

POESIA E FUNZIONE DI CONTRASTO

Baudelaire, Benjamin e l'accelerazione del moderno

Pino MENZIO

ABSTRACT • Poetry and Contrast. Baudelaire, Benjamin and the Acceleration of the Modern. One of the most typical features of modernity is the acceleration of experience, systematically ruled by the economic principle. In Benjamin's interpretation, Baudelaire's poetry identifies in that acceleration some very notable points: it is a powerful multiplier of the transience of the world; it is the domain of a movement which is paradoxically static and which sustains no change in social structures; and it represents a constitutive threat to poetry. With a radically antagonistic gesture, Baudelaire drafts various strategies to contrast modernity: to give it an accomplished form, which includes all its negativity; to represent authentically his impoverished degraded experience; to fight it with his own means, through poetry of impact and shock.

KEYWORDS • Philosophy of Literature; Critique of Modernity; Walter Benjamin; Hermeneutics.

1. Nelle sue articolazioni concrete, la letteratura è una forma di apertura del mondo. Essa infatti, descrivendo e interpretando la realtà che ci circonda, porta alla luce delle possibilità che in essa non sono immediatamente date o percepibili, vi coglie nuclei di verità non ancora individuati con chiarezza; e con ciò, ampliando la nostra visione del mondo, inaugura nuove prospettive ed orizzonti di esistenza. Tale apertura o arricchimento del reale si risolve in una peculiare liberazione del mondo (e del soggetto) dalle causalità meccaniche e deterministiche che sembrano governarlo, configurandosi come presupposto primario per il suo rinnovamento e la sua trasformazione (Menzio 2018). Tuttavia, un elemento essenziale di tale funzione trasformativa del mondo è la posizione di contrasto che la letteratura assume nei confronti del corso usuale delle cose, oggi segnato dal predominio strutturale dell'economia e delle tecnoscienze, in un binomio che viene a costituirsi come legge regolatrice dell'intera esperienza umana, se non come vera e propria metafisica della modernità. Di contro a ciò, la letteratura è il luogo di uno sguardo altro e non allineato, portatore di una lettura critica del presente tardo-moderno proprio perché fondata sulla radicale estraneità della letteratura rispetto all'economia e al pensiero *mainstream* che ne è espressione diretta; e perché fondata sul costitutivo rinvio a un orizzonte diverso, più intenso e misurato, indice di un mondo migliore in cui l'umanità potrebbe davvero abitare.

Questo ruolo contrastivo e alternativo dell'esperienza letteraria è testimoniato anche dalle frequenti, e sempre più radicali, manifestazioni del disagio della poesia a fronte del moderno: circostanze in cui spesso, accanto al sentimento di una costitutiva alterità dell'elemento poetico rispetto al reale, si registra l'immediata proiezione della scrittura verso un mondo altro e ulteriore. Come è noto, una delle più profonde testimonianze letterarie del disagio della poesia (e ancor prima, ovviamente, del poeta) rispetto alla contemporaneità è tuttora *L'albatros* di Baudelaire, composizione legata ai ricordi del viaggio giovanile compiuto nei Mari del Sud. Il poeta, nella

sua sofferta identificazione con l'albatros, attesta la consapevolezza della fondamentale disarmonia dell'uomo moderno rispetto a ciò che lo circonda, in una traiettoria epocale, e non solo individuale, in cui l'artista è ormai stabilmente sospeso tra la gloria e lo scherno, la sublimità e il disadattamento sociale.

Spesso, per divertirsi, uomini d'equipaggio
catturano degli albatros, vasti uccelli dei mari,
che seguono, compagni indolenti di viaggio,
il solco della nave sopra gli abissi amari.

Li hanno appena posati sopra i legni dei ponti,
ed ecco quei sovrani dell'azzurro, impacciati,
le bianche e grandi ali ora penosamente
come fossero remi strascinare affannati.

L'alato viaggiatore com'è maldestro e fiacco,
lui prima così bello com'è ridicolo ora!
C'è uno che gli afferra con una pipa il becco,
c'è un altro che mima lo storpio che non vola.

Al principe dei nubi il Poeta somiglia.
Abita la tempesta e dell'arciere ride;
esule sulla terra, in mezzo a ostili grida,
con l'ali da gigante nel cammino s'impiglia. (Baudelaire 2003: 39-41)

Le beffe, le ostilità e i tormenti di cui è oggetto il poeta-albatros, dileggiato in modo gratuito e per puro divertimento (*pour s'amuser*), non rinviando direttamente all'emarginazione del poeta in una società sempre più intensamente governata dal principio economico, ma evocano piuttosto una sorta di isolamento metafisico ad opera del *profanum vulgus*, secondo un motivo ricorrente nell'intera storia della letteratura occidentale. Tuttavia, in altre circostanze, questo intenso disagio personale ed epocale non manca di essere contestualizzato da Baudelaire in chiave anti-moderna: come accade ad esempio ne *Il cigno*, dove la figura dell'albatros (sovrano in esilio che solo eventualmente, e per breve tempo, può recuperare il regno perduto della poesia) si reduplica appunto in quella del cigno. Quest'ultimo, come è noto, ritorna alla memoria di Baudelaire quando il poeta attraversa il quartiere del Carrousel vicino al Louvre, da poco ristrutturato nei grandi lavori di sistemazione urbanistica promossi dal prefetto Haussmann – con un'operazione imprenditoriale, si noti, che ha in sé tutte le ambivalenze della modernità: il risanamento di zone urbane fatiscenti e degradate, ma anche la spietata distruzione del passato attraverso la demolizione di interi quartieri, con un azzeramento fattuale e memoriale in cui “la vecchia Parigi è sparita (più veloce d'un cuore, / ahimè, cambia la forma d'una città)” (Baudelaire 1999: 139); e in cui, soprattutto, fermentano lucrosissimi investimenti e speculazioni immobiliari.

2. Come ha più volte osservato Walter Benjamin, in pagine caratterizzate dal “pieno rilievo [...] dato all'esperienza baudelaire della ‘fragilità’ (Benjamin usa termini come *Gebrechlichkeit*, *Hinfälligkeit*, *Sprödeheit*) della moderna città” (Schiavoni 1980: 295), nucleo tematico centrale del *Cigno* baudelaire è appunto la caducità della metropoli moderna: dove quest'ultima, per la sua agglomerazione ed accelerazione estrema, a partire da metà Ottocento diviene luogo principe e metafora interpretativa fondamentale della modernità. Ciò vale nello specifico per la poesia in esame, dove la frenetica Parigi, “colta in costante movimento, si irrigidisce. Diviene fragile come il vetro, ma anche – nel suo significato – trasparente come il vetro. ‘(La forme d'une ville / Change

plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel)''"; qui, con la massima evidenza e con una forza espressiva senza pari, legata appunto al suo contrasto con il fulgore della modernità, "Parigi appare decrepita [*gebrechlich*]; è circondata da simboli di decrepitezza" (Benjamin 2012: 697). Ma, anche al di là del *Cigno*, la caducità della metropoli moderna è per Benjamin un tema così sentito dal poeta da irradiare tutta la raccolta, o almeno il nucleo centrale costituito dai *Tableaux parisiens*: se è vero che in essi "ciò che si ode, in Baudelaire, ogni volta che evoca nei suoi versi Parigi, è la caducità e fragilità di questa grande metropoli" (Benjamin 1995: 138).

Preme però sottolineare che tale caducità è un effetto diretto dell'accelerazione economica, che è appunto uno degli aspetti più tipici della modernità, se non quello che più la caratterizza *tout court*. Se infatti è vero, come ha affermato Reinhart Koselleck (1986: 316), che a partire dalla fine del Settecento "sia il progresso politico-sociale sia quello tecnico-scientifico trasformano i ritmi temporali e i periodi di tempo della vita umana in virtù dell'accelerazione", acquisendo con ciò una qualità autenticamente storica, tali ingenti trasformazioni tecno-scientifiche ed economiche impongono al soggetto cadenze sempre più brevi per elaborare le nuove esperienze e adattarsi ai cambiamenti in costante accumulo, e danno vita a una specifica "temporalizzazione della storia, al termine della quale sta una forma peculiare di accelerazione che caratterizza i tempi moderni" (13). Da tale accelerazione derivano varie e importanti conseguenze. Innanzitutto, "poiché il futuro che accelera accorcia continuamente il ricorso al passato" (54), la nuova storia della modernità acquista una peculiare valenza temporale, in cui "i diversi ritmi e i mutamenti dei tempi dell'esperienza tolgono evidenza a un passato paradigmatico" (37), cioè tolgono credibilità al tradizionale principio della *historia magistra vitae*. In secondo luogo, l'accelerazione moderna rende sempre più problematico l'esercizio della storia contemporanea, in quanto l'estrema rapidità e l'alternarsi velocissimo degli eventi fanno sospettare che il presente cambi troppo celermente per essere accessibile a una conoscenza davvero fondata: così che, già agli inizi dell'Ottocento, le "difficoltà che nascevano dalla nuova esperienza dell'accelerazione storica" (171) dissuadevano gli storiografi dall'occuparsi della contemporaneità.

Ma, sempre secondo Koselleck, la conseguenza più importante di tale accelerazione moderna riguarda le strutture storiche, sociali e culturali. In tal senso "si intendono per strutture, sotto l'aspetto temporale, complessi di rapporti che non si risolvono nella stretta successione di eventi sperimentati una sola volta. Stanno a indicare piuttosto durata, stabilità notevole, e, ovunque, cambiamenti solo a lungo termine" (125). Tuttavia, appunto in seguito all'accelerazione storica ed economica, nella modernità anche le strutture si fanno sempre più incerte, instabili e suscettibili di trasformazioni. "Anch'esse sono finite nel vortice della temporalizzazione": nel quale, "dove processi un tempo di lunga durata si abbreviano con velocità mutevole o persino accelerata, si riducono anche gli spazi di esperienza, in quanto devono adattarsi continuamente" all'accelerazione stessa (133). In un contesto del genere, "anche la 'durata' può diventare un evento" (130), contraendo fino in fondo e senza residui la propria distensione temporale: con la conseguenza che la modernità pare propriamente "configurarsi come un processo in cui anche le *strutture* diventano *eventi*" (Fusaro 2010: 51), ovvero in cui i presupposti-base dell'esistenza personale e sociale smarriscono la loro stabilità o ricorsività, mutano sempre più rapidamente, si succedono "con l'*istantaneità* e l'*unicità*" che è propria degli eventi (51).

Tale incontenibile accelerazione, che travolge quelli che un tempo erano processi di lunga durata, è appunto il criterio più adeguato per caratterizzare la modernità, in quanto ne determina in modo radicale le strutture temporali, economiche e sociali: divaricando sempre più il loro ritmo da quello del mondo naturale, e producendo una crisi che Koselleck ha definito "futuro passato" – concetto attraverso cui l'autore analizza e descrive la temporalizzazione della storia della modernità sin dai suoi inizi, insistendo sull'"aspetto che ha assunto oggi quello che, per le generazioni di quel tempo, era il futuro, ossia, per essere concisi, il 'futuro passato' (*die vergangene Zukunft*)"

(Koselleck 1986: 13), ovvero sul “problema del tempo che, di volta in volta, è il presente, e di quello che era stato il suo futuro, che nel frattempo è diventato passato” (6). Come si vede, il concetto di “futuro passato” si riferisce primariamente alla storia trascorsa; ma è applicabile anche all’oggi, dove “il cambiamento dei ritmi temporali dell’esperienza, e cioè l’accelerazione in virtù della quale il proprio tempo si distingue da quello passato”, configura in realtà “un tempo storico che genera tratti o intervalli sempre più brevi”, che a loro volta producono un’abbreviazione degli spazi dell’esperienza storico-sociale: da cui consegue che “l’accorciarsi dei tratti di tempo che consentono un’esperienza omogenea, ovvero l’accelerazione del mutamento che erode le esperienze”, diviene un luogo comune del progresso storico (283). Con ciò, però, la modernità determina una vera e propria consumazione del presente, che viene così a sottrarsi, nel modo più radicale, all’esperienza.

Il progresso schiude ora un futuro che travalica lo spazio tradizionale del tempo e dell’esperienza (pronosticabile, naturale), e che in tal modo, con la propria dinamica, provoca prognosi nuove, transnaturali e a lungo termine.

