

RAPPRESENTARE LA MODERNITÀ: AURA, CHOC E ALLEGORIA NELLO SGUARDO DEL *FLÂNEUR*

Antonio VALENTINI

Università di Roma

antonio.valentini@uniroma1.it

N.° ORCID: 0000-0001-8080-2481

DOI: 10.34810/comprendrev25n1id414089

Article rebut: 16/09/2022

Article aprovat: 07/02/2023

Riassunto

Obiettivo dell'articolo è proporre una rilettura del nesso «rappresentazione-modernità» così come questo viene a manifestazione, in modo esemplare, attraverso la figura baudelairiana del *flâneur*. In questa prospettiva, e assumendo come referente privilegiato dell'indagine la lettura offerta da Walter Benjamin, l'articolo mette a fuoco una costellazione di temi e problemi, affioranti sia dalla produzione artistica di Baudelaire – e segnatamente dalla lirica *Il Cigno* – che dalla sua riflessione teorica, all'interno della quale particolare rilievo viene dato: 1) all'esperienza dello «choc»; 2) alla polivalenza della nozione di «aura»; 3) al motivo della «*fantasque escrime*» messa in esercizio, nella Parigi del XIX secolo, dall'artista-*flâneur*; 4) alla figura concettuale dell'«allegoria», qui ricompresa innanzitutto come dispositivo di produzione del possibile.

Parole-chiave: arte-modernità, Benjamin-Baudelaire, aura, choc, allegoria.

Representing modernity: aura, shock and allegory in the *flâneur's* gaze

Abstract

The aim of the article is to propose a re-interpretation of the nexus «representation-modernity» as it comes to manifestation, in an exemplary way, through the Baudelairian figure of the *flâneur*. In this perspective, and assuming the reading offered by Walter Benjamin as a privileged referent of the investigation, the article focuses on a constellation of themes and problems, emerging both from Baudelaire's artistic production – and in particular from the lyric *The Swan* – and from his theoretical reflection, within which particular emphasis is given: 1) to the experience of «shock»; 2) to the polyvalence of the notion of «aura»; 3) to the motif of the «*fantasque escrime*» put

into practice, in the Paris of the XIX Century, by the artist-*flâneur*; 4) to the conceptual figure of «allegory», here included above all as a device for the production of the possible.

Key words: art-modernity, Benjamin-Baudelaire, aura, shock, allegory.

1. Tra Benjamin e Baudelaire: l'esperienza dello «choc», la nozione di «aura» e la «traumatofilia» dell'artista-*flâneur*

Ad animare l'arte di Baudelaire è una consapevolezza di fondo. E cioè che l'arte, «oggi», se vuole sopravvivere in quanto esperienza di verità, deve farsi «testimonianza»¹ di un mondo nel quale ad intrecciarsi, e a rivelarsi paradossalmente solidali, sono due aspetti apparentemente inconciliabili. Si tratta, infatti, di un mondo che appare, nello stesso tempo, *de-sostanzializzato* e *miticamente re-incantato*. Da un lato, dunque, la caduta degli Immutabili – ed è così che possiamo anche intendere la perdita dell'aura, in quanto perdita del centro² – e, dall'altro lato, la tendenza ad assolutizzare idolatricamente l'ordine categoriale vigente nel mondo – ed è, invece, su questo secondo versante che noi troviamo: la mercificazione dell'esperienza; l'imporre della «moda» come infinita ripetizione dell'identico; l'omologazione del sentire, ma anche la sua anestetizzazione, promossa dalle strutture identitarie del «mondo amministrato».³

Ebbene, in un simile scenario, l'unica possibilità di sopravvivenza dell'arte è affidata, per Baudelaire, alla sua capacità di presentarsi come una *costellazione satura di tensioni*:⁴ come un autentico «campo energetico». Un «campo» popolato da «forze» che non smettono di interagire tra loro, e che lo fanno innanzitutto nella forma dell'attrito. Nella forma dell'urto e della collisione. In ciò, allora, l'arte di Baudelaire viene a costituirsi come l'equivalente artificiale, o come la rivelazione in atto, di una modalità di funzionamento della percezione nella quale a valere come *regola* sono ormai la cesura e la discontinuità, e quindi – in termini benjaminiani – l'esperienza dello «choc» (*Chockerlebnis*). È quanto Walter Benjamin, nel suo celebre saggio del 1939 dedicato appunto a Baude-

¹ In merito, cfr. G. DI GIACOMO, «Memoria e testimonianza tra estetica ed etica», in: G. DI GIACOMO (a cura di), *Volte della memoria*. Milano: Mimesis, 2012, pp. 445-481.

² Su questo, cfr. i contributi raccolti in: G. DI GIACOMO, L. MARCHETTI (a cura di), «Aura». *Rivista di Estetica* [Torino], 52/1, 2013.

³ Nel senso che Th. W. Adorno attribuisce a questa figura, teoreticamente cruciale, della sua riflessione.

⁴ Cfr. W. BENJAMIN, «Tesi di filosofia della storia», in: Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Ed. it. a cura di R. Solmi. Torino: Einaudi, 1995, p. 85.

laire (*Di alcuni motivi in Baudelaire*),⁵ descrive in questi termini: «Muoversi attraverso il traffico, comporta per il singolo una serie di *chocs* e di collisioni. Negli incroci pericolosi, è percorso da contrazioni in rapida successione. Baudelaire parla dell'uomo che s'immerge nella folla come in un serbatoio di energia elettrica».⁶

Ma, per Benjamin, come sappiamo, a occupare una posizione preminente, in questo quadro, è il nodo che, al suo interno, viene a stringersi tra «crisi dell'aura» e «crisi dello sguardo». Due modi diversi, questi, per dire in fondo il medesimo, e cioè: la negazione dell'Altro. Nell'orizzonte della metropoli, infatti, in quel «fenomeno originario» della modernità che è per Benjamin la Parigi del XIX secolo, negare l'Altro significa rimuovere il «volto» delle cose: il volto di *ogni* ente. Con ciò si sta alludendo al fatto che, nel nuovo paesaggio dischiuso dalla modernità, a subire un processo di neutralizzazione è la non-sussumibile concretezza dell'ente: la sua non-sostituibile singolarità. E questo perché, ora, l'individualità dell'ente tende a dissolversi nell'astratta equivalenza dell'universalmente scambiabile: nell'omogeneità di una funzionalizzazione universale (quella simboleggiata dal «denaro») nel cui contesto tutto si rende «disponibile» – tutto si lascia ridurre alla condizione di *positum* e, insieme, tutto si fa liquido e ubiquitario⁷ – ma dove, per ciò stesso, a essere cancellata è ogni possibile differenza. Il risultato, allora, è la negazione di quel tenore innanzitutto *qualitativo* che, primordialmente, inerisce al fenomeno, e che appunto lo rende «unico». Unico e non-ripetibile.⁸ In questa prospettiva, lo *Spleen* tematizzato da Baudelaire è, come scrive Benjamin, il «dolore per il declino dell'aura».⁹ È il «sentimento», cioè, di quella «catastrofe permanente»¹⁰ della quale l'uomo fa esperienza nel momento in cui avverte il proprio irretimento nella continuità «infernale» di un tempo vuoto e ineluttabilmente lineare. Di un tempo, insomma, ridotto a pura spazialità destoricata.¹¹

Sotto questo profilo, potremmo anche dire che *Spleen* è il nome con il quale Baudelaire designa la caduta del vivente nel tormento di una immanenza assoluta, di un'immanenza cioè alla quale è negata ogni possibile proiezione verso la «linea di fuga» di una «lontananza» la cui inaccessibilità esige di essere afferrata nella stessa contingenza delle

⁵ W. BENJAMIN, «Di alcuni motivi in Baudelaire» (= *B*), in: Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Ed. it. a cura di R. Solmi. Torino: Einaudi, 1995, pp. 89-130.

