INTERVISTA CON JEAN STAROBINSKI

A Venezia per un convegno il filosofo ginevrino spiega le sue idee sulla civiltà moderna

«Sognate poco e non credete a Freud»

Un'incisione di F. Khnopff del 1894. A sinistra: particolare di una stampa d'epoca della presa della Bastiglia. Starobinski ha dedicato un importante seggio al 1789.

Due specie di sogni individua Baudelaire nel formulare una sua teoria dei nostri, spesso inquietanti, fantasmi notturni. I sogni che rispecchiano la quotidianità, coi suoi rovelli notturni, e i sogni-incubo, che ci fissano da esperienze atroci, come sfingi, inesplicabili geroglifici che mettono addosso il terrore.

La psichiatria moderna ha indagato dal punto di vista clinico-scientifico queste intuizioni di Baudelaire. Ma Baudelaire, come altri dopo di lui — basti pensare a Kafka —, ha mostrato anche la dimensione storico-sociale di questa angoscia, proiettandone le idee persecutorie e ossessive, gli stati di pietrificazione allucinata, sul paesaggio urbano-industriale della città moderna. I fiori del male ci mostrano così una duplice polarità: l'alienazione che sprofonda nella dimensione antropologico-esistenziale dell'uomo e, al tempo stesso, quella che sorge dallo spazio storico-sociale che attornia e pervade i viventi.

È questo il filo essenziale della lezione su «L'immortalità melanconica» che Jean Starobinski ha tenuto a Venezia venerdì scorso in una sala gremitissima della Fondazione Cini, nell'ambito di un Corso Internazionale di alta cultura dedicato a «I linguaggi del sogno» che ha visto la partecipazione dei maggiori specialisti italiani e stranieri dell'argomento. Jean Starobinski, che insegna letteratura all'Università di Ginevra, è noto come uno dei critici più importanti del nostro tempo. Il tema centrale delle sue indagini, per le quali si avvale del ricorso a svariate discipline, è l'alienazione. Anche il libro che uscirà fra qualche mese da Gallimard, un saggio su Montaigne — mi dice Starobinski — ha al centro questa tematica.

Gli chiedo perché nella sua lezione si è riferito alla psichiatria e non a Freud, e se l'impresa analitica freudiana, che ha offerto così notevoli suggestioni alla letteratura non deve a sua volta molto ad essa.

«*L'interpretazione freudiana del sogno* — risponde Starobinski — *non la giudico scientifica. Essa si fonda su relazioni dialogiche, non su prove sperimentali. Non soddisfa i criteri di scientificità. È una interpretazione poetica e letteraria, una mitologia molto forte, che certo non possiamo respingere facilmente. L'analisi del sogno, accanto alla riflessione e all'indagine filosofica che è proseguita e prosegue, ha assunto anche una dimensione scientifica con lo sviluppo delle tecniche neurologiche. Quanto alla questione se Freud deve molto alla letteratura, è certo che è così: padroneggiava un imponente bagaglio letterario da cui ha attinto continue suggestioni. Il mito di Edipo ne è l'esempio più emblematico*».

— Lei ha studiato il problema dell'alienazione in Rousseau come problema della trasparenza della comunicazione linguistica tra eguali continuamente ostacolata dalle maschere dei ruoli e della menzogna sociali. È un problema di Rousseau scrittore, o è una esigenza anche oggi diffusa e irrinunciabile? L'attuale civiltà industrializzata di massa non rende forse utopico questo desiderio di trasparenza?

«*In Rousseau, come in molti altri autori che lo precedettero e lo seguirono — da Platone a Marx — emerge con forza il problema dell'alienazione, il problema di non dipendere da una potenza esteriore che domina l'uomo con forze che sfuggono al suo controllo. Rousseau però radicalizza questo bisogno, vi dà un'intensità particolare. Sogna con estrema passione l'ideale di una società trasparente in cui ogni uomo si dà interamente all'altro e da lui riceve a sua volta stimoli e felicità che lo potenziano. Ma pensava che ciò non fosse possibile altro che nelle piccole repubbliche, in città e paesi a misura d'uomo.*

Di fronte alla civiltà moderna era molto pessimista, non vedeva vie d'uscita. Vedeva la civiltà svilupparsi sempre più in dimensioni gigantesche che alienano l'uomo e portano con sé governi sempre più tirannici. Cercò di realizzare l'esigenza di trasparenza nel privato, nell'attività letteraria, nella musica. Ma la felicità che lì incontrò era sempre precaria, dimezzata, contrastata dall'infelicità che entrava inevitabilmente dalla porta del privato spalancata sul sociale. Perché da lì, le maschere sociali proiettavano di continuo le loro lunghe ombre persecutorie e paurose».