Il futuro proprio di questo progresso è caratterizzato da due momenti: dall’accelerazione con cui ci arriva addosso, e dal fatto di essere ignoto. Il tempo accelerato, ossia la nostra storia, abbrevia infatti gli spazi di esperienza, li priva della loro stabilità e in tal modo mette continuamente in gioco nuovi elementi ignoti; così, a causa della complessità di questi fattori sconosciuti, persino il presente si sottrae alla nostra esperienza. (25-26)

Appunto in tal senso, il “futuro passato” di Koselleck può apparire come un futuro che, a causa dell’accelerazione, “non fa in tempo a ‘presentificarsi’ che già è scivolato vorticosamente nel passato, trasformandosi appunto in *vergangene Zukunft*” (Fusaro 2010: 59). In tale contesto di contrazione del tempo, l’esperienza moderna si risolve nel frenetico inseguimento di una molteplicità di stimoli, eventi, trasformazioni e novità, in un ciclo continuo (di matrice chiaramente economica) che si concentra in intervalli sempre più ridotti, e in cui “le forze dell’accelerazione sistematicamente surclassano quelle del rallentamento” (Rosa 2015: 33), pur presenti in forma residuale o secondaria. Proprio a causa di tale evidente asimmetria strutturale tra accelerazione e decelerazione, tipica delle società avanzate contemporanee, si conferma “l’idea che la modernizzazione sia di fatto accelerazione” (33), ovvero che “l’accelerazione sociale è il processo cardine della modernità” (75), la *dynamis* profonda che la muove, la logica o legge che presiede al suo incessante cambiamento. Se quindi, ancora una volta, nella modernità “il tempo, così accelerato, toglie al presente la possibilità di percepirsi come presente, e fugge verso un futuro nel quale il presente, divenuto inespriabile, deve essere recuperato sul piano della filosofia della storia” (Koselleck 1986: 26), se ne dedurrà che, anche in sede teorica, “la *modernità* e l’*accelerazione*” si configurano in realtà “come grandezze interscambiabili” (Fusaro 2010: 62-63), del tutto equivalenti fra loro.

3. È ovvio che tale accelerazione del moderno si riverberi nel modo più diretto sulla caducità della metropoli baudelairiana. Nel suo procedere esponenziale, infatti, l’accelerazione marca e determina l’assoluta obsolescenza di tutti i fenomeni del reale, proprio a partire da quelli che sembrano più nuovi, cioè dalle ‘novità’ moderne – ovvero, nel *Cigno*, proprio a partire da ciò che nella modernità appare più stabile e duraturo, gli edifici. Nella poesia baudelairiana, secondo Benjamin, questa obsolescenza o caducità della metropoli moderna è costitutiva e istituzionale, opera già prima di qualsiasi evidenza concreta: in tal senso, il poeta trasfigura sistematicamente le costruzioni “in monumenti funebri della borghesia: prima ancora che siano crollate, diagnostica in esse delle *rovine*” del progresso, “i veri e propri cimiteri dell’epoca moderna” (Schiavoni 2016: 348). In realtà, in Benjamin operano qui tre piani concettuali diversi, ma coesistenti. La rovina urbana è in

primis il risultato dell'accelerazione del moderno; è poi, con Marx, l'espressione visibile (o anticipatrice) del crollo della borghesia; ed è infine testimonianza della più generale concezione benjaminiana della storia, intesa come sequela di catastrofi e rovine. Appunto in tal senso, "lo sguardo dell'artista deve fissare proprio il volto *moderno* della metropoli come qualcosa di irrigidito, decrepito (*hinfällig*), passato" (Cresto-Dina 1998-1999: 109); e tale città morta e irrigidita, sorta di necropoli o mondo pietrificato, "non appare redimibile; essa è abbandonata alla catastrofe", ad una "rovina che incombe sulla metropoli e che anzi la divora già senza redenzione possibile" (Schiavoni 2016: 348).

In ogni caso, l'obsolescenza anticipata, o addirittura immediata, della metropoli baudelairiana, conseguenza diretta dell'accelerazione del moderno, produce estraneità, alienazione, *taedium vitae*, *spleen* come "angosciosa percezione del vuoto scorrere del tempo" (Cresto-Dina 1998-1999: 107), come "coscienza del tempo che gira a vuoto nelle spire della sua attività luttuosa" (Cuozzo 2009: 103), ruota che immediatamente annulla e divora tutto ciò che di nuovo appaia all'orizzonte, dove nulla riesce ad acquistare senso, perché è già immediatamente superato nell'attimo stesso in cui prende vita. In questo contesto di accelerazione forzata, "lo *spleen* pone lo spazio di secoli tra l'istante presente e quello appena vissuto" (Benjamin 2000: 364; J 59a, 4), in un'abnorme divaricazione temporale che produce senza posa 'antichità', cioè eventi o fenomeni che diventano subito antichi; e che quindi, si noti, configura l'intera modernità come una 'antichità più nuova', ma altrettanto irrimediabilmente trascorsa, dove "l'antichità non è un passato determinato, ma solo la traccia permanente dell'inarrestabile ruota della *modernité*" (Cresto-Dina 1998-1999: 109). Così, da un lato, "per la modernità l'antichità è come un incubo che le è piombato addosso nel sonno" (Benjamin 2000: 413; J 82a, 4), una minaccia incombente e inevitabile; e dall'altro lato, viene a configurarsi una "corrispondenza tra antichità e modernità" che è in Baudelaire, per Benjamin, "l'unica concezione costruttiva della storia" (365; J 59a, 5), in quanto la interpreta nel segno di un inarrestabile decadimento, se non di una vera e propria catastrofe ("Lo *spleen* è il sentimento che corrisponde alla catastrofe permanente") (379; J 66a, 4).

Proprio nel senso dell'accelerazione forzata della modernità, l'intervento urbanistico alla base del *Cigno* baudelairiano, lungi dall'essere un episodio contestuale e confinato al passato, può essere visto come una sorta di paradigma o anticipazione letteraria di quanto accade ancora oggi: basti pensare alle costanti modifiche degli spazi urbani legate al diffondersi degli ipermercati, al commercio in rete, alla de-industrializzazione o (meno frequentemente) re-industrializzazione di intere aree, alla perdita del lavoro, ai fenomeni migratori. Se è vero che "la velocità, in quanto norma sociale prevalente, è del tutto 'naturalizzata' nella società moderna" (Rosa 2015: 65), tali modifiche si svolgono automaticamente in forme sempre più accelerate, erodendo quella capacità di assuefazione che, ad uno sguardo forse troppo prospettico, ci parrebbe ancora presente ai tempi di Baudelaire. Oggi, in ogni caso, "l'accelerazione estrema del pensiero tecno-economico" moderno (Perulli 2007: 51), con la sua inesauribile colonizzazione di qualsiasi esperienza, determina una costante destrutturazione e ristrutturazione degli spazi umani, urbani e naturali, sino a configurare la città contemporanea come *neutral city*, cioè come "pura neutralizzazione dello spazio per lo sviluppo capitalistico" (50), privandola intenzionalmente di qualsiasi valore ulteriore, simbolico o fondativo della sua identità, e declinandola solo "per funzioni tecno-economiche e non più per luoghi dotati di personalità" (47). In una città moderna di questo tipo, divenuta mero contenitore di funzioni sistemiche, la dislocazione generalizzata degli spazi si abbina a una crescente frammentazione sociale, nel segno di una razionalità tecnico-strumentale che, indifferente ad ogni scopo che non sia il proprio autonomo e smisurato dispiegarsi, pone l'accento sui mezzi anziché sui fini, ovvero subordina ogni altra istanza alle esclusive esigenze dell'economia (nella sua variante neoliberista, cioè renitente a qualsiasi controllo politico). In un contesto socio-antropologico del genere, "la città è la tecnica dell'assenza di fine e l'uomo è un abitante di passaggio" (57); e il

fatto che, proprio a partire dalla metropoli ottocentesca di Baudelaire, “l’accelerazione sociale è divenuta una forza totalitaria nella e della società moderna” (Rosa 2015: 70) produce l’esito, forse intenzionale, di una costitutiva e angosciosa instabilità degli assetti individuali e sociali, occasione di notevoli profitti, ma portatrice di quell’incertezza, confusione, emarginazione e sofferenza umana così ben testimoniate dal *Cigno* baudelairiano, nel segno vieppiù accelerato di una “profonda corrispondenza tra sradicamento e insicurezza, tra perdita del luogo e perdita della assicurazione che quel *proprio* suolo garantiva” (Perulli 2007: 33).

4. Nella lettura benjaminiana della poesia di Baudelaire, questa accelerazione della modernità è però colta dal poeta come un movimento intimamente statico, caratterizzato da una sorta di *piétiner sur place*, da un sempre più frenetico ritorno dell’uguale. Innanzitutto, infatti, la novità delle merci che, in sede pubblicitaria, caratterizza ossessivamente l’economia di mercato è fittizia, è un semplice stimolante della domanda, come dimostra la pletora di prodotti essenzialmente analoghi e ripetitivi: basti pensare all’abbigliamento, al design e agli stili di vita, dove la moda si prefigge, “quale scopo programmatico, l’*invecchiamento in tempi accelerati* delle merci appena prodotte” (Fusaro 2010: 255), con il duplice scopo di rendere sempre più breve l’intervallo tra la produzione della merce e la sua vendita, e di accelerare il ciclo di vita della merce stessa, rendendola subito obsoleta in termini di immagine – a incentivo di quella prassi consumistica per cui “con l’accelerazione del cambiamento sociale il ‘consumo morale’ delle cose prende il sopravvento su quello fisico” e, sulla spinta della pubblicità e del marketing, si buttano celermente via beni e prodotti di ogni sorta “molto prima che si siano fisicamente esauriti” (Rosa 2015: 100), per rimpiazzarli subito con altri. Ma soprattutto, la propagandata novità della moda ha l’evidente funzione di diversificare l’assoluta omologazione, in contesti in cui le innovazioni vere sono estremamente rare. Proprio la moda permette quindi di evidenziare come la novità, concetto attraverso cui il moderno identifica se stesso, è auto-contraddittoria, perché si trasforma nel ritorno del sempreuguale, nell’appiattimento più totale: una frenetica iterazione del nuovo che è di fatto stasi e fissità, il cui centro metafisico è il dogma del consumo. Appunto in questo senso, per Benjamin (1995: 137), “la poesia di Baudelaire fa apparire il nuovo nel sempreuguale e il sempreuguale nel nuovo”.

Fra l’altro, senza che ne venga ammessa l’origine benjaminiana, questa intuizione della modernità come accelerazione statica o spasmodico ritorno dell’uguale sembra emergere anche nell’idea di “inerzia polare” di Paul Virilio (1990), da intendersi appunto come stasi frenetica, paralisi, fissità o immobilità iper-accelerata (*rasender Stillstand*, come recita il titolo dell’edizione tedesca dell’opera) (1997). Infatti per Virilio l’accelerazione tipica della modernità, che struttura soprattutto le tecnologie veicolari, ottico-visuali e informatiche, determina una progressiva e rovinosa contrazione dello spazio-tempo. In tal senso, infatti, la possibilità di disporre tecnologicamente di tutto in ‘tempo reale’, grazie alla presentificazione istantanea del mondo sugli schermi di televisioni, computer o smartphone, vanifica la spazialità concreta, e promuove il passaggio antropologico-sociale da un tempo estensivo a un tempo intensivo, di segno sempre più istantaneo e puntiforme. In parallelo (e in conseguenza) di ciò anche il mondo reale si contrae in un punto, “il ‘punto-limite zero’ in cui tutte le distanze si annullano, in cui gli intervalli di spazio e tempo sono scomparsi, l’uno dopo l’altro” (Virilio 2004: 108): con la conseguenza che il mondo stesso è ormai perduto, desertificato e volatilizzato, si de-materializza nei flussi di una info-sfera che è al contempo dromosfera.