⁶ *Ivi*, p. 110.

⁷ Cfr. M. BERMAN, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria*. Tr. it. di V. Lalli. Bologna: Il Mulino, 2012.

⁸ Cfr. M. CACCIARI, «Il produttore malinconico», in: W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Ed. it. a cura di F. Valagussa. Einaudi: Torino, 2011, pp. V-XLVI.

⁹ W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi* (= *P*), vol. I. Ed. a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni. Torino: Einaudi, 2007, p. 375.

¹⁰ *Ivi*, p. 379.

¹¹ Per un approfondimento di questi motivi, si rinvia a F. DESIDERI, *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*. Brescia: Morcelliana, 2018.

cose: in *quel che di più sensibile*¹² vi è nella qualità del loro mostrarsi. Secondo Benjamin, infatti, l'«aura» è *anche* questo. Non soltanto, cioè, l'espressione di un senso incontrovertibilmente garantito dalla tradizione (il «valore culturale» dell'opera: il consistere del suo senso in quella relazione tra unicità e durata che si traduce nella continuità della tradizione, e che ha il suo equivalente simbolico nella fissità oggettuale dell'opera: nel suo darsi *hic et nunc*), ma anche «l'apparizione unica di una lontananza per quanto possa essere vicina».¹³ Come sottolinea Adorno, «non è solo l'ora e il qui dell'opera la sua aura, ma tutto quello che in ciò rimanda *al di là* della propria datità, il suo contenuto».¹⁴

Ma è esattamente la polivalenza della nozione benjaminiana di «aura»¹⁵ a gettare luce su quella fondamentale figura concettuale, introdotta dallo stesso Benjamin nel suo già citato saggio del 1939, che è l'idea di «traumatofilia». L'artista-*flâneur*, per Benjamin, è appunto un «traumatofilo». Per dare allora conto di questo motivo, è necessario porre l'accento sul fatto che, nell'affiorare del sentimento dello *Spleen*, e cioè lì dove «l'«esperienza vissuta»» viene «esposta» nella sua «nudità»¹⁶ – lì dove una tale esperienza può rivelarsi a se stessa in modo flagrante –, a essere in gioco è non soltanto la caduta di un senso inteso, tradizionalmente, come fondamento immutabile delle cose – caduta alla quale la «ragione strumentale» risponde con la feticizzazione dell'esistente (la fantasmagoria della merce; la moda come tempo «infernale» della ripetizione; l'assolutizzazione del valore di scambio a scapito del valore d'uso) –, ma anche il possibile dissolversi di un senso concepito come lontananza inappropriabile. Come espressione, insomma, della trascendibilità del dato.

Con riferimento a questo plesso tematico, Benjamin scrive: «La psichiatria conosce tipi traumatofili. Baudelaire si è assunto il compito di parare gli *chocs*, da qualunque parte provenissero, con la propria persona intellettuale e fisica».¹⁷ Si dà «trauma», infatti, perché quelli incontrati dal *flâneur*, nel suo attraversamento tipicamente a-teleologico dello spazio urbano, sono ormai «occhi di cui si potrebbe dire che hanno perduto la capacità di guardare».¹⁸ Sono occhi, dunque, disumanizzati. Quello evocato da Baudelaire, osserva ancora Benjamin, è un mondo in cui «l'attesa rivolta allo sguardo

¹² Mutuo questa dizione, particolarmente produttiva sul piano filosofico, da F. JULLIEN, *Si près, tout autre. De l'écart et de la rencontre*. Paris: Bernard Grasset, 2018.

¹³ W. BENJAMIN, «Piccola storia della fotografia», in: Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*. Tr. it. di E. Filippini. Torino: Einaudi, 2000, p. 70.

¹⁴ TH. W. ADORNO, *Teoria estetica*. Ed. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci. Torino: Einaudi, 2009, p. 61 (cors. mio).

¹⁵ Cfr. F. MASINI, «Metacritica dell'«aura»», in: Id., *Gli schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori tedeschi del Novecento*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 1990, pp. 295-306.

¹⁶ *B*, p. 122.

¹⁷ *Ivi*, p. 97.

¹⁸ *Ivi*, p. 126.

dell'uomo rimane delusa». ¹⁹ Si tratta cioè di un mondo all'interno del quale a tramontare, fino ad estinguersi, è la possibilità di dare luogo a quell'incrocio di sguardi, a quella loro reciprocità, che vive e si nutre della possibilità di soddisfare l'attesa, sempre implicita nella vita mentale del percipiente, che ciò che viene da lui guardato gli *restituisca* lo sguardo. In questo modo, ciò che Benjamin sta chiamando in causa è un'idea di visione che risulta irriducibile al piano del *theorèin*. E il tratto distintivo di una tale visione è il suo fondarsi, appunto, sull'attesa che il guardato, nell'improvviso accendersi della relazione percettiva, *risponda* al guardante: che gli *cor-risponda*. Il che, di fatto, annulla ogni dualismo epistemologico tra soggetto e oggetto.

Di qui, allora, il venire in primo piano di quella nozione di «choc» con la quale Benjamin indica, innanzitutto, la frizione da parte del vivente con una realtà urbana all'interno della quale i processi di livellamento del senso, la sua contrazione e la sua canalizzazione, assurgono ormai al rango di «regola». E a testimoniare, in particolare, è la circostanza che «all'esperienza dello *choc* fatta dal passante nella folla – scrive Benjamin – corrisponde quella dell'operaio addetto alle macchine»: ²⁰ quell'esperienza, tipicamente seriale e automatizzata, che l'operaio è costretto a vivere all'interno della fabbrica. Qui, infatti, in un contesto segnato dalla perdita di ogni esperienza autenticamente «storica» – il che, per Benjamin, equivale a dire: dalla perdita di ogni esperienza davvero significativa: dalla preventiva neutralizzazione di ogni *Erfahrung* –, «il pezzo da lavorare entra nel raggio d'azione dell'operaio indipendentemente dalla sua volontà; e altrettanto liberamente gli si sottrae». ²¹

Ma il punto è che questo incontro con lo choc, questo ritrovarsi sempre e di nuovo nella condizione di dover avvertire-patire il declino dell'aura (il suo *Verfall*, o la sua *Zertrümmerung*), è qualcosa che l'artista-*flâneur* accoglie favorevolmente. È qualcosa di cui, anzi, egli «va alla ricerca», e anche tenacemente. Sotto questo aspetto, la traumatofilia dell'artista-*flâneur* consiste proprio nella sua disponibilità a entrare in contatto – ma nel senso di un «contatto», o di un «sentirsi toccati», ²² che finisce per dare luogo a una vera e propria introiezione: a una immedesimazione *mimetica* in ciò da cui il vivente si sente affetto – con la fisionomia di una esperienza ridotta a mero *Erlebnis*. Quest'ultimo, infatti, è un termine con il quale Benjamin indica l'idea di un'esperienza che finisce per essere sterilizzata e depotenziata, e quindi impoverita, dai meccanismi di difesa messi in atto dalla coscienza. ²³ E questo con la consapevolezza che l'interiorità

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 112.

²¹ *Ivi*, p. 111.

²² Cfr. TH. W. ADORNO, *Teoria estetica*. Cit., p. 450.

²³ Secondo l'ipotesi freudiana, ripresa e discussa da Benjamin in *Di alcuni motivi in Baudelaire*, per cui «memoria» e «coscienza» sarebbero istanze «reciprocamente incompatibili» (*ivi*, p. 94). Il riferimento, qui, è al discorso sviluppato da S. Freud in *Al di là del principio del piacere* (1920).

del soggetto promuove tali meccanismi proprio per proteggersi dall'«iperstimolazione nervosa» del mondo esterno (il *Nervenleben* tematizzato da G. Simmel), e quindi dalla stessa esperienza dello choc. Quello espresso dall'idea di *Erlebnis*, allora, è un modo di abitare il mondo che risulta irrimediabilmente schiacciato sulla datità del presente: sulla determinatezza dei contenuti che si lasciano, di volta in volta, filtrare e registrare, elaborare e inventariare, attraverso lo schermo della coscienza. Questo, però, al prezzo di veder dileguare non soltanto la profondità storica ascrivibile a tali contenuti, ma anche – e per ciò stesso – il loro spessore patico-immaginifico.