«Dunque oggi per la civiltà metropolitana il destino è l'infelicità?

L'esigenza di vivere nella "trasparenza" — anche se la problematica dell'alienazione non occupa più le attuali cronache culturali — resta anche oggi a mio avviso una necessità diffusa, che ha riscontro nella domanda di democrazia effettiva, di poter incidere nelle cose, di vivere in città e quartieri a misura d'uomo, in piccoli gruppi comunitari dai rapporti trasparenti, amicali, o anche nel semplice proponimento dei giovani di vivere nell'amicizia, di ricercarla come un bene prezioso.

È chiaro però che il contratto sociale non è un'amicizia generalizzata. Dappertutto insorgono ostacoli a vivere nella trasparenza, come ci inclinerebbe il desiderio. L'intera realtà è un ostacolo. Né si può ignorarla e non misurarsi con essa, non tenerne conto. Rousseau ha cercato di far trionfare il desiderio sulla realtà. Ma se è vitalmente importante non farsi fagocitare dagli ostacoli, divenire mere maschere e ruoli sociali burocratizzati, nemmeno è possibile rifiutarli in toto, non tenerne conto. Occorre misurarsi con essi».

— Lei ha studiato una vasta gamma di segni artistici, letterari, culturali, che hanno preannunciato lo spirito del 1789. Secondo lei, una analoga lettura dei segni premonitori del nostro tempo che eventi salienti preannuncia?

«*Siamo in presenza di possibilità multiple che possono avere esiti felici o, almeno, tollerabili, o per converso esiti catastrofici.*

Va detto d'altra parte che la lettura dei segni del nostro tempo da parte di noi che lo viviamo è strettamente connessa con le nostre scelte personali, le nostre decisioni. È inevitabilmente orientata dal nostro impegno sociale, politico. La prassi precede la decifrazione dei segni, ne orienta l'interrogazione. La difficoltà, poi, non sta solo nell'ermeneutica. C'è anche il problema dei luoghi dove i segni si manifestano. Oggi appaiono ad ogni angolo di via, ciascuno munito del suo diritto all'ascolto, che non di rado ci impone in modo sopraffattorio».

Ma quale ne è, se esiste, il segno dominante?

«*Gli eventi centrali, rispetto a cui tanti segni rinviano oggi, si possono individuare in due serie di eventi tra loro contrastanti.*

Da un lato tutto ciò che tende ad universalizzarsi: la tecnica, la scienza, la tensione e le lotte per stabilire, nella pace, relazioni d'uguaglianza tra gli uomini, rapporti di solidarietà che superino le barriere nazionalistiche, etniche o di qualunque altro tipo. In una parola, tutte le forze reali che si muovono come forze d'unificazione mondiale, pur nella diversità. Queste forze, benché operanti, non hanno oggi una forte rappresentazione nell'immaginario collettivo.

Contro di esse c'è però un'opposta serie di fatti molto visibili e rappresentati, che è pure all'opera. Vediamo infatti dappertutto emergere il particolarismo delle coscienze, il rivendicazionismo settoriale esasperato, l'esplodere delle violenze nazionalistiche, le mafie dei grandi interessi organizzati, la violenza criminale che anima gruppi di facinorosi e così via. Il pericolo è che tutto ciò, se non contrastato, finisca per rompere le strutture solidaristiche della civiltà, che possa portare a esiti catastrofici».

— L'eccesso di immagini della nostra vita sociale non rischia di essere un elemento che abbassa il livello dell'immaginario collettivo sociale?