Per “inerzia polare” Virilio intende appunto il risultato di tale processo entropico del reale, causato da quella velocità tecnologica iper-moderna che rappresenta propriamente “*la vecchiaia del mondo* [...] dell’esperienza corporea e spaziale”, ovvero “*la vecchiaia dell’ambiente reale dell’uomo*, l’invecchiamento prematuro di questo mondo costituito e costitutivo della realtà og-

gettiva” (Virilio 1990: 144, 146):¹ un mondo che, per effetto dei dispositivi tecnologici di accelerazione del tempo, è destinato a passare e perdersi per sempre. Data l’incontenibile velocità del processo, “travolti dalla sua estrema violenza, non andiamo da nessuna parte, ci accontentiamo di allontanarci dal VIVO a vantaggio del VUOTO della rapidità” (147).² Questa accelerazione/paralisi moderna è decisiva innanzitutto per il singolo, destinato ad una “fissità patologica” conseguente non solo al suo naturale invecchiamento organico, ma anche “all’avvento di un’inerzia comportamentale dovuta alla velocità, al declino della profondità di campo delle sue attività immediate” (151). Ma tale stasi frenetica è decisiva anche per la società nel suo complesso, non da ultimo in quanto la espone al cosiddetto ‘capitalismo della sorveglianza’. Infatti, nel nostro mondo iper-tecnologico in cui il ‘tempo reale’ dell’interattività sostituisce senza residui lo ‘spazio reale’ dell’attività corporea, e in cui tale interattività deve essere controllata tecnicamente, “più aumenta la velocità del movimento, più il controllo diviene assoluto, onnipresente” (146); e tale controllo sempre più invasivo tende a sostituirsi all’ambiente sociale, sino a divenire l’ambiente stesso: “L’onnipresenza del controllo mira a fare di quest’ultimo il sostituto dell’ambiente dell’uomo, la sua TERRA, il suo unico LUOGO” (150),³ in un processo statico-frenetico che porta appunto “all’inerzia carceraria, questa INERZIA POLARE che l’accelerazione del reale provocherà fatalmente domani o dopodomani” (Virilio 2004: 94).⁴

Infatti un contesto economico-sociale come quello moderno, esposto “alla minaccia di una nuova tirannia, la TIRANNIA DEL TEMPO REALE, questo ‘incidente del Tempo’ di un’istantaneità, frutto di un Progresso tecnico politicamente non controllato” (66),⁵ proprio in quanto si contrae in un punto zero o zero assoluto del movimento, è un contesto mono-polare, totalizzante, unificato, segnato dalla stasi e dell’immobilità – è cioè un ambito in cui “l’enorme velocità degli eventi e delle alterazioni è in realtà un semplice fenomeno superficiale”, per quanto rovinoso, che nasconde l’evidenza “che qualsiasi speranza di cambiamento culturale o politico appare completamente vana” (Rosa 2015: 39-40). Infatti ogni cambiamento richiede tempo, ma appunto il tempo non c’è più, nella società dell’accelerazione iper-moderna: giacché, per Virilio (2004: 63), nello “spazio-tempo dell’accelerazione del Progresso tecnico che riduce a un nulla la superficie, la pienezza del mondo”, la tripartizione tradizionale di passato, presente e futuro ha ormai perso qualunque senso o utilità, a vantaggio della bipartizione ‘tempo reale’-tempo differito propria delle telecomunicazioni istantanee e dell’informatica (Virilio 1990: 155).

Ormai, non c’è più il prima, non c’è più il dopo, solo il ‘durante’... Il CONTINUUM di spazio-tempo si è fissato nell’immobilità cadaverica di una sorta di eterno presente o, piuttosto, *nell’eterna presentazione* di un viaggio senza spostamento, di un tragitto SUL POSTO in cui l’andata e il ritorno hanno perso il loro senso rotatorio, per coesistere, coincidere in un *adesso* privo di *qui*. (Virilio 2004: 109)⁶

5. Restando a Benjamin, settant’anni dopo la morte di Baudelaire, e nonostante la sua diagnosi dell’irrimediabile caducità della metropoli moderna, “Parigi, certo, c’è ancora; e le tendenze

¹ I corsivi sono nel testo originale.

² Le maiuscole sono nel testo originale.

³ I corsivi e le maiuscole sono nel testo originale.

⁴ Le maiuscole sono nel testo originale.

⁵ Le maiuscole sono nel testo originale.

⁶ Le maiuscole e i corsivi sono nel testo originale.

generali dello sviluppo sociale sono ancora le stesse. Quanto più, però, si sono confermate durevoli, tanto più caduco è stato, nell'esperienza di esse, ciò che si è manifestato nel segno dell'“autenticamente nuovo” (Benjamin 2012: 704). In altri termini, nonostante la propagandata fantasmagoria di novità di ogni tipo, gli assetti e i riti sociali, la distribuzione della ricchezza e del potere, la povertà e l'emarginazione sono rimasti invariati, configurando per le masse diseredate (non solo nel XIX secolo) un'esistenza infernale, una fissità da incubo, l'incombere senza scampo di una punizione quotidianamente riproposta, nel segno di una “condanna all'infinita ripetizione” (Schiavoni 2016: 340) insieme storica e metafisica. In tal senso, la modernità si rivela appunto come “un mondo di dannati, un ‘paesaggio infernale’” caratterizzato dall'“eterno e coattivo ritorno del nuovo e della novità, con cui essa [la modernità] cerca di esorcizzare l'infelicità del presente e l'ingiustizia passata” (Cuozzo 2009: 170). Questo supplizio di Tantalo gravato da un senso di inutilità, in una sorta di vuoto assoluto del flusso temporale, smaschera per Benjamin l'ideologia del progresso: che, ieri come oggi, occulta la totale staticità del contesto sociale.

Il concetto di progresso dev'essere fondato nell'idea di catastrofe. La catastrofe è che tutto continui come prima. Essa non è ciò che di volta in volta incombe, ma ciò che di volta in volta è dato. Il pensiero di Strindberg: l'inferno non è nulla che ci attenda – ma la nostra vita qui. (Benjamin 1995: 141)

Anche in questo caso, nelle affermazioni di Benjamin si può cogliere una chiara anticipazione delle tesi di Virilio, ad esempio laddove questi analizza (2004: 84), in termini tipicamente molto accesi, le “CITTÀ PANICO che segnalano, meglio di tutte le teorie urbane sul caos, il fatto che *la più grande catastrofe del ventesimo secolo è stata la città*, la metropoli contemporanea ai disastri del Progresso”.⁷ Con il dispiegarsi totale della modernità progressista, infatti, le metropoli contemporanee divengono per Virilio il teatro di una crescente e incontenibile insicurezza sociale: dove la criminalità delle mafie e delle bande urbane, le sommosse delle *banlieues* e la delinquenza capillarmente diffusa convergono nel determinare le metropoli come ‘città chiuse’, *enclaves* in stato d'assedio, a loro volta ripartite in *gated communities* protette da recinti, telecamere e guardiani (65, 86). E se a ciò si aggiunge che, in tutto il ventesimo secolo, le città sono state obiettivo privilegiato delle distruzioni belliche e degli atti di terrorismo, la metropoli odierna è ormai per Virilio immagine ed epicentro di quella “bolla ‘metapolitica’ della globalizzazione” progressista che “si prepara a scoppiare a sua volta, liberando una moltitudine di spazi critici devastati dai dissensi interni di una guerra civile mondiale” (84) senza più paragone con quelle, locali, di un tempo.

Tornando a Baudelaire, la sua ben nota ostilità nei confronti del progresso (“Che c'è di più assurdo del Progresso, dato che l'uomo, come il fatto quotidiano dimostra, è sempre simile e uguale all'uomo, ossia sempre allo stato selvaggio”) (Baudelaire 1983: 28-29) è per Benjamin la condizione indispensabile perché egli potesse fare di Parigi un tema primario dei *Fiori del Male*; ed è al contempo il motivo più profondo dello straordinario valore della raccolta, in cui la metropoli del Secondo Impero si fa vera e propria “capitale del dolore, in cui tutto è disordine e bruttezza” (Cacciavillani 2003: 58), rivelazione di una modernità infera dove la congerie di sventure, disperazioni e perversioni di un popolo di umiliati e offesi confermano “che il male è irreparabile, la miseria irredimibile, il dolore incurabile” (12). Paragonata ai *Fiori del Male*, secondo Benjamin (2000: 379; J 66a, 1), tutta la successiva lirica della grande città è nel segno della debolezza, appunto perché non ha quella distanza anti-moderna nei confronti del proprio soggetto, quella riserva di fondo verso la metropoli, che in Baudelaire deriva dalla sua viscerale avversione per il progresso. Questa ostilità, così tipica del poeta, è dovuta in parte al “rifiuto appassionato a far entrare nella sua vita la logica economica che regge la società moderna” (Cacciavillani 2003: 15), e in parte

⁷ Le maiuscole e i corsivi sono nel testo originale.

alla convinzione che il progresso non sia altro che una finzione retorica, un'ipocrisia diretta ad occultare l'assoluta invarianza storica del peccato, l'eterno e circolare ricorrere di quella "attività devastante del Male, che fa di chiunque un criminale in potenza, una creatura ossessionata dalla morte, un miserabile affascinato dalla perversione" (11). Anzi, secondo Baudelaire (1983: 32) il progresso è destinato a peggiorare la condizione umana, se è vero che nell'imminente futuro "la meccanica ci avrà talmente americanizzati, il progresso avrà così bene atrofizzato in noi tutta la parte spirituale, che niente, fra le fantasticherie sanguinarie, sacrileghe, o anti-naturali degli utopisti, potrà venir paragonato ai suoi [del progresso] risultati positivi". In ogni caso, questa posizione anti-progressista del poeta è alla base di un'acutissima interpretazione filosofica da parte di Benjamin: che, accostando Baudelaire all'eterno ritorno dell'uguale di Nietzsche e a *L'éternité par les astres* di Louis-Auguste Blanqui, ne evidenzia l'idea dell'assoluta fissità del contesto moderno, che si vuole invece irresistibilmente lanciato verso il progresso.

6. Questa intuizione, a dir poco centrale, ritorna direttamente in alcuni sviluppi teorici più recenti, in particolare nella *framed democracy* di Gianni Vattimo e Santiago Zabala. Per "democrazia bloccata", infatti, i due filosofi (2014: 38) intendono il contesto generale delle società contemporanee in cui, per il confluire dell'economia e delle tecnoscienze in un sistema di potere granitico e onnipervasivo, "la trasformazione e il cambiamento sono praticamente impossibili". In tal senso, nonostante l'inflazione di notizie prodotte dai mass media per sostenere le proprie vendite, si ha l'impressione che non succeda mai nulla di davvero significativo, cioè capace di portare un cambiamento paradigmatico in ambito politico, sociale od economico; anche le crisi ricorrenti, per quanto gravi, vengono di solito affrontate "non come occasioni di trasformazione, ma come difficoltà temporanee da risolvere con successive restaurazioni dell'ordine *quo ante*" (Vattimo 2012: 130-131), in chiave tassativamente liberista e mercatista. In tal modo l'inerzia dell'esistente conferma sempre più la forza del potere vigente, e viceversa: in un circolo vizioso o spirale di auto-avvitamento in cui, grazie all'unidirezionalità dell'informazione *mainstream*, "il come stanno le cose è il solo orizzonte possibile" (Vattimo 2018: 64), nel segno del dogma thatcheriano *there is no alternative*. In questo contesto socio-economico interamente e costitutivamente bloccato, come si può argomentare sulla scorta di Heidegger, l'"unica emergenza è la mancanza di emergenza" (Vattimo-Zabala 2014: 38): ovvero un senso di presunta normalità, una neutralizzazione delle coscienze apparentemente liberale, un "appianamento delle differenze" (Vattimo 2012: 130) e delle opinioni personali in virtù del quale nulla sporge o emerge al di fuori del sistema dato; e nessuno si accorge di nulla, cogliendo l'urgenza, l'allarme o l'emergenza che tale situazione comporta.

Va però sottolineato che Vattimo e Zabala (2014: 50-52), per individuare e analizzare questa democrazia bloccata o *framed democracy*, fanno esplicito riferimento al pensiero di Benjamin, in particolare a un complesso appunto preparatorio delle *Tesi di filosofia della storia*.

(Aporia fondamentale: "La tradizione come il *discontinuum* del passato in opposizione alla storia come il *continuum* degli eventi". – "Può darsi che la continuità della tradizione sia apparenza. Ma allora è proprio la costanza di questa apparenza di costanza, a creare in lei una continuità").

(Aporia fondamentale: "La storia degli oppressi è un *discontinuum*". – "Compito della storia è impossessarsi della tradizione degli oppressi").

Ancora su questa aporia: "Il *continuum* della storia è quello degli oppressori. Mentre l'idea di un *continuum* livella al suolo ogni cosa, l'idea del *discontinuum* è il fondamento della vera tradizione". (Benjamin 1997: 82-83)⁸

⁸ Su questo appunto cfr. anche Menzio 2002: 100-104.

Restando al punto che ci preme, qui il *continuum* della storia degli oppressori, che appiana ogni alterità e differenza (*alles dem Erdboden gleichmacht*), è appunto la mancanza di emergenza della democrazia bloccata di Vattimo e Zabala; e, nella sua costante iterazione, non è altro che l'eterno ritorno dell'uguale che, per Benjamin, ispira la poesia baudelairiana della grande città, nel segno di una fantasmagoria di mercato in cui l'umanità "figura come un dannato, in preda ad una pena eterna, l'illusione continua del nuovo e della novità" (Cuozzo 2009: 169). Al contrario, il *discontinuum* della storia degli oppressi, di cui l'autentica concezione della storia deve impadronirsi (*habhaft zu werden*) per capovolgere l'ingiustizia millenaria, incarna invece l'istanza dell'emergenza sollevata da Vattimo e Zabala, e si configura come quell'atto rivoluzionario e interruttivo del *continuum* che Benjamin non esita a cogliere nella poesia baudelairiana: se appunto "interrompere il corso del mondo – era la più profonda volontà di Baudelaire" (Benjamin 1995: 135; 2000: 341; J 50, 2). È proprio tale emergenza, interruzione o rottura rivoluzionaria ciò che la concezione usuale (cioè borghese) della storia vuole evitare ad ogni costo, *et pour cause* – ricorrendo in tal senso alla celebrazione retorica dei bei tempi andati, all'apologia del passato come glorioso 'patrimonio di tutti', alla confortante *laudatio temporis acti*: ovvero riproponendo senza fallo la tradizione dei vincitori, in chiave moderata, conservatrice o apertamente reazionaria.