In questo quadro, se il *flâneur* accoglie favorevolmente il «trauma», è perché a contrassegnarlo è la capacità di leggere, nella stessa esperienza dello *choc*, un «caso felice»: una «felice contingenza». ²⁴ A funzionare così come «caso felice», o come l'espressione di una gradita gratuità, è la stessa atrofia di un'«esperienza vissuta» (di un *Erlebnis*) alla quale sembra negata, nell'orizzonte della vita urbana, ogni possibilità di assumere il «peso» ²⁵ di una vera «esperienza storica». Ogni possibilità, insomma, di trascendersi in *Erfahrung*. Non a caso, se Benjamin associa l'idea di *Erfahrung* a quella proustiana di «memoria involontaria» è proprio per evidenziarne non soltanto il carattere a-intenzionale, il suo sottrarsi cioè al controllo della soggettività, ma anche l'inestituibile produttività semantico-espressiva.

Nell'irruzione dello choc, allora, l'artista-*flâneur* ha la forza di leggere esattamente questo: l'occasione privilegiata per trasformare l'*Erlebnis* in *Erfahrung*. L'occasione, cioè, per investire l'«esperienza vissuta», la sua atrofia, di una forza dialettica che la dinamizza, e che lo fa mettendola in tensione con se stessa: fluidificando la sua rigidità e riconsegnandola, così, alla processualità del divenire. Questo vuol dire che, nello choc, il *flâneur* sa cogliere il momento propizio per sciogliere e insieme per riannodare, ri-articolandolo però a un livello ulteriore, quel vincolo percettivo che più in generale lo lega al mondo. Secondo la grammatica baudelairiana, allora, ciò significa: avere la capacità di trasfigurare lo *Spleen*, la sua pesantezza opprimente che tutto livella e tutto inaridisce, in una vera e propria allegoria dell'*Idéal*, in un simbolo negativo dell'irrapresentabile.

2. Il «fantastico gioco di scherma» dell'artista-*flâneur* e l'allegoria come dispositivo di produzione del possibile

È nel rendersi dunque disponibile all'incontro con il «trauma» che il *flâneur* si apre alla possibilità di conquistare la sua «preda poetica». ²⁶ È questa, infatti, l'espressione che Benjamin utilizza per designare la capacità che il *flâneur* ha di promuovere una vera

²⁴ Su questo, cfr. F. DESIDERI, *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*. Milano: Raffaello Cortina, 2011.

²⁵ *B*, p. 130.

²⁶ *W*, p. 99.

e propria *auratizzazione del dato*. È quanto Baudelaire descrive, nel *Pittore della vita moderna*, in questi termini: il compito assegnato all'artista-*flâneur* consiste nel tentativo di «estrarre l'eterno dall'effimero». Per lui, infatti, «il segreto è [...] di distillare dalla moda», e cioè dalla datità dell'empiria, dalla sua irredimibile contingenza – dalla sua superficie ridotta a mera «apparenza» senza più «apparizione» –, «ciò che essa può contenere di poetico nella trama del quotidiano». ²⁷ «Estrarre l'eterno dall'effimero» significa, allora, avere la capacità di cogliere, all'interno stesso del dato (ossia nel visibile, nella determinatezza del reale) l'altro *del* dato (ossia l'invisibile, il possibile inespreso). In un passo, semanticamente densissimo (vv. 29-31) della lirica *Il Cigno* – lirica che è contenuta, com'è noto, nella sezione «Tableaux parisiens» dei *Fiori del male* –, ²⁸ Baudelaire scrive: «Palazzi rifatti, impalcature, case, vecchi sobborghi, tutto m'è allegoria» («*tout pour moi devient allégorie*»). ²⁹

Ma a essere decisivo, qui, è precisamente il fatto che, nel parlare di «allegoria», Baudelaire alluda in primo luogo a un processo di *trasformazione delle cose in immagini*. ³⁰ Un processo, questo, che consiste nel trasformare in «assenza», nel mutismo cioè di una superficie innanzitutto opaca e irriducibilmente enigmatica, tutto ciò che nelle cose appartiene invece all'ordine della presenza: il senso solo illusoriamente già dato nel mondo, la sua presunta evidenza e univocità, la sua necessità apparentemente incontrovertibile. Non solo, ma a qualificare tali immagini è il fatto che, al loro interno, è lo stesso annientamento del senso a farsi condizione di quella sua vertiginosa proliferazione che si dispiega pur sempre, paradossalmente, come effetto della disseminazione del segno. A caratterizzare il dispositivo allegorico, dunque, è il fatto che al suo interno il segno ha, sì, la capacità di produrre sempre nuovi significati (tanto da generare una dinamica «abissale»: un movimento nel quale il soggetto-«allegorista» finisce per sprofondare), ma significati che sono destinati a essere incessantemente negati dal loro collocarsi, *ancora una volta*, in posizione di significante. Dal loro mostrarsi, cioè, come una traccia che rinvia continuamente ad altre tracce: come un'apparenza che è sempre produttiva di ulteriori apparenze. ³¹

Si tratta, allora, di capire meglio come, e a quali condizioni, l'«intenzione» allegorica dell'artista-*flâneur* abbia la virtù di dare luogo a quel processo di conversione dello

²⁷ C. BAUDELAIRE, «Il pittore della vita moderna» (= *PVM*), in: Id., *Scritti sull'arte*. Tr. it. di G. Guglielmi e E. Raimondi. Torino: Einaudi, 2004, p. 288.

²⁸ C. BAUDELAIRE, *Opere* (= *O*). Ed. it. a cura di G. Raboni e G. Montesano. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2009, pp. 174-179.

²⁹ Il cors. è mio.

³⁰ A questo riguardo, cfr. le importanti osservazioni di R. BRAGUE, *Image vagabonde. Essai sur l'imaginaire baudelairien*. Chatou: Les Éditions de la Transparence, 2008 e G. FROIDEVAUX, *Baudelaire. Représentation et modernité*. Paris: José Corti, 1989.

³¹ Sulla nozione benjaminiana di «allegoria», cfr. F. MASINI, *Brecht e Benjamin. Scienza della letteratura e ermeneutica materialista*. Bari: De Donato, 1977, in part. pp. 113-131.