«*Sì, credo che ci sia un effetto psicologico forte determinato dall'eccessiva produzione d'immagini nel nostro tempo. Ma determinato soprattutto dai codici diversi, contrastanti, che convogliano tali immagini, le strutturano e danno loro un senso. Ho riflettuto molto su tutto ciò che si carica d'autorità, sull'immaginario che la sostiene e perfino produce. Se, per esempio, traiamo conforto da uno scenario di immagini che valorizza una tradizione etica su cui si innesta un certo tipo d'autorità e poi ci confrontiamo con altri scenari che deridono quella tradizione, la svuotano di significato e la banalizzano, ciò che spesso ne consegue è angoscia, schizofrenia, smarrimento.*

Nel nazismo due codici opposti dominavano la scena dell'immaginario collettivo: quello che esaltava la forza brutale e quello che valorizzava una certa morale tradizionale. Questo doppio codice dell'immaginario ha non poco contribuito a fare di molti degli assassini.

Oggi, che non c'è più un codice unico, che c'è pluralità di linguaggi compresenti non di rado in contrasto e formulati entro codici oppressivi, si pone con urgenza la ricerca di un compromesso tra l'esigenza della coerenza, di un immaginario che non ci faccia vivere nella schizofrenia, e l'esigenza della libertà espressiva, del diritto di ognuno — pur molto diverso da noi — alla parola».

Piero Lavatelli

Chi è Starobinski

Jean Starobinski è nato a Ginevra nel 1920. Laureatosi in filosofia e medicina, insegna attualmente alla Facoltà di Lettere dell'Università di Ginevra. Ma non dimenticherà mai l'iniziale lavoro psichiatrico e l'ottica psicoanalitica nella sua produzione di critico letterario. Ed è proprio l'esperienza scientifica a sostenerlo nelle notazioni e riflessioni finissime che verrà accumulando con gli anni su autori quali Montaigne, La Rochefoucauld, Mallarmé, Merleau-Ponty.

Del 1957 è il saggio «Jean-Jacques Rousseau, la trasparenza e l'ostacolo»: dimostrazione di come l'opera di quello scrittore, anche lui ginevrino, abbia saputo denunciare e smascherare le illusioni della società moderna, servendosi della scrittura quale unico mezzo per superare la prigione in cui l'uomo stesso si è volontariamente rinchiuso.

Nel '61 pubblica «L'occhio vivente». Il filo conduttore è quello del «regard», dello sguardo di cui alcuni autori si sono serviti per dare conto della realtà.

L'anno scorso è uscito il suo «1789, i sogni e gli incubi della ragione», uno studio interdisciplinare, un viaggio a ritroso nell'Europa dalla fine del XVIII secolo, per confrontare l'evento sociale e politico, anzi quel grande «sogno collettivo» che fu la rivoluzione francese, con i segni artistici lasciati da Guardi, Mozart, Füssli, Canova, Goya.

Walter Rathenau, figlio del fondatore della AEG, venne assassinato nel '21 quando era ministro degli Esteri della Repubblica di Weimar

AEG
In principio era una lampadina

Storia della Allgemeine Elektricitats Gesellschaft: ecco come nacque con i Rathenau il sogno di un'arte integrata all'industria e come si infranse sugli scogli della Grande Depressione e del nazismo

Se dovessimo scrivere una storia della luce dovremmo partire dal sole e/o da Dio (che molti poi in passato considerarono la stesa cosa), ma non potremmo trascurare nel nostro cammino, accanto a Thomas Alva Edison, la Allgemeine Elektricitats Gesellschaft. La sigla AEG la dice lunga: perché ciascuno di noi almeno una volta nella vita avrà avuto a disposizione o avrà visto una lavatrice AEG o una lavastoviglie AEG o un aspirapolvere AEG.

Ora la AEG è diventata l'esempio di una certa crisi che ha aggredito l'industria tedesca (con effetti ovviamente deleteri anche per le consociate italiane), ma era stata il simbolo di una produzione industriale di alta qualità, ottimo disegno, innovazione tecnologica, anche di lungimiranza imprenditoriale. A cominciare proprio dalla lampadina ad incandescenza brevettò Edison, che Emil Rathenau, ingegnere ed imprenditore berlinese, vide per la prima volta alla «Esposizione Internazionale di Elettricità» di Parigi nel 1881. Se ne accaparrò i diritti di produzione per la Germania e nel giro di cinque anni lo stabilimento che aveva allo scopo impiantato arrivò a produrre e a venderne trecentomila all'anno. Così, da una lampadina, era nata la AEG.