La celebrazione o apologia si propone di occultare i momenti rivoluzionari della storia. A essa sta a cuore la produzione di una continuità. [...] Le sfuggono i punti in cui la tradizione si interrompe, e di conseguenza anche le asprezze [o dirupi: *Schroffen*] e gli spuntoni che forniscono un appiglio a chi intende superarla. (Benjamin 2000: 532; N 9a, 5)

Al contrario, come abbiamo visto, il compito individuato con urgenza da Benjamin è quello di interrompere il corso degli eventi, cioè di far esplodere il *continuum* della storia degli oppressori, il sempiterno e incessante riproporsi dei medesimi vincitori, con un atto rivoluzionario/messianico che è al contempo vera emergenza (Vattimo-Zabala) e vera eccezione (Benjamin) – e che, come tale, smaschera la menzogna della storia comunemente intesa, fondata sull'idea di progresso. Come è stato osservato, infatti, "per 'progresso' Benjamin intende semplicemente il corso ordinario della storia così come si svolge al comando dei dominatori, il perpetuarsi del quale è [...], nella prospettiva degli oppressi, pura 'catastrofe'" (Benjamin 1997: 200); e tale storia/progresso, per Benjamin, trova appunto il proprio limite in un altro da sé, ovvero in quell'atto rivoluzionario, messianico, redentivo "la cui epifania non può configurarsi se non come irruzione autonoma ed improvvisa" (201) nel corso statico degli eventi, come gesto fulmineo che tronca una volta per tutte l'opaca uniformità della storia, in qualunque punto essa si trovi. In altri termini, per Benjamin la storia e il progresso (ivi compreso quello tecnologico, tanto caro alla modernità) non sono altro che puro scorrimento temporale in avanti, cronologia amorfa, negatività omogenea e vuota, attivismo costitutivamente marcato dalla continuità dell'oppressione, e quindi dall'eterno ritorno dell'identico – e, come abbiamo detto, il gesto che interrompe questo inesauribile riproporsi del sempreuguale, colto nel segno di Blanqui, di Nietzsche (e di Baudelaire), è al contempo vera emergenza e vera eccezione, come afferma la *Tesi* n. 8.

La tradizione degli oppressi ci insegna che lo 'stato di emergenza' [o 'stato d'eccezione' in senso schmittiano: *Ausnahmezustand*] in cui viviamo è la regola. Dobbiamo giungere a un concetto di storia che corrisponda a questo fatto. Avremo allora di fronte, come nostro compito, la creazione del vero stato di emergenza; e ciò migliorerà la nostra posizione nella lotta contro il fascismo. La sua fortuna consiste, non da ultimo, in ciò, che i suoi avversari lo combattono in nome del progresso come di una legge storica. Lo stupore perché le cose che viviamo sono 'ancora' possibili nel ventesimo secolo è tutt'altro che filosofico. Non è all'inizio di nessuna conoscenza, se non di quella che l'idea di storia da cui proviene non sta più in piedi. (Benjamin 1995: 79; cfr. anche 1997: 33)

7. Nella lettura benjaminiana della poesia di Baudelaire, però, l'accelerazione della modernità che stiamo analizzando non è solo un moto intimamente statico, al contempo testimonianza e segreta legge interna di un assetto politico, sociale ed economico integralmente bloccato; tale accelerazione si configura anche come una minaccia che colpisce al cuore la poesia. Metafora primaria di questa minaccia è, in Baudelaire, l'immagine della folla che urta con durezza il passante, ma ancor prima il poeta: se è vero che "essere stato fatto segno agli urti della folla, è l'esperienza – fra tutte quelle che hanno fatto della sua vita ciò che essa era – che Baudelaire prende come decisiva e insostituibile" (Benjamin 1995: 129), con un effetto di rottura che risulta centrale nella lettura benjaminiana, in quanto testimonia una modernità traumatica "in cui la ricezione di *chocs* è divenuta la regola" (96). Che questa ricezione di urti sia data per scontata è evidente nel "sorriso assente e forzato" (105) con cui, nell'*Uomo della folla* di Poe, i passanti si fermano negli ingorghi della folla, con un atteggiamento che "è probabilmente quello oggi corrente nel *keep smiling* e funge, per così dire, da paraurti mimico" (111); e quanto tale esposizione agli urti sia stata introiettata, nei termini del sentimento della più assoluta liceità e giustificazione delle percosse del potere, di cui l'individuo moderno è in balia, è testimoniato dal "servilismo con cui", sempre nell'*Uomo della folla* di Poe, "chi viene urtato chiede per giunta scusa" (Benjamin 2012: 671).

In termini generali, per Benjamin, la modernità produce un radicale mutamento del significato, del valore e della struttura concreta dell'esperienza, nel senso di una totale e irreversibile consumazione dell'esperienza autentica (*Erfahrung*) per motivi sostanzialmente difensivi, in conformità alla tesi simmeliana della metropoli moderna come luogo di stimoli soverchianti (oggi, con evidenza, diretti quasi tutti all'acquisto). In essa, infatti, l'accumularsi sempre più veloce di immagini cangianti, inattese e contraddittorie non può che produrre un crescente stress percettivo e intellettuale, nel segno di una evidente "*intensificazione della vita nervosa*, che è prodotta dal rapido e ininterrotto avvicinarsi di impressioni esteriori e interiori" (Simmel 1995: 36).⁹ Quanto più la ricezione di questi stimoli esorbitanti nella loro accelerazione, nella loro rapida alternanza e calcolata dispersività, è normale e corrente, tanto più la coscienza si superficializza: atto difensivo in mancanza del quale, per Simmel, "ciascuno di noi diverrebbe interiormente del tutto disintegrato, e finiremmo per trovarci in una condizione psichica insostenibile" (44-45). In tal senso, se la coscienza individuale si assume il compito di parare i colpi, di indebolire e sterilizzare gli stimoli esorbitanti della modernità in modo che non penetrino davvero nell'esperienza (in altri termini, si assume il compito di trasformare l'*Erfahrung* in *Erlebnis*, in vicenda umana depotenziata e resa innocua), l'esperienza autentica è impedita, azzerata, impraticabile, con effetti interiori catastrofici ("Per chi non può più fare nessuna esperienza, non c'è conforto") (Benjamin 1995: 120). In tale contesto sociale, in cui "l'attimo diventa, all'interno della metropoli, l'unica possibilità di esperire il tempo" (Giordano 2012: 77), il soggetto moderno appare come "un uomo derubato della propria esperienza" (Benjamin 1995: 115), cioè impossibilitato a ricostruire come esperienza autentica il senso del proprio operare, giacché "l'intermittenza della percezione, l'istantaneità e la violenza che caratterizzano l'irrompere della singola apparizione sembrano escludere la possibilità stessa di un'esperienza continuativa e prolungata" (Cresto-Dina 1998-1999: 103), capace di lasciare un segno vivo, di essere davvero rilevante per l'identità e la storia del soggetto.

Questo impedimento dell'esperienza dovuto all'accelerazione moderna, con la necessità urgente e vitale di difendersi dai suoi traumi, viene a toccare, per Benjamin, anche la poesia. Ne è appunto immagine l'urto che colpisce il passante baudelairiano, che testimonia di un'estrema (e

⁹ Il corsivo è nel testo originale.

aggressiva) vicinanza materiale che annulla la lontananza, cioè l'aura, cioè lo sguardo propriamente poetico. In tal senso, "che l'occhio dell'abitante delle grandi città sia letteralmente schiacciato da funzioni di sicurezza, è evidente"; ma appunto tale "sguardo inteso a garantirsi manca dell'abbandono sognante alla lontananza" (Benjamin 1995: 127). Questa lontananza, però, è appunto l'elemento costitutivo dell'aura, definita nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, seppur con intenzioni differenti da quelle degli scritti su Baudelaire, come "apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina" (Benjamin 1991: 25, 49). Nel saggio *Su alcuni motivi in Baudelaire*, Benjamin sottolinea con forza come il venir meno dell'aura impedisca il funzionamento dello sguardo poetico, in cui il sentimento di lontananza si trasforma in vicinanza, circolarità, dialogo. In realtà, ciò accade già nello sguardo normale:

Nello sguardo è implicita l'attesa di essere ricambiato da ciò a cui si offre. Se questa attesa (che può associarsi altrettanto bene, nel pensiero, a uno sguardo intenzionale d'attenzione, come a uno sguardo nel senso letterale della parola) viene soddisfatta, lo sguardo ottiene, nella sua pienezza, l'esperienza dell'aura. (Benjamin 1995: 124)

Se questa è una forma di reazione normale nei rapporti fra le persone, la poesia la trasferisce anche ai rapporti delle persone con la natura o con gli esseri inanimati, attivando l'intima circolarità di cui abbiamo detto: ovvero facendo in modo che gli oggetti o gli esseri viventi guardati dall'uomo, ricambino con gratitudine il suo sguardo.

Avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare. Questa dotazione è una scaturigine [*Quellpunkt*] della poesia. Quando l'uomo, l'animale o un oggetto inanimato, dotato di questa capacità dal poeta, alza gli occhi e lo sguardo, egli [il poeta] è attratto lontano; lo sguardo della natura risvegliata sogna e trascina nel suo sogno il poeta. Anche le parole possono avere la loro aura. (124-125)

Tale intima circolarità dello sguardo è recuperata da Benjamin anche nella *Recherche* proustiana: "È inutile sottolineare quanto Proust fosse addentro al problema dell'aura [...]. 'Certi amanti del mistero vogliono credere che rimanga qualcosa, negli oggetti, degli sguardi che li hanno toccati'. (E cioè la capacità di ricambiarli)"; ad esempio, essi pensano "che i monumenti e i quadri si presentino solo sotto il velo delicato che hanno tessuto intorno a loro l'amore e la devozione di tanti ammiratori nel corso dei secoli" (125). Questa circolarità dello sguardo, per Benjamin, è stata però irrimediabilmente infranta dalla modernità: e ciò innanzitutto dal lato del soggetto, se è vero che in quasi tutti i passi dei *Fiori del Male* dove una persona sembra guardare qualcosa, "l'attesa rivolta allo sguardo dell'uomo rimane delusa. Baudelaire descrive occhi di cui si potrebbe dire che hanno perduto la capacità di guardare" (126). Ciò testimonia appunto, con grande forza, quella consumazione dell'esperienza di cui abbiamo detto: una vera e propria catastrofe del moderno, di cui Baudelaire si è fatto pienamente carico mostrando senza remore "il prezzo a cui si acquista la sensazione della modernità: la dissoluzione [o distruzione: *Zertrümmerung*] dell'aura nell'esperienza dello *choc* [*Chockerlebnis*]. L'intesa con questa dissoluzione gli è costata cara. Ma essa è la legge della sua poesia" (130).

8. Tale moderna distruzione dell'aura (o, con Weber, tale moderno disincanto del mondo), come abbiamo già detto, impedisce che la lontananza si trasformi in vicinanza, e causa il più profondo sconforto del poeta ("Lo *spleen* di Baudelaire è il dolore per il declino dell'aura") (Benjamin 2000: 375; J 64, 5). Nonostante ciò, i *Fiori del Male* affrontano questa situazione in modo assai deciso, con due strategie diverse. In primo luogo, per Benjamin, il poeta ricorre ad un atteggiamento mimetico, cioè a una sostanziale intesa con la distruzione dell'aura ("La rinuncia all'incanto

della lontananza è un momento decisivo nella lirica di Baudelaire”) (Benjamin 1995: 137; 2000: 358; J 56a, 12), attraverso l’impiego sistematico dell’allegoria, figura retorica che appunto distrugge la vicinanza e l’intimità (“All’intenzione allegorica è estranea *ogni* intimità con le cose: toccarle vuol dire per lei violentarle, conoscerle vuol dire trapassarle con lo sguardo. [...] La cosa è a stento afferrata, che già l’allegoria interviene a rifiutarne la situazione”, in quanto la estrae dai nessi della vita e ne mostra senza filtri la miseria e l’orrore) (Benjamin 2000: 364; J 59a, 4).¹⁰ Appunto in tal senso, come è stato osservato, “lo sguardo dell’allegorista non è solo estraniato, ma anche estraniante: uno sguardo che vede la realtà nella sua estraniamento”, che la legge nel segno della lacerazione, della frantumazione e delle macerie, “poiché tale, in effetti, appare il mondo reificato delle merci allo sguardo allegorico” (Campi 2008: 216): un mondo abbandonato a se stesso, una congerie di frammenti destrutturati dalla catastrofe del moderno, ovvero dalla mercificazione tecno-economica che ingoia e degrada l’intero reale. Con specifico riferimento al *Cigno* baudelairiano, contemplare le realtà urbane della modernità (gesti, architetture, figure, consuetudini della vita metropolitana) nel segno distanziante dell’allegoria “presuppone che, sotto lo sguardo estraniante dell’allegorista, esse siano state previamente viste come un paesaggio di rovine: tale apparve, per esempio, a Baudelaire la Parigi sventrata dall’hausmannizzazione” (216).