Spleen in *Idéal* che – s'è detto – può essere vantaggiosamente descritto come un processo di «auratizzazione del dato. A questo proposito, a giocare un ruolo di spicco è la capacità che il *flâneur* ha di *abitare altrimenti*, ma anche di *leggere altrimenti*, lo spazio urbano. Il *flâneur*, infatti, è quell'uomo che ha il talento di fare dell'«assenza di domicilio», e quindi del suo stesso «essere fuori di casa», del suo smarrirsi nel vuoto e nell'insensatezza della vita urbana, l'unico «domicilio» per lui possibile.³² Ciò che caratterizza il *flâneur*, in particolare, è la sua attitudine a procedere, nel «*chaos mouvant*»³³ della metropoli, nell'intreccio labirintico dei suoi «smisurati rapporti»,³⁴ *menando e parando colpi*, dando cioè luogo a quel «fantastico gioco di scherma», a quella «*fantasque escrime*», che Baudelaire evoca nella lirica *Le Soleil* (v. 5), e la cui messa a fuoco è al centro del discorso condotto da Benjamin nel suo saggio del 1939 summenzionato. Scrive, infatti, Benjamin:

L'immagine dello schermitore è decifrabile nel suo contesto: i colpi che egli mena sono destinati ad aprirgli un varco tra la folla. È vero che i *faubourgs* attraverso i quali si apre la strada il poeta del *Soleil* sono vuoti e deserti. Ma la costellazione segreta [...] dev'essere intesa così: è con la folla invisibile delle parole, dei frammenti, degli inizi di versi, che il poeta combatte, nei viali abbandonati, la sua lotta per la preda poetica.³⁵

Che cosa significa, dunque, per l'artista-*flâneur*, assumere la postura dello «schermitore»? Significa intonare la propria condotta – il proprio stile di frequentazione dello spazio urbano – a una permanente oscillazione tra quelle due istanze, insieme opposte e complementari, che per Baudelaire sono la «vaporizzazione» e la «condensazione» dell'«Io».³⁶ Il *flâneur* è tale, allora, proprio perché sa mantenersi in una condizione di permanente *sospensione* tra lo «stare dentro» e lo «stare fuori». Da un lato, quindi, abbiamo l'istanza del coinvolgimento patico-affettivo (la nostra relazione innanzitutto collusiva con il mondo: il nostro sentire di essere già da sempre immersi al suo interno), e dall'altro quella del distacco teorico-contemplativo (la nostra capacità di prendere le distanze dall'esperienza: il controllo pratico-cognitivo che siamo in grado di esercitare sull'ambiente prossimale).³⁷

³² *PVM*, p. 285.

³³ C. BAUDELAIRE, «Perdita d'aureola», in: Id., *Lo Spleen di Parigi. Piccoli poemi in prosa*. Ed. it. a cura di F. Rella. Milano: Feltrinelli, 2020, p. 182.

³⁴ *A Arsène Houssaye*, *ivi*, p. 37.

³⁵ *B*, p. 99.

³⁶ C. BAUDELAIRE, «Il mio cuore messo a nudo», in: Id., *Ultimi scritti (= US)*. Ed. it. a cura di F. Rella. Milano: Feltrinelli, 2014, p. 67.

³⁷ Sul nesso «stare dentro»-«stare fuori», e sul suo tenore paradossale, cfr. E. GARRONI, *Eстетica. Uno sguardo attraverso*. Nuova ed., con introd. di S. Velotti. Roma: Castelvecchi, 2020, pp. 31-68.

A contrassegnare il *flâneur*, infatti, è il paradosso di una postura nella quale l'«essere al centro del mondo» e il «restargli nascosto», il «prendere dimora» nella mobilità «ondeggiante» e fuggitiva della moltitudine (da un lato)³⁸ e (dall'altro) il saper trovare inattese vie di fuga, rallentando il passo o sottraendosi alla vista di quella massa amorfa che è la folla, sono polarità che non smettono di cortocircuitare tra loro. Se tutto dunque si gioca a questo livello, è perché è proprio lo *stare in bilico*, la sospensione appunto tra modalità qualitativamente differenti di dispiegamento della propria vita mentale, a costituire la regola di efficacia, o «di manovra», posta alla base dello stile di comportamento del *flâneur*. Egli è tale, insomma, perché ha l'abilità di restare «senza posizione»: perché sa esitare. Potremmo anche dire che a contraddistinguere l'artista-*flâneur* è la capacità di indugiare e di trattenersi su quella *soglia*,³⁹ sempre ritmicamente scandita, che è lo spazio del «tra-due»: il luogo-non luogo costituito dallo *Zwischen*. Uno spazio, questo, che si sottrae a ogni possibilità di definizione in termini logico-concettuali.

A dover essere rimarcato, allora, è ancora un altro aspetto. E cioè il fatto che quella messa in atto dal *flâneur* è una strategia che si connòta, innanzitutto, per la sua «astuzia»: il *flâneur* sa di dover rimanere «padrone di sé»⁴⁰ (un «*principe* – scrive Baudelaire – che gode ovunque dell'incognito»),⁴¹ nel momento stesso in cui si apre – *ek-staticamente* – all'incontro espropriante con la «folla», con la trama brulicante e assordante delle innumerevoli «forme di vita» che vi risuonano. Solo a queste condizioni, infatti, è possibile introdurre, nel *continuum* della vita alienata e reificata, quell'istanza di differimento che – di colpo – ha la virtù di «disincagliare» il dato, aprendo al suo interno una breccia (una fenditura, una faglia) che lo de-solidarizza da se stesso, e che proprio per il tramite di questa de-fissazione, lo svincola da ogni coercizione all'identità.⁴²

Ma, come si è accennato, perché ciò possa avere luogo, è necessario dare corso a quella *trasformazione delle cose in immagini*, a quel processo cioè di *de-realizzazione del reale* – il che vuol dire, poi: a quella trasformazione della presenza in assenza, o della trasparenza in opacità – che Baudelaire traduce, nel *Salon del 1859*, con la metafora del «dizionario».⁴³ A fare la differenza, allora, è la capacità di leggere nello spazio urbano non più un «libro», ovvero un sistema organico di relazioni già coerentemente articolato, ma appunto un «dizionario», ovvero un «deposito»,⁴⁴ volendo con ciò intendere

³⁸ Cfr. *PVM*, pp. 285-286.

³⁹ La nozione di «soglia» (*Schwelle*) è, com'è noto, al centro della riflessione di Benjamin: cfr. *P*, p. 555.

⁴⁰ Cfr. TH. W. ADORNO, *Teoria estetica*. Cit., p. 430 («L'artista della *vie moderne* – scrive, qui, Adorno – è per lui [e cioè per Baudelaire] quello che resta padrone di sé perdendosi in ciò che è del tutto effimero»).

⁴¹ *PVM*, p. 286.

⁴² Per una messa a fuoco di questa costellazione tematica, si rinvia a F. JULLIEN, *Il gioco dell'esistenza. De-coincidenza e libertà*. Tr. it. di M. Guareschi. Milano: Feltrinelli, 2019.

⁴³ C. BAUDELAIRE, «Salon del 1859» (= *S*), in: Id., *Scritti sull'arte*. Cit., p. 227

⁴⁴ *Ivi*, p. 229.

un «magazzino» (o un «repertorio») di *segni sensibili* ancora reciprocamente irrelati. Segni, dunque, che non sono stati ancora inclusi nella compiutezza di un «congegno strutturale». Congegno che, come tale, sarebbe invece fondato sulla reciproca solidarietà dei suoi elementi costitutivi: sul loro vicendevole integrarsi in funzione di un principio di «subordinazione motivante», secondo lo schema: «se *x*, allora *y*». Al contrario, nel caso del «dizionario», abbiamo a che fare con uno spazio ancora «scabro»: ancora muto e frammentario. Qui, insomma, le cose si pongono «l'una accanto all'altra», secondo lo schema: «prima *x*, e poi *y*». A delinearsi, quindi, è l'idea di uno spazio eminentemente allegorico. Uno spazio, cioè, che si qualifica per il suo essere sperimentalmente aperto alla libera perlustrazione del possibile: alla costruzione di una indefinita molteplicità di possibili paesaggi logico-grammaticali, di possibili scenari di senso da abitare e da decifrare.⁴⁵

Tutto questo, allora, sta a significare che, nello sguardo del *flâneur* – nel suo sguardo immaginativamente «ebbro» –,⁴⁶ l'apparenza delle cose viene riconsegnata al suo tenore *paratattico*: al suo consistere, cioè, in una giustapposizione discontinua di tratti aspettuali la cui intelligibilità, per così dire, attende l'ora del suo risveglio. Ma questo, appunto, vuol dire che i segni costitutivi del nuovo paesaggio dischiuso dallo sguardo del *flâneur* – da quello che Baudelaire definisce il suo «occhio d'aquila»: dal suo saper agire come un «caleidoscopio provvisto di coscienza», o come un «io insaziabile del non-io» –⁴⁷ sono tracce, o immagini, che di per sé non hanno ancora un «senso», un senso dato e definito, ma che piuttosto *attendono* di ricevere il loro senso. Un senso però da intendersi, stavolta, come indefinita apertura al significare, e quindi come compito virtualmente infinito. Ma il punto è che a poter istituire un tale senso sarà solo quella scelta, quella decisione costruttiva, il cui intervento avrà la virtù di corrispondere sinergicamente all'*invito al gioco*⁴⁸ che risuona nel mostrarsi del sensibile: nel rivelarsi della sua inesauribile produttività.

