Peltzer, la *Totalmedialisierung der Welt* – per interpretare le modificazioni della poetica, senza però contemplare l'ipotesi che quest'ultima costituisca la chiave per svelare nessi o per chiarire uno stato di cose, ritenendo bensì che essa possa trasporre nella finzione artistica i caratteri di un momento storico in cui si assiste alla «prescrizione di movimenti e scopi» e si abita «uno spazio di possibilità limitate».

Prestando fede alle teorie letterarie di Peltzer, è dunque lecito credere che le strategie compositive a cui egli ricorre, piuttosto che mirate ad intraprendere la via etica della denuncia, servano a diagnosticare attraverso un'*impressione mimetica*⁸¹,

⁸¹ Va specificato che, come d'altronde emerge per le operazioni poetiche di Peltzer, la *mimesis* non è da intendere di per sé come pura *imitazione*. Paul Ricœur segnala questa distinzione in *Temps et récit. Tome I: L'intrigue et le récit historique* (1983), trad. it. *Tempo e racconto – I*, Milano: 1986: «Non v'è

in questo caso come in altri punti del prologo di *Teil der Lösung*, i *sintomi* di una realtà sociale nell'era dei cambiamenti globali e della *Totalmedialisierung*: lo straniamento prodotto nel sistema-narrazione attraverso la *fuga della lingua* è il segnale di una condizione di alienazione nel sistema-società, non dissimile da quella che Augé chiama «invasione dello spazio da parte del testo»⁸² (*Nonluoghi*, 1992) e che nella lingua di Peltzer si declina, per un trasferimento quasi inverso, come invasione del testo da parte del lessico tecno-consumistico appartenente al contesto. Il linguaggio del consumo e della *cosmotecnologia* – ancora Augé (*Che fine ha fatto il futuro?*, 2008) – «aliena chiunque lo prenda alla lettera»⁸³, in particolare per la sua natura autoreferenziale:

Il mondo del consumo basta a se stesso, mostrando rimandi a una cosmologia: si definisce attraverso le proprie modalità d'uso. La cosmotecnologia, intendendo con questo termine l'insieme delle tecnologie messe a disposizione degli umani per la gestione della propria esistenza materiale e l'insieme delle rappresentazioni a queste legate, è fine a se stessa. Essa definisce la natura le modalità delle relazioni che gli umani possono intrattenere quando vi si riferiscono: mondo dell'immanenza nel quale l'immagine rimanda all'immagine e il messaggio al messaggio [...].⁸⁴

Un sistema – anche linguistico – fine a se stesso e tautologico, che definisce le modalità delle relazioni umane: ecco lo *Zeichenregime einer dominanten Zentralmacht* a cui fa riferimento Peltzer, e da cui prende le misure la fuga della lingua; ed ecco le *vorgezeichnete Bewegungen und Ziele* e il *Raum beschränkter*

dubbio che il senso prevalente della *mimesis* è proprio quello che viene istituito mediante l'accostamento al *muthos*: se continuiamo a tradurre *mimesis* con imitazione, bisogna allora intenderla come il contrario del ricalco di un reale preesistente e parlare invece di imitazione creatrice. E se traduciamo *mimesis* con rappresentazione, non bisogna, con questo termine, pensare ad una sorta di reduplicazione di presenza, come si potrebbe ancora pensare nel caso della *mimesis* platonica, bensì nei termini della rottura che apre lo spazio della finzione. L'artefice delle parole non inventa cose, ma soltanto delle quasi-cose, inventa del come-se. In tal senso, il termine aristotelico di *mimesis* è l'emblema di questa operazione che, detta con un vocabolario d'oggi, instaura la letterarietà dell'opera letteraria» (p. 80).

⁸² M. Augé, *Non-lieux* (1992), trad. it. *Nonluoghi*, Milano: 2009, p. 91. In particolare: «Altro esempio di invasione dello spazio da parte del testo: i grandi magazzini. Qui il cliente circola silenziosamente, consulta le etichette, [...] poi tende la sua carta di credito [...]. Tutte le interpellanze provenienti dalle nostre vie di comunicazione, dai nostri centri commerciali o dalle avanguardie del sistema bancario [...] fabbricano «l'uomo medio», definito come utente del sistema stradale, commerciale o bancario.

⁸³ Augé 2008, cit., p. 41.

⁸⁴ Ivi, pp. 27-28.

Möglichkeiten, di cui la lingua invece si carica il peso, senza ripiegare su se stessa rifugiandosi in formalismi manieristici, bensì divenendo *inquieta* e suscitando a sua volta un desiderio di fuga. Come in fondo conferma lo stesso Peltzer se, nell'intervista per la *FAZ* del 2011 dichiara che l'arte debba essere *irritante* per produrre un cambiamento:

Kunst wird dort spannend, wo sie irritiert. [...] Irritationen sind nicht nur kognitive Dissonanzen, sondern auch ein affektives Durcheinander. Das hat man hinterher für sich zu sortieren - da beginnt Veränderung.⁸⁵

⁸⁵ Bender 28/03/2011, cit.

Tracce di spersonalizzazione: occultamento del soggetto, staticità del presente

Inversamente proporzionale all'accumulazione lessicale presa in analisi è la presenza dei personaggi, degli esseri umani, che nelle prime pagine del romanzo figurano solo come folle amorfe di consumisti o come personaggi senza nome, tranne uno dei due guardiani, Fiedler, e uno dei dimostranti, che si presenta sotto falso nominativo. A ciò va aggiunto che il brano *Sony Center* si sviluppa senza un *Ich-Erzähler* o un protagonista che detti la trama, la quale è anzi del tutto priva di punti di vista interni ai personaggi. Anonimità e marginalizzazione dell'individuo in letteratura affondano le radici in una tendenza certamente non contemporanea, se si considera il progressivo «declino del soggetto»⁸⁶ nella letteratura moderna, e tanto più se si considera la rappresentazione dell'individuo al cospetto della grande città. L'impressione primaria di fronte alla grande città è uno sbilanciamento delle proporzioni tra l'individuo, la cui figura si contrae, e il mondo che si espande⁸⁷. Mentre il singolo soggetto viene marginalizzato confondendosi nella moltitudine di individui che popolano la grande città, quest'ultima assume una propria soggettività autonoma e sovrana⁸⁸.

In ambito europeo, la letteratura della città ha inizio nei primi decenni del XIX secolo, configurandosi proprio come tentativo dei protagonisti di salvaguardare la propria soggettività nel confronto con la società urbana⁸⁹. Accanto alla poesia e alla prosa di Charles Baudelaire, un riferimento esemplare, spesso chiamato in causa come precursore della letteratura del secolo successivo a proposito di diversi temi legati all'urbanità, è il racconto *The man of the Crowd* (1840) di Edgar Allan Poe, in cui è la *folla* il fattore decisivo per lo smarrimento del soggetto individuale nella metropoli, sebbene vi resti ancora intatta la funzione dell'io-narrante e quindi la

⁸⁶ Cfr. Giordano 2005, cit., p. 67. Eloquente anche il titolo del capitolo: *I soggetti senza nome*.

⁸⁷ Cfr. H. Suhr, *Die fremde Stadt. Über Geschichten von Aufstieg und Untergang*, in Steinfeld/Suhr 1990, cit., p. 25. L'analisi di Suhr si muove da un confronto fra Kafka e Balzac: «Der erste Eindruck vor der großen Stadt ist, beim einen wie beim anderen: eine Verschiebung von Proportionen – zwischen dem Ich, das gleichsam schrumpft, und der Welt, die wächst»..

⁸⁸ Cfr. *ivi*, pp. 25 e 36.

⁸⁹ Cfr. *ivi*, p. 26: «Die Literatur der Urbanität beginnt auf dem europäischen Festland in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts mit den Versuchen bürgerlicher, mittelloser Helden, im Widerspruch zu ihrer Gesellschaft das Subjekt ihrer eigenen Verhältnisse zu werden.»

presenza di un protagonista. Il punto di vista è quello del narratore che, seduto all'interno di un bar, osserva, immobile, la vita urbana di Londra scorrergli intorno, come se la città fosse un organismo semovente ripreso da un'inquadratura fissa. Finché l'io-osservatore non viene trascinato all'esterno, preso dalla curiosità, per inseguire un anziano che, senza rivolgergli l'attenzione, lo conduce nel cuore multiforme della metropoli, abbandonandosi a una sorta di ingestibile *flânerie* non meno passiva della precedente immobilità. Infine, si troverà disperso nella folla che popola una metropoli dai caratteri labirintici. Nel già citato saggio *Die Dinge, der Alltag*, Peltzer discute l'elemento urbano della *Menge*, per chiamare quindi in causa proprio il racconto di Poe, dalla cui descrizione sembrano emergere, come nel caso di Joyce, non pochi aspetti in comune con la sua stessa raffigurazione degli abitanti della metropoli in *Teil der Lösung* – Peltzer mette in risalto l'anonimità della *Öffentlichkeit* urbana, l'ostilità ambientale delle strade percorse solo da passanti senza nome, e il flusso di stimoli che confonde la percezione:

Öffentlich bleibt jeder anonym, gut getarnt der eine, obwohl er sich gar nicht tarnt, während der andere spezielle (speziell markierte) Orte aufsuchen muss, um jenseits des Privattraums einigermaßen sicher unter seinesgleichen zu sein, in der Kirche, in Vereinen und Kontoren, bei den Genossen der eigenen Gesinnung. Das Draußen hingegen, das sprichwörtlich feindliche Leben, kennt nur Inkognitos, Passanten ohne Namen, die durch eine Welt treiben, die vor verwirrenden Zeichen fast birst. Eine blinkende, tönende Flut medialer Erscheinungen, in der man sich täglich neu zurecht finden muss, kapiere muss [...]. (AM 21)

La letteratura del primo Novecento europeo, nella quale figura James Joyce fra i classici più prestigiosi, tematizza in modo articolato e complesso il rapporto individuo-città, che diviene fra i paradigmi letterari dell'epoca. Guardando al panorama letterario in lingua tedesca, ma lasciando da parte la poesia espressionista e limitando l'attenzione alla prosa, può risultare qui pertinente un sommario confronto con altri tre nomi classici della *Literaturgeschichte*: Franz Kafka, Robert Musil e Alfred Döblin.

Nel mondo letterario di Kafka, la marginalizzazione del soggetto è un aspetto persino costitutivo. Probabilmente, fra le prose brevi dell'autore praghese, l'esempio più efficace ai fini di una raffigurazione visiva della *perdita del centro* è *Eine kaiserliche Botschaft* (1917)⁹⁰. Un instancabile messaggero imperiale è chiamato a recapitare un segreto messaggio del sovrano fino all'estrema periferia dell'impero: un percorso lungo millenni, sentenza paradossalmente Kafka, perché occorrerebbe superare un fitto sistema concentrico di stanze, porte, scale, cortili e palazzi, a loro volta circondati da nuovi cortili e nuovi palazzi, con nuove porte e nuove scale. Il messaggero si perde in questo labirinto, facendosi anch'egli largo «durch die Menge», che, tuttavia, è soltanto la folla che abita gli interni del palazzo centrale, ma «die Menge ist so groß», scrive Kafka, che sarebbe impossibile uscirne. Se anche il messaggero ci riuscisse, mai potrebbe ritornare indietro, tanto è estesa ed ingombra la superficie che separa il centro dell'impero dal suo margine, dove, lontanissimo dal cuore della città imperiale, resterà in vana attesa il destinatario del messaggio, un'anonima, indistinta ombra⁹¹.

Il più noto romanzo di Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930), lascia intuire già nel titolo la centralità della domanda sulla valenza della soggetto in relazione al tema *metropoli*, presentando un individuo privo di proprietà, quindi spersonalizzato⁹². Più interessante, per una comparazione con Peltzer, è la mancanza di un soggetto *osservatore* nel testo di Musil, assorbito nella collettività indefinita della *Menschenmenge*, come osserva Walter Moser:

Das einzige Element, das bei Musil fehlt, oder aufgegeben wurde – Michel Serres hat es bemerkt – ist der Beobachter, der außerhalb, ja sogar über der Menschenmenge ist [...]. Die Bestimmbarkeit hängt also vom Ort des Beobachters ab. Der äußere Beobachter ist die historisch ältere Figur, die ihrem Objekt entgegensteht, es durchschaut und beherrscht. Der innere Beobachter, den wir bei Musil häufiger treffen, ist ins Kollektivphänomen

⁹⁰ Kafka, F., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, Frankfurt/Main: 2003, pp. 305-306.

⁹¹ Ivi, p. 305: «Der Kaiser – so heißt es – hat Dir, dem Einzelnen, dem jämmerlichen Untertanen, dem winzig vor der kaiserlichen Sonne in die fernste Ferne geflüchteten Schatten, gerade Dir hat der Kaiser von seinem Sterbebett aus eine Botschaft gesendet».

⁹² Cfr. W. Moser, *Zur Erforschung des modernen Menschen. Die wissenschaftliche Figuration der Metropole in Musils "Der Mann ohne Eigenschaften"*, in Steinfeld/Suhr 1990, cit., p. 115.

eingetaucht, sein eigener Status als individuelles Subjekt ist in Gefahr, aufgelöst zu werden.⁹³

In Peltzer il soggetto osservatore è sì disperso nella folla indistinta, ma è, prima di tutto, rimpiazzato dall'occhio elettronico delle videocamere. Un'ulteriore osservazione di Walter Moser su Musil che qui torna utile è che, prima del secondo capitolo di *Der Mann ohne Eigenschaften*, non compaiono gli 'eroi' del romanzo, e mentre gli altri individui restano figure non identificate, l'intera narrazione è dedicata alla percezione della città, attraverso tecniche cinematografiche di inquadrature dettagliate e *zoom* – un dettaglio che lascia certamente considerare Musil un modello per Peltzer:

Im ganzen ersten Romankapitel herrscht diese Wahrnehmung der Großstadt vor, obwohl die Erzählinstanz sich Bewegungen erlaubt, die der Technik des *Zooming* im Film gleichkommen. Der Leser nimmt die Großstadt nur als Kollektivphänomen wahr, und wo ihm Einzelpersonen begegnen, werden sie nie genügend individualisiert und identifiziert – wie das etwa in der realistischen Romantradition der Fall ist –, um sich als Subjekt und Träger der Romanhandlung anzubieten. So ist denn der Leser erleichtert, im zweiten Kapitel des Romans endlich dessen Helden anzutreffen.⁹⁴

Harald Jähner sostiene che, a differenza dell'odierno sguardo disinteressato sulla città, che sottovaluta il problema di un'urbanità in estinzione, la sensibilità letteraria tedesca degli anni Venti testimoniava l'esplosione urbanistica di Berlino con un condiviso senso di incertezza rispetto agli orizzonti di tale processo:

In den Zwanziger Jahren war der Blick der Deutschen auf ihre sich stürmisch entwickelnde Hauptstadt geprägt von der Ungewissheit, wohin ihre Entwicklung führen würde. Jedermann war sich sicher, dass die Stadt den Menschen gründlich verändern würde [...].⁹⁵

⁹³ Ivi, p. 123.

⁹⁴ Ivi, pp. 123-124.

⁹⁵ H. Jähner, *Stadtraum-Textraum. Die Stadt als Megaphon bei Alfred Döblin*, in Steinfeld/Suhr 1990, cit., p. 97.