In secondo luogo, però, proprio attraverso l’allegoria in quanto forma distanziante, e quindi mimesi della distruzione dell’aura operata dal moderno, Baudelaire dà corpo ad un atteggiamento antagonista, di totale opposizione a quell’epoca della storia che ha prodotto la distruzione dell’aura. In tal senso, “il fatto che l’accelerazione temporale, la perdita del senso della tradizione, la discontinuità e la frammentazione della percezione vengano riconosciuti come caratteri fondanti dell’esperienza moderna” non implica, in Baudelaire come in Benjamin, una resa allo *spleen*: ma, come abbiamo visto, sostanzia il più netto “rifiuto di una semplice abdicazione all’idea tecnico-scientifica di modernità e al mito del progresso” (Cresto-Dina 1998-1999: 122-123). Appunto in tal senso, per Benjamin, i *Fiori del Male* testimoniano nel modo più esemplare la costitutiva funzione di contrasto della poesia rispetto alla modernità, nelle sue manifestazioni più estreme e rovinose: con ciò ponendosi come paradigma ideale dei molti tentativi, sempre più urgenti, di valorizzare la poesia come forma di contenimento dell’attuale predominio globale dell’economia e delle tecnoscienze.

In questa specifica chiave di divergenza, la sezione conclusiva del saggio *La Parigi del Second Empire in Baudelaire* mette acutamente in luce una serie di figure o incarnazioni dell’antagonismo baudelairiano, che operano nello spazio che si apre tra la necessità di eroismo (“L’eroe è il vero soggetto della *modernité*. In altri termini: per vivere la modernità serve una disposizione d’animo eroica”) (Benjamin 2012: 689), e lo svuotamento della figura dell’eroe, in quanto “l’eroe moderno non è un eroe – ne recita la parte. La modernità eroica si rivela una tragedia nella quale il ruolo dell’eroe è ancora scoperto” (710): con la conseguenza che, in tale tragedia, tanti aspirano o si candidano con credibilità al ruolo dell’eroe; e che in essa, come da copione, “l’eroe è predestinato alla rovina” (695). In ogni caso, l’eroe moderno così delineato da Benjamin è costitutivamente separato e contrapposto rispetto alla massa metropolitana, alla folla amorfa e frenetica dei passanti: una moltitudine anonima e destrutturata, non articolata in una classe o in un collettivo, che è precisamente lo sfondo su cui si staglia il profilo dell’eroe (“L’individualità come tale assume dei contorni eroici, quanto più prepotentemente la massa occupa il campo visivo. È questa l’origine

¹⁰ Il corsivo è nel testo originale.

della concezione dell'eroe in Baudelaire”) (Benjamin 2000: 411; J 81a, 1). Incidentalmente, tale idea della folla come entità amorfa e casuale, come accumularsi moderno di soggetti isolati in quanto individualizzati nei propri interessi, ancor oggi non perde di rilievo: basti pensare a quella entità oscura e imperscrutabile, anche se analizzata da ogni sorta di algoritmi, che è il pubblico della rete, da cui è sempre pronta ad emergere la violenza; o all'intendimento del web di produrre soggetti superficiali, privi di concentrazione, persi dietro una miriade di stimoli, e quindi totalmente refrattari all'esperienza poetica.

Per Benjamin, le figure sociali dell'antagonismo baudelairiano sono persone di cui il poeta assume in qualche modo le sembianze, in una peculiare alleanza rivoluzionaria (“Baudelaire ha plasmato la sua immagine dell'artista su un'immagine dell'eroe. Sin dall'inizio, prendono entrambi posizione l'uno a favore dell'altro”) (Benjamin 2012: 683), con una sorta di *Wechselwirkung* in cui l'eroe contemporaneo funge da immagine-guida o da modello per l'artista, e l'artista celebra nella propria opera gli eroi della modernità, nel segno della più radicale e viscerale opposizione al potere costituito. Tale alleanza anti-sistema veniva a legare, nella Parigi ottocentesca, tutti coloro che vivevano nell'incertezza del domani: persone che, provando un acuto senso di ribellione nei confronti della società, potevano al momento opportuno appoggiare chi intendesse scuotere tale società dalle fondamenta. Per quanto riguarda la posizione di Baudelaire, Benjamin la vede segnata da una sorta di vuoto personale, di mancanza di intime convinzioni da parte del poeta, che lo spingeva ad assumere sembianze e maschere sempre nuove; ma soprattutto, Benjamin evidenzia in Baudelaire un atteggiamento radicalmente antagonistico e contrastivo, incarnato da quella *fantasque escrime* in cui il poeta ha ritratto se stesso nella prima strofa de *Il sole*, uno dei pochi passi dei *Fiori del Male* che lo mostrano mentre svolge il suo lavoro letterario. Tale “schermata fantastica” si conclude però senza rimedio con la sconfitta del poeta: che, “prima di soccombere, grida per lo spavento” (Benjamin 1995: 97; 2012: 684), come se “il grido del duellante, di ogni artista che si riconosca nell'*image* della battaglia” (Schiavoni 2016: 330), della lotta frontale contro la modernità borghese e l'economia di mercato, non possa che testimoniare il trionfo di quest'ultima: e ciò nonostante tutte le strategie attivate da Baudelaire, nel segno di una peculiare “doppiezza e ambivalenza di fondo” nei confronti della propria classe (339) – ovvero nell'ottica di una ribellione anti-borghese che opera all'interno della borghesia stessa, partendo dalla segreta scontentezza di questa classe con la propria forma di egemonia (331).

9. Tra le incarnazioni poetiche dell'antagonismo baudelairiano, nella sua posizione di duro contrasto nei confronti della modernità, vi sono figure propriamente trasgressive in termini sociali, il cui eroismo, nelle sue quotidiane e minute ribellioni, è in realtà una trasfigurazione della marginalità e della miseria: una massa eterogenea e variegata di “figure riconducibili alla *bohème*”, inizialmente estranee al mercato, e per molti versi antesignane dell'odierno precariato sociale (Gentili 2018: 103).¹¹ Tra di esse vi è il delinquente o *apache*, in cui si scorge “l'immagine dell'eroe”, nella misura in cui “l'*apache* rinnega le virtù e le leggi. Rescinde una volta per tutte il *contrat social*” (Benjamin 2012: 694); e vi è il cospiratore, se appunto “all'occasione Baudelaire ha voluto riconoscere l'immagine dell'eroe moderno anche nel cospiratore” (714). Dietro a quest'ultimo emerge Baudelaire stesso, se è vero che nella sua poesia, costantemente segnata da calcolate dissonanze, termini desueti ma anche prosaici e urbani, accostamenti arditi, allegorie

¹¹ In tal senso, “Walter Benjamin rappresenta un passaggio fondamentale nella genealogia della forma di vita del precariato” (102).

fuorvianti e sconcertanti, irregolarità e fratture metriche, “le parole ricevono il loro posto preciso, come accade ai congiurati prima della rivolta. Baudelaire cospira con la lingua stessa” (711). Questa cospirazione, per Benjamin, ha luogo soprattutto attraverso le allegorie, veri e propri “fulcri della strategia poetica” delle *Fleurs du Mal*, il cui “emergere fulmineo [...] rivela la mano di Baudelaire. La sua tecnica è quella del sobillatore” (713). Proprio in quanto strumento di rivolta sociale, “l’allegoria di Baudelaire porta i segni della violenza che era stata necessaria per smantellare la facciata [*Fassade*] armoniosa del mondo che lo circondava” (Benjamin 2000: 354; J 55a, 3): una violenza che in Baudelaire “assume i tratti del macabro e del morboso, della malinconia e della disperazione” (Campi 2008: 216), di un vero e proprio “teatro della crudeltà” (Cacciavillani 2003: 50) fatto di immagini aggressive, sferzanti, degradanti e maligne, di un “impulso perverso a penetrare e a possedere” le forme del mondo (78), che opera nel segno di quella feroce, “sadica costituzione distruttiva dell’allegorista” (Cuozzo 2009: 102) che lo porta a scardinare l’immagine precostituita del reale (la logica imperante del senso comune, il mito del progresso e della tecnica, l’organizzazione funzionale che è pura alienazione, la fantasmagoria capitalistica delle merci) allo scopo di eliminare quella fallace apparenza di conciliazione, quella pretesa e pretestuosa armonia che emana da ogni ordine dato, per farlo apparire sopportabile.

L’antagonismo sociale di altre figure baudelairiane è invece più sottile, ma non meno efficace: è il caso del *flâneur*, che “interrompe il ritmo” della modernità, cioè la sua accelerazione pervasiva ed esponenziale, con una rilassatezza che è propriamente “un’inconscia protesta contro i ritmi del processo di produzione” (Benjamin 2000: 367; J 60a, 6). Il *flâneur* è infatti un soggetto che, a fronte dell’affermarsi del principio economico come base dell’esistenza, non vuole rinunciare alla propria vita privata; in tal senso, come sottolinea più volte Benjamin, quando intorno al 1840 si affermò a Parigi la moda di portare a spasso, all’interno dei *passages*, una tartaruga al guinzaglio, il *flâneur* ne divenne protagonista, assumendo volentieri il ritmo lento e pausato dell’animale. L’oziosità del *flâneur* è l’atteggiamento con cui egli “protesta contro la divisione del lavoro che trasforma gli uomini in specialisti”; e con cui, più in generale, protesta “anche contro la loro labioriosità” (Benjamin 2012: 671), intesa come qualità o elemento cardine dell’economia capitalistica. “Tuttavia, il *flâneur* è un eroe destinato alla sconfitta” (Romano 1996: 78): se è vero che questa figura metropolitana, che vive su di sé la transizione epocale dall’economia di rendita all’economia di mercato, mostra chiare resistenze a tale cambiamento, ma insieme ha piena consapevolezza del proprio imminente, fatale coinvolgimento nelle spire del capitalismo. Anche come intellettuale (“La base sociale della *flânerie* è il giornalismo. Il letterato si reca sul mercato nei panni del *flâneur*, per venderli”) (Benjamin 2000: 498; M 16, 4), questo soggetto è fatalmente destinato alla precarietà e alla mercificazione dell’industria culturale, al punto da assumere infine l’immagine di un messaggio pubblicitario vivente, su cui editori senza scrupoli affiggono le loro capziose parole (“L’uomo-sandwich è l’ultima incarnazione del *flâneur*”) (505; M 19, 2). In ogni caso, proprio in vista di questa cupa prospettiva, il *flâneur* rimane un soggetto “che non vuole essere catturato dal mondo delle merci, da quell’inferno che è il mondo quando si dà nella sua forma degradata, come congerie di nudi fatti che hanno dalla loro parte soltanto il privilegio di esserci” (Romano 1996: 90; cfr. anche Menzio 2002: 36-45). La precarietà della sua esistenza, sempre a corto di mezzi, lo rende consapevole di quanto sia fragile la condizione metropolitana, e lo avvicina ai più diseredati; ma non gli toglie la capacità di reazione, cosicché la *flânerie* diviene quella tipica postura sociale “che trasforma la miseria in virtù e mostra così la struttura caratteristica della concezione dell’eroe in Baudelaire” (Benjamin 2012: 686).