Di qui, allora, il ruolo dirimente svolto dall'immaginazione, facoltà che per Baudelaire è «concretamente congiunta con l'infinito», e che per ciò stesso è la «regina delle facoltà»: la «regina del vero». Questo, però, con la consapevolezza che il «possibile» – scrive ancora Baudelaire – è una «provincia del vero»,⁴⁹ nel senso che costituisce l'oriz-

⁴⁵ Sulla nozione di «metropoli» come «testo da leggere», o come «scrittura da decifrare», cfr. K. STIERLE, *La capitale des signes. Paris et son discours*. Tr. fr. par M. Rocher-Jacquín. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

⁴⁶ Cfr. *PVM*, p. 284 (come un «fanciullo», osserva infatti Baudelaire, il *flâneur* «vede tutto in una forma di novità; è sempre ebbro»).

⁴⁷ *Ivi*, p. 286.

⁴⁸ Su questa nozione, cfr. G. MATTEUCCI, *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*. Roma: Carocci, 2019, in part. pp. 11-71 e 211-215 (dove il riferimento a Baudelaire è esplicito).

⁴⁹ *S*, p. 223.

zonte implicito del reale: il suo sfondo non mai totalmente rappresentabile. L'immaginazione, osserva infatti, Baudelaire, «scompone tutta la creazione, e, con i materiali raccolti e disposti secondo regole di cui non si può trovare l'origine se non nel più profondo dell'anima, crea un mondo nuovo, produce la sensazione del nuovo». ⁵⁰ Ebbene, è proprio nel fare appello alla capacità liberamente schematizzante dell'immaginazione che il *flâneur* ha il talento di riconoscere, nel materiale ancora informe ricavato dalla disarticolazione «analitica» dell'empiricamente esistente, «una sorta di nutrimento», vale a dire: un terreno di coltura del possibile inespresso o non-realizzato. Si tratta infatti di un nutrimento, di una *pâture*, che «l'immaginazione – leggiamo ancora nel *Salon del 1859* – deve assimilare e trasformare», attribuendo ai segni e alle immagini ottenuti dalla scomposizione del mondo fenomenico (del «libro-natura», o del «libro-metropoli») «un posto e un valore relativo». ⁵¹

3. L'esemplarità del *Cigno*: la crisi dell'*Idéal*; il montaggio dei piani temporali; il «*bric-à-brac confus*» come soglia auratica

Nel *Cigno*, in particolare, questa possibilità di dare corso a una differente compaginazione grammaticale dell'esperienza è affidata – oltre che al formidabile montaggio di piani temporali (e anche di mito e storia) istituito dallo sguardo dell'artista-*flâneur* – alla capacità che l'arte ha di leggere, nell'apparenza delle cose, un «*bric-à-brac confus*» (v. 12). Un'espressione, quest'ultima, che il poeta utilizza per indicare la nuova forma che, ai suoi occhi, viene ad assumere – e proprio per il favore della curvatura *flânante* impressa al suo attraversamento dello spazio urbano – il vecchio quartiere parigino del Doyenné, quartiere ormai distrutto dalla violenza degli sventramenti operati dal prefetto Haussmann: «La mente adesso – scrive Baudelaire – vede la distesa delle baracche, i mucchi di fusti e capitelli sbozzati, l'erba, i massi che le pozze inverdiscono, il *bric-à-brac confuso* che dai vetri riluce» (vv. 9-12).

In questo modo, alla normatività rigidamente classificatoria della logica haussmanniana, al tenore freddamente tassonomico implicito nell'idea di un città ridisegnata come griglia ortogonale (come sistema di *percées* e *boulevards*), a tutto questo, il gesto del poeta-*flâneur* mostra di saper opporre il potere attivamente ipotetico di una reinvenzione critico-immaginativa che ha la virtù di dissolvere – secondo l'espressione usata da Benjamin nei frammenti del *Passagen-Werk* – l'«apparenza illusoria che emana da ogni “ordine dato”». ⁵² Nell'attuare infatti una decostruzione allegorica di quella «totalità» solo apparente che la «ragione strumentale» ha eletto a *unica* immagine possibile

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ivi*, p. 229.

⁵² *P*, p. 358.

dello spazio urbano – quella, cioè, presuntivamente legittimata a uniformare il mondo –, l'azione riconfigurante del *flâneur* ha la forza di restituire la falsa compattezza di un tale spazio, la «fantasmagoria» oniricamente seduttiva e soggiogante della sua consonanza, alla fluidità del divenire: alla possibilità di *essere-altrimenti*.

Ma perché ciò possa avvenire, è necessario che l'artista-*flâneur* pronunci il suo «Lazzaro, alzati!» («*Lazare, lève-toi*»): un'espressione – questa – con la quale Baudelaire, nel *Pittore della vita moderna*,⁵³ fa cadere l'accento sulla forza insieme trascendente e rovesciante, debordante e dislocante, che è propria delle immagini autenticamente artistiche. A contraddistinguere tali immagini, infatti, è quello che lo stesso Baudelaire, in *Fusées*, definisce un «sortilegio evocatorio» (una *sorcellerie évocatoire*),⁵⁴ volendo con ciò intendere il potere magicamente associativo di un'arte concepita come capacità di cogliere nel dato l'altro del dato. Come capacità, insomma, di trasfigurare lo *Spleen* in *Idéal*.

Nel *Cigno*, la crisi irrimediabile che ormai investe la dimensione dell'*Idéal*, la crisi cioè di un senso tradizionalmente concepito come espressione di una totalità perfettamente organica, viene a manifestazione in modo esemplare. Il che, nella lirica baudelairiana qui considerata, si realizza – come abbiamo accennato – attraverso un vero e proprio montaggio allegorico di immagini. Un montaggio, questo, che risulta incardinato, significativamente, attorno al triplice motivo dell'esilio, del fallimento e dello sradicamento. Non a caso, quello a cui il cigno sembra rivolgere la sua invocazione disperata – come se stesse rivolgendo, scrive Baudelaire, «*des reproches à Dieu*» (v. 28) – è un cielo ormai irreversibilmente vuoto e muto. Si tratta infatti di un cielo che, essendo stato abbandonato dalla presenza del divino, non è più in grado di incarnare quell'unità ideale del senso che, invece, nel mondo pre-moderno, poteva ancora funzionare come un'istanza di redenzione, volendo con ciò intendere la sua capacità di vincere il tempo, la sua capacità dunque di «mettere in salvo» i fenomeni: di riscattarli dalla loro contingenza e dalla loro caducità. Nel *Cigno*, allora, è proprio il silenzio di un cielo tragicamente disertato dalla presenza del divino a porre in primo piano l'esigenza di un ri-orientamento prospettico dello sguardo. Uno sguardo che, ora, l'uomo sente di dover focalizzare sulla precarietà non più redimibile delle cose: sui *disiecta membra* di un mondo che, per dirla con il giovane Lukács, ha perduto l'immanenza del senso nella vita.

Costretto quindi a confrontarsi con l'irriducibile estraneità di un *Idéal* che si lascia ormai pensare solo *per absentiam*, l'uomo non può fare altro che riconvertire il posizionamento prospettico della sua attenzione, orientandola adesso consapevolmente non più *verso l'alto* – secondo il modello classico dell'«uomo di Ovidio» evocato da Baudelaire nel v. 25 –, ma piuttosto verso la «fertile bassura» dell'immanenza: verso la con-

⁵³ *PVM*, p. 292.