Questa premessa introduce l'analisi letteraria che Jähner concentra, nel saggio intitolato *Stadtraum-Textraum. Die Stadt als Megaphon bei Alfred Döblin*, su quello che è verosimilmente il più classico dei modelli per la *Großstadtliteratur* tedesca, *Berlin Alexanderplatz* (1929). La «città come megafono» messa in scena da Döblin, così definita da Jähner mutuando una metafora di Walter Benjamin⁹⁶, implica che a parlare non sia l'autore o un personaggio, bensì che il soggetto principale sia la stessa Berlino, la cui voce amplificata esprime un linguaggio che, nel romanzo di Döblin, si manifesta come insieme di segni, codici e immagini che si succedono nella narrazione e determinano la percezione dell'ambiente urbano, ma soprattutto costituiscono «eine Art informationstechnische Autonomie der Stadt»⁹⁷ (Scherpe 2002), un aspetto fondamentale come riferimento per la funzione della città osservata nel testo di Peltzer. La «materialità del flusso linguistico», prosegue Jähner, da cui viene investito l'individuo posto di fronte alla metropoli, sostituisce il soggetto e neutralizza le sue funzioni – quella di afferire a se stesso e agli oggetti, creando separazioni e ordini fra le due sfere e differenziando fra la sua parola e la cosa designata:

Die Materialität des Sprachstroms ersetzt das Subjekt, das über etwas redet, das sich referierend von den Objekten absetzt und eine überschaubare Ordnung von Innen und Außen, von Subjekt und Objekt, von der Rede und ihrem Gegenstand schafft.⁹⁸

La città *inghiotte* gli uomini di *Berlin Alexanderplatz* ed il protagonista Franz Biberkopf, e quanta più soggettività viene sottratta agli individui, tanto più spessore assumono gli oggetti, caratterizzando la metropoli come antagonista del singolo abitante che la vive⁹⁹. La presenza umana scompare del tutto in alcuni passaggi del romanzo, in cui Döblin lascia affiorare unicamente l'impersonale scenario urbano di Berlino, con i suoi cartelli stradali, la sua folla, le sue fermate del tram, il suo

⁹⁶ «Das Buch ist ein Monument des Berlinischen, weil der Erzähler keinen Wert darauf legte, heimatkünstlerisch, werbend zur Stadt zu stehen. Er spricht aus ihr. Berlin ist sein Megaphon». W. Benjamin, *Krisis des Romans* (1930), in Benjamin 1980, cit., p. 233. Cfr. nota 3.

⁹⁷ K. R. Scherpe, *Stadt. Krieg. Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen*, Tübingen: 2002, p. 28.

⁹⁸ Jähner 1990, cit., p. 105.

⁹⁹ Ivi, pp. 100-101.

traffico, secondo i principi della *nuova oggettività* – pressappoco negli stessi passi che evidenzia Scherpe nel saggio *Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins Berlinalexanderplatz* (2002):

Blicken wir zunächst an die ‘reinen’ Stadtpassagen, die Großstadtdiskurse, die Döblin dem Montagenverfahren unterwirft – „Der Rosenthaler Platz unterhält sich“, „Eine Handvoll Menschen um den Alex“ [...], so erhalten wir stets den gleichen Eindruck: den der *Entdramatisierung* des Geschehens nach dem Drama der als katastrophisch erfahrenen Großstadt.¹⁰⁰

Nel secondo e nel quarto *libro* del suo romanzo, infatti, Döblin costruisce incipit in cui non si legge altro che una messa in scena di «puri passaggi urbani», in cui la «sdrammatizzazione» della traumatica (perché sovraccarica) esperienza della metropoli, a cui allude Scherpe, non è altro che il prodotto dell’indebolimento dell’identità individuale, sopraffatta dal confronto con un ambiente ostile, e dell’assottigliamento della percezione soggettiva della città, per cui quest’ultima cessa di produrre choc emotivi sugli uomini che la abitano – un appiattimento psicologico ed emotivo d’altronde simile a quello teorizzato già da Georg Simmel nel delineare la figura, a suo giudizio, più tipica del contesto urbano, il *blasé*.¹⁰¹ Si osservi l’inizio del quarto libro di *Berlin Alexanderplatz*, la cui prima scena è intitolata *Eine Handvoll Menschen um den Alex*:

¹⁰⁰ Scherpe 2002, p. 26.

¹⁰¹ Il sovraccarico percettivo a cui sottopone la città, secondo Simmel, attraverso il susseguirsi incessante e rapido di stimolazioni, produce un esaurimento di risorse nervose che annichisce la capacità di reazione dell’individuo urbano e lo rende *blasé*, ovvero insensibile al mondo e indifferente alle distinzioni fra le cose: «Es gibt vielleicht keine seelische Erscheinung, die so unbedingt der Großstadt vorbehalten wäre, wie die Blasiertheit. [...]Wie ein maßloses Genußleben blasiert macht, weil es die Nerven so lange zu ihren stärksten Reaktionen aufregt, bis sie schließlich überhaupt keine Reaktion mehr hergeben – so zwingen ihnen auch harmlosere Eindrücke durch die Raschheit und Gegensätzlichkeit ihres Wechsels so gewaltsame Antworten ab, reißen sie so brutal hin und her, daß sie ihre letzte Kraftreserve hergeben und, in dem gleichen Milieu verbleibend, keine Zeit haben, eine neue zu sammeln. Die so entstehende Unfähigkeit, auf neue Reize mit der ihnen angemessenen Energie zu reagieren, ist eben jene Blasiertheit, die eigentlich schon jedes Kind der Großstadt im Vergleich mit Kindern ruhigerer und abwechslungsloserer Milieus zeigt. [...]Das Wesen der Blasiertheit ist die Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge, nicht in dem Sinne, daß sie nicht wahrgenommen würden, wie von dem Stumpfsinnigen, sondern so, daß die Bedeutung und der Wert der Unterschiede der Dinge und damit der Dinge selbst als nichtig empfunden wird». G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903), in *Das Abenteuer und andere Essays*, Frankfurt/Main: 2010, pp. 14-15.

Am Alexanderplatz reißen sie den Damm auf für die U-Bahn. Man geht auf Bretten. Die Elektrischen fahren über den Platz die Alexanderstraße herauf durch die Münzstraße zum Rosenthaler Tor. Rechts und links sind die Straßen. In den Straßen steht Haus bei Haus. Die sind vom Keller bis zum Boden mit Menschen voll. Unten sind die Läden.

Destillen, Restaurationen, Obst- und Gemüsehandel, Kolonialwaren und Feinkost, Fuhrgeschäft, Dekorationsmalerei, Anfertigung von Damenkonfektion, Mehl und Mühlenfabrikate, Autogarage, Feuersozietät: Vorzug der Kleinmotorspritze ist einfache Konstruktion, leichte Bedienung, geringes Gewicht, geringer Umfang.¹⁰²

Sono solo le prime, esemplari righe di un capitolo in cui non figura alcun personaggio, e le singole, occasionali apparizioni di individui non sono che parte del paesaggio della città, come possono esserlo un negozio, un'insegna o un semaforo. In modo del tutto simile, al punto che è difficile non ritenere *Berlin Alexanderplatz* una fonte d'ispirazione per Peltzer, anche *Teil der Lösung* si apre con un incipit in cui, come si è avuto modo di mettere in evidenza, la soggettività umana non prende forma, mentre l'unica forma visibile e l'unico linguaggio espressi sono quelli della metropoli globale.

Si sono sfiorati per sommi capi alcuni modelli letterari della moderna *Großstadtliteratur* per tentare di evidenziarne i punti di contatto, e probabilmente i punti di riferimento, tanto tecnico-stilistici quanto concettuali, con la *Stadtdarstellung* 'postmoderna' di Peltzer, in cui però si assiste ad un ulteriore passaggio, decisivo per la posizione del *soggetto*, la cui marginalizzazione risulta, in verità, *duplice*: mentre la figura umana scolorisce dietro le luci al neon della metropoli e si smarrisce nella folla di clienti e di prodotti di uno *shopping center*, la città risulta a sua volta decentrata, essa diviene periferica rispetto ad un'estensione più vasta¹⁰³ – il sistema globale – e, soprattutto, si opacizza sotto un velo che ne

¹⁰² Döblin, A., *Berlin Alexanderplatz. Mit einer Dokumentation* (hrsg. von Manfred Beyer), Berlin: 1986, p. 125.

¹⁰³ Anche a proposito decentramento della città postmoderna, esiste un riscontro suggestivo in una prosa breve senza titolo di Kafka, del 1920: «Unser Städtchen liegt nicht etwa an der Grenze, bei weitem nicht, zur Grenze ist noch so weit, daß vielleicht noch niemand aus dem Städtchen dort gewesen ist,

ricopre tutto lo spazio, ovvero le immagini virtuali dei media, nello specifico la superficie video di telecamere e monitor di sorveglianza. Coerentemente con tale aspetto rilevabile in *Teil der Lösung*, tra gli studiosi e i critici dell'urbanità contemporanea è altrettanto diffusa l'opinione che la metropoli postmoderna del mondo globale occupi una posizione defilata, in quanto nodo locale periferico rispetto al sistema-centro.

Nell'intervista con Paul Fleming e Uwe Schütte, Peltzer dichiara che fin dai suoi studi giovanili avesse sviluppato un interesse teorico per le tematiche sociologiche, e di essere convinto che queste vadano comprese in relazione con la *soggettività*, attraverso l'osservazione del *soggetto* individuale¹⁰⁴. A proposito di *Stefan Martinez*, pubblicato da Peltzer nel 1995 e definito anch'esso, dalla critica, un *Berlinroman*, Maren Jäger sostiene che vi si assiste ad una «Fragwürdigkeit und Instabilität des dezentrierten Subjekts»¹⁰⁵ e ad una «radikale *Subjektivierung*» che conduce ad una «*Dezentr(alis)ierung des Erzählens*»¹⁰⁶, e più avanti chiarisce:

Geht es Peltzer um das Erzählen von Geschichten, so geht es ihm um das Erzählen von Welt, der Dinge, des Alltags, gebrochen im Affekt des immer changierenden, sich – im ewigen Auf und Ab der Dinge – immer neu konstituierenden Subjekts.¹⁰⁷

Per quanto riguarda *Bryant Park* (2002), nell'ultima intervista citata Peltzer discute ancora sulla funzione del soggetto:

wüste Hochländer sind zu durchqueren, aber auch weite fruchtbare Länder. [...] Auch große Städte liegen auf dem Weg, viel größer als unser Städtchen. Zehn solche Städtchen nebeneinander gelegt und von oben noch zehn solche Städtchen hineingezwängt ergeben noch keine dieser riesigen und engen Städte. Verirrt man sich nicht auf dem Weg dorthin, so verirrt man sich in den Städten gewiß und ihnen auszuweichen ist wegen ihrer Größe unmöglich. Aber doch noch viel weiter als bis zur Grenze ist [...] es von unserem Städtchen zur Hauptstadt» (Kafka 2013, cit., p. 358). Kafka allude ad una sorta di interminabile agglomerato urbano, costruito intorno all'immensa capitale, fatto di altre città smisurate (ma allo stesso tempo *ristrette*, aggiunge) e di città più piccole, man mano che si procede verso la periferia. Alcuni dettagli sembrano profetici rispetto all'urbanizzazione dei decenni successivi, ma l'immaginario di Kafka è rivolto alla struttura geopolitica dell'impero austro-ungarico, costruita su un potere centralizzato e un forte decentramento territoriale, mentre la città postmoderna ha perso centralità rispetto ad un sistema centrale divenuto a-territoriale ed esteso su scala globale.

¹⁰⁴ Cfr. Fleming/Schütte 2014, cit., p. 13. La citazione corrispondente è alla nota 18 del primo capitolo di questo lavoro, *Scrivere la città, scrivere Berlino*, in cui è anticipata la discussione sulla funzione sociologica e letteraria del soggetto.

¹⁰⁵ Ivi, p. 54.

¹⁰⁶ Ivi, p. 57.

¹⁰⁷ Ivi, p. 58.

[...] da war einfach ein Erzähler, oder ein den Roman konstituierendes Subjekt, das [...] wie ein Filter wirkt. Das geht alles durch ihn durch, [...] die ganze Stadterfahrung von New York fließt durch ihn durch, und er ist mehr oder weniger so ein Aufzeichnungsgerät, ein Seismograph.¹⁰⁸

Il soggetto come filtro o sismografo del reale è una ricorrenza nella poetica di Peltzer, oltre a coincidere con l'interpretazione dell'autore tedesco a proposito dello *Ulysses* di Joyce, in cui riscontra «zu der einen Seite hin einen Subjektivierungsprozess (oder drei davon) und zur anderen hin das Außen» (AM 25). Giungendo al romanzo al centro di questo studio, nella menzionata intervista con Fleming e Schütte, ad una domanda su realismo e politica a proposito di *Teil der Lösung*, Peltzer risponde confermando la propria idea: il soggetto svolge esso stesso la funzione di *medium*, e la sua percezione dà forma alla rappresentazione della realtà¹⁰⁹. Il punto cruciale è che, invece, nel prologo *Sony Center* il soggetto come filtro viene meno nel momento in cui viene meno la presenza di un protagonista e non si rilevano prospettive interne ai personaggi, se non altro perché l'autore può giovarsi della misura ridotta del capitolo, entro cui può riuscire un esperimento del genere, che probabilmente non reggerebbe la narrazione per l'intero romanzo. E, come anticipato, il *decentramento* non riguarda più soltanto l'individuo urbano ma la funzione della metropoli stessa, ed è per questa mancanza di un metro di paragone che, di fronte alla *Totalmedialisierung* della realtà contemporanea, Peltzer ritiene che sia improponibile restituire nessi o spiegare uno stato di cose. L'unica prospettiva, l'unica unità di misura del reale che affiora in *Sony Center* è il *filtro digitale* della telecamera che, estinta la *misurazione soggettiva della città*, piuttosto che fornire una visione oggettiva, una *Sachlichkeit* döbliniana, appiattisce il panorama urbano e spersonalizza le figure umane che vi si aggirano.

Tra gli scritti critici di Peltzer, la formula più adeguata a descrivere la marginalizzazione dei personaggi è in realtà ancora una volta da ritrovare fra le osservazioni critico-letterarie su autori classici. Parlando di *Huckleberry Finn* (1884)

¹⁰⁸ Ivi, p. 19. Cfr. par. *Ulrich Peltzer: letteratura come racconto della contemporaneità*, nota 1.

¹⁰⁹ «Eigentlich geht es darum, ein Subjekt als Medium zu setzen, um gesellschaftliche Wirklichkeit durch dieses Subjekt hindurch darzustellen», in Fleming/Schütte 2014, cit., p. 20. Cfr. par. *Ulrich Peltzer: letteratura come racconto della contemporaneità*, nota 2.

di Mark Twain, infatti, nel saggio *Erzählen ohne Grenzen* Peltzer riconosce il decentramento del soggetto come meccanismo comune alla scrittura della modernità, e conferma anche la connessione che esiste fra l'adozione di una poetica ed il contesto storico-sociale in cui essa sorge:

Twain, so wie eigentlich jeder, der an der Geschichte der avancierten zeitgenössischen Literatur mitschreibt, erzählte von den Rädern her, von peripheren Figuren, die keinen angestammten Platz haben im Gefüge einer sich durchkapitalisierenden Welt, einer Welt der Rechenhaftigkeit und des Zeittakts, despotischer Signifikanten und politischer Instabilität, einer Welt des Tausches und nie zu befriedigenden Begehrens. (EG 295)

La traccia grammaticale di questo processo di rarefazione del soggetto, o meglio l'ingranaggio che ne muove i meccanismi, allo stesso tempo conferendo all'ambiente del racconto una connotazione di anonimità, è, nel testo di *Sony Center*, il pronome impersonale *man*. Nel capitolo ricorre per venticinque volte, dieci solo nelle prime tre pagine e, quando la penna di Peltzer non tratteggia gli schizzi di figure indistinte o folle di passanti e consumatori, è il soggetto impersonale a reggere la frase e portare avanti la sintassi. Dapprincipio, nell'immagine degli schermi della stanza di sorveglianza, si scorgono i primi avventori del centro commerciale («Man sieht sie am Rand des Edelstahlbeckens sitzen» (TL 7)¹¹⁰; il successivo *man* è un ipotetico osservatore che percorre con lo sguardo la vertiginosa architettura del Sony Center («schwindelerregend, wenn man vom Boden ein paar Wimpernschläge in die Leere hinaufspäht», TL 8), poi l'obiettivo inquadra negozi e vetrine e, a questo punto, il *man* è riferito ai clienti, presi dagli acquisti («Man raunt sich Zahlen zu, erstaunliche Details», TL 8) prima di perdersi nella folla («Dann verliert man sich in der Menge», TL 8). Quando Peltzer abbandona l'inquadratura dell'atrio dell'edificio per riportare l'attenzione sulla sala di controllo, l'addetto alla sicurezza è ancora un'ombra senza qualificazioni visive né un nome («der Mann»). L'anonimia e intrinseca impersonalità del personaggio si consolidano quindi

¹¹⁰ Il testo completo è citato nel par. *Dentro il Sony Center: un mondo nel mondo* e a p. 181 di questo capitolo, nel par. *Fuga della lingua nel tecno-consumo*.

attraverso una *torsione sintattica*, per usare la definizione di Peltzer, visto che la frase passa dalla terza persona del soggetto alla terza persona impersonale¹¹¹:

Der Mann beugt sich auf seinem Drehstuhl vor und drückt die Zigarette aus. Verschwenderisch, sie in den Aschenbecher zu klemmen und brennen zu lassen, beschäftigt mit sonst was, Gedanken, die man irgendwie nicht zu fassen bekommt. Vielleicht, weil man hier doch nicht die Konzentration für andere Dinge findet [...]. (TL 9)

La narrazione prosegue sul medesimo livello di impersonalità fin quando non emerge il conflitto fra manifestanti e guardiani: qui l'azione si concentra intorno alla dimostrazione di protesta e il discorso coinvolge la delicata disputa sulla privatizzazione dello spazio pubblico. Ma anche nel corso dell'animato confronto fra guardie ed attivisti, in un dialogo in cui, per di più, un dimostrante allude ai diritti dei cittadini e potrebbe usare altre forme espressive, come la prima persona plurale, appare ancora un *man*:

«Öffentlicher Raum», sagt der Clown. «Man hat Rechte.» (TL 16)

Sullo sfondo dell'evento narrato, intanto, si aggirano i passanti e i turisti che compongono fino alla fine la *folla* amorfa del Sony Center, e, disseminati nel testo, restano i periodi costruiti intorno al pronome *man*. Parziali integrazioni a questa analisi si trovano nel citato articolo del 2007 di Katrin Schuster, che sinteticamente rileva la *densità atmosferica* dell'ambiente narrato, prodotta in particolar modo attraverso strumenti grammaticali, e la ricorrente assenza di soggetto, non solo come dato contenutistico ma anche sul piano della sintassi:

¹¹¹ L'uso del pronome *man* e di una costruzione sintattica inconsueta rimandano inevitabilmente a Franz Kafka. Nella prosa breve *Der plötzliche Spaziergang* (1913), Kafka costruisce l'intero racconto su proposizioni subordinate introdotte dalla congiunzione *wenn*, creando una tensione parentetica con il *dann* conclusivo. L'intero brano si articola intorno al pronome impersonale *man*, che resta l'unico soggetto del discorso. Per una curiosa coincidenza, entrambi gli autori associano all'impersonalità dei soggetti figure visivamente sbiadite, offuscate. Tuttavia, l'uomo di Peltzer rimane uno *Schatten*, i cui contorni sono «randlose Dunkelheit» (TL 10), mentre il *man* di Kafka è in grado di venir fuori dall'angustia dello spazio chiuso della sua casa, «während während man selbst, ganz fest, schwarz vor Umrissenheit, hinten die Schenkel schlagend, sich zu seiner wahren Gestalt erhebt» (Kafka 2013, cit., p. 44).