Più famoso di Emil divenne il figlio Walter. «Egli era un uomo di grande formato. La sua attività si estendeva sui continenti della terra e del sapere. Egli conosceva tutto: i filosofi, l'amministrazione statale, la musica, il mondo, lo sport. Parlava correttamente cinque lingue. Gli artisti più famosi del mondo eran suoi amici... Era sovente invitato alla corte imperiale e discorreva con gli operai».

Il profilo è di Robert Musil, che fu amico di Rathenau e che nel suo romanzo «L'uomo senza qualità» lo ritrasse sotto le spoglie del «dottor Arnheim». Così fu forse anche Walter Rathenau, ma con una aggiunta di esasperate contraddizioni. «Aveva ereditato ogni potere dal padre — scrisse Stefan Zweig — e non voleva essere un erede; era un uomo d'affari e voleva sentirsi artista; possedeva milioni e si dilettava di idee socialiste; aveva concezioni internazionali ed esaltava il prussianesimo; predicava una democrazia popolare e si teneva onoratissimo di essere ricevuto e consultato dall'imperatore Guglielmo II». Venne assassinato nel 1921, quando era ministro degli Esteri della Repubblica di Weimar, colpevole di idee «socialisteggianti» e colpevole d'essere, per di più, ebreo.

Emil e Walter Rathenau furono protagonisti di un incontro e di una collaborazione che avrebbero segnato non solo l'immagine e la fortuna della AEG ma anche la cultura materiale del nostro secolo. Nel 1907 nella fabbrica di Berlino arrivò Peter Behrens, architetto con la fama di «ardito rivoluzionario». A chiamarlo era stato il responsabile della direzione delle fabbriche Paul Jordan, che in una situazione di mercato caratterizzata dalla fortissima concorrenzialità aveva avvertito la necessità di ridefinire l'immagine dell'azienda in modo che la sua connotazione specifica risultasse inconfondibile. Peter Behrens ebbe dunque il compito di creare per la pubblicità e per i prodotti della AEG uno stile che fosse capace di fronteggiare la concorrenza proprio perché basato sulla qualità estetica.

Lo stesso Behrens riferì il saluto-programma di Jordan: «Non pensi che anche un ingegnere quando acquista un motore si metta a smontarlo per controllarne le parti. Anche il tecnico compera secondo l'impressione che ne riceve. Un motore deve essere bello come un regalo per il compleanno».

Sotto il patrocinio di Emil Rathenau si cercava dunque per la prima volta di stabilire un collegamento vincente tra esigenze estetiche ed esigenze tecniche e commerciali e si tentava di risolvere sul campo una ormai antica «querelle»: quale fosse il rapporto tra tecnica e cultura (e, infine, tra produttività e prodotto). Il problema era dunque stabilire se nella progettazione e nella produzione di un oggetto di serie dovesse prevalere l'interesse estetico o quello tecnico.

La questione venne affrontata anche in America. Henry Ford, in «To-day and To-morrow», si chiede se sia meglio sacrificare l'artisticità all'utilità oppure l'utilità alla bellezza. E dice: «Un'automobile è un prodotto moderno e deve essere costruita non per rappresentare qualcosa, ma per poter prestare il servizio per cui è prevista». In questo senso non sarebbe poi utopia la ricerca, a lungo perseguita da Ford, di un modello universale di automobile. Ford affronta il problema da buon industriale e da buon commerciante: gli interessa produrre bene e al minor costo possibile per poter vendere al prezzo più concorrenziale possibile. Non isola la questione della forma, ne parla in funzione del lavoro e considera quindi, per generalizzare, la produttività industriale come una prova o un obiettivo che riguardano l'intero processo produttivo, inteso come un sistema di rapporti causali tra l'organizzazione della fabbrica e la configurazione formale del prodotto.

Walter Rathenau resta in mezzo, un passo avanti e uno indietro. Un fordismo con cattiva coscienza, come scrisse Gramsci. Basterebbe leggere qualche pagina della «Critica del tempo»: Rathenau prima esalta la meccanizzazione, poi dipinge con ironia una società dei consumi («l'avidità e la voglia di comprare continuano a crescere, soprattutto fra le donne... la maggiore ingenuità con cui si rallegrano di possere oggetti venali e di confrontare ciò che possiedono mette in moto numerosi rami d'industria...»), alla fine guarda con nostalgia alla cassa costruita a mano o al libro rilegato a mano. E osserva amaramente: «Il lusso della nostra epoca non consiste nello sfoggio di capitale, ma nello spreco di reddito».