⁵⁴ C. BAUDELAIRE, «Razzi», in *US*, p. 44.

cretezza di quel «terreno scabro» che, in termini wittgensteiniani, è il territorio della nostra *esperienza effettiva*. Un territorio, questo, il cui tratto saliente è il fatto di porsi sempre sotto il segno dell'individualità e della particolarità: sotto il segno, appunto, della contingenza. Nella lirica che stiamo ora considerando, il piano della contingenza viene incarnato proprio dall'immagine del «*pavé sec*»: quell'«arido selciato» sul quale il cigno, privato del suo «lago natale» (v. 22), si trascina convulsamente, nella ricerca disperata di una dimensione acquatica ormai introvabile, nel paesaggio disseccato e pietrificato che ora costituisce il teatro dei suoi «gesti folli».

Da questo punto di vista, se è vero che la parola «azzurro» è paradigmaticamente associata in Baudelaire all'idea dell'assoluto (l'«*inaccessible azur*» dei «Cieli dello Spirito»),⁵⁵ è anche vero che una tale idea, nel *Cigno*, viene simultaneamente richiesta e smentita, affermata e negata. È infatti a un cielo «ironico» e «crudelmente azzurro» (v. 26) che, qui, il cigno rivolge il suo sguardo e insieme il suo rimprovero. A trasparire così è un'istanza di totalità che, se per un verso costituisce l'orizzonte indeterminato al quale il finito non può non alludere, per altro verso si configura come una dimensione della quale è possibile parlare solo *apofaticamente*, traducendo cioè in immagine lo stesso fallimento di ogni rappresentazione, la sua impotenza a dire l'indicibile. Quello che Baudelaire ci offre, insomma, è una forma che – per riprendere una brillante osservazione di Adorno – si qualifica per la sua capacità di trasfigurare *in immagine* «la stessa perdita di tutte le immagini».⁵⁶ Una forma artistica, dunque, esemplarmente donatrice non più di senso ma piuttosto di non-senso.

A profilarsi, allora, è un quadro all'interno del quale crisi dell'*Idéal* e caduta nello *Spleen* fanno tutt'uno: «Parigi, la vecchia Parigi è sparita», scrive Baudelaire alla fine della seconda strofe del *Cigno*, per poi aggiungere subito dopo, ponendo significativamente tra parentesi la battuta che segue: «(più veloce d'un cuore, ahimé, cambia la forma d'una città)».⁵⁷ Non solo, ma la medesima insanabile scissione che ora divide interiorità ed esteriorità, io e mondo, si affaccia anche in corrispondenza dei vv. 29-30: «Parigi cambia! – esclama infatti Baudelaire – Ma niente, nella mia melanconia, s'è spostato!». In questi versi, è la stessa configurazione fisico-materiale esibita dalla forma poetica a presentarsi, adornianamente, come *contenuto sedimentato*.⁵⁸ In quella giustapposizione paratattica di urti e cesure, infatti – in quelle «pause del respiro» che irrompono catastroficamente, e che si materializzano nella discontinuità di una ritmica scandita da inarcature e parentesi, da punti esclamativi e improvvise fratture sintattico-stilistiche –, quello che la parola

⁵⁵ O, p. 100 (si tratta della lirica *L'alba spirituale*, v. 5, contenuta nella prima sezione dei *Fiori del male*).

⁵⁶ Th. W. ADORNO, «La ferita Heine», in: Id., *Note per la letteratura*. Trad. it. di E. De Angelis. Torino: Einaudi, 2012, p. 36.

⁵⁷ w. 7-8.

⁵⁸ Cfr. Th. W. ADORNO, *Teoria estetica*. Cit., p. 8.

poetica *mostra, senza però dirlo*, è davvero il «dolore per il declino dell'aura». A generare una tale sofferenza è dunque, nello stesso tempo, la caduta degli Immutabili – la rottura, cioè, dell'ordine simbolico classico⁵⁹ – e la loro sostituzione con quel surrogato falsamente compensatorio dell'aura tradizionale, ormai infranta, che è la fantasmagoria della merce: il reincantamento del mondo operato dalla logica identitaria dominante al suo interno. Lo *Spleen*, a ben vedere, è esattamente questo.

E tuttavia, riconoscere in un simile sentimento – come, appunto, fa Benjamin – la «quintessenza dell'esperienza storica»⁶⁰ equivale ad attribuirgli la capacità di funzionare, per l'artista-*flâneur*, come un'occasione favorevolmente significativa: come una possibilità da afferrare tempestivamente. Si tratta, cioè, di leggere nello *Spleen* quel *kairòs* semanticamente privilegiato attraverso il quale l'esperienza, in quanto esperienza che l'uomo fa del divenire e delle sue immanenti contraddizioni, ha la *chance* di tornare riflessivamente su se stessa. E questo fino ad acquistare, proprio in ragione della flessione auto-contemplativa della quale il *taedium vitae* si mostra capace, una nuova e differente intelligenza di sé.

Non a caso, dietro la mobilità *fourmillante e assourdissante* della metropoli moderna, lo sguardo rimuginante del poeta-*flâneur*, il suo sguardo malinconicamente intonato, è in grado di cogliere la chiusura sempre più marcata della vita nella circolarità infernale di un «sempre-uguale» che ripete ciecamente se stesso, senza lasciare (apparentemente) alcuna via di scampo. Attraverso quella mobilità, nella filigrana del suo andamento insieme sradicante e scardinante,⁶¹ lo sguardo dell'artista sa cogliere l'automatismo di un *tempo mitico* – la ripetizione dell'identico, e cioè del consumo, come fatale perpetuazione del circolo marxiano «denaro-merce-denaro» – che finisce per ridurre a mera spazialità, a una spazialità gelida e spettrale, la storicità del divenire: la molteplicità dei ritmi e delle durate che sono immanenti a ciascuna delle forme scaturite dal suo alveo, l'instinguibile forza energetica che non smette di pulsare all'interno di quelle stesse forme. Nell'eterno ritorno del sempre-uguale, infatti, a essere neutralizzata è ogni apertura all'ulteriorità. Ogni rimando, dunque, alla trascendenza del possibile: «*Rien dans ma mélancolie n'a bougé*» (vv. 29-30), afferma infatti Baudelaire.

Sotto questo aspetto, se è vero che gli «*chers souvenirs*» evocati nel *Cigno* sono «*plus lourds que des rocs*» (v. 32), è anche vero che, in questa pietrificazione del sentire, dove a risuonare è lo stesso oscurarsi dell'*Idéal*, si può leggere l'equivalente – al contempo sentimentale e intellettuale – degli effetti omogeneizzanti prodotti dal trionfo del principio di identità: dall'assolutizzazione feticistica di quella razionalità calcolante e ogget-

⁵⁹ In merito, cfr. W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*. Trad. it. di F. Cuniberto. Torino: Einaudi, 1999, in part. pp. 134-163.

⁶⁰ W. BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*. Ed. a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C. C. Härle. Vicenza: Neri Pozza, 2012, p. 58.

⁶¹ Cfr. M. CACCIARI, *La città*. Rimini: Pazzini Editore, 2004.

tivante che risulta ormai vincente nell'orizzonte della metropoli moderna. A essere chiamata in causa, così, è quella logica strumentale del profitto e dell'utile che – come s'è detto – tende a rimuovere l'unicità delle cose, la loro dimensione qualitativa, nell'equivalenza astratta dell'universalmente scambiabile. È quanto il *Cigno* fa trasparire, obliquamente, attraverso il rimando implicito a quel *fuori campo* della rappresentazione che è il progetto di ristrutturazione urbanistica messo in atto, nella Parigi del Secondo Impero, dal prefetto Haussmann, il «grande demolitore».