Ohnehin gründet die atmosphärisch großartige Dichte vor allem in der Grammatik, Peltzers Berliner Großstadtsinfonie erklingt oft als Substantiv-Stakkato, mal fehlen die Subjekte, mal mangelt es den Nebensätzen am zugehörigen Hauptsatz.¹¹²

La natura decentrata del soggetto letterario è un argomento che ricorre nella prima parte delle *Frankfurterpoetik Vorlesungen*, in cui Peltzer, dopo aver riflettuto su Joyce, chiama in causa *L'anti-Edipo* (1972) di Deleuze e Guattari, per mettere in discussione la collocazione del soggetto nella nebulosità del presente, considerando gli effetti che ciò comporta sulla percezione e sulla possibilità di raccontare, «wenn man erst nimmt, was Deleuze zum Problem der Wahrnehmbarkeit – und foglich Erzählbarkeit – von Subjekt und diffus werdender Gegenwart angemerkt hat». Di qui cita direttamente il testo in traduzione tedesca:

»Es ist die dritte Person, die man analysieren muss. Man spricht, man sieht, man stirbt. Ja, es gibt Subjekte, aber es sind tanzende Partikel im Staub des Sichtbaren und wechselnde Plätze in einem anonymen Gemurmel. Das Subjekt ist immer eine abgeleitete Funktion. Es geht hervor aus der Dichte dessen, was man sagt, was man sieht, und löst sich wieder darin auf.« (AM 34)

Al di là della coincidenza che la terza persona, in citazione, venga presa in esame richiamando come esempio proprio la forma impersonale («Man spricht, man sieht, man stirbt»), che evidentemente esprime meglio un'accezione di indefinitezza, è rilevante per il suo discorso poetologico in generale che Peltzer confermi l'idea di un soggetto instabile e decentrato, «particella danzante» ed elemento cangiante «in un mormorio anonimo», con le parole di Deleuze. I soggetti, «funzioni derivate», sono dunque elementi passeggeri che vengono tirati fuori dall'anonimità e dalla «polvere del visibile» e che, continua Peltzer,

sich wieder darin auflösen, indes wir sie in der Zwischenzeit beobachten und beschreiben, in der Flüchtigkeit ihrer Erscheinung zwischen einem

¹¹² Schuster 01/11/2007, cit.

Noch-nicht und einem Nicht-mehr, nachdem auf verwickelte, nicht immer nachvollziehbare Weise unser Interesse an ihnen geweckt worden ist, sie mit einem Mal Bewunderung oder Abscheu erregt haben. (AM 35)

Interpretando le formulazioni di Peltzer attraverso Deleuze, ricche di immagini metaforiche, sembra dunque una funzione sostanziale del soggetto letterario, nella concezione poetica di Peltzer, quella di fuoriuscire temporaneamente da una polverosa indeterminatezza per dissolversi di nuovo in essa, per offrirsi solo temporaneamente ad un'osservazione e ad una descrizione, necessariamente incomplete perché esito di una apparizione fugace.

Il processo di occultamento del soggetto nel testo di Peltzer si compie in modo meno evidente anche attraverso un'altra struttura grammaticale, il tempo verbale: mentre il romanzo *Teil der Lösung* è fondamentalmente narrato al passato, la vicenda del *Sony Center* è narrata al *presente*. Ne *Il tempo raccontato* (1985), Ricœur osserva come la percezione individuale e interiorizzata del tempo si leghi al ricordo e all'attesa, e sia quindi collocata nel passato e nel futuro¹¹³. In questo senso, si potrebbe dedurre che il *presente* del tempo verbale nel testo di Peltzer sia indicativo di una inafferrabilità del *tempo vissuto* per l'individuo, di una distanza esperienziale, poiché il racconto è in un certo senso l'esito di una rielaborazione psicologica dell'esperienza del reale assimilata da un individuo, mentre il presente è una dimensione che ancora non gli appartiene, se è vero che, come scriveva lo stesso Ricoeur già in *Tempo e racconto* (1983), «il tempo diviene tempo umano nella misura in cui è articolato in modo narrativo; per contro il racconto è significativo nella misura in cui disegna i tratti dell'esperienza temporale»¹¹⁴. Il racconto, infatti, necessita una *distanza temporale* rispetto all'esperienza, solitamente segnalata dal passato del tempo verbale, che non sussiste nel caso del *Sony Center*. In altre parole, se da un lato questa scelta svuota la prosa di Peltzer di ogni psicologismo nella caratterizzazione dei personaggi, dall'altro essa rappresenta un ulteriore segnale della de-soggettivazione che regola la

¹¹³ P. Ricœur, *Temps et récit. Tome III: Le temps raconté*, trad. it. *Tempo e racconto – volume 3. Il tempo raccontato*, Milano: 1988, pp. 17-36.

¹¹⁴ Ricœur 1986, cit., p. 15.

narrazione del prologo del romanzo, in cui la percezione e la rappresentazione dello spazio e del tempo sono massimamente spersonalizzati e disumanizzati, non solo attraverso gli espedienti messi già in rilievo, ma anche per mezzo dell'uso tempi verbali.

Allo scopo di intensificare l'effetto di *impersonalità* che Peltzer realizza entro la sua finzione letteraria, coordinando i contenuti con l'utilizzo della lingua e della grammatica, la funzione del tempo presente contribuisce anche perché, solitamente, rappresenta il tempo della descrizione piuttosto che della narrazione, oppure, come sostiene Harald Weinrich in *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* (1964), è il tempo tipico del *mondo commentato* (ovvero «besprochene Welt»¹¹⁵). Se il presente quindi segnala un'*immediata enunciazione* sul mondo, a pronunciarne la *parola* nella frase di Peltzer è ancora e soltanto la videocamera, la cui formulazione del reale viene scritta sulla pagina digitale dello schermo.

Nel secondo volume di *Tempo e racconto*, Ricœur osserva che la configurazione del tempo nella finzione del racconto implica una *apertura* «verso una 'esteriorità' che l'opera proietta avanti a sé»¹¹⁶, che «consiste nella *pro-posizione di un mondo in grado di essere abitato*»¹¹⁷. L'operazione letteraria di Peltzer funziona pressoché all'inverso: il mondo pro-posto – o meglio pro-iettato sui video – è uno spazio non solo virtuale (digitale), ma anche chiuso, claustrofobico (accumulazione della tecnologia, architettura vertiginosa, iperstimolazione luminosa e testuale), e per queste ragioni del tutto inospitale e inabitabile, ovvero quel mondo *totalmedialisiert* della società globale a cui anche Peltzer, nelle *Poetikvorlesungen*, fa riferimento, e che è anch'esso intrinsecamente concatenato ai *significati* espressi dall'uso del tempo presente.

L'intera vicenda narrata nelle poche pagine di *Sony Center* si svolge in un breve periodo, verosimilmente in meno di un'ora: una compressione temporale che va al di sotto delle ventiquattro ore di azione dello *Ulysses*, in cui, sostiene Peltzer, in un giorno è racchiusa e raccontata una vita («Das Leben an einem Tag. »In« einem

¹¹⁵ H. Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, München 2001, p. 57 e ss.

¹¹⁶ P. Ricœur, *Tempo e racconto – volume 2. La configurazione nel racconto di finzione*, Milano: 1987, p. 167.

¹¹⁷ Ivi, p. 168.

Tag»¹¹⁸). E, se è intuitivo che la misura contenuta del capitolo *Sony Center* consenta una proporzionata riduzione della durata della vicenda narrata, non è invece tanto scontato che Peltzer, così come Joyce racconta «la vita in un giorno», possa discutere la metropoli del sistema globale in uno spazio-tempo tanto concentrato. Con la *Raumreduzierung* prodotta dall'accumulazione lessicale (che, d'altronde, come si è già messo in luce, genera un effetto di *zeitliche Statik* e rallenta il flusso narrativo¹¹⁹), Peltzer combina dunque una *Zeitreduzierung* che si manifesta nella scelta di un breve scorcio d'azione, raccontato inoltre *in tempo reale*, attraverso una simulazione di *live broadcast* prodotta grazie all'operazione metalinguistica di appropriazione del canale tele-visivo delle videocamere.

Il *presente* è infatti, prima di tutto, il tempo di riproduzione delle sequenze video, la cui caratteristica è l'*istantaneità* della visione del reale messa in onda nell'immagine mediale, ovvero, scrive Virilio, la «*sovrapposizione istantanea dell'immagine reale e dell'immagine virtuale*»¹²⁰. Il critico francese ritiene che i fenomeni osservabili nell'arte contemporanea non siano che «un sintomo clinico della crisi della stessa contemporaneità – un indicatore tra i tanti della rottura della temporalità che si annuncia»¹²¹. Virilio infatti aggiunge che l'arte degli ultimi decenni «non parla più del passato, né raffigura il futuro, ma diventa lo strumento privilegiato del presente e della simultaneità»¹²². È «l'avvento del live» ad aver generato una «compressione del tempo» e una tirannia dell'istante¹²³: nel linguaggio dei media, in effetti, la locuzione *tempo reale* non allude ad alcuna oggettività temporale o ad un tempo della realtà, bensì significa in gergo la *trasmissione istantanea* di un evento *live*.

Il quoziente ricavato dall'interazione di questi fattori, secondo Virilio, è un *presente continuo o perpetuo presente*¹²⁴, formula largamente condivisa negli studi

¹¹⁸ U. Peltzer, AM 25.

¹¹⁹ Cfr. note 106 e 107.

¹²⁰ Virilio 1998, cit., p. 113.

¹²¹ Ivi, p. 117.

¹²² Ibidem.

¹²³ In *Città panico* (2004), Paul Virilio insiste su questo aspetto della contemporaneità, parlando di «*tirannia del tempo reale*, questo “incidente del Tempo” di un'istantaneità, frutto di un Progresso tecnico politicamente non controllato» (Virilio, P., *Ville panique. Ailleurs commence ici*, trad. it. *Città panico: l'altrove comincia qui*, Milano: 2004, p. 66).

¹²⁴ Virilio 1998, cit., p. 117.

del settore. Marc Augé, che già nel noto saggio *Nonluoghi* del 1992 aveva parlato di «presente perpetuo» per il «passeggero dei nonluoghi»¹²⁵, sedici anni più tardi continua sulla stessa falsariga in *Che fine ha fatto il futuro?*, parlando di «presente egemonico»¹²⁶. Per Augé non si tratta di una questione legata esclusivamente all'estensione e alla supremazia del linguaggio dei media, o all'istantaneità delle telecomunicazioni in rete, bensì ritiene che la «ideologia del presente»¹²⁷ appartenga più in generale alla società globalizzata e agli «spazi della comunicazione, della circolazione e dei consumi»¹²⁸, determinando una «pregnanza dello spazio nel linguaggio»¹²⁹ e una «sovrapposizione sul linguaggio temporale del linguaggio spaziale»¹³⁰.

In questo senso – ovvero nel quadro di una valutazione critica del contesto storico-sociale contemporaneo – il tempo verbale che domina la prosa del *Sony Center* può anche alludere all'idea di un *presente perpetuo*, che va osservato in stretto collegamento con la sovrabbondanza *spaziale* (l'accumulazione lessicale nella frase riflette a sua volta l'accumulazione di oggetti della tecnologia e dei media nell'ambiente messo in scena) di cui si è discusso. Il concomitante processo di *compressione* di spazio e tempo nel testo produce un *eclissamento* del soggetto (espresso da Peltzer con la ricorrenza del pronome *man* e l'assenza di un punto di vista interno ai personaggi, di cui mancano inoltre connotazioni nominali e visive) che, tuttavia, non può essere considerato soltanto un aspetto poetico-letterario ma è altresì indice della condizione dell'individuo nella *metropoli digitale*, in cui si assiste ai descritti cambiamenti nella percezione della realtà quotidiana, alterata nelle coordinate spaziotemporali dalla diffusione degli strumenti tecnologici e informatici, contaminata nella comunicazione dall'espansione dei codici e dei linguaggi dei media, invasa dagli oggetti e dai luoghi del consumo di massa. D'altronde, lo stesso Peltzer, nella già citata breve affermazione presa da *Angefangen wird mittendrin*,

¹²⁵ Augé 2009, p. 94.

¹²⁶ Augé 2008, cit., p. 27.

¹²⁷ Ivi, p. 11.

¹²⁸ Ivi, p. 48.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Ivi, p. 49. Cfr. par. Un *avvicinamento* interdisciplinare *allo spazio della città globale*, note 28-30.

menziona la «ricerca della sintassi di un presente che minaccia di ingoiare se stesso»¹³¹.

¹³¹ V. nota 13.

Un modello critico-interpretativo: la *miniatura urbana*

Le immagini mediate attraverso cui è possibile ricavare una percezione della città, che siano esse opere pittoriche, fotografie analogiche o immagini digitali, costituiscono un modello estetico da cui prende spunto la strutturazione architettonica, narrativa e visiva di un testo sulla metropoli, come spiega Scherpe:

Sobald wir Bilder von der Stadt haben – gerahmt, analog oder digital –, haben wir selbstverständlich ästhetische Muster vor Augen. Das Erzählerische, Konstruktivistische oder nach Daten Visualisierte daran dient der Strukturierung, wobei die Art der Wahrnehmung, die Rhetorik der symbolischen Redeweise und das ‚Zeichenlesen‘ im (Hyper-)Text der Stadt die Konturen abgeben.¹³²

Sono, infine, la ricezione e la decifrazione dell'*ipertesto della città*¹³³, fatto di immagini tanto reali quanto mediate, a definire i contorni della rappresentazione letteraria. Le immagini urbane a cui Peltzer attinge hanno principalmente una matrice digitale, da cui vengono *ri-mediate* per delineare i perimetri della *Stadtdarstellung* proposta dall'autore, entro cui, tuttavia, prende forma una particolare tipologia di prosa: le immagini digitali si traducono in *miniature testuali*.