Un’altra figura antagonista dei *Fiori del Male* è la donna lesbica, che appunto per la sua renitenza “appartiene in senso proprio alle immagini eroiche che funsero da guida a Baudelaire” (Benjamin 1995: 135), al punto da essere in lui la vera e propria “eroina della modernità” (Benjamin 2012: 704). Infatti, in un’epoca che iniziava a inserire le donne nel processo produttivo, esse

ne ricevevano tratti in qualche misura virili, rilevati da tutti i teorici dell'epoca; Baudelaire, pur approvando questi tratti, "vuole sottrarli alla sovranità dell'economico. E viene così a dare, a questa tendenza di sviluppo della donna, un accento puramente sessuale", non tecnico-produttivo, con l'effetto che nella sua poesia "il modello ideale della donna lesbica rappresenta la protesta dell'arte moderna contro l'evoluzione tecnica" (Benjamin 1995: 135; cfr. anche 2000: 340-341; J 49a, 1). Analogo ruolo di contrasto sociale ha anche il dandy, che rappresenta per il poeta "l'ultimo bagliore di eroismo nei tempi della decadenza" (Benjamin 2012: 709), quando la borghesia toglie ai propri antagonisti qualsiasi compito o legittimazione. A un eroe come il dandy, infatti, la modernità economica "risulta fatale. In essa l'eroe non è previsto; non sa che cosa farsene", e in ogni caso provvede a neutralizzarlo: se è vero che di regola "lo ormeggia per sempre al sicuro nel porto; lo costringe a un eterno far niente. In questa sua ultima incarnazione l'eroe entra in scena come *dandy*" (709). Nonostante ciò, nella sua convergenza di energia e *nonchalance*, di grandezza, ardimento e disinvoltura, il dandy acquista un peculiare tratto cospirativo che lo avvicina ai rivoluzionari della Parigi ottocentesca ("Il cospiratore di professione e il dandy si congiungono nel concetto dell'eroe moderno. Quest'eroe rappresenta per se stesso nella sua persona un'intera società segreta") (Benjamin 2000: 421; J 87, 2).

Sempre tra le incarnazioni dell'antagonismo baudelairiano, Benjamin (1995: 113) annovera anche il giocatore d'azzardo ("La figura del giocatore è, in Baudelaire, l'integrazione propriamente moderna di quella arcaica dello spadaccino. L'uno è per lui un personaggio eroico come l'altro"); e il suicida, se è vero che togliersi la vita poteva sembrare, nell'epoca della reazione, l'unico atto eroico che fosse rimasto alle moltitudini della metropoli. In tal senso, esso si configura in Baudelaire come vera e propria *passion particulière de la vie moderne* ("Il suicidio appare così come la quintessenza della modernità") (Benjamin 2000: 397; J 74a, 2), come l'unica possibile linea-guida di un'esistenza lacerata, spossessata, orfana di qualsiasi altra speranza.

Le resistenze che la modernità oppone al naturale slancio produttivo dell'uomo [*natürlicher produktiver Elan*, che include anche la creatività poetica] sono sproporzionate rispetto alle sue forze. È comprensibile che questi si indebolisca e cerchi rifugio nella morte. La modernità deve porsi nel segno del suicidio: esso pone il proprio sigillo a un volere eroico, il quale non concede nulla a una disposizione [*Gesinnung*, cioè concezione sociale, politica, economica] che gli sia ostile. Tale suicidio non è rinuncia, ma passione eroica. È la conquista della modernità nella sfera delle passioni. (Benjamin 2012: 690-691)¹²

10. Tra le figure sociali dell'anti-modernismo baudelairiano desta particolare interesse lo straccivendolo o *chiffonnier*, la cui descrizione è per Benjamin "un'unica, ampia metafora del modo di procedere del poeta secondo la sensibilità di Baudelaire. Straccivendolo o poeta – i rifiuti riguardano entrambi; entrambi esercitano il loro mestiere in solitudine, nelle ore in cui i borghesi pensano a dormire; la posa è la stessa in entrambi" (694-695). A proposito del "passo a scatti" di Baudelaire di cui parla Nadar, "è il passo del poeta che vaga per la città inseguendo la preda rimata"; ma è anche "il passo dello straccivendolo, che si ferma a ogni istante per raccogliere i rifiuti che trova. Molte cose inducono a credere che Baudelaire abbia segretamente voluto sottolineare tale affinità" (695).¹³ Per Benjamin, il parallelo tra *chiffonnier* e poeta opera *in primis* nel senso

¹² Il corsivo è nel testo originale.

¹³ L'affinità in questione coinvolge probabilmente anche Benjamin, di cui si è notata la "particolarissima

che, come lo straccivendolo raccatta i rifiuti per la via, anche il poeta raccoglie per la propria poesia gli scarti della società, tra cui lo *chiffonnier* stesso (“I poeti trovano sulla propria strada i rifiuti della società e in questi, appunto, il loro tema eroico”) (Benjamin 2012: 694). Ma il parallelo può valere anche in un senso più generale, al di là dei personaggi eroici pescati da Baudelaire nella folla dei reietti metropolitani, venendo a toccare l’intera pratica di prelevare dal mondo, cioè dalla modernità, oggetti singoli, marginali e irrelati, per ricostruire da essi un significato più ampio, nel segno di una peculiare “utopia residuale di un mondo ricostruito a partire dalle marginalità dell’esistente” (Cuozzo 2009: 115), da ciò che non può essere in alcun modo asservito al predominio dell’economia e delle tecnoscienze: se è vero che “solo a partire da ciò che è marginale, dagli scarti del tempo e dagli aspetti residuali del reale, si può ancora sperare in un riassetto topografico del tutto”, in una *Wiederherstellung* o apocatastasi capace di sottrarre il mondo alla morsa di “un progresso tecnocratico che assume l’aspetto lapidario di *ananke*” (124).

Ciò conferma ulteriormente l’importanza della figura dello *chiffonnier*, perché l’affinità o identificazione del poeta con lui (“Baudelaire si riconosce nello straccivendolo”) (Benjamin 2000: 383; J 68, 4), a questo punto, non riguarda più solo la persona o l’atteggiamento individuale, la comune condizione di sconfitti, ribelli ed emarginati, ma attiene all’intero metodo di lavoro del poeta, e del filosofo, in termini compositivi. In effetti, questo *modus operandi* – consistente nello “svelare i tratti rilevanti di un processo a partire da quelli apparentemente irrilevanti” (Mayer 1993: 57), ovvero nello “sforzo di condurre la filosofia fuori dal ‘deserto di ghiaccio dell’astrazione’, e di immettere il pensiero in concrete immagini storiche” (Adorno 1979: 247) – trova innanzitutto applicazione nel saggismo di Benjamin:

Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l’inventario, bensì per rendere loro giustizia nell’unico modo possibile: usandoli. (Benjamin 2000: 514; N 1a, 8)

Tale metodo si applica però anche alla poesia, nel suo specifico gesto di ricomposizione del mondo. Anche il poeta, infatti, in quanto eterodosso sociale, figura ai margini del mondo capitalistico e produttivo, soggetto estraneo a qualsiasi compromissione con il potere, è un *detective* della modernità, “un malinconico raccoglitore di scarti del mondo borghese e della vita metropolitana, di ciò che è stato ‘perduto, gettato, odiato, disprezzato’” (Schiavoni 2016: 335): dagli annali degli eccessi, dagli archivi del male, dal cumulo di ciò che il moderno quotidianamente distrugge, egli infatti preleva e mette in luce cose, persone ed eventi altrimenti destinati alla rimozione e all’oblio – e con ciò conferma la tesi che una delle funzioni più vitali della poesia è appunto quella di raccogliere e di conservare, nella memoria del lettore, ciò che è effimero, transitorio e caduco, sottraendolo al ciclo moderno della continua e immediata sostituzione di ogni prodotto con un altro, e poi con un altro ancora, in una costante e frenetica accelerazione che toglie significato a ciascuno di essi, nonché ai soggetti condizionati a questa spirale parossistica. Ovvero, come è stato osservato in specifico riferimento a Benjamin:

La parola è autenticamente tale solo quando è sottratta alla funzione informativa dei contesti consueti, riportata alla sua pura essenza di nome, al “denominare adamitico”: è “il linguaggio ridotto in macerie”

andatura, che Max Rychner descriveva come ‘l’avanzare e l’indugiare al tempo stesso, uno strano miscuglio di entrambi’” (Arendt 1993: 40).

della poesia barocca quello che cessa di servire alla comunicazione [...] e assurge a dignità divina. In tal modo, la rappresentazione e il linguaggio, nella loro originaria funzione allegorica, operano davvero quella “salvezza dei fenomeni” che la filosofia si è tanto spesso proposta come compito. Diventare immagine, essere nominato in una parola, entrare così in rapporto con l’idea come totalità della propria attuale e possibile essenza, significa per il fenomeno diventare vero ed essere salvato. (Vattimo 1975: 124)

Altra funzione vitale della poesia è la conoscenza e interpretazione della propria epoca: ovvero quel “dar forma alla modernità” che è, per Benjamin (2012: 696), il compito che Baudelaire si è consapevolmente assegnato. Ciò, però, ha avuto luogo in un momento in cui “la borghesia era sul punto di ritirare la sua commissione al poeta”, di non riconoscergli più alcun ruolo o incarico; e in cui, più in generale, questi “era costretto a pretendere la dignità di poeta in una società che non aveva più da assegnare dignità di sorta” (Benjamin 1995: 134), né a lui né ad altri. Di qui le tipiche eccentricità di cui si compiaceva Baudelaire, proprie di chi ha “in sé qualcosa del mimo, che deve recitare la parte del poeta davanti a una platea e ad una società che non sa già più che farsi del vero poeta, e gli dà un posto solo come mimo” (131), come figura a metà tra l’attore e il buffone, del tutto consapevole che la recita si svolge davanti ad un pubblico incapace di seguire la trama degli eventi sulla scena. In tal senso, i noti comportamenti istrionici di Baudelaire sono segnati da una costitutiva ambiguità tra ribellione anti-borghese e promozione di sé, tra orgoglioso arroccamento nella propria diversità e consapevolezza del carattere sovraindividuale del proprio destino.

11. Da questo disagio storico-sociale deriva però anche, per Benjamin, l’eroismo del poeta stesso. È certo vero, in via preliminare, che “il suo concetto di modernità eroica probabilmente era soprattutto quello di un’inaudita provocazione” (Benjamin 2000: 346; J 52, 1), con la conseguenza dei comportamenti eccentrici appena visti: in tal senso, indossando consapevolmente la maschera dell’alternativo e del dandy, è stato Baudelaire “per la prima volta a conferire alla propria vita un ‘valore di esposizione’, ben prima che oggi ciò diventasse per chiunque la prerogativa del regime di visibilità e di autopromozione sui social media e non solo” (Gentili 2018: 104). Ma la qualità eroica di Baudelaire si fonda, in realtà, su caratteri ben più interiori e strutturali. In primo luogo, a fronte dei radicali mutamenti storici in corso (trionfo della modernità capitalistica, accelerazione economica di tutti gli aspetti dell’esistenza, egemonia borghese, marginalizzazione sociale del poeta ecc.) il sigillo inconfondibile dei *Fiori del Male* sta nel fatto che Baudelaire “risponda a questi mutamenti con un libro di versi. Ed è anche lo straordinario esempio di contegno eroico che si riscontra nella sua vita” (Benjamin 1995: 138; 2000: 366; J 60, 6), che consiste appunto nella scelta di opporsi alla modernità attraverso la poesia, mezzo che si direbbe il meno adeguato in assoluto, con un costante e ferreo impegno creativo in un’atmosfera politico-sociale del tutto ostile. Se è vero che in Baudelaire è “la feccia che procura gli eroi della metropoli”, è altrettanto vero che è “eroe il poeta, che su tale materia edifica la propria opera” (Benjamin 2012: 695): che cioè sfida, attraverso una poesia intesa come “patto [...] con la parte maledetta dell’esistenza” (Cacciavillani 2003: 11), il filisteismo della società che lo circonda, ma insieme riprende ragionatamente, rielabora, risistema formalmente le pulsioni distruttive e ciniche, in genere velleitarie, che provengono dai bassifondi sociali.