Nell'ambito infatti del suo *embellissement stratégique* imposto alla fisionomia dello spazio metropolitano, Haussmann pretende di imbrigliare anche il vecchio quartiere medioevale del Doyenné – il «Carrousel», appunto, menzionato qui da Baudelaire – nella astratta uniformità di una griglia rigorosamente ortogonale: in quel sistema di *percées e boulevards* la cui imposizione allo spazio urbano ha come effetto la subordinazione della *cit *, del suo carattere sempre processuale e dissonante, alla solidità fantasmagoricamente consonante della «ville». ⁶² Nell'ottica haussmanniana, la messa in esercizio di una simile strategia punta al conseguimento di un obiettivo preciso, sotto il profilo politico-ideologico. E cioè: la ri-funzionalizzazione della topografia urbana a quella logica tecnocratica dell'efficienza e della redditività che fa tutt'uno, nella Parigi del XIX secolo, con la volontà di controllo e di dominio – con la volontà, cioè, di appropriazione tecnico-strumentale – posta più in generale a fondamento dell'ordine capitalistico-borghese, qui all'apice della sua affermazione. Si tratta, infatti, di costruire uno spazio urbano che, al contempo, impedisca la formazione delle barricate – la cui struttura, cioè, possa funzionare come un rimedio da opporre al dilagare dei moti insurrezionali –, e che sia tale da promuovere e favorire l'espansione del mercato, la libera circolazione delle merci, e quindi l'aumento dei profitti.

Più in generale, quello che Baudelaire ci propone, nel *Cigno*, è un «montaggio» di figure e piani temporali che sono, sì, qualitativamente eterogenei, ma che nello stesso tempo condividono – ancora una volta, wittgensteinianamente – una comune «aria di famiglia». Comune a quelle figure, infatti, è il loro costituirsi come l'espressione sensibile di un'alterità negata. Di un'alterità cioè che, nella storia, in quella che per Benjamin è la storia lineare dei vincitori, è stata – a vario titolo – esclusa, repressa o rimossa. Il che, come s'è detto, avviene sullo sfondo di un «cielo crudelmente azzurro e ironico» (v. 26): un cielo disertato dalla presenza di Dio, che ormai si è fatto – per dirla con il giovane Lukács – «muto spettatore».

Ecco dunque irrompere, da un lato, l'immagine temporale traumaticamente prodotta dalla visione del *presente* – lo *choc* percettivo generato dall'incontro dell'artista-*flâneur* con il «*nouveau Carrousel*» (v. 6): il vecchio quartiere medioevale del Doyenné

⁶² Adotto, qui, la coppia ermeneutica «*cit -ville*» proposta da R. SENNETT in *Costruire e abitare. Etica per la citt *. Trad. it. di C. Spinoglio. Feltrinelli: Milano, 2018.

né, ora sfigurato dalla messa in atto del progetto urbanistico di Haussmann – e, dall'altro lato, le due immagini temporali (a loro volta diverse, ma analogicamente affini) che provengono invece dal *passato* – un passato remoto e immemorabile, in un caso, e un passato invece più «vicino» all'esperienza del poeta, nell'altro –, con le quali Baudelaire apre la sua lirica. Da una parte, cioè, l'inaccessibile lontananza del *piano mitico*, che precipita nella figura di Andromaca, regina privata del suo sposo e condannata all'umiliazione dell'esilio in Epiro dopo la distruzione di Troia, e dall'altra invece la prossimità del *piano storico*, che si condensa appunto nella figura «*ridicule et sublime*» (v. 35) del cigno, qui evocato come un «mito strano e fatale» (v. 24): come un emblema luttuoso della perdita e della mancanza.

Nel *Cigno*, in particolare, la trasfigurazione dello *Spleen* in allegoria della «vita più elevata»,⁶³ ossia in *Idéal*, passa attraverso la messa in scena di un doppio movimento del pensiero. Qui, infatti, a essere rappresentata è la capacità che lo sguardo rimuginante del *flâneur* ha di esitare sull'orlo di quel bilico che è la soglia del «tra-due». Si tratta, cioè, della soglia dischiusa dal rapporto di interdipendenza che Baudelaire istituisce tra piani temporali differenti: tra aspetti o volti del tempo che sono, sì, reciprocamente irriducibili ma che, insieme, risultano analogicamente affini. Qui, allora, il punto che innanzitutto merita di essere sottolineato è proprio il fatto che il processo di «auratizzazione del dato» si realizzi attraverso il montaggio di durate e livelli temporali eterogenei: passato e presente, antico e moderno, mito e storia. Sotto questo profilo, ciò che la forma poetica porta a rappresentazione è una ri-articolazione, una ri-modulazione emotivamente intelligente, della connessione di senso che unisce, separandoli, i diversi piani in gioco. Una ri-articolazione, questa, in virtù della quale è la stessa *identità di sé con sé* inerente a ciascuno dei livelli temporali convocati sulla scena a essere, di colpo, infranta. E questo perché ciascuno di essi, nel momento stesso in cui viene «sbalzato fuori» dall'ordine lineare del tempo, trae ora la sua nuova intelligibilità *solo* dalla relazione produttivamente tensiva che lo lega agli altri.

In corrispondenza di questo snodo, l'aspetto importante da evidenziare è il *modo* in cui Baudelaire caratterizza la facoltà rammemorante del soggetto rappresentato all'interno della lirica. Nel parlare di una memoria improvvisamente fecondata dal ricordo di Andromaca, Baudelaire pone una particolare enfasi sul fatto che una tale memoria sia già «fertile» («*ma mémoire fertile*», scrive).⁶⁴ È questa, allora, la mossa con la quale Baudelaire richiama la nostra attenzione sulla funzione critico-emancipante che occorre ascrivere all'*ethos* del *flâneur*: alla capacità che questi ha di abitare altrimenti il presente. Che la memoria del *flâneur* sia «già fertile», infatti, significa che il suo sguardo è già pronto – secondo la linea interpretativa suggerita da Benjamin – a «parare il colpo».

⁶³ P, p. 513.

⁶⁴ v. 5.

Significa, cioè, che esso è già disponibile alla messa in esercizio di quella «*fantasque escrime*» che gli permette di cogliere tempestivamente il nesso differenziale affiorante, nell'«*ou-topico frammezzo* dell'«adesso» – in termini benjaminiani: nell'attualità integrale della *Jetzt-zeit* – dal cortocircuito tra la lontananza del passato e la vicinanza del presente. «Dare forma» a questo cortocircuito, configurare sensibilmente la tensione polare che in esso viene a manifestazione, equivale allora a introdurre, nella datità dell'empiria, quel «lievito» dialettico che – sempre in termini benjaminiani – è in grado di renderla inquieta, e quindi di farla «fermentare». ⁶⁵

Nel *Cigno*, il culmine di questo contro-movimento del pensiero – di questa inversione in forza della quale la stessa caduta dell'*Idéal* si trasfigura in allegoria della «vita più elevata» – si raggiunge nell'ultima strofe della lirica. Qui, infatti, l'improvviso irrompere di quella non-dicibile possibilità di redenzione di cui s'è detto si condensa, emblematicamente, nell'immagine personificata di un «Ricordo» (parola, ora, significativamente scritta con la lettera iniziale maiuscola) che, come ha sottolineato J. Starobinski, ha la virtù di «musicalizzare la vita». ⁶⁶ «Nel bosco, dove il mio cuore va esule – conclude dunque Baudelaire (senza però davvero chiudere, con ciò, il cerchio della rappresentazione: i tre punti di sospensione, contenuti nel verso, sono lì a testimoniare) –, così risuona alto il richiamo di un Ricordo antico! Penso ai marinai su un'isola obliati, ai prigionieri, ai vinti...ad altri, ad altri ancora!» (vv. 49-52). In questo modo, ciò che Baudelaire fissa in immagine è una «ripresa del soffio», in quanto «soffio» vitale che improvvisamente si riattiva, nell'accendersi di una differente relazione percettiva con le cose, come per un «colpo di remi». ⁶⁷