In realtà, è emerso in diversi passaggi di questa analisi come già per l'architettura del romanzo si possa astrarre lo schema di una miniatura. Un'osservazione approfondita del capitolo *Sony Center* ha suggerito, infatti, una simmetria strutturale particolarmente efficace, che attribuisce coerenza e solidità all'impianto complessivo di *Teil der Lösung*: si è più volte messo in luce come il primo capitolo del romanzo sembri funzionare da prologo e anticipazione, condensando in uno spazio narrativo ristretto l'articolato discorso sul tema della globalizzazione, che permane sullo sfondo della trama; parallelamente, si è ipotizzato che il Sony Center, inserito nella pianta di Potsdamer Platz, possa considerarsi a sua volta un *microcosmo* dell'urbanistica globale, per i dettagli architettonici così come per gli aspetti socio-antropologici. Infine, si è cercato di mettere in luce l'intima coesione

¹³² K. R. Scherpe, *Nonstop nach Nowhere City?*, in Scherpe 1988, p. 131.

¹³³ Questa espressione di Scherpe risolve parzialmente il problema della sopraggiunta impraticabilità, a cui alcuni critici fanno riferimento, della formula *Text der Stadt*.

fra contenuti e forma, mostrando come la struttura poetica del testo preso in analisi, sul piano delle strategie narrative (simulazione del fuoco prospettico delle telecamere, configurazione del soggetto, uso dei tempi verbali) e della lingua (sintassi e lessico), contribuisca alla realizzazione di una *compressione* dello spazio e del tempo nel contesto della narrazione, coerente non solo con il processo di *miniaturizzazione* testuale appena menzionato, ma anche con la giustapposizione, analizzata nel capitolo precedente, di elementi spaziali micro- e macroscopici nella raffigurazione realistica dell'ambiente del Sony Center e di Potsdamer Platz, con i suoi *Megastore* e, insieme, le *miniature della tecnica* che riempiono le vetrine di negozi e le tasche dei clienti.

Un'interpretazione simile viene abbozzata da Maren Jäger a proposito di un romanzo precedente di Peltzer, *Stefan Martinez* (1995), studiato a stretto confronto con lo *Ulysses* di Joyce. L'autrice del saggio, in un raffronto anche stilistico che, per concezioni poetiche e uso della lingua, accomuna i due autori, sottolinea, in particolare, un'analogia tra la Dublino di Joyce, «microcosmo della quotidianità del mondo dell'epoca», e la Berlino Ovest di Peltzer, «microcosmo dell'esistenza urbana, in cui il soggetto moderno diviene oggetto d'osservazione»¹³⁴. Ma un prototipo di vera e propria *Prosa-Miniatur* sulla città di Berlino risale, ancora una volta, all'opera di Alfred Döblin: sulla *Frankfurter Zeitung* del 15 giugno 1922 (allora *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*), cioè sette anni prima dell'uscita di *Berlin Alexanderplatz*, Döblin pubblicava un testo intitolato per l'appunto *Berliner Miniaturen*, in cui si intravede in embrione la *Sachlichkeit* tipica del suo noto romanzo e vengono messe in mostra, con ampie panoramiche e *zoom* dettagliati degni di una ripresa cinematografica, inquadrature di *scene berlinesi*, come quella con cui si apre il breve racconto descrittivo:

¹³⁴ M. Jäger, »Der Mensch als Fluss seiner Sprache«. Ulrich Peltzer und James Joyce, in Fleming/Schütte 2014, cit., p. 64: «Dublin wird zum Mikrokosmos des Weltalltags der Epoche: "I always write about Dublin, because if I can get to the heart of Dublin I can get to the heart of all cities in the world. In the particular is contained the universal." (R. Ellmann, *James Joyce*, New York 1959). Auch das Westberlin der 1980er Jahre, in dem der Osten noch keine Rolle spielt, ist in Stefan Martinez Dorf und Metropole zugleich, und vor allem: ein Mikrokosmos der urbanen Existenz, eine Versuchsanordnung, in der das moderne Subjekt zum Beobachtungsgegenstand wird».

An der Ecken der großen Straßen in den Kiosken des Zentrums und Westens hängen die letzten französischen, amerikanischen, russischen, englischen Zeitungen und Zeitschriften aus. Reklamemänner mit englischen, schwedischen, russischen Schildern stehen und gehen durch die Hauptstraßen. Die russischen Cafés, Klubs, Kabarets („Der blaue Vogel“, das „Stehaufmännchen“), am Zoo, in Wilmersdorf. Zahlreiche mongolische Gesichter in der begüterten Gegend; die Herrschaften sitzen in den Tanzlokalen mit außerordentlich netten weißen Mädchen, die sich bei ihnen wohlfühlen. [...] Ein Wandervogel marschiert über die Straße zum Bahnhof; diese prächtigen Jungen und Mädchen; aber auffällig sorgfältig ausgestattet, Gesichter der gehobenen wohlgenährten und gepflegten Klasse, sie tragen bunte Fahnen, aber keine deutschen.¹³⁵

Il quadro multietnico e variopinto tratteggiato da Döblin non ha molto in comune con lo scenario cupo e scolorito, illuminato solo da luci al neon riflesse da materiali sintetici, e in cui si aggirano persone che sono ombre, ambientato da Peltzer nell'odierno Sony Center. Ad avere rilevanza, tuttavia, non è il particolare visivo e descrittivo, bensì il procedimento formale, che coincide: *zoom* e ingrandimenti, panoramiche e inquadrature vanno a disegnare *miniature*, cioè immagini frammentate della città che accomunano la prosa di Peltzer a quella di Döblin.

Il *restringimento* della percezione, che è allo stesso tempo *ingrandimento* del dettaglio ottico, è dunque strettamente interconnesso, nel testo di Peltzer, con la tecnica stilistica qui associata al processo denominato *rimediazione*, vale a dire la simulazione in prosa della superficie del video digitale. Il concetto di *remediation*, mutuato dai recenti studi di *Medientheorie* condotti da David Bolter e Richard Grusin, tuttavia, non può certamente prescindere dalle precedenti riflessioni di Walter Benjamin sulla *riproducibilità tecnica* dell'arte – tanto le immagini della realtà quanto le opere artistiche possono essere replicate attraverso i *media* della fotografia e del cinema –, espresse nel celebre saggio del 1936, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Non è prioritario, a questo punto

¹³⁵ A. Döblin, *Berliner Miniaturen*, in *Berlin Alexanderplatz. Mit einer Dokumentation* (hrsg. von Manfred Beyer), Berlin: 1986, pp. 548-549.

del discorso, prendere in considerazione l'ipotesi di Benjamin di una *perdita dell'aura* («Zertrümmerung der Aura»¹³⁶) dell'opera d'arte in virtù della sua riproducibilità tecnica, che pure riemerge ed è riscontrabile, entro nuovi contesti e attraverso nuove forme, nella scomparsa dell'autore-narratore dell'ambiente urbano *ipertecnologico e ipermediatizzato* in cui opera Peltzer. Piuttosto, è fondamentale sottolineare che la *ri-produzione tecnica* genera determinati effetti sulla percezione e riconfigurazione artistica delle immagini urbane, come suggerisce ancora Scherpe:

Das photographische Medium macht deutlich, daß die Städtebilder und die sie ausstellenden erzählerische Fiktionen nunmehr unter dem Diktat der Reproduktion stehen. Das hat für die Problematik der Darstellbarkeit und Erzählbarkeit der Großstadt zweierlei Konsequenz. Entweder wird die Wahrnehmung intensiviert durch die Verkleinerung des Wahrnehmungsgegenstandes auf die Großstadtminiatur. Oder das moderne Faktum der Reproduzierbarkeit wird zum Anlaß genommen für das Interesse an andersartigen ästhetischen Arrangements, in denen ein durch die neuen Wahrnehmungsapparaturen (vom Film bis zur Computersimulation) freigesetzter Funktionalismus strukturbildend wirkt.¹³⁷

Scherpe indica, nello specifico, le conseguenze sulla forma della narrazione attraverso una bipartizione fra due possibili alternative, che tuttavia sono entrambe, allo stesso tempo, pertinenti all'analisi strutturale del romanzo di Peltzer: in *Sony Center* è sia individuabile un procedimento *funzionale* che configura la percezione servendosi dei criteri estetici propri dei nuovi media della tecnica; sia, anzi per questo, si assiste ad una *intensificazione della percezione*, che conduce al restringimento dell'oggetto percepito e alla raffigurazione di *miniature urbane*. La «Minimalisierung und Detaillierung des Großstadtbildes»¹³⁸ deriva, infatti, esattamente dai mezzi espressivi appartenenti ai canali non-letterari, ed è uno dei presupposti che definisce la tipologia di prosa che lo stesso Scherpe, sebbene soltanto *en passant*, nell'ultimo passaggio citato denomina *Großstadtminiatur*. Ma

¹³⁶ Cfr. W. Benjamin, *Zertrümmerung der Aura*, in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften I.2*, Frankfurt/Main, p. 439.

¹³⁷ Scherpe 1988, cit., p. 143.

¹³⁸ *Ibidem*.

una teorizzazione maggiormente dettagliata di tale sottocategoria letteraria è invece merito degli approfondimenti condotti da Andreas Huyssen¹³⁹. Sull'argomento, sono tre le fonti a cui attingere per mettere insieme gli spunti di riflessione che derivano dalle teorie del *Villard Professor* della Columbia University di New York: il saggio *The Urban Miniature and the Feuilleton in Kracauer and Benjamin*, pubblicato nel volume *Literatur inter- und transmedial* (2012); una conferenza presso l'«Österreichisches Staatsarchiv» di Vienna, tenuta il 23 maggio 2012 con il titolo *Miniaturen der Metropole als Medium der Moderne* e presentata nello stesso giorno dall'articolo, apparso sul sito tedesco *orf.at*, dal titolo *Literarische Sabotage visueller Medien*¹⁴⁰; il ciclo seminariale tenuto dal Prof. Huyssen, dall'8 al 16 ottobre del 2013, presso l'Università degli Studi di Ferrara, dal titolo *Großstadtminiaturen: Feuilleton, Medien, Literatur*¹⁴¹.

Un breve sommario di David Bathrick e Heinz-Peter Preußner, curatori del volume in cui è incluso il saggio di Huyssen appena menzionato, chiarisce immediatamente alcuni aspetti fondamentali del concetto di *Großstadtminiatur*, elaborato da Huyssen come esito di uno studio comparato delle *miniature urbane* rintracciabili in *Einbahnstrasse* (1928) di Walter Benjamin e in *Straßen in Berlin und anderswo*, una raccolta di schizzi e saggi pubblicati da Siegfried Kracauer dal 1926 al 1933 sul *Frankfurter Zeitung*:

Andreas Huysens Essay vergleicht Kracauers verstreute Stadtminiaturen, vor allem die Sammlung aus den 60er Jahren zu den *Straßen in Berlin und anderswo*, mit den Stadttexen von Benjamins *Einbahnstraße* als eine für das moderne Feuilleton charakteristische Textsorte in der Tradition Baudelaires. Die Stadtminiatur der klassischen Moderne schuf einen

¹³⁹ Huyssen e Scherpe, d'altra parte, hanno lavorato insieme alla curatela del già citato volume *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels* (1986).

¹⁴⁰ Quasi identico è il contenuto dell'articolo breve *Wie bedeutend waren Europas Metropolen?*, apparso pochi giorni prima, ovvero il 19 maggio del 2012, su *derStandard.at*, il magazine online del quotidiano austriaco *Der Standard*;

¹⁴¹ Al ciclo seminariale qui menzionato ho partecipato personalmente. La letteratura presa in analisi durante gli incontri coincide con gli autori discussi dallo stesso Huyssen nel saggio *The Urban Miniature and the Feuilleton in Kracauer and Benjamin*, ed è composta da brani scelti dalle seguenti opere: Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose* (1869); Franz Kafka, *Betrachtung* (1913); Siegfried Kracauer, *Straßen in Berlin und anderswo* (1926-1933); Walter Benjamin, *Einbahnstrasse* (1928); Robert Musil, *Nachlass zu Lebzeiten* (1936).

experimentellen literarischen Raum, in welchem neuartige großstädtische Wahrnehmungsformen getestet werden konnten, die sich unter dem Eindruck zeitgenössischer visueller und sprachlicher Medien und Technologien nachhaltig intermedial entwickelten.¹⁴²

Per quanto lo stato di avanzamento tecnologico dei *media audiovisivi* sia profondamente cambiato negli ultimi decenni, gli schemi interpretativi validi per la *Großstadtliteratur* del secolo scorso, anche in questo caso, si adattano adeguatamente ad una definizione del *Sony Center* di Peltzer: uno spazio letterario sperimentale, in cui vengono testate nuove forme di percezione della città, sviluppate in relazione alle mediazioni linguistiche e visuali prodotte dai media e dalle tecnologie contemporanee. D'altronde lo stesso Huyssen, all'interno del suo saggio *The Urban Miniature and the Feuilleton in Kracauer and Benjamin*, chiarisce come ancora oggi conservi il suo significato la tradizione degli «urban sketches» messi in scena in prose brevi, una lunga tradizione, visto che andrebbe fatta risalire ad una tendenza dei quotidiani europei del XVIII secolo, prima di trovare una forma di riattivazione moderna nei *Petits poèmes en prose* (1869) di Baudelaire, a sua volta riformulata successivamente nelle opere di diversi autori della letteratura di lingua tedesca, tra cui Kafka, Rilke, Benn, Robert Walser e Musil¹⁴³, e quindi negli scritti di Kracauer e Benjamin presi in esame nel saggio in questione.¹⁴⁴ Per definire le miniature urbane che prendono forma negli schizzi di *Straßen in Berlin und anderswo*, Huyssen riprende una formula dello stesso Kracauer, utilizzando il termine *Raumbilder*; nel caso di Benjamin, invece, viene proposto il concetto di *Schriftbilder*¹⁴⁵, poiché nei suoi scritti spesso l'elemento visuale viene messo in secondo piano e la città appare come *testo*, da leggere e

¹⁴² D. Bathrick/H.P. Preußner, *Das mediale ‚Dazwischen‘. Text, Bild und Ton im audiovisuellen Zeitalter. Eine Einleitung*, in Bathrick/Preußner 2012, cit., p. 21.

¹⁴³ Cfr. *ivi*, p. 175. In occasione del seminario di Ferrara (v. nota 141), Huyssen ha infatti analizzato anche passi scelti da *Betrachtung* di Kafka e *Nachlass zu Lebzeiten* di Musil.

¹⁴⁴ A. Huyssen, *The Urban Miniature and the Feuilleton in Kracauer and Benjamin*, in Bathrick/Preußner 2012, cit., p. 174: «Of course, I don't want to deny that both authors partake in the writing of a very specific form of short prose the literary genealogy of which goes back to Baudelaire's *Petits poèmes en prose*, itself a significant transformation of an even older type of urban sketch that had flourished in the newspapers of European cities since the 18th century and continues to be prominent still today».

¹⁴⁵ Huyssen preferisce *Schriftbilder* alla definizione più diffusa *Denkbilder*, a suo giudizio non del tutto esatta, e, d'altronde, mai menzionata da Benjamin medesimo.

decodificare, ma non più metaforicamente, bensì letteralmente, attraverso tutte le iscrizioni che affollano la sua raffigurazione di *Stadt als Schrift*¹⁴⁶. Inoltre, Huyssen ritiene che le miniature di Benjamin siano da spiegare tramite un paragone con il medium barocco dell'*emblema* (un modo *multimediale* di rappresentare ed interpretare un mondo in disfacimento¹⁴⁷) mentre quelle di Kracauer vengono considerate come un riadattamento letterario dello *snapshot*, riproducendo in un esercizio stilistico della prosa il linguaggio della fotografia¹⁴⁸. Ciò che, tuttavia, risulta una coincidenza pertinente per lo studio sul *Sony Center* di Peltzer, è il fatto che, secondo Huyssen, entrambi gli autori realizzino raffigurazioni urbane attraverso immagini parziali o ingrandimenti di *dettagli*, e che, soprattutto, la *centralità dell'immagine* nella scrittura di quel periodo implichi che i progetti letterari, dunque *testuali*, non attingessero alla realtà, bensì alla sua *rappresentazione visuale*¹⁴⁹. Tutto ciò, aggiunge Huyssen, non è che un sintomo della crescente presenza delle tecnologie visuali dei media nella vita pubblica e nel quotidiano: un dato che, come si è cercato fin qui di porre in risalto, testimonia una continuità nella poetica di Peltzer (e le implicazioni che essa genera rispetto al contesto contemporaneo) con la letteratura 'modernista' del primo Novecento europeo. La questione del rapporto fra la letteratura e i nuovi media della tecnica (oggi, media digitali; un secolo fa fotografia, cinema muto e poi radio) solleva una domanda, secondo Huyssen, già aperta dalla letteratura della modernità, e ancor più critica nell'era della digitalizzazione postmoderna – così nell'articolo *Literarische Sabotage visueller Medien*:

Immer wieder werden heutzutage Literatur und das Buch schlechthin als obsolete Medien bemitleidet oder abgeschrieben. Kann Literatur in einer

¹⁴⁶ Ivi, p. 181: «*Einbahnstraße* appears as a very special case of urban writing. It does not, as is so often claimed, read the city in a broad metaphoric way – the city as a book, as it were, in Victor Hugo's sense. It rather reads script and only script in the city, the store signs, name of buildings, graffiti, advertisings, public announcements. It focuses on where the city street is literally, not metaphorically, 'lesbar'».