Un secondo elemento di eroismo di Baudelaire risiede nel fatto che, per Benjamin, la sua poesia si configura come un’efficace soluzione al “problema del modo in cui la poesia lirica potrebbe essere fondata su un’esperienza [*Erfahrung*] in cui la ricezione di *chocs* [*Chockerlebnis*] è divenuta la regola” (Benjamin 1995: 96). In altri termini, la poesia di Baudelaire permette di fare un’esperienza viva ed autentica dell’esperienza impoverita e degradata della metropoli moderna; è cioè capace di trasformare (o di retrovertere) l’*Erlebnis* in *Erfahrung*, perché la sua “ragion di

stato”, secondo un’espressione di Valéry, è appunto “l’emancipazione dalle ‘esperienze vissute’ [die Emanzipation von Erlebnissen]” (96). Il tratto eroico di questa scelta è che in essa, come abbiamo già visto, rinunciare all’*Erlebnis* per l’*Erfahrung* significa in realtà rinunciare alle difese per l’urto: se si vuole, si tratta di interpretare l’urto, lo spintone della folla, il costante trauma della modernità come “l’‘esperienza vissuta’ [Erlebnis] a cui Baudelaire ha dato il peso di un’esperienza [Erfahrung]” (130). In tal senso i *Fiori del Male*, con la loro testimonianza “della vulnerabilità dell’artista moderno, per il quale nessun aspetto della vita risulta attutito” (Cresto-Dina 1998-1999: 107), mostrano con evidenza come un compito cruciale della poesia, ma anche del saggio, sia appunto la costante esposizione alla contemporaneità.¹⁴

In terzo luogo, l’eroismo di Baudelaire consiste per Benjamin in un duplice e contestuale gesto: da un lato, lo strenuo impegno di dare una forma poetica alla modernità, individuandone il nucleo teorico centrale nel ritorno dell’identico, nell’appiattimento di massa tramite i riti del consumo, in una frenetica apparenza di novità che è in realtà stasi, blocco, piena paralisi sociale; e dall’altro lato, nonostante ciò, l’atto di strappare con sforzo eroico delle novità (artistiche) a tale eterno ritorno dell’uguale: un autentico “mondo in decomposizione, caratterizzato da una straordinaria rapidità di mutamento, da una produzione di ‘antichità’ che non conosce sosta”, dallo *spleen* come radicale e costitutiva “esperienza di questo permanente divenir antico del nuovo” (Cresto-Dina 1998-1999: 110). In altri termini, per Benjamin (2012: 696), “nell’epoca in cui gli accadde di vivere, nulla fu tanto vicino al compito dell’eroe antico, alle ‘fatiche’ di Ercole, di quello toccato a lui stesso: dar forma alla modernità”, riuscendo a coglierla nella sua costitutiva fissità, così efficacemente dissimulata dal potere economico-sociale vigente. Fra l’altro, in modo solo apparentemente paradossale, in tale bronzea ricostruzione poetica, la modernità viene ad acquisire qualcosa di classico (“La modernità – anticlassica e classica. Anticlassica: in quanto opposizione al classico. Classica: in quanto sforzo eroico dell’epoca che conia la sua espressione”) (Benjamin 2000: 317; J 38a, 1).

In quarto luogo, il tratto eroico della poesia di Baudelaire consiste, secondo Benjamin, nella scelta di combattere la modernità con i suoi stessi mezzi: in particolare attraverso l’allegoria, figura espressiva che, come abbiamo già visto, è costitutivamente mimetica rispetto alle continue torsioni, dislocazioni e fratture proprie dell’esperienza moderna. Grazie al suo impiego, alla distruzione dei rapporti tipica della contemporaneità corrisponde una scrittura poetica fondata su un principio operativo analogo, la disarticolazione dell’allegoria: vera e propria “messa in funzione di una tecnica decostruttiva in seno alla poesia” (Cresto-Dina 1998-1999: 120) che, con il suo tratto distanziante e frantumatore, implica in sostanza la rinuncia a fare dell’arte una categoria della totalità dell’esistenza. Infatti, per Benjamin (1999: 151), “le allegorie sono nel regno del pensiero quel che sono le rovine nel regno delle cose”, cioè sono una modalità espressiva caratterizzata dal fatto “di ammassare frammenti senza scopo preciso” (152), franti, disarticolati, privi di quella coincidenza tra significante e significato, propria del simbolo, che rinvia a un ordine dato – al punto che l’allegoria pare in buona sostanza “la messa in scena, la scrittura, dell’intenzione del significare come strutturale esteriorità”, l’icona formale della cesura fra segno e significato, l’indice dell’irrimediabile “abisso che separa l’essere figurato dal significare” (Moroncini 1984: 386). Essa infatti, in quella mortificazione decontestualizzante che consiste nel separare i propri oggetti da ogni rapporto con la vita, investendoli di significati arbitrari ed estranei, “assumendo a suo oggetto il rapporto stesso significato-morte, mostra la vanità dell’intenzione significante, la sua nullità.

¹⁴ Sul concetto di esposizione cfr. Menzio 2017: 37-41; 2020: 38-45.

L'allegoria porta a compimento la verità dell'intenzione significativa di dire nulla" (388). Se questo è vero, ben si capisce come nella forma allegorica, franta e dislocata, estranea a qualsiasi rappresentazione perfetta o stabile, "la bellezza effimera viene completamente a cadere divenendo rovina (ovvero allegoria) del *mundus intelligibilis* in senso pieno" (Cuozzo 2009: 93), facendosi testimonianza e mimesi della distruzione della totalità operata dal moderno. L'eroismo implicito nell'allegoria baudelairiana consiste appunto, per Benjamin, nel suo intenzionale muoversi *in partibus infidelium*, nel campo dell'avversario moderno, adottandone le azioni, modalità e strategie concrete, per quanto estranee esse siano rispetto alla tradizione lirica. Così in linea di principio, nei *Fiori del Male*, agli urti del moderno vengono a corrispondere gli urti semantici, lessicali e formali dei versi; se l'esperienza quotidiana della modernità economica ha luogo sotto forma di shock, anche la poesia viene a configurarsi intenzionalmente (e coerentemente) come uno shock per i propri lettori (Schiavoni 2016: 333).

12. L'antagonismo di Baudelaire nei confronti della società borghese contemporanea, e la più generale e costitutiva funzione di contrasto della poesia rispetto alla modernità, per quanto dotati di tratti eroici, hanno però dolorosi risvolti umani, nel segno del disagio, dell'emarginazione, di un radicato sentimento di esilio personale. Ne è eloquente manifestazione il *Cigno*, che testimonia lo sconcerto e la disperazione del poeta di fronte alla caducità della metropoli moderna, travolta senza rimedio dall'accelerazione economica del capitalismo. L'eroe eponimo della poesia, il cigno "fuggito dalla sua gabbia", è immagine allegorica che fatalmente richiama alla memoria del lettore la weberiana gabbia d'acciaio della modernità, intesa come l'epicentro della più sistematica razionalizzazione dell'intera esistenza, individuale e collettiva: un contesto alienante e stravolto in cui "non vediamo più la natura, vediamo soprattutto il nostro mondo, organizzato attraverso un insieme di entità che sono tecnologiche" (Vattimo 2009: 82), e che come tali trasformano ogni cosa, persona o evento in pura funzione del sistema, nel segno del dominio oggettivante e incontrollabile della tecnica moderna, "che avvera il sogno metafisico dell'organizzazione universale di tutti gli esseri all'interno della struttura sempre più prevedibile di cause ed effetti" (124). Agli albori di questo processo epocale, la candida figura del cigno baudelairiano, al pari dell'albatros, suggerisce con forza l'immagine del poeta, uomo esiliato in una modernità arida e umiliante, che lo spinge sempre più lontano dalla sua patria ideale.

Vidi un cigno, fuggito dalla sua gabbia, l'arido
selciato rasgando con i piedi palmati,
le bianche piume strascinare al suolo.
Aprendo a un secco rigagnolo il becco, l'animale

bagnava convulso le ali nella polvere
e con il cuore colmo del suo lago natale,
quando, pioggia, cadrai? quando, diceva,
tuonerai, folgore? Mito strano e fatale,

lo vedo, l'infelice, come l'uomo d'Ovidio,
al cielo crudelmente azzurro e ironico
sul frenetico collo tender l'avida testa,
a tratti, come a rimbrottare Dio! (Baudelaire 1999: 139-141)

L'aridità del selciato, la fatica dei movimenti del cigno, la sua atroce necessità di bagnarsi nella polvere, dato che il rigagnolo è secco, sono un'immagine straziante dell'esilio del cigno (e del poeta), della sua sofferenza senza rimedio – e non stupisce che, grazie a tale identificazione,

il cigno sia investito di tutto il bruciante affetto di Baudelaire: “Penso al mio grande cigno, ai gesti folli / che faceva, esule comico e sublime / che un desiderio morde senza fine” (141): dove il cigno è appunto ridicolo e sublime come l’albatros, ed è divorato dal desiderio come il poeta. Dal cigno, il pensiero di Baudelaire si estende a tutti i vinti della storia: che, non a caso, sono anch’essi sostanzialmente identificati come esiliati, cioè come soggetti il cui esilio implica, di necessità, l’esistenza di una patria perduta. Per il radicale pessimismo di Benjamin (2012: 697), tutte le figure del *Cigno* “hanno in comune l’afflizione per ciò che è stato e l’assenza di speranza nell’avvenire”, destinato a compiersi nella catastrofe della modernità, nell’eterno ritorno della disperazione, nella costante sventura personale e collettiva. E tuttavia, come ha osservato Hans Robert Jauss (1999: 88), “mentre nella prima parte del *Cygne* lo sguardo malinconico sulla distruzione della ‘forma di una città’ deve spingersi fino all’immagine accusatoria del cigno assetato”, nella seconda parte del poema “la forza antitetica del ricordo trasforma i ‘simboli della decrepitezza’ in una grandiosa serie di evocazioni che si combinano in un mondo di bellezza contrapposto e autonomo”. Tale ricordo, però, ha propriamente luogo nel tempo estetico, che anche in Benjamin si configura specificamente come “lo spazio mobile dell’anima che, cercando di trattenere l’apparenza e il caduco, si determina innanzitutto come salvazione del passato nel ricordo”, come “tentativo sempre ripetuto di trattenere l’irrevocabile” (Carchia 1983: 186, 189). In tal senso, se è vero che il paradigma culturale e antropologico di ogni terra promessa, cioè di ogni luogo di salvezza e di conciliazione ultima, è l’Eden inteso come patria perduta (Menziò 2008), si può suggerire che ogni patria idealmente o realmente perduta (ed ogni esilio da essa, come quelli descritti e vissuti da Baudelaire) porta già in sé, per quanto sottotraccia, l’immagine di un riscatto, l’indice di un gesto o passaggio potenzialmente redentivo, di un “riattingimento utopico dell’origine” inteso come “dissoluzione degli aspetti infernali della creazione, possibile ribaltamento del male radicale nell’assolutezza del bene” (Cuozzo 2009: 132, 102), nel segno di quella “speranza nel passato” (Szondi 1982) che caratterizza tutto il pensiero benjaminiano, e che va intesa come speranza di quella restaurazione dell’originario stato paradisiaco in cui consiste propriamente l’apocatastasi – speranza teologica cui può accedere paradossalmente proprio chi, sopraffatto dal quotidiano trionfo del male, non può ‘quasi’ più sperare (Cuozzo 2009: 101).

In altri termini, anche nel peggior abbandono e nella sfiducia più completa, come accade nelle figure del *Cigno*, non manca il rinvio a un orizzonte utopico, ad uno spazio di salvezza totalmente altro rispetto al presente: ovvero ad “una redenzione che vendichi, cioè ridia la parola a, ciò che è stato escluso e dimenticato nella storia lineare dei vincitori” (Vattimo 1983: 16). Tale redenzione è affidata al tempo estetico in quanto “luogo del ricordo”, in quanto “movimento dell’anima che salva nell’immagine il passato”, con un gesto in cui l’anima si fa appunto “custode della memoria del passato, protettrice del regno dei morti e dei vinti” (Carchia 1983: 188, 186, 187). Come afferma Benjamin (2000: 528; N 8, 1), ciò che la storiografia “ha ‘stabilito’, può essere modificato dal ricordo [*Eingedenken*]. Il ricordo può fare dell’incompiuto (la felicità) un compiuto, e del compiuto (il dolore) un incompiuto”.¹⁵ Se questo è vero, lo spazio di salvezza di cui parliamo è, nel *Cigno* e altrove, una trasfigurazione del passato irrimediabilmente perduto, il cui avvento è anticipato dalla partecipazione alla sofferenza dei vinti.

¹⁵ Non a caso, il frammento prosegue immediatamente: “Questa è teologia”.

Penso alla negra tisica e smagrita
che pestando nel fango s'affanna, stralunata,
dietro l'immenso muro della nebbia a cercare
gli assenti alberi di cocco dell'Africa superba;

a chi ha perduto ciò che non si trova
mai più, mai più! e s'abbevera di pianto
e succhia latte al Dolore come a una buona lupa!
ai magri orfani, secchi come fiori!