In quel «*vieux Souvenir*», del quale appunto si dice che «*sonne à plein souffle du cor*» (v. 50), si può allora cogliere il passaggio dalla pesantezza di un «vuoto» che opprime alla fluidità di un «pieno» che libera. E a funzionare come un'istanza di liberazione è proprio il sopraggiungere di un *sentimento nuovo della vita*: di una nuova *intelligenza delle cose*. Nel porsi così, ancora una volta, sotto il segno di una rammemorazione commossa, e affettivamente compartecipe, delle sofferenze accumulate nella storia (i «marinai dimenticati», i «prigionieri», i «vinti»), la parola poetica baudelairiana si fa annuncio di una vita capace di riscoprirsi musicalmente *accordata*. Di una vita, cioè, capace di risuonare ancora sinergicamente con la «promessa» – sia pure concettualmente indeterminata e solo debolmente salvifica – di un rinnovato, possibile senso a venire.

Nel rappresentare dunque il «negativo» dell'aura, nel tradurre in immagine il tempo stesso del suo declinare, il tempo del suo estinguersi, l'opera di Baudelaire ci fa sentire il bisogno di un'aura diversa. Il bisogno, cioè, di un'aura che può venire a manifesta-

⁶⁵ P, p. 379.

⁶⁶ Cfr. J. STAROBINSKI, *La malinconia allo specchio*. Trad. it. di D. De Agostini. Milano: SE, 2006, p. 74.

⁶⁷ *Ivi*, p. 73.

zione, ora, solo *guardando-attraverso* le rovine e le macerie della vita urbana. Il che vuol dire: solo orientando lo sguardo verso quegli «stracci» e quei «rifiuti» che il filosofo-*chiffonnier*, secondo Benjamin, deve saper raccogliere e comporre, non già per farne tassonomicamente l'«inventario», bensì per «rendere loro giustizia». ⁶⁸ Qui, allora, il «salvataggio dei fenomeni» consiste nella capacità che l'artista o il filosofo hanno di riconoscere nella datità del fenomeno, e proprio nella caducità che gli pertiene, il lampeggiare improvviso della sua profondità auratica: l'apparire, cioè, dell'*idea* che risplende nel «nome» stesso del fenomeno. ⁶⁹ Questo, però, con la consapevolezza che una tale «idea», in quanto *unità di senso* implicitamente presupposta da quella rete mobile di affinità nella quale il fenomeno risulta inscritto – l'unità presupposta da quello che, per Baudelaire, è l'intreccio delle «corrispondenze» che vibrano all'interno del dato –, se per un verso sfugge a ogni possibilità di rappresentazione, per altro verso non smette di attendere l'ora della sua conoscibilità. L'ora, quindi, della sua rappresentabilità.

Riferimenti bibliografici

- TH. W. ADORNO, *Teoria estetica*. Ed. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci. Torino: Einaudi, 2009.
- , «La ferita Heine», in: Id., *Note per la letteratura*. Trad. it. di E. De Angelis. Torino: Einaudi, 2012, pp. 34-38.
- C. BAUDELAIRE, «Il pittore della vita moderna», in: Id., *Scritti sull'arte*. Tr. it. di G. Guglielmi e E. Raimondi. Torino: Einaudi, 2004, pp. 278-313.
- , «Salon del 1859», in: Id., *Scritti sull'arte*. Tr. it. di G. Guglielmi e E. Raimondi. Torino: Einaudi, 2004, pp. 212-277.
- , *Opere*. Ed. it. a cura di G. Raboni e G. Montesano. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2009.
- , «Il mio cuore messo a nudo», in: Id., *Ultimi scritti*. Ed. it. a cura di F. Rella. Milano: Feltrinelli, 2014, pp. 67-104.
- , «Razzi», in: Id., *Ultimi scritti*. Ed. it. a cura di F. Rella. Milano: Feltrinelli, 2014, pp. 31-55.
- , «Perdita d'aureola», in: Id., *Lo Spleen di Parigi. Piccoli poemi in prosa*. Ed. it. a cura di F. Rella. Milano: Feltrinelli, 2020, pp. 182-183.
- W. BENJAMIN, «Di alcuni motivi in Baudelaire», in: Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Ed. it. a cura di R. Solmi. Torino: Einaudi, 1995, pp. 89-130.
- , «Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo», in: Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Ed. it. a cura di R. Solmi. Torino: Einaudi, 1995, pp. 53-70.
- , «Tesi di filosofia della storia», in: Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Ed. it. a cura di R. Solmi. Torino: Einaudi, 1995, pp. 75-86.
- , *Il dramma barocco tedesco*. Trad. it. di F. Cuniberto. Torino: Einaudi, 1999.
- , «Piccola storia della fotografia», in: Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*. Tr. it. di E. Filippini. Torino: Einaudi, 2000, pp. 59-78.

⁶⁸ P, p. 514.

⁶⁹ Sulla nozione di «idea», cfr. W. BENJAMIN, *Premessa gnoseologica a Id., Il dramma barocco tedesco*, cit., pp. 3-31. Sulla nozione di «nome», cfr. W. BENJAMIN, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., pp. 53-70.

- , *I «passages» di Parigi*, vol. I. Ed. a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni. Torino: Einaudi, 2007.
- , *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*. Ed. a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C. C. Härle. Vicenza: Neri Pozza, 2012.
- M. BERMAN, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria*. Tr. it. di V. Lalli. Bologna: Il Mulino, 2012.
- R. BRAGUE, *Image vagabonde. Essai sur l'imaginaire baudelairien*. Chatou: Les Éditions de la Transparence, 2008.
- M. CACCIARI, *La città*. Rimini: Pazzini Editore, 2004.
- , «Il produttore malinconico», in: W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Ed. it. a cura di F. Valagussa. Einaudi: Torino, 2011, pp. V-XLVI.
- F. DESIDERI, *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*. Milano: Raffaello Cortina, 2011.
- , *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*. Brescia: Morcelliana, 2018.
- G. DI GIACOMO, «Memoria e testimonianza tra estetica ed etica», in: G. DI GIACOMO (a cura di), *Volti della memoria*. Milano: Mimesis, 2012, pp. 445-481.
- G. DI GIACOMO, L. MARCHETTI (a cura di), «Aura». *Rivista di Estetica* [Torino], 52/I, 2013.
- G. FROIDEVAUX, *Baudelaire. Représentation et modernité*. Paris: José Corti, 1989.
- E. GARRONI, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*. Nuova ed., con introd. di S. Velotti. Roma: Castelvecchi, 2020.
- F. JULLIEN, *Si prè, tout autre. De l'écart et de la rencontre*. Paris: Bernard Grasset, 2018.
- , *Il gioco dell'esistenza. De-coincidenza e libertà*. Tr. it. di M. Guareschi. Milano: Feltrinelli, 2019.
- F. MASINI, *Brecht e Benjamin. Scienza della letteratura e ermeneutica materialista*. Bari: De Donato, 1977.
- , «Metacritica dell'«aura»», in: Id., *Gli schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori tedeschi del Novecento*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 1990, pp. 295-306.
- G. MATTEUCCI, *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*. Roma: Carocci, 2019.
- R. SENNETT, *Costruire e abitare. Etica per la città*. Trad. it. di C. Spinoglio. Feltrinelli: Milano, 2018.
- J. STAROBINSKI, *La malinconia allo specchio*. Trad. it. di D. De Agostini. Milano: SE, 2006.
- K. STIERLE, *La capitale des signes. Paris et son discours*. Tr. fr. par M. Rocher-Jacquin. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.