¹⁴⁷ Ivi, p. 179: «The baroque emblem, especially in the 17th century, was a multimedial mode of representing and interpreting a world out of joint».

¹⁴⁸ Cfr. ivi, pp. 173- 179.

¹⁴⁹ Ivi, p. 176: «A major reason why Kracauer, Benjamin and so many other authors of the time focused on Bilder, thus describing their texts and writing projects in terms not of reality, but its visual representation, must itself be read as an effect of the increasing presence of technological image media in public and everydaylife».

Zeit radikaler Innovation der digitalen Medien ihren Eigensinn bewahren? Dies ist eine Frage, die sich nicht erst heute stellt. Schon im Zeitalter der mittlerweile klassischen Moderne im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert geriet die Literatur massiv unter Druck von Seiten der Massenmedien, der Fotografie und des Stummfilms, etwas später des Radios.¹⁵⁰

La risposta a questa domanda è già nel titolo dell'articolo: il «sabotaggio letterario» di cui parla Huyssen suona come una conferma per le interpretazioni avanzate in questa sede sull'utilizzo del *medium visivo* da parte di Peltzer, *rimediato* sulla pagina a scopo critico, quasi per ribaltare le forme di *virtualizzazione* presenti nel linguaggio del video, oltre che per controbilanciare l'*egemonia delle immagini digitali*, 'declassificandole' tramite un trasferimento in un medium di inferiore grado tecnologico. Similmente, Huyssen osserva come le *Miniaturen* riproducano in letteratura la materialità visiva e acustica di altri media quali la fotografia e il film, allo stesso tempo trascendendole nella lingua letteraria e mostrandone l'insufficienza mimetica:

Diese als Bilder bezeichneten metropolitanen Miniaturen behandeln die Erfahrung eines verkörperten Sehens und Hörens literarisch so, dass Medien wie Film und Fotografie zwar reflektiert, aber gleichzeitig in ihrem mimetischen Ungenügen erkannt und sprachlich literarisch transzendiert werden.¹⁵¹

Inoltre, sono senza dubbio anch'essi procedimenti critici, in Peltzer, la strategia sintattica di *condensazione nominale* (del lessico, e quindi degli oggetti del tecno-consumo) e la *compressione spazio-temporale*, qui già esaminate a proposito del capitolo *Sony Center di Teil der Lösung*. Huyssen, a sua volta, associa il potenziale oppositivo («sabotaggio») delle *miniature* direttamente alla «compressione delle coordinate di spazio e tempo»:

¹⁵⁰ A. Huyssen, *Literarische Sabotage visueller Medien*, in *orf.at*, 23/05/2012, link: <http://science.orf.at/stories/1698486/> (ultima consultazione: 19/01/2015)

¹⁵¹ *Ibidem*.

Mein Interesse richtet sich auf eine vernachlässigte Form moderner Stadtliteratur vor und nach 1900, die ich als affirmative Sabotage nicht-literarischer, visueller Medien lese. Es handelt sich um eine kleine Literatur gekennzeichnet durch Verknappung und Komprimierung raum-zeitlicher Koordinaten von Stadterfahrung.¹⁵²

Più avanti nell'articolo, Huyssen ribadisce un concetto simile. Nelle *miniature urbane*, la *condensazione* di elementi spaziali e temporali tramite l'uso dell'*immagine* è anch'essa associata ad una posizione critica, nell'intento di prendere le distanze dai media visuali, che funzionano attraverso simili modificazioni delle coordinate di spazio e tempo:

Die literarische Miniatur, so meine Hypothese, trägt der Skepsis gegenüber den visuellen Medien Rechnung. Der Fokus auf Bildlichkeit bietet den Schriftstellern den Vorteil, die Ausdehnung von Zeit und Raum, die im realistischen Stadroman weitläufig ausgebreitet wird, zu einem überdeterminierten synchronen Bild zu verdichten.¹⁵³

Se la *Komprimierung* di tempo e spazio è un'acquisizione che può apparire ovvia per un testo letterario che sia oggetto di uno studio sulle *Miniaturen*, è forse più interessante notare come le caratteristiche elencate da Huyssen, a proposito di questo modello interpretativo, coincidano con le proprietà della scrittura di Peltzer emerse in questa analisi. Sono già stati discussi fenomeni definibili «Wandel der Wahrnehmung» e «Intensivierung der Stadtwahrnehmung», che Huyssen considera conseguenze delle trasformazioni tecniche e urbanistiche nelle metropoli all'inizio del XX secolo. Ugualmente, è ormai chiaro il processo di scrittura a partire dalle immagini, uno «Schreiben von Bildern» che, spiega Huyssen, risulta nuovamente attuale nell'era del digitale e di internet, avallando la simmetria ipotizzata in questo studio fra i due periodi distanti un secolo:

Diese Bildlichkeit der Metropolen, selbst meist mit Schrift verknüpft, reproduzierte sich in den massenhaft verbreiteten Druckmedien ebenso wie

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ Ibidem.

in Stummfilm, Fotografie und illustrierten Zeitungen. Die Flut visueller Eindrücke wurde zur Herausforderung literarischer Imagination, wie es mit anderen Akzenten erst wieder im Zeitalter der digitalen Medien und des Internet aktuell geworden ist.¹⁵⁴

In ultimo, va sottolineato un altro aspetto preso in considerazione da Huyssen sulle *Großstadminiaturen*. Questa particolare tipologia di prosa occupa un posto centrale nella letteratura della modernità perché è più adatta del romanzo a cogliere la *metropoli come spazio-tempo discontinuo*:

Die städtische Miniatur ist so zentral für die Literatur der Moderne, weil sie anders und radikaler als der städtische Roman die Metropole als ein Raum-Zeit-Dis-kontinuum in der Form von Assemblage selber darstellt. Eine scheinbar organisierte und natürliche städtische Landschaft erweist sich in diesen Texten als schwer lesbares Palimpsest von Räumen und Zeiten, Erinnerungsbildern und künstlichen Paradiesen, Traumbildern, Montagen und imaginären Konstruktionen.¹⁵⁵

In tal senso, questa riflessione risulta cruciale a definire il significato e il valore del capitolo *Sony Center* all'interno di *Teil der Lösung*: una *miniatura della metropoli* che funziona da *dispositivo poetico* per ridiscutere le forme e i contenuti della *Stadtliteratur* e per produrre allo stesso tempo un'efficace raffigurazione letteraria della metropoli, entro un romanzo che, di per sé, non si concentra su questi aspetti critico-formali, ma si sviluppa autonomamente e con una diversa (meno densa) *concentrazione* narrativa, pur rimanendo sui binari di un *Großstadtroman* ed approfondendo il discorso su Berlino come metropoli globale contemporanea.

Tornando sull'argomento di questo capitolo, l'organizzazione formale e narrativa di *Sony Center*, risulta ancora una volta vantaggioso risalire all'articolo *Literarische Sabotage visueller Medien* di Huyssen, che, a proposito della *discontinuità* dello spazio-tempo della metropoli, prosegue in questo modo:

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Ibidem.

Stadtraum und Stadtzeit werden in den multiplen Miniaturen weder als Totalität, noch auch als kohärentes Nacheinander begriffen, sondern - paradigmatisch seit Baudelaire - als eine Sammlung getrennter Stücke, die auch andere Verbindungen eingehen könnten.¹⁵⁶

La caratteristica forse più peculiare delle *Miniaturen* è proprio l'assenza di una narrazione lineare e continua, che realizzi una coerenza d'insieme, mentre esse si sviluppano per giustapposizioni di segmenti separati, che, tutt'al più, possono allacciare in altri punti altri tipi di connessioni: una descrizione, quella di Huyssen, esattamente adiacente alla struttura di *Sony Center*, che ha, infatti, indirizzato anche questo studio critico a non procedere linearmente, ma intrecciare fra loro porzioni di contenuto, per disfarle e ricostituirle in altro modo, a seconda degli spunti di riflessione o dei punti di vista analitici che esse hanno richiamato.

¹⁵⁶ Ibidem.

La città in sequenze: frammenti testuali e tecnica del montaggio

Il modello della *Großstadtminiatur* è dunque applicabile per il testo di Peltzer su più livelli: dalla percezione/rappresentazione della metropoli alla concezione di uno stile che si compie tramite la narrazione, la sintassi e il lessico. Ma anche il meccanismo di *riduzione* implicito nel concetto di *miniatura* non implica soltanto una prosa breve e condensata, o una visione della metropoli fatta di singoli scorci, visti attraverso un *ingrandimento al microscopio* dei dettagli visuali. Il paradigma-miniatura invece è anche indicativo di una segmentazione testuale, di una non-continuità e non-linearità narrative, che in *Sony Center* si realizza attraverso lo strumento che è stato definito *dispositivo focale* della narrazione: la prospettiva simulata della videocamera. Se Kracauer recupera nella sua prosa la tecnica fotografica dello *snapshot*, Peltzer riproduce invece delle riprese digitali, una sorta di *capture video* ordinati in sequenze. Le *Stadtbilder* o le *Schriftbilder* di Benjamin divengono pertanto *Stadtaufnahmen* o *Stadtausschnitte*, scene video-registrate che, in un certo senso, rispondono al processo di *rimediazione* che ha segnato il passaggio dalle tecnologie analogiche a quelle digitali.

Se, nel prologo di *Teil der Lösung*, le operazioni specifiche sul lessico convogliano l'attenzione sul minimo particolare degli oggetti, come in uno *zoom*, oppure alludono al rimpicciolimento costitutivo degli stessi strumenti tecnologici, definiti « Miniaturen von Technik » (TL 8), si è già notato come Peltzer, in generale, progetti l'intera impalcatura del testo ricorrendo ad un uso *diretto* del medium video-digitale, menzionando, cioè, inquadrature, stacchi, ingrandimenti e panoramiche, come nel caso della « Totalansicht der Piazza im Miniaturformat » (TL 10) ripresa dall'alto. Fin dalla prima pagina, è lo stesso autore ad esplicitare la tecnica: un assemblaggio di scene che *non formano un insieme unitario*¹⁵⁷. *Teil der Lösung*, infatti, comincia nello spazio ristretto di una stanza di sorveglianza, sui cui monitor si materializza per la prima volta lo scenario del Sony Center. Ma in questo collage di sequenze suddivise fra diversi schermi, lascia intendere Peltzer con un

¹⁵⁷ Peltzer, pertanto, conferma inequivocabilmente la pertinenza, per la sua scrittura, delle indicazioni espresse da Walter Benjamin in *Krisis des Romans* (qui illustrate nel paragrafo iniziale) sulla necessità di una narrazione non-lineare per il romanzo moderno, e allo stesso tempo si presta alle osservazioni di Andreas Huyssen sulla *Diskontinuität* come caratteristica costitutiva di una *Großstadtminiatur*.

breve inciso, non si costituisce alcuna coesione tra le immagini, «nicht einmal Knistern gruppiert die Szenen zu einem Ganzen»¹⁵⁸ (TL 7). Più avanti, quando la narrazione *inquadra* di nuovo la saletta di controllo e infine torna a sovrapporsi alle immagini che vanno in onda sui monitor, l'autore nomina esplicitamente la *frammentazione dello spazio* visualizzato sugli schermi di sorveglianza messi in fila:

Zerteilter Raum – ein großes Puzzle, das sich auf fünf mal fünf Feldern beständig neu figuriert, wechselnde Perspektiven ohne Anfang und Ende, von links oben nach rechts unten in einer computergesteuerten Serie von Brennweiten und Ausschnitten. (TL 9)

Vordergründe im Quadrat, die sich staffeln, überlagern, ergänzen, ohne einen blinden Fleck zu lassen, Raum für Spekulation. (TL 10)

L'obiettivo delle telecamere – *ri-mediate* nella *videoscrittura* di Peltzer – ritaglia *sezioni di spazio* nel contesto della narrazione: la scomposizione riguarda lo spazio reale, la cui unica percezione è data dalle immagini catturate e riprodotte dalle videocamere; lo spazio digitale, segmentato dalle cornici degli schermi; infine lo spazio testuale, entro cui si realizza una *zerteilte Prosa*, frazionata per l'interazione con il medium visuale.

Gli scorci di urbanità che Peltzer realizza nel suo *Sony Center* vengono quindi assemblati attraverso un *montaggio di inquadrature urbane* o *sequenze della metropoli*, che, riprendendo Huyssen, funzionano sul principio della *discontinuità*: non solo la segmentazione, ma anche la sovrapposizione delle immagini urbane, a cui allude Peltzer, compongono un *puzzle* senza ordine o continuità. Legami con la tradizione letteraria del primo Novecento esistono anche in relazione alla tecnica cinematografica del montaggio, applicata in letteratura: John Dos Passos è chiamato in causa dal protagonista di *Teil der Lösung*, Christian Eich, che intende scrivere un romanzo ispirato al modello di *Manhattan Transfer* (1925), la cui lingua sia un insieme di voci, «Stimmen aus allen Bereichen, oben, unten, die in wechselnden Tonlagen ein Alltagspanorama, Alltäglichkeit in allen ihren Facetten, entwerfen

¹⁵⁸ Cfr. par. *Ibridazione digitale della parola scritta: il video ri-mediate sulla pagina*, in particolare v. nota 29.

würden»¹⁵⁹. Erk Grimm, nel paragrafo *Diskontinuität versus Montage* del suo volume sulla letteratura della metropoli *Semiopolis* (2001), in un confronto tra Dos Passos e Döblin identifica, nelle tecniche poetiche di entrambi gli autori, il montaggio come strategia prevalente¹⁶⁰. Anche lo scrittore e critico letterario spagnolo Rafael Chirbes mette a confronto Döblin e Dos Passos, accomunandoli a Joyce come autori moderni che hanno cercato di esprimere la multiforme natura della città. In particolare, focalizzando il discorso su *Berlin Alexanderplatz*, si sofferma sui collage costruiti da Döblin assemblando immagini urbane tratte dalla percezione frammentaria della città, tra titoli di quotidiani, insegne, stazioni delle metropolitane, luci, negozi¹⁶¹. Il procedimento formale a cui accenna Chirbes costituisce un utile metro di paragone per la tecnica di Peltzer: Döblin realizza una *giustapposizione* di elementi dell'urbanità, che induce anche Andreas Freisfeld a definire la tecnica di Döblin «Großstadtmontage»¹⁶² e Harald Jähner, nel già citato saggio *Stadtraum-Textraum* (1991)¹⁶³, a parlare analogamente di «Text-Montagen»¹⁶⁴. Döblin, spiega Jähner, produce una sequenza di immagini urbane che riproducono nel testo il telaio della città, e che vengono nuovamente scomposte e ricostruite da Döblin tramite la tecnica letteraria del montaggio:

Die Aufzählung von Straßennamen, Kreuzungen, Straßenbahnlinien konstruieren eine kartographische Textstruktur, die Döblin mittels der literarischen Montage weiter ausbaut.¹⁶⁵

Tuttavia, individuati i precedenti letterari, per quanto riguarda la specificità di questa tecnica adoperata da Peltzer, ovvero il *montaggio discontinuo di scene urbane*, più del confronto con la tradizione, ha particolare rilevanza mettere in

¹⁵⁹ Ivi, p. 261.

¹⁶⁰ E. Grimm, *Semiopolis*, Bielefeld: 2001, pp. 165-168.