Nella foresta, dove il mio cuore va esule, così
risuona alto il richiamo di un antico Ricordo!
Penso ai marinai obliati su un'isola,
ai prigionieri, ai vinti... ad altri, ad altri ancora! (Baudelaire 1999: 141)¹⁶

13. In termini riassuntivi, a) la posizione di contrasto di Baudelaire nei confronti della modernità, e quindi anche dell'accelerazione economica che ne rappresenta il nucleo centrale, e b) la connessa proiezione della sua poesia verso un mondo altro e ulteriore, hanno un grande valore di esemplarità: che però, va sottolineato, eccede la specifica esperienza personale dell'autore delle *Fleurs du Mal*, e viene a toccare la poesia nella sua forma più generale. Ciò vale innanzitutto in riferimento all'accelerazione dell'esistenza, se è vero che la poesia è un'esperienza conoscitiva che richiede, per esplicarsi efficacemente, una lettura lenta, pausata ed intensiva, che per ciò stesso implica un tempo 'altro' da quello della frenesia economica. Il riferimento filosofico principe è, in tal senso, la prefazione alla seconda edizione di *Aurora*: dove Nietzsche, seppur con l'enfasi tipica del suo stile (e della sua epoca), e attraverso il filtro della propria storia professionale, coglie con precisione il tratto antagonistico della lentezza filologica, e quindi poetica e letteraria, rispetto all'accelerazione moderna. Le sue affermazioni potrebbero essere sottoscritte senza problemi da qualsiasi poeta, narratore o letterato, ben consapevole del legame (dell'intrinseca circolarità) fra la lettura dei testi altrui e la scrittura dei testi propri, nel segno costitutivo e inevitabile della lentezza.

Noi siamo entrambi amici del *lento*, tanto io che il mio libro. Non per nulla si è stati filologi, e forse lo siamo ancora: la qual cosa vuol dire, maestri della lettura lenta; e si finisce anche per scrivere lentamente. Oggi non rientra soltanto nelle mie abitudini, ma fa anche parte del mio gusto – un gusto malizioso forse? – non scrivere più nulla che non porti alla disperazione ogni genere di gente 'frettolosa'. Filologia, infatti, è quella onorevole arte che esige dal suo cultore soprattutto una cosa, trarsi da parte, lasciarsi tempo, divenire silenzioso, divenire lento, essendo un'arte e una perizia di orafi della *parola*, che deve compiere un finissimo attento lavoro e non raggiungere nulla se non lo raggiunge *lento*. (Nietzsche 1992: 8-9)¹⁷

Non a caso, Nietzsche insiste sul fatto che tale lentezza sia "più necessaria che mai", in un'epoca incline a sbrigare immediatamente (modernamente) ogni cosa: giacché "per una tale arte non è tanto facile sbrigare una qualsiasi cosa, essa insegna a leggere *bene*, cioè a leggere lentamente, in profondità, guardandosi avanti e indietro, non senza secondi fini lasciando porte aperte,

¹⁶ La traduzione è leggermente modificata.

¹⁷ I corsivi sono nel testo originale.

con dita ed occhi delicati” (9).¹⁸ In effetti questa lettura filologica, costitutivamente lenta, implica innanzitutto un atteggiamento di attenzione cognitiva, oggi sempre più spesso sostituita dalla distrazione (dal *divertissement* pascaliano) promosso dalle tecnologie digitali, i cui oligopoli lucrano appunto mantenendo connessi gli utenti tramite stimoli superficiali e continuamente cangianti, in apparenza casuali, ma in realtà studiati con millimetrica intenzione. In secondo luogo, la lettura lenta implica e suggerisce una forma di pensiero diversa da quella ordinaria, se è vero che l’accelerazione tecnoscientifica impone di regola alle persone di pensare in maniera applicativa, consequenziale ed adattiva – e per ciò stesso impedisce di riflettere criticamente, cioè in forme che richiedono una presa di distanza, se non una dis-identificazione, rispetto al condizionamento sociale.

Il fatto che la poesia richieda una lettura lenta e intensiva, che implica un tempo ‘altro’, vale sia in termini puntuali, come concreta interruzione dei tempi produttivi (economici) che ha luogo ogni volta che si legge un testo poetico, per la necessità di creare uno spazio idoneo a tale esperienza; sia in termini più ampi, come proposta di un modello generale di conoscenza capace di contrapporsi alla frenetica accelerazione della modernità. Va innanzitutto sottolineato che questa esperienza alternativa e contrastiva ha luogo concretamente, di fatto, nella quotidianità di ciascuno, e non è quindi un’astrazione peregrinamente costruita a tavolino, in sede teorica. In secondo luogo, essa dà la garbata prova che è davvero possibile (con Baudelaire, o con Benjamin) interrompere il corso della modernità, cioè compiere nel suo cuore qualcosa che le è profondamente estraneo, aprendo un’oasi o giardino nell’esatto epicentro dell’accelerazione più convulsa. Infine, a ben vedere, anche l’esperienza letteraria può avere un effetto esponenziale, che risulti speculare e contrastivo rispetto all’accelerazione esponenziale della modernità. Come ha osservato Gadamer, infatti, quanto più ci si ferma di fronte a una poesia, una pagina letteraria o un’opera d’arte, arrestando la corsa in avanti, tanto più essa dischiude la propria ricchezza e profondità di significati, fino ad aprirsi come una sorta di finestra che guarda all’eternità, o dispone alla trascendenza.

Nell’esperienza dell’arte si tratta anzitutto di imparare dall’opera d’arte un modo particolare dell’indugiare. [...] Quanto maggiore è l’indugio con cui noi ci rivolgiamo e ci abbandoniamo ad essa, tanto più eloquente, tanto più complessa e ricca essa ci appare. L’essenza dell’esperienza temporale dell’arte consiste nell’imparare ad indugiare. Ciò è forse la contropartita a noi adeguata, cioè finita, di ciò che si chiama eternità. (Gadamer 1986: 49)

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W. (1979), *Introduzione agli Scritti di Benjamin*, in *Note per la letteratura 1961-1968*, tr. it. di Enrico De Angelis, Torino, Einaudi: 243-257.
- Arendt, Hannah (1993), *Il pescatore di perle. Walter Benjamin 1892-1940*, tr. it. di Andrea Carosso, Milano, Mondadori.
- Baudelaire, Charles (1983), *Il mio cuore messo a nudo. Razzi - Igiene - Titoli e spunti per romanzi e racconti*, a cura di Diana Grange Fiori, Milano, Adelphi.
- Baudelaire, Charles (1999), *I fiori del male e altre poesie*, tr. it. di Giovanni Raboni, Torino, Einaudi.
- Baudelaire, Charles (2003), *I fiori del male*, a cura di Antonio Prete, Milano, Feltrinelli.
- Benjamin, Walter (1991), *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, tr. it. di Enrico Filippini, Torino, Einaudi.

¹⁸ Il corsivo è nel testo originale.

- Benjamin, Walter (1995), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi.
- Benjamin, Walter (1997), *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi.
- Benjamin, Walter (1999), *Il dramma barocco tedesco*, introd. di Giulio Schiavoni, tr. it. di Flavio Cuniberto, Torino, Einaudi.
- Benjamin, Walter (2000), *I "passages" di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann e Enrico Ganni, tr. it. di Renato Solmi, Antonella Moscati, Massimo De Carolis, Giuseppe Russo, Gianni Carchia, Francesco Porzio, Torino, Einaudi.
- Benjamin, Walter (2012), *La Parigi del Second Empire in Baudelaire*, in *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi e Clemens-Carl Härle, tr. it. di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi, Giovanni Gurisatti, Massimo De Carolis, Antonella Moscati, Francesco Porzio, Giuseppe Russo, Vicenza, Neri Pozza: 633-714.
- Cacciavillani, Giovanni (2003), *Baudelaire. La poesia del male*, Roma, Donzelli.
- Campi, Riccardo (2008), "Tout pour moi devient allégorie". *Benjamin lettore di Baudelaire*, in "Francofonia", 54: 205-218.
- Carchia, Gianni (1983), *Tempo estetico e tempo storico in Walter Benjamin*, in Aa. Vv., *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, a cura di Lucio Belloi e Lorenzina Lotti, Roma, Editori Riuniti: 181-190.
- Cresto-Dina, Piero (1998-1999), *Perché non possiamo non dirci "moderni". Benjamin, Gadamer, Baudelaire e la temporalità estetica*, in "L'Ombra", 5/6: 101-125.
- Cuozzo, Gianluca (2009), *L'angelo della melancholia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*, Milano-Udine, Mimesis.
- Fusaro, Diego (2010), *Essere senza tempo. Accelerazione della storia e della vita*, Milano, Bompiani.
- Gadamer, Hans Georg (1986), *L'attualità del bello. Studi di estetica ermeneutica*, a cura di Riccardo Dottori, tr. it. di Riccardo Dottori e Livio Bottani, Genova, Marietti.
- Gentili, Dario (2018), *Crisi come arte di governo*, Macerata, Quodlibet.
- Giordano, Valeria (2012), *La narrazione della metropoli: Baudelaire, Simmel, Benjamin*, in "Sociologia e ricerca sociale", 97: 76-84.
- Jauss, Hans Robert (1999), *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di Piero Cresto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri.
- Koselleck, Reinhart (1986), *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, tr. it. di Anna Marietti Solmi, Genova, Marietti.
- Mayer, Hans (1993), *Walter Benjamin. Congetture su un contemporaneo*, tr. it. di Enrico Ganni, Milano, Garzanti.
- Menzio, Pino (2002), *Orientarsi nella metropoli. Walter Benjamin e il compito dell'artista*, Bergamo, Moretti & Vitali.
- Menzio, Pino (2008), *Ungaretti, Benjamin e il mito degli inizi. Immagini della scrittura letteraria come memoria*, in "Studi comparatistici", 1: 139-169.
- Menzio, Pino (2017), *Magris, Vila-Matas e la letteratura come conoscenza. Un'attenuazione della polemica contro il romanzo postmoderno*, in "Artifara", 17: 35-52. <https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/1860>.
- Menzio, Pino (2018), *Apertura e trasformazione del mondo. Perché la letteratura può cambiare le cose, e il realismo filosofico no*, in "Ricognizioni", 10: 149-179. <https://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/article/view/2902>.
- Menzio, Pino (2020), *Una forma del pensiero. Ortega y Gasset e il saggio come spazio comune tra filosofia e letteratura*, in "Artifara", 20.1: 35-46. <https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/3160>.
- Moroncini, Bruno (1984), *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Napoli, Guida.
- Nietzsche, Friedrich (1992), *Aurora. Pensieri sui pregiudizi morali*, tr. it. di Ferruccio Masini, Milano, Adelphi.
- Perulli, Paolo (2007), *La città. La società europea nello spazio globale*, Milano, Bruno Mondadori.
- Romano, Augusto (1996), *Il flâneur all'inferno. Viaggi attorno all'eterno fanciullo*, Bergamo, Moretti & Vitali.
- Rosa, Hartmut (2015), *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, tr. it. di Elisa Leonzio, Torino, Einaudi.

-
- Schiavoni, Giulio (1980), *Walter Benjamin. Sopravvivere alla cultura*, Palermo, Sellerio.
- Schiavoni, Giulio (2016), *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Milano-Udine, Mimesis.
- Simmel, Georg (1995), *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di Paolo Jedlowski, tr. it. di Paolo Jedlowski e Renate Siebert, Roma, Armando.
- Szondi, Peter (1982), *Speranza nel passato. Su Walter Benjamin*, in “Aut aut”, 189-190: 10-24.
- Vattimo, Gianni (1975), *Origine e significato del marxismo utopistico (Materialismo e spirito dell'avanguardia)*, in “Il Verri”, 9: 109-136.
- Vattimo, Gianni (1983), *Dialettica, differenza, pensiero debole*, in *Il pensiero debole*, a cura di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, Milano, Feltrinelli: 12-28.
- Vattimo, Gianni (2009), *Addio alla verità*, Roma, Meltemi.
- Vattimo, Gianni (2012), *Della realtà. Fini della filosofia*, Milano, Garzanti.
- Vattimo, Gianni (2018), *Essere e dintorni*, a cura di Giuseppe Iannantuono, Alberto Martinengo e Santiago Zabala, Milano, La nave di Teseo.
- Vattimo, Gianni, Zabala, Santiago (2014), *Comunismo ermeneutico. Da Heidegger a Marx*, tr. it. di Eleonora Corrente, Milano, Garzanti.
- Virilio, Paul (1990), *L'inertie polaire*, Paris, Bourgois.
- Virilio, Paul (1997), *Rasender Stillstand*, tr. ted. di Bernd Wilczek, Frankfurt a.M., Fischer.
- Virilio, Paul (2004), *Città panico. L'altrove comincia qui*, tr. it. di Laura Odello, Milano, Cortina.

PINO MENZIO • has written about Greek tragedy (*Prometeo, sofferenza e partecipazione*, 1992), the metaphor of travelling (*Il viaggio dei filosofi*, 1994) and the relationship between ethics and aesthetics (*Orientarsi nella metropoli. Walter Benjamin e il compito dell'artista*, 2002; *Da Baudelaire al limite estetico. Etica e letteratura nella riflessione francese*, 2008; *Nel darsi della pagina. Un'etica della scrittura letteraria*, 2010). He is editor of the website “Etica e letteratura”.