Peter Behrens in questo sfoggio di «alti e bassi», di «avanti e indietro» non gli è da meno, alla ricerca di un disperato equilibrio tra l'ingegnere e l'artista. E arriva ad una conclusione di ardito buon senso: quella che definisce «intima unione tra arte e industria» verrà raggiunta quando sarà adottata «l'esecuzione scrupolosa del modo di produzione meccanico» e saranno «rispettate quelle forme artistiche che scaturiscono quasi spontaneamente dalla macchina e dalla produzione di massa e sono pertanto ad esse adeguate». La spiegazione viene dopo: secondo Behrens si tratta di mettere assieme oggetti semplici ed eleganti, che rispecchino il «buon gusto» dell'epoca, senza la pretesa di rappresentare qualcosa di assolutamente nuovo. Il che, scusate, è davvero poco.

Ma, lavorando alla AEG, Behrens andò ben oltre quell'obiettivo. Rathenau e Jordan gli avevano affidato il compito di conferire una linea immediatamente riconoscibile ai prodotti AEG. Progettò telere, bollitori, lampade, pulsantiere. Superfici liscie, disadorne, linee nette, che segnano senza reticenze il distacco dalla produzione pre-industriale. Esaltazione del particolare tecnico, che diventa elemento strutturale e insieme formale. Behrens predilige forme pure, astratte, quali l'arco, il cerchio, la sfera, il cubo, che devono sottolineare l'analogia con il mondo della tecnica e far apparire ciò che in realtà esse sono: risultati della produzione industriale di massa. Li si intuisce immediatamente prodotti di una trancia, di una pressa o di una saldatrice. Ci sembrano ancora moderni, perché la loro forma è conseguenza di una funzione.

Behrens genialmente ha saputo compiere una sorta di mistificazione-rivoluzione per raggiungere quell'unione intima tra arte e industria che andava predicando e ha fatto apparire il trionfo dell'arte sul dettato delle leggi meccaniche come vera espressione della meccanica stessa.

Behrens lavorò a lungo alla AEG. Ne disegnò il marchio e realizzò manifesti e opuscoli pubblicitari. Ma soprattutto costruì fabbriche e magazzini, segnando così l'emancipazione di una moderna architettura dell'industria, nella quale tuttavia egli volle riflettere, come per le sue telere o le sue pulsantiere, la tecnica e la produzione moderna. Non templi, non chiese, non caseggiati o capannoni qualsiasi ma «fabbriche» con una dignità che la funzione stessa doveva esprimere. Behrens lavorava sempre a contatto con il responsabile della produzione ma, in fondo, proprio l'architettura doveva in qualche modo tradirlo: così nella fabbrica di turbine in Berlichingerstrasse, a chiudere campate di ferro e vetro e volte trasparenti, colloca un timpano classicheggiante che ricorda un tempio. Un tempio dell'industria, ma pur sempre un tempio.

Dove è finito Behrens con le sue lampade? E dove è finito Ford con il suo modello universale? Possiamo dire che li travolse la grande crisi del '29. Il rilancio economico sposò la strada di «tanti modelli per una breve durata». E nacque allora lo «styling». Il problema divenne appunto soltanto formale: abbellire, modificare superficialmente, diversificare i prodotti per accrescerne la obsolescenza, per farli cioè invecchiare alla svelta. Uno stile Fiorucci o giù di lì per una età dello spreco. Quella (gli anni Trenta) non era davvero una età dello spreco. Ma il capitalismo preferì comunque ad una strategia di contenimento dei prezzi e quindi di concorrenza una strategia di promozione dei consumi. Paradossalmente, se si ripensa alle immagini gialle di lunghe file di disoccupati o di affamati in America e altrove. Ma il capitalismo è capace di innestare la sua logica nelle situazioni più paradossali. Qualche volta indovinando.

Oreste Pivetta

domenica dodici settembre millenovecentottantadue

1T

domenica dodici settembre millenovecentottantadue domenica dodici settembre millenovecentottantadue