¹⁶¹ R. Chirbes, *Die Entdeckung der Stadt*, in N. Miller/J. Sartorius (hrsg.), *Sprache im technischen Zeitalter*, Köln: 2008 (46), p. 168: «Jan Buruma schrieb über Döblins Roman: „Berlin Alexanderplatz ist wie eine Collage aus den zufälligen Bildern konstruiert, die während einer lauten Trambahnfahrt ins Auge fallen, da sind die Schlagzeilen der Zeitungen, die Gassenhauer, die Bars, Restaurants, Hotels, Neonlichter, Lager- und Pfandhäuser, Pensionen Schutzmannen, Streikende, Huren, U-Bahnstationen und so weiter“.»

¹⁶² A. Freisfeld, *Das Leiden an der Stadt. Spuren der Verstädterung in deutschen Romanen des 20. Jahrhunderts*, Köln/Wien: 1982, p. 147.

¹⁶³ Cfr. note 123, 124, 126, 127.

¹⁶⁴ Jähner 1990, cit., p. 104.

¹⁶⁵ Ivi, p. 103.

risalto il confronto con il contesto contemporaneo e il riferimento alla percezione della realtà in un mondo che lo stesso Peltzer definisce *totalmedialisiert* (AM 33)¹⁶⁶. Peltzer conferma una volta di più la componente critica della sua poetica, mai manieristica e fine a se stessa, quando, nelle sue *Frankfurter Poetikvorlesungen*, chiarisce il legame delle sue scelte estetiche con una realtà quotidiana essa stessa disgiunta in *frammenti*, consumati dall'accelerazione percettiva, che riemergono improvvisamente ricollegandosi, senza linearità, entro nuove possibili relazioni, sottraendosi, talvolta, persino alla consapevolezza dell'autore e determinando, pertanto, una narrazione fragile e aperta:

In einem von seiner eigenen Beschleunigung konsumierten, in nervöse Fragmente zerfallenden Alltag, als dessen Teilchen sie plötzlich auftauchen, als Möglichkeiten, sie mit anderen Möglichkeiten in Beziehung zu setzen; zu verplotten in dem Bewusstsein, wie fragil und offen, und sich dem Autor, der Autorin, manchmal entziehend, jede narrative Konstruktion ist, die unter dem Druck der Verhältnisse nicht in voluntaristischem Kitsch oder dem Terror der Behaglichkeit enden will. (AM 35)

Per queste ragioni, Peltzer non crede possa essere efficace il tentativo di ricercare in letteratura «rappresentazioni complete», raffigurazioni mimetiche che ambiscano a delineare un quadro compiuto ed esaustivo di una realtà che si configura invece come «diversificata, precaria, mobile», e solo in questa forma si presta alla finzione artistica:

Dass eine »komplette Darstellung«, ein mimetisches Abbild, das Vollständigkeit schon in seinem Programm beansprucht, zum Scheitern verurteilt ist, sollte nicht erläutert werden müssen, zu disparat, zu prekär, zu mobil zeigt sich heute jede Realität, die wir für fiktionstauglich halten; die es nichtsdestotrotz fiktional zu bearbeiten und in Literatur, Film, bildende Kunst zu verwandeln gilt, um sie ästhetisch begreifen und loswerden zu lernen. (AM 33)

¹⁶⁶ Cfr. p. 185 di questo capitolo.

Nell'intervista con Jesko Bender del 2011 per la *Frankfurter allgemeine Zeitung*¹⁶⁷, Peltzer specifica la necessità di restituire la *frammentarietà* del reale entro la sua finzione creativa, e aderisce implicitamente all'idea, che in questo studio è stata messa in luce a partire da Benjamin riguardo la *crisi del romanzo* nella prima modernità e ripresa poi, attraverso la critica recente, a proposito dell'epoca contemporanea, dell'inadeguatezza delle *grandi narrazioni* rispetto al proprio tempo:

In meine Arbeit, aber vielleicht auch in die Arbeit des Künstlers im Allgemeinen, ist es eingeschrieben - ob er will oder nicht -, an der Veränderung, am Unmöglichmachen der Verhältnisse zu arbeiten. Was mir im Rahmen einer poetologischen Überlegung bei dieser Passage aber besonders wichtig ist, ist die Frage, wie man in einem Augenblick, in dem die Wirklichkeit in außerordentlich viele Fragmente, Fraktionen und Ereignisse zu zerfallen scheint, die sich nicht mehr unter eine Idee oder große Erzählung subsumieren lassen, wie man also unter diesen Bedingungen Geschichte als Geschichte wieder erzählen kann.¹⁶⁸

Il montaggio di sequenze urbane, qui definite *Stadtausschnitte*, in *Teil der Lösung* funziona grazie all'espedito delle telecamere di sorveglianza, e in alcuni casi anche attraverso gli obiettivi delle apparecchiature video-digitali dei frequentatori del Sony Center. Un'operazione che potrebbe considerarsi, artisticamente parlando, una *ri-mediazione* cinematografica, con la differenza che le riprese amatoriali o di sorveglianza spogliano di ogni soggettività la prospettiva, restituendo un massimo grado di *Sachlichkeit* alla narrazione. Dal punto di vista della tecnica compositiva, è comunque lecito un paragone artistico con il linguaggio del cinema, ed è su questa falsariga che Helmut Böttiger, in una recensione del settembre 2007 per la *Süddeutsche Zeitung*, ovvero di poco successiva all'uscita di *Teil der Lösung*, sottolinea come il montaggio di rapidi ritagli, eseguiti simulando riprese, inquadrature e *zoom* dei dettagli, riproduca la plasticità e l'assenza di psicologismo propria dei mezzi espressivi e tecnici dei film:

¹⁶⁷ Cfr. nota 55.

¹⁶⁸ Bender 28/03/2011, cit.

Peltzer arbeitet mit schnellen Schnitten, mit Filmtechniken, mit knappen Dialogen. Es ist erstaunlich, wie plastisch die Figuren werden, obwohl die Sprache nicht psychologisiert und ausmalt. [...] Peltzer charakterisiert seine Figuren durch kleine Details, durch ihre Alltagsverrichtungen, durch ihre Art des Sprechens: Der Roman ist eine Collage von Bildern, Kameranachwek folgt auf Kameranachwek.¹⁶⁹

Böttiger individua simili metodologie poetiche già nei lavori precedenti di Peltzer. In particolare, nel saggio *Intensität und Sinn* (2008) scritto in occasione del «Berliner Literaturpreis» conseguito da Peltzer, nel romanzo *Alle oder Keiner* (1999) riscontra un tipo di narrazione che si sottrae ad un corso lineare e che si sviluppa su più livelli paralleli, riflettendo nella forma la percezione della realtà del presente. Böttiger mette in risalto anche la componente politica¹⁷⁰ che risiede nella concezione estetica dell'autore:

Peltzer erzählt auf mehrere Ebenen, der lineare Zeitablauf ist außer Kraft gesetzt. Das entspricht dem Bewusstsein seiner Figuren: viele Vorgänge laufen parallel. In Peltzers Literatur wird die Wahrnehmung der Gegenwart auch formal reflektiert. Sie ist ein Erkenntnismoment, lustvoll und mit assoziativen Mäandern. Sie lässt es nicht zu, beim Lesen in eine in sich geschlossene Ersatzwelt abzutauchen, seine Phantasie ist nicht eine der Regression. Ob Literatur politisch ist oder nicht, ist für ihn vor allem eine ästhetische Frage: ob die Form dem zeitgenössischen Bewusstsein, den aktuellen Fragen standhält oder nicht.¹⁷¹

Per quanto riguarda il romanzo successivo di Peltzer, *Bryant Park* (2002), nel volume di critica letteraria *Nach den Utopien* (2004), Böttiger esprime giudizi assolutamente in linea con la recensione su *Teil der Lösung*, parlando di una scrittura filmica della città, menzionando panoramiche, zoom e montaggi:

¹⁶⁹ H. Böttiger, *Ein Lied für die Tauben. Ein großer Roman aus unseren Zeiten: Ulrich Peltzers „Teil der Lösung“*, in *Süddeutsche Zeitung* online, 15.09.2007, link: http://www.buecher.de/shop/buecher/teil-der-loesung/peltzer-ulrich/products_products/detail/prod_id/22812064/.

¹⁷⁰ Cfr. par. *Estetica e politica: la video-scrittura della città come resistenza critica*.

¹⁷¹ H. Böttiger, *Intensität und Sinn. Laudatio auf Ulrich Peltzer zum Berliner Literaturpreis 2008*, in N. Miller/J. Sartorius (hrsg.), *Sprache im technischen Zeitalter*, Köln: 46 (2008), p. 231

In »Bryant Park« bleibt Peltzer zunächst seinem Erzählstil treu. Er beschreibt im filmisch verschwommenen, exakt konturierten Bewusstseinschüben die Großstadt: Straßenszenen, Ladeninschriften, Fensterinhalte und Kneipeninterieurs fügen sich zu einem Tableau, in dem sich der Ich-Erzähler selbst vergewissert. [...] Es ist eine die Dinge bis in die Großaufnahme heranzoomende Schnitt-Technik, die Peltzer hier anwendet: das Plastik der Speisekarte in einem Diner, die zwei Monitore an der Wand mit ihren unterschiedlichen Fernsehprogrammen, das Auswringen des Lappens über dem Spülbecken.¹⁷²

L'interesse di Peltzer per la scrittura cinematografica è testimoniato, se non altro, dalla sua firma, in cooperazione con il regista Christoph Hochhäusler, sulla sceneggiatura del film tedesco *Unter dir die Stadt* (2010), il cui titolo richiama eloquentemente il tema della città. Katrin Röggla considera questo film un riuscitissimo spaccato realistico del mondo finanziario di Francoforte, ma mette in risalto la componente di alienazione e di perdita di orientamento che si percepisce come effetto dei «fantasmi della globalizzazione»:

Das Bild, das wir von der Finanzwelt erhalten, ist ein anderes als das der gepflegt erschütterten Bürger mit Haifischseite, die bloß einer einzigen Lebenslüge, nämlich der des Geldes aufsitzen, einer Lüge, der mit ein wenig Moral beizukommen wäre. Es ist das Irreal-werden einer kompletten Lebenswelt, ein fundamentales Unverortetsein, die Gespenster einer Globalisierung, wie wir sie selten zu Gesicht bekommen.¹⁷³

Nella lunga intervista che apre *Die Gegenwart Erzählen*, Fleming e Schütte interrogano Peltzer sulla sua formazione artistica in relazione al cinema, che Peltzer dichiara essere parte costitutiva del suo bagaglio culturale, e successivamente gli pongono un quesito riguardo le differenze fra la scrittura di una sceneggiatura per il cinema e la scrittura letteraria di un romanzo. La risposta di Peltzer rispecchia la

¹⁷² H. Böttiger, *Nach den Utopien*, p. 180.

¹⁷³ K. Röggla, *Entscheide dich! Oder: Finito la musica!*, Fleming/Schütte 2014, cit., p. 212.

volontà di avvicinare i due stili, ammettendo anzi i limiti *visivi* del romanzo, che può solo *descrivere* ciò che, invece, un film lascia vedere direttamente:

Ein Roman denkt eigentlich nicht anders als ein Film. Der Unterschied ist nur, aber vielleicht ist das dann der Unterschied ums Ganze, dass ich in einem Roman das, was ich auf der Leinwand sehen kann, beschreiben muss.¹⁷⁴

Nello stesso volume è contenuto un saggio in lingua inglese di Martin Chalmers, *Black Box. Notes on Ulrich Peltzer and the Movies*, che studia specificamente il background cinematografico che traspare nelle opere dell'autore tedesco, a suo giudizio in maniera fin troppo evidente:

One would not need to be a very close reader of Ulrich Peltzer's novels to notice the importance of film and the cinema to the author; one might even guess that he had worked as a film projectionist, given the detail description of cinema projection rooms in Stefan Martinez and Bryant Park and also of the work of the projectionist in the former.¹⁷⁵

Lo studio di Chalmers è orientato sulla ricerca, in ciascun romanzo di Peltzer, di un riferimento, un debito d'ispirazione o un'esplicita riformulazione di generi e opere della storia del cinema. La prima pubblicazione letteraria di Peltzer, *Die Sünden der Faulheit* (1987), sarebbe una ripresa del genere *noir* degli anni '40 e '50¹⁷⁶, e dunque fin dai suoi esordi l'autore avrebbe lavorato con le tecniche cinematografiche: già nel primo romanzo di Peltzer, infatti, Chalmers individua tagli netti fra le scene, esplicite variazioni di lunghezza tra gli episodi, e persino panoramiche eseguite con riprese fisse oppure *zoom* su particolari più o meno significativi della scena¹⁷⁷.

Chalmers non si sofferma, invece, sulle caratteristiche cinematografiche di *Teil der Lösung*: il prologo *Sony Center* si apre con un incipit che evoca le prospettive e i ritmi narrativi dei film moderni. Infatti, la scena iniziale ambientata nella sala di

¹⁷⁴ »Der Text hat seinen Eigensinn!«. *Interview mit Ulrich Peltzer*, ivi, p. 25.

¹⁷⁵ M. Chalmers, *Black Box. Notes on Ulrich Peltzer and the Movies*, ivi, p. 215.

¹⁷⁶ Cfr. ivi, p. 217.

¹⁷⁷ Cfr. ivi, p. 220.

controllo attira lo sguardo del lettore-spettatore sui dettagli di uno spazio angusto e anonimo, prima di allargarsi panoramicamente sullo scenario altrettanto anonimo del Sony Center. In entrambi gli ambienti non accade nulla, prevale la staticità della descrizione, che prepara il terreno per il colpo di scena che spezza la calma: l'irruzione dei dimostranti che sconvolge la normalità del centro commerciale. Esaurita la breve vicenda, il prologo si chiude, e, immaginando si tratti di un film, potrebbe a questo punto apparire il titolo *Teil der Lösung*, per poi inoltrarsi nel pieno del racconto della storia. In questo senso, *Sony Center* è una sorta di cortometraggio, o appunto il tipo di *ouverture* che spesso si vede al cinema precedere i titoli e l'inizio della vicenda. Ciò che invece Chalmers non tralascia di mettere in evidenza, è un altro aspetto fondamentale: «the anti-cinema of the security cameras»¹⁷⁸, visto che gli obiettivi puntati sul Sony Center non montano le lenti di videocamere cinematografiche, e le riprese non hanno le proprietà artistiche del film, bensì riproducono l'occhio gelido e impersonale di una registrazione di servizio, lo sguardo vigile e immobile del sistema di sorveglianza.

Dal punto di vista strettamente poetico-creativo, è indubbio il debito di Peltzer all'estetica dell'arte cinematografica. La scelta di un canale espressivo concentrato sulla *visualità*, di una narrazione scevra di psicologismi sul piano della trama e di indugi ornamentali sul piano dello stile, privilegiando invece una sintassi caustica e veloce, è certamente una soluzione formale dettata dalla necessità di adeguarsi ad un'*estetica della ricezione* fortemente influenzata dai linguaggi del cinema o, in generale, delle arti visive, replicando inoltre i tempi accelerati della comunicazione dei media odierni e realizzando in questo modo una sorta di «Ästhetik der Intermedialität» (Bathrick 2012)¹⁷⁹. Ma la cifra *anticinematografica* delle telecamere di sicurezza pone l'accento sulla centralità del discorso critico riferito alla realtà contemporanea della metropoli globalizzata, sottoposta a misure di privatizzazione e sistemi di sorveglianza, sovraccaricata di stimoli visivi ed acustici provenienti dagli strumenti *hi-tech* dei nuovi media, contaminata nella lingua dai codici e dalle modalità espressive di questi mezzi di comunicazione, orientata al consumo delle

¹⁷⁸ Ivi, p. 223.

¹⁷⁹ Bathrick/Preußner 2012, cit., p. 27 e 385 e ss.

merci tecnologiche e dello spettacolo: sono i dati *reali*, che appartengono alle fondamenta costitutive della società urbana, a determinare inequivocabilmente il programma estetico e stilistico di Peltzer, a dare forma alla sua *Stadtdarstellung*, a guidare la sua narrazione costruita su miniature e sequenze di inquadrature, ad indirizzare le operazioni sintattiche e lessicali, e indurre l'autore di *Teil der Lösung* a ricercare una nuova lingua letteraria per esprimere e raccontare la *metropoli contemporanea*.

Conclusion

Teil der Lösung è stato definito come *romanzo storico*, *romanzo del presente* e *romanzo della metropoli*. La critica, sia saggistica sia giornalistica, è sembrata infatti unanime nel qualificare l'ultima pubblicazione letteraria di Peltzer come *Zeitroman*, *Gegenwartsroman*, *Berlinroman* e *Großstadtroman*. Un dato tanto più interessante se si considera come si sia protratto per più di un decennio il dibattito, aperto da Frank Schirrmacher nel 1989, sulla difficoltà a ritrovare nel panorama della letteratura tedesca recente un romanzo su Berlino che potesse considerarsi pienamente e puramente un *Metropolen-Roman*, quale è stato il più classico dei modelli della modernità letteraria tedesca, *Berlin Alexanderplatz* di Döblin.

Ammesso che siano legittimi i metodi adoperati in questo studio, eseguendo sul testo di Peltzer un'operazione, quasi 'strutturalista', di scomposizione e riduzione agli elementi minimi, e assunte come attendibili le indagini e le interpretazioni qui avanzate, l'esperimento letterario costituito da *Sony Center* è da considerare un caso unico dal punto di vista della classificazione di genere formulata in funzione della *Großstadtliteratur* su Berlino: la nozione schematica di *Miniatur*, qui mutuata da Andreas Huyssen, per il testo di Peltzer ha una duplice validità, in quanto sintetizza sia il lavoro tecnico-poetico di compressione della forma, sia quello narratologico e tematico di compressione dei contenuti.

Sul piano della *riduzione* dell'impianto narrativo e del mezzo espressivo, Peltzer riesce nel suo tentativo di *ibridazione ipermediale*, ovvero trasferisce nel testo letterario le misure e i ritmi del linguaggio visuale del video, persino simulando una dislocazione sulla pagina delle superfici degli schermi, e riproducendo i meccanismi di ingrandimenti e distanziamenti tipici della spazialità digitale. Proprio questo rigoroso lavoro estetico gli permette di realizzare un'operazione di estrema condensazione dei contenuti, concentrando il vasto discorso sulla metropoli nello spazio di una *miniatura della metropoli*, e convertendo quindi le funzioni del *Großstadtroman* nelle dimensioni di una *Großstadtminiatur*. Grazie alla sveltezza di

un linguaggio prettamente visivo, *saturo* di immagini, Peltzer riesce, pur ridimensionando drasticamente i confini testuali, a restituire una rappresentazione della metropoli a cui non è sottratto nulla rispetto al romanzo, accolto il compromesso che un frammento come *Sony Center* non può avere lo spessore narrativo di un romanzo, e non potrebbe 'reggersi' per una misura maggiore delle quindici pagine di cui si compone.

Si è cercato anche di mostrare un'altra significativa corrispondenza: le oscillazioni tra riduzione e allargamento della prospettiva, tra vicino e distante, tra micro- e macroscopico, che nel testo di Peltzer affiorano continuamente, sono deformazioni spaziali particolarmente caratteristiche della topologia che si produce nel conflitto globale-locale. Le (s)proporzioni della nuova spazialità, che Peltzer trasferisce nella sua sintassi, costituiscono solo una delle proprietà dell'urbanità globalizzata e digitalizzata che vengono replicate in *Sony Center*, con sincronia e simmetria tra mezzi formali e obiettivi critico-tematici. L'aggancio esatto che si realizza tra strumento e oggetto della rappresentazione letteraria è il fattore che garantisce l'efficacia della scrittura della metropoli proposta da Peltzer.

In merito agli sviluppi del discorso sull'urbanità globale, la *Parte II* di questo studio, concentrata sulle questioni relative all'intricato binomio globale-digitale, si ricollega al problema della sorveglianza e del controllo privato degli spazi urbani. In definitiva, sembra di poter affermare che l'antico rapporto pubblico-privato si sia invertito con la postmodernità: mentre il privato riguardava, originariamente, la sfera intima e domestica, e il pubblico era lo spazio aperto e più esteso, adesso è il globale la sede, o almeno la fonte di legittimazione dei nuovi spazi privatizzati, mentre la strada è il terreno del conflitto per fissare i nuovi confini (limiti) dello spazio pubblico, mentre la casa è invasa di immagini e informazioni provenienti dall'esterno.

Si è già ampiamente osservato che il *problema* al centro di *Sony Center* e di *Teil der Lösung* è dato da un intreccio di fattori di difficile schematizzazione, ma la rilevanza del romanzo di Peltzer proviene proprio dal potenziale critico (sociologico, politico, storico) di cui esso è portatore. Proprio la complessità del discorso sul

tema-città sollevato da Peltzer ha imposto a questa ricerca una struttura ‘intrecciata’ o ‘alternata’, talvolta sottoponendo il discorso puramente letterario alle fonti utili ad interpretare e comprendere i meccanismi della metropoli globale, che, a tratti, è divenuta essa stessa l’oggetto dell’indagine, sostituendosi, di fatto, al romanzo *Teil der Lösung*. Non si tratta di una svista metodologica, ma di una scelta: si è detto che Peltzer concepisce la letteratura come un possibile sguardo sul *presente* e sulla *società*, pertanto il tentativo qui condotto è stato quello di leggere il suo *Großstadtroman* proprio come se svolgesse la funzione di *sismografo* della realtà, confrontandolo, poi, con gli studi di sociologia, antropologia, semiotica, critica culturale, architettura urbana, per capire, infine, la città attraverso la sua letteratura, e la sua letteratura attraverso la città.

A legittimazione di questa complementarità che non è un’interferenza, l’ultima parola è affidata a Marc Augé, tanto più perché, ancora una volta, sembra essere perfettamente adeguata a definire la natura e il valore della scrittura di Peltzer:

Gli autori più rappresentativi, più pertinenti e insieme più aperti al cambiamento potrebbero a mio avviso essere quelli che si renderanno conto del carattere dirompente della globalizzazione nella sua versione attuale, [...] che sapranno che la storia non è finita, che non dimenticheranno che l’individuo è la misura di tutte le cose, e che cercheranno di inventare un discorso singolare capace di smentire, per il solo fatto di esistere, il carattere ineluttabile della legge del silenzio, dell’evidenza mediatica e della rassegnazione consumistica.

(M. Augé, *Che fine ha fatto il futuro?* Milano: 2009, p. 60)

Bibliografia generale dei testi citati e consultati

TESTI DI ULRICH PELTZER – LETTERATURA E SAGGI

Peltzer, U., *Teil der Lösung*, Zürich: 2007

Peltzer, U., *Anfangen wird mittendrin. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt am Main: 2011

Peltzer, U., *Explosion*, in Miller, N./Sartorius, J.(hrsg.), *Sprache im technischen Zeitalter*, Köln: 1999 (49), pp. 81-94

Peltzer, U., *Kontaktabzug*, in Miller, N./Sartorius, J. (hrsg.), *Sprache im technischen Zeitalter*, Köln: 1999 (151), pp. 339-344

Peltzer, U., *Erzählen ohne Grenzen. Über denkbare Plots, Flüchtige Subjekte und die Raumstruktur des zeitgenössischen Romans*, in Miller, N./Sartorius, J.(hrsg.), *Sprache im technischen Zeitalter*, Köln: 2006 (44), pp. 294-312

ALTRE PUBBLICAZIONI LETTERARIE DI PELTZER

Peltzer, U., *Die Sünden der Faulheit*, Zürich: 1987

Peltzer, U., *Stefan Martinez*, Zürich: 1995

Peltzer, U., *Alle oder keiner*, Zürich: 1999

Peltzer, U., *Bryant Park*, Zürich: 2002

TESTI CRITICI SU ULRICH PELTZER

Auer, M., *Ulrich Peltzer*, in H. L. Arnold (hrsg.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München: 2006

Böttiger, H., *Ulrich Peltzer. Der Traum von Geschichte in Nach den Utopien: Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Wien: 2004, pp. 171-184

Böttiger, H., *Intensität und Sinn. Laudatio auf Ulrich Peltzer zum Berliner Literaturpreis 2008*, in N. Miller/J. Sartorius (hrsg.), *Sprache im technischen Zeitalter*, Köln: 46 (2008), pp. 226-232

Fleming, P., Schütte, U., (Hg.), *Die Gegenwart erzählen - Ulrich Peltzer und die Ästhetik des Politischen*, Bielefeld: 2014

C. Jürgensen, *Berlin Heinrichplatz, Berlin Potsdamer Platz – Die Textstädte Ulrich Peltzers*, in Carrillo Zeiter, K./Callsen, B., *Berlin-Madrid. Postdiktatoriale Großstadtliteratur*, Berlin: 201, pp. 67-84

König, M., *The revolution will be televised. Überwachungspoetik, Kommunikationsguerrilla und Punk-Adoleszenz in Ulrich Peltzers »Teil der Lösung«*, in *Poetik des Terrors. Politisch motivierte Gewalt in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld: 2015, pp. 33-75.

Reinhäckel, H., *„Liebe in Zeiten der Diskursanalyse, eines verschlissenen Alltags, prekärer Verhältnisse“: Ulrich Peltzers Teil der Lösung als kritischer Gegenwartsroman*, in *Traumatische Texturen. Der 11. September in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld: 2012, pp. 161-168.

RECENSIONI E INTERVISTE ONLINE

(ULTIMA CONSULTAZIONE: 12/03/2015)

- Bender, J., *Im Gespräch: Ulrich Peltzer. Warum sind Gefühle nicht das Wahre, Herr Peltzer?* in *FAZ online*, 28/03/2011. Link:
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/im-gespraech-ulrich-peltzer-warum-sind-gefuehle-nicht-das-wahre-herr-peltzer-1609221.html>
- Blaschke, B., *Halt Dich an Deiner Liebe fest. Ulrich Peltzers poetische Kunst der Fuge über Revolte und Staatsschutz*, in *literaturkritik.de – 1. Aufgabe Januar 2008*.
http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=
- Böttiger, H., *Liebe und Diskurse*, in *Deutschlandradio Kultur*, 28/08/2007
http://www.deutschlandradiokultur.de/liebe-und-diskurse.950.de.html?dram:article_id=135369
- Böttiger, H. *Ein Lied für die Tauben. Ein großer Roman aus unseren Zeiten: Ulrich Peltzers „Teil der Lösung“*, in *Süddeutsche Zeitung online*, 15.09.2007
http://www.buecher.de/shop/buecher/teil-der-loesung/peltzer-ulrich/products_products/detail/prod_id/22812064/
- Gutmair, U., *Groteske Rückkehr des Bürgerlichen. Mit seinem Roman »Teil der Lösung« erforscht Ulrich Peltzer die Gesellschaftliche Verhältnisse Berlins*, in *die tageszeitung*, 16/06/2007
<http://www.taz.de/!4701/>
- Jung, J., *Zeitkörper, Tätowiert*, in *Die Zeit online*, 01/11/2007
<http://www.zeit.de/2007/45/L-Peltzer>
- J. Magenau, *Gespräch mit Ulrich Peltzer. »Ich will weg von all diesem Ost-West-Blödsinn.«*, in *boersenblatt.net*, 20/06/2007

<http://www.boersenblatt.net/148716/>

- Platthaus, A., *Was in Flüchtenden um drei Uhr zwanzig vor sich geht*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22/12/2007

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/was-in-fluechtenden-um-drei-uhr-zwanzig-vor-sich-geht-1493846>

- Schröder, C., *Weltbilder prallen aufeinander. Ein Bewusstseinsteppeich rund um Staatsmacht und Widerstand und eine Liebesgeschichte: Ulrich Peltzers neuer Roman "Teil der Lösung"*, in *tageszeitung online*, 10/10/2007

<http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=li&dig=2007/10/10/a0001&cHash=6fde0c6179>

- Schuster, K., *Das Gerippe des Realen. Überwachung der Berliner Großstadtsinfonie: Ulrich Peltzers atmosphärischer Roman „Teil der Lösung“*, in *Berliner Zeitung online*, 01/11/2007

<http://www.berliner-zeitung.de/archiv/ueberwachung-der-berliner-grossstadtsinfonie--ulrich-peltzers-atmosphaerischer-roman--teil-der-loesung--das-gerippe-des-realen,10810590,10515660.html>

SAGGISTICA E CRITICA LETTERARIA

SU LETTERATURA DELLA METROPOLI E LETTERATURA DI BERLINO

Buschmann, A./ Ingenschay, D., *Die andere Stadt: Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, Würzburg: 2000

Calvino, I., *Saggi 1945-1985*, Milano: 1995:

- *La sfida al labirinto* (1962)
- *La città-romanzo in Balzac* (1973)
- *Gli dei della città* (1975)

Carrillo Zeiter, K./Callsen, B., *Berlin-Madrid. Postdiktatoriale Großstadtliteratur*, Berlin: 2011

Chirbes, R., *Die Entdeckung der Stadt*, in , in N. Miller/J. Sartorius (hrsg.), *Sprache im technischen Zeitalter*, Köln: 46 (2008), pp. 163-174

Freisfeld, A., *Das Leiden an der Stadt: Spuren der Verstädterung in deutschen Romanen des 20. Jahrhunderts*, Köln/Wien: 1982

Glass, D. u. a., *Berlin: Literary images of a city / Eine Großstadt im Spiegel der Literatur*, Berlin: 1989

Gotzmann, W., *Literarische Erfahrung von Großstadt (1922-1988)*, Frankfurt am Main: 1990

- Grimm, E., *Semiopolis: Prosa der Moderne und Nachmoderne im Zeichen der Stadt*, Bielefeld: 2001
- Harder, M./Hille, A., „*Weltfabrik Berlin*“. *Eine Metropole als Sujet der Literatur*, Würzburg: 2006
- Keidel, M., *Die Wiederkehr der Flaneure*, 2006: Würzburg
- Klotz, V., *Die erzählte Stadt: Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, Reinbeck bei Hamburg: 1987
- Langer, P., *Kein Ort. Überall: Die Einschreibungen von Berlin in die deutsche Literatur der neunziger Jahre*, Berlin: 2002
- Mahler, A. (hrsg.), *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination*, Heidelberg: 1999
- Meckseper, C./Schraut, E., *Die Stadt in der Literatur*, Göttingen: 1983
- Miller, N./Sartorius, J.(hrsg.), *Sprache im technischen Zeitalter – Sehnsuchtsort Berlin*, Köln: 2008 (Sonderheft)
- Schütz, E./Döring, J. (hrsg.), *Text der Stadt: Reden von Berlin*, Berlin: 1999
- Scherpe, K.R., *Stadt. Krieg. Fremde: Literatur und Kultur nach den Katastrophen*, Tübingen: 2002
- Scherpe, K. R., *Die Unwirklichkeit der Städte: Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg: 1988
- Steinfeld, T./Suhr, H., *In der großen Stadt : die Metropole als kulturtheoretische Kategorie*, Frankfurt am Main: 1990.

CRITICA LETTERARIA RELATIVA ALLA QUESTIONE DELLA WENDE

- Beitter, U.E. (hrsg.), *Schreiben im heutigen Deutschland. Die literarische Szene nach der Wende*, New York/Berlin u.a.: 1997
- Beßlich, B. u. a., *Wende des Erinnerns? – Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*, Berlin: 2006
- Brehmer, U., *Versionen der Wende*, Osnabrück: 2002
- Corbin, A.-M./Wehdeking, V., *Deutschsprachige Erzählprosa seit 1990 im europäischen Kontext*, Trier: 2003
- Diederich, N. u. a., *Zwischen Wende und Wiedervereinigung*, Opladen: 1995
- Erb, A., *Baustelle Gegenwartsliteratur: Die neunziger Jahre*, Opladen/Wiesbaden: 1998
- Erler, K., *Deutschlandbilder in der französischen Literatur nach dem Fall der Berliner Mauer*, 2004: Berlin
- Fischer, G./Roberts, D., *Schreiben nach der Wende*, Tübingen: 2007
- Knobloch, H.J./Koopman, H., *Der ‚Gesamtdetsche‘ Roman nach der Wiedervereinigung*, Tübingen: 2003

Reimann, K. E., *Schreiben nach der Wende – Wende im Schreiben?*, Würzburg: 2008

Wehdeking, V., *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller*, Stuttgart: 1995

Wehdeking, V., *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit 1900-2000*, Berlin: 2000

PER LA CATEGORIA *GROßSTADTMINIATUR*:

A. Huyssen, *Wie bedeutend waren Europas Metropolen?*, in *derStandard.at*, 19/05/12 (<http://derstandard.at/1336697226054/Wie-bedeutend-waren-Europas-Metropolen>)

A. Huyssen, *Literarische Sabotage visueller Medien*, in *orf.at*, , 23/05/12 (<http://science.orf.at/stories/1698486/>)

A. Huyssen, *Großstadtminiaturen: Feuilleton, Medien, Literatur*, ciclo seminariale «Master Class», 8-16/10/2013, Università degli Studi di Ferrara.

Testi utilizzati per il seminario:

- Charles Baudelaire, *Gedichte in Prosa* (1869), in *Die Blumen des Bösen*, München: 1927
- Franz Kafka, *Betrachtung* (1913), Leipzig: 1913
- Siegfried Kracauer, *Straßen in Berlin und anderswo* (1926-1933), Frankfurt am Main: 1964
- Walter Benjamin, *Einbahnstrasse*, Berlin: 1928
- Robert Musil, *Nachlass zu Lebzeiten* (1936), in *Prosa, Dramen, späte Briefe*, in *Gesammelte Werke* (hrsg. von Adolf Frisé), Hamburg: 1957

ALTRI TESTI DI CRITICA E STORIA DELLA LETTERATURA TEDESCA

Bisanz, A. J., *Linearität versus Simultaneität im narrativem Zeit-Raum-Gefüge*, in Haubrichs, W., *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik: Erzählforschung I*

– *Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*, Göttingen: 1976

Bathrick, D., / Preußner, H.P. (hrsg.), *Literatur inter- und transmedial/Inter- and Transmedial Literature*, New York: 2012

Corbin, A.M./Wehdeking, V., *Deutschsprachige Erzählprosa seit 1990 im europäischen Kontext*, Trier: 2003

Danneman, K., *Der blutig=obszön=banale 3-Groschen-Roman namens »Geschichte« - Gesellschaft und Zivilisationskritik in den Romanen Reinhard Jirgls*, Würzburg: 2009

Delabar, W./ Schütz, E., *Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre*, Darmstadt: 1997

- Durzak, M./ Steinecke, H., *Günther Kunert: Beiträge zu seinem Werk*, München: 1992
- Hage, V., *Letzte Tänze, erste Schritte*, München: 2007
- Huyssen, A., *Literarische Sabotage visueller Medien*, in *orf.at*, 23/05/2012, link: <http://science.orf.at/stories/1698486/> (ultima consultazione 19/01/2015)
- Jung, W., „*Literatur ist Konstruktion*“ – *Gespräche mit Schriftstellern*, Duisburg: 2011
- Krätzer, A., *Studien zum Amerikabild in der neueren deutschen Literatur: Max Frisch, Uwe Johnson, Hans Marcus Enzensberger u. d. „Kursbuch“*, Frankfurt am Main: 1982
- Ledanff, S., *Hauptstadtphantasien: Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur 1989-2008*, Bielefeld: 2009
- Scherpe, K.R., *In Deutschland unterwegs*, Stuttgart: 1982
- Segeberg, H., *Literatur im technischen Zeitalter*, Darmstadt: 1997
- Segeberg, H., *Literatur im Medienzeitalter*, Darmstadt: 2003
- Wehdeking, V./ Corbin, A.M., *Deutschsprachige Erzählprosa im europäischen Kontext*, Trier: 2003
- Wehdeking, V., *Erzählliteratur der frühen Nachkriegszeit (1945-1952)*, München: 1990
- Weidemann, V., *Lichtjahre: Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute*, Köln: 2006

STUDI SOCIO-URBANISTICI SULLA CITTÀ E SU BERLINO:

- Bürkle, S., *Szenografie einer Großstadt: Berlin als städtebauliche Bühne*, Berlin: 2013
- Bucovich, M., *Berlin 1928: Das Gesicht der Stadt*, Berlin: 1992
- Cacciari, M., *Metropolis – Saggi sulla città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*, Roma: 1973
- Giordano, V., *La metropoli e oltre: percorsi nel tempo e nello spazio della modernità*, Roma: 2005
- Häußermann, H./ Kapphann, A., *Berlin: Von der geteilten zur gespalteten Stadt?*, Opladen: 2002
- Häußermann, H./ Siebel, W., *Neue Urbanität*, Frankfurt am Main: 1987
- Häußermann, H., u. a., *Stadt und Raum: Soziologische Analysen*, Pfaffenweiler: 1991
- Häußermann, H. (hrsg.), *Großstadt: Soziologische Stichworte*, Opladen: 2000

- Häußermann, H., Siebel, W., *Stadtsoziologie*, Frankfurt am Main: 2004
- Häußermann, H., u. a., *Stadtpolitik*, Frankfurt am Main: 2008
- Huyssen, A., *The Voids of Berlin*, in *Chicago Journals: Critical Inquiry*, vol. 24 (1), Chicago: 1997, pp. 57-81. Link: <http://www.jstor.org/stable/1344159> (ultima consultazione: 03/04/2015)
- Jaekel, M., *Die digitale Evolution moderner Großstädte*, Wiesbaden: 2013
- Kähler, H., *Berlin – Asphalt und Licht*, Berlin: 1986
- Kossel, E., *Berlino e la simulazione della storia*, in Haidar, M., *Città e memoria. Beirut, Berlino, Sarajevo*, Milano: 2006
- Krasberg, U./Schmidt B.E. (hrsg.), *Stadt in Stücken*, Marburg: 2001
- Lotti, G., et al., *Simultaneità – La città digitale*, 4 (1999).
- Schlaffer, H., *Die City: Straßenleben in der geplanten Stadt*, Springen: 2013
- Schmid, C., *Stadt, Raum und Gesellschaft: Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes*, Stuttgart: 2010
- Simmel, G., *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903), in *Das Abenteuer und andere Essays*, Frankfurt am Main: 2010
- Strohmeyer, K., *Berlin in Bewegung*, Reinbeck bei Hamburg: 1987
- Strohmeyer, K., *Industriegebiet der Intelligenz*, Berlin: 1990
- Wentz, M. (hrsg.), *Stadt-Räume*, Frankfurt am Main/New York: 1991:
- Wentz, M., *Raum und Zeit in der metropolitanen Entwicklung*
 - Flusser, V., *Raum und Zeit aus städtischer Sicht*
 - Läßle, D., *Gesellschaftszentriertes Raumkonzept*

MODERNITÀ E POSTMODERNITÀ:

STUDI DI STORIA, SOCIOLOGIA, ANTROPOLOGIA, CRITICA CULTURALE, SEMIOTICA, STUDI SU SPAZIO E TEMPO

- Augé, M., *Non-lieux* (1992), trad. it. *Nonluoghi*, Milano: 2009
- Augé, M., *Où est passé l'avenir?* (2008), trad. it. *Che fine ha fatto il futuro?*, Milano: 2009
- Bachtin, M., *Estetica e romanzo*, Torino: 1979
- Bakker Schut, P. H. (hrsg.), *Das Info: Briefe der Gefangenen aus der RAF, 1973-1977*, Kiel: 1987
- Barthes, R., *L'aventure sémiologique* (1984), trad. it. *L'avventura semiologica*, Torino: 1991

- Bauman, Z., *Globalization. The Human Consequences* (1998), trad. it. *Dentro la globalizzazione*, Bari/Roma: 1999
- Bauman, Z., *The Individualized Society* (2001), trad. it. *La società individualizzata*, Bologna: 2002
- Bauman, Z., *Un mondo senza alternative* (trad. Fabio Galimberti), in *The Berlin Wall 25 Years*, in *Eutopia* 08/11/2014 (ultima consultazione: 02/04/2015). Link: <http://www.eutopiamagazine.eu/it/zygmunt-bauman/issue/un-mondo-senza-alternative>
- Benjamin, W., *Gesammelte Schriften* (hrsg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser), vol. I.2., vol. III, Frankfurt am Main: 1980
- Benjamin, W., *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: 1983
- Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit; Über den Begriff der Geschichte*, in *Gesammelte Schriften I. 2*, Frankfurt am Main: 1982
- Benjamin, W., *Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts*, in *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften V. 1*, Frankfurt am Main: 1982
- Bohrer, K. H., *Das absolute Präsens*, Frankfurt am Main: 1994
- Bolter, D./Grusin, R., *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge: 2000
- Debord, G., *La société du spectacle* (1967), trad. it. *La società dello spettacolo*, Milano: 2004
- De Certeau, M., *L'invention du quotidien* (1980), trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma: 2001
- Deleuze, G., *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975), trad. it. *Kafka. Per una letteratura minore*, Milano: 1975
- Deleuze, G., *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, in *L'autre journal*, n.1, maggio 1990, citato da Deleuze, G., *Pourparlers (1972-1990)*, Paris: 1990, pp. 240-247.
- Dünne, J./Günzel, S. (hrsg.), *Raumtheorie*, Frankfurt am Main: 2006
- Flusser V., *Medienkultur*, Frankfurt am Main: 1997
- Foucault, M., *Utopie. Eterotopie* (1966) Napoli: 2006
- Foucault, M., *Spazi altri*, Milano: 2011:
- *Le langage de l'espace* (1964), trad. it. *Il linguaggio dello spazio*
 - *Des espaces autres* (1967), trad. it. *Spazi altri*
- Hallet, W./Neumann, B. (hrsg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld: 2009
- Hempel, L., Metelmann, J., (Hrsg.): *Bild, Raum, Kontrolle - Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt am Main: 2005
- Hilmes, C./, Mathy, D., *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*, Opladen/Wiesbaden: 1998

- Huyssen, A./ Scherpe, K. R., *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbeck bei Hamburg: 1986
- Huyssen, A., *After the Great Divide*, Bloomington/Indianapolis: 1986
- Huyssen, A., *Modernity and Text*, New York: 1989
- Kemper, P., «Postmoderne» oder der Kampf um die Zukunft: Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft, Frankfurt am Main: 1988
- Klose, J./Morawetz, K., *Aspekte der Zeit*, Münster: 2004
- Kreuzer, J./ Mohr, G., *Die Realität der Zeit*, München: 2007
- Kracauer, S., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main: 1963
- Leccardi, C., *Sociologie del tempo: soggetti e tempo nella società dell'accelerazione*, Roma: 2008
- Lefebvre, H., *Le droit à la ville* (1968), trad. it. *Il diritto alla città*, Milano: 1970
- Lefebvre, H., *Critique de la vie quotidienne* (1947), *Critica alla vita quotidiana*, Bari: 1977
- Lefebvre, H., *La production de l'espace* (1974), trad. it. *La produzione dello spazio*, Milano: 1978
- Leinsle, U.G./ Mecke, J., *Zeit – Zeitenwechsel – Endzeit: Zeit im Wandel der Zeiten, Kulturen, Techniken und Disziplinen*, Regensburg: 2000
- Ricœur, P., *Temps et récit. Tome I: L'intrigue et le récit historique* (1983), trad. it. *Tempo e racconto – I*, Milano: 1986
- P. Ricœur, *Temps et récit. Tome II: La configuration du temps dans le récit de fiction* (1984), trad. it. *Tempo e racconto – volume 2. La configurazione nel racconto di finzione*, Milano: 1987
- Ricœur, P., *Temps et récit. Tome III: Le temps raconté*, trad. it. *Tempo e racconto – 3. Il tempo raccontato*, Milano: 1988
- Schlögel, K., *Im Raume lesen wir die Zeit*, München/Wien: 2003
- Schnell, R. (hrsg.), *Beschleunigung (Heft 123) in Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Stuttgart: 2001
- Virilio, P., *L'horizon négatif. Essai de dromoscopie* (1984), trad. it. *L'orizzonte negativo: saggio di dromoscopia*, Genova: 1986
- Virilio, P., *L'espace critique: essai sur l'urbanisme et les nouvelles technologies* (1984), trad. it. *Lo spazio critico*, Bari: 1998
- Virilio, P., *La bombe informatique. Essai sur les conséquences du développement de l'informatique* (1998), trad. it. *La bomba informatica*, Milano: 2000
- Virilio, P., *Ce qui arrive* (2002), trad. it. *L'incidente del futuro*, Milano: 2002
- Virilio, P., *Ville panique. Ailleurs commence ici* (2004), trad. it. *Città panico: l'altrove comincia qui*, Milano: 2004
- Weinrich, H., *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, München: 2001
- Zoll, R., *Zerstörung und Wiederaneignung von Zeit*, Frankfurt am Main: 1988

ALTRI TESTI LETTERARI CITATI O COMPARATI PER IL TEMA CITTÀ:

- Aichinger, I., *Meine Sprache und ich*, in *Eliza Eliza, – Erzählungen (1958-1968)*, Frankfurt/Main 1991
- Baudelaire, C., *Petits poèmes en prose: Le Spleen de Paris*, Parigi: 1958
- Baudelaire, C., *Le fleurs du mal*, Parigi: 1900
- Benjamin, W., *Berliner Chronik*, Frankfurt am Main: 1970
- Benjamin, W., *Städtebilder*, Frankfurt am Main: 1963
- Becker J. J./ Janetzki, U. (hrsg.), *Die Stadt nach der Mauer: Junge Autoren schreiben über ihr Berlin*, Berlin: 1998
- Brecht, B., *Mehr guten Sport in Schriften in Werke in Fünf Bänden (Band 5)* (hrsg. Mittenzwei, W.), Frankfurt am Main: 1973, pp. 27-30.
- Brecht, B., *Titel und Tafeln in Schriften zum Theater*, Frankfurt am Main: 1993, pp. 30-31.
- Calvino, I., *Le città invisibili*, Milano: 1993
- Canetti, E., *Fackel im Ohr, Die Lebensgeschichte 1921 – 1931*, Frankfurt am Main: 1982
- de Bruyn, G., *Deutsche Zustände*, Frankfurt am Main: 2001
- de Bruyn, G., *Unter den Linden*, München: 2003
- DeLillo, D., *Cosmopolis*, New York: 2003
- Döblin, A., *Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen*, Olten: 1977
- Döblin, A., *Berlin Alexanderplatz. Mit einer Dokumentation* (hrsg. von Manfred Beyer), Berlin: 1986
- Dos Passos, J., *Manhattan Transfer*, New York: 1926
- Enzensberger, H.M., *Berliner Gemeinplätze*, in *Kursbuch 11*, Frankfurt am Main: 1968
- Enzensberger, H. M., *Gedichte, 1955-1970*, Frankfurt am Main: 1972
- Frisch, M. (hrsg. von Strässle, T. u. a.), *Aus dem Berliner Journal*, Berlin: 2014
- Greuner, R., (hrsg.), *Berlin – Stimmen einer Stadt*, Berlin: 1970
- Grünbein, D., *Das erste Jahr: Berliner Aufzeichnungen*, Frankfurt am Main: 2002
- Hessel, F., *Ein Flaneur in Berlin*, Berlin: 1984
- Heym, G., *Dichtungen und Schriften*, 1962: München
- Jirgl, R., *Abtrünnig: Roman aus der nervösen Zeit*, München: 2008
- Jirgl, R., *Die atlantische Mauer*, München: 2000
- Johnson, U., *Mutmaßungen über Jakob*, Frankfurt am Main: 1959
- Johnson, U., *Berliner Sachen: Aufsätze*, Frankfurt am Main: 1975
- Joyce, J., *Ulysses*, London: 1947
- Kafka, F., *Amerika*, Frankfurt am Main: 1979

- Kafka, F., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, Frankfurt am Main: 2003
- Kästner, E., *Fabian*, Berlin/Wien/u.a.: 1975
- Kästner, E., *Gedichte*, Frankfurt am Main: 1992
- Koeppen, W., *Tauben im Gras*, Frankfurt am Main: 1980
- Kunert, G., *Drei Berliner Geschichten*, Berlin: 1979
- Kunert, G., *Immer wieder am Anfang*, Stuttgart: 1999
- Lange-Müller, K. (hrsg.), *Bahnhof Berlin*, München: 1997
- Lange-Müller, K., *Böse Schafe*, Köln: 2007
- Morshäuser, B., *Die Berliner Simulation*, Frankfurt am Main: 1983
- Morshäuser, B., *Liebeserklärungen an eine hässliche Stadt. Berliner Gefühle*. Frankfurt am Main: 1998
- Musil, R., *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbeck bei Hamburg: 1978
- Nadolny, S., *Die Entdeckung der Langsamkeit*, München: 1987
- Palazzeschi, A., *L'incendiario*, Milano: 1910
- Poe, E. A., *The Annotated Tales*, New York: 1981
- Pound, E., *Selected Poems*, London: 1956
- Schneider, P., *Der Mauerspringer*, Darmstadt u. a.: 1982
- Van Hoddiss, J., *Weltende*, Zürich: 1958
- Walser, M., *Halbzeit*, in *Die Anselm Kristlein: Trilogie*, Frankfurt am Main: 1981