

Sul *Baudelaire* di Walter Benjamin Dalla teoria della traduzione alla sociologia della letteratura

Andrea D'Urso

Università del Salento, Dipartimento di Studi Umanistici

Abstract

I vivaci studi italiani degli scritti di Benjamin sulla poesia di Baudelaire (editi da Solmi nel 1962) hanno spesso trascurato l'importanza di allargare la propria prospettiva all'edizione francese del 1974 (Payot), contenente tre importanti saggi noti in Germania dalla fine degli anni '60. Poiché tali testi sono stati finalmente tradotti in italiano solo nel 2006 (Einaudi) e ripubblicati nel 2012 in un'edizione più articolata (Neri Pozza), ci proponiamo di rilanciare un nostro studio a partire dalla versione italiana, per mostrare come essi gettino le basi della sociologia materialista della letteratura di Benjamin, ancora insufficientemente esplorata. Formatosi proprio muovendo dalla pratica traduttiva dei *Quadri parigini*, essa ha analizzato il ruolo della *bohème*, del *flâneur* e della modernità nell'eroismo lirico di Baudelaire all'apogeo del capitalismo.

Parole chiave

Baudelaire, Benjamin, sociologia della letteratura, materialismo dialettico, poesia

Contatti

andrea.durso@unisalento.it

1. Benjamin tra teoria e pratica della traduzione

Molto prima di entrare nella sfera della Scuola di Francoforte, Walter Benjamin pubblica, nel 1923, una sua traduzione in tedesco dei *Tableaux parisiens* della seconda edizione delle *Fleurs du Mal* di Baudelaire. Non è una scelta casuale: la sezione dei *Quadri parigini* è certamente quella che più ha segnato l'esperienza di Benjamin non solo come traduttore, ma anche come interprete e critico – talvolta anche inclemente – delle poesie di Baudelaire. Basti qui appena evocare il ruolo che questa particolare esperienza della pratica traduttiva ha avuto nella sua formulazione teorica. Infatti, con *Il compito del traduttore* che introduce le sue traduzioni, Benjamin entra a far parte della storia delle teorie traduttive, ispirando più tardi il filone dei *Cultural translation studies* di Antoine Berman e Lawrence Venuti.

Proponendo una rilettura originale dei concetti più discussi nel dibattito sulla traduzione, come l'avita dicotomia tra *libertà* e *fedeltà* che egli abolisce e concilia in maniera dialettica, Benjamin stravolge totalmente l'approccio al discorso traduttivo e ci offre dal lontano 1923 uno strumento 'filosofico' capace di mettere in crisi il metodo dominante nella linguistica scienza della traduzione. Opponendosi apertamente fin dall'incipit alla centralità attribuita al ricettore ideale nei discorsi sull'opera d'arte, Benjamin nobilita il ruolo del traduttore. Qui possiamo solo ricordare che i concetti di «parentela», «correlazione di vita», «sopravvivenza», e persino «pura lingua», lungi dall'avallare le interpretazioni metafisico-teologiche cui è stato ridotto il testo, possono essere riletti semioticamente in chiave materialista, evidenziando così l'importanza riconosciuta da Benjamin al *lavoro linguistico*

del traduttore nella genesi del linguaggio e nella palingenesi dell'opera stessa (cfr. D'Urso e Muzzioli, *Il compito del traduttore*).

Da tale esperienza di pratica traduttiva inizia a crearsi un'insolita costellazione di note su Baudelaire che si arricchirà con le illuminazioni apportate dalla scoperta del surrealismo nella seconda metà degli anni '20 e poi coi nuovi appunti risalenti al 1934-1935 per il grande progetto incompiuto su Parigi e i suoi *passages*, fino alla redazione frenetica durante l'esilio francese, in una corsa contro il tempo e contro la guerra imminente, di testi manifestamente collegati al testamento che Benjamin ci ha lasciato con le *Tesi sulla filosofia della storia* del 1940, poco prima di varcare la tragica soglia del suicidio, per non ricadere nelle mani dei nazisti dopo aver già provato l'internamento nel campo di Nevers. I frammenti postumi degli importanti studi su Baudelaire, di cui l'autore ha potuto divulgare in vita solo la punta dell'iceberg che soddisfaceva le consegne dei suoi mentori e finanziatori dell'Istituto di Ricerca Sociale di Francoforte, sono stati resi noti in Italia grazie alle traduzioni di Renato Solmi in *Angelus Novus* e dell'ormai celebre Sezione J tra i frammenti del libro sui *Passages di Parigi*, senza escludere certi apporti chiarificatori delle *Lettere*.

Sulla conoscenza frammentaria che si aveva ancora negli anni '80 in Italia degli scritti di Benjamin su Baudelaire si era espresso Antonio Prete già nel 1982, in uno studio che traeva spunto dai passaggi benjaminiani sulla declinazione autunnale della poesia baudelairiana: «Difficoltà di scrivere su Benjamin. Dover trovare un punto d'equilibrio dove poggiare la scrittura: tra quel che è tradotto in italiano e quel che resta di sorprendentemente nascosto nelle *Schriften*, e ancora tra narrazione e critica, tra erudizione e memoria, tra frammento e saggio» (81).¹ E qualche anno dopo, in un fascicolo «contro il pensiero apologetico», preoccupandosi maggiormente di ricostruire il metodo benjaminiano in funzione dell'allegoria come strumento critico di conoscenza, Romano Luperini (8) aggiungeva: «Di fronte a questa mole considerevole di scritti si rinuncerà qui a una loro analisi complessiva, nonché a studiarne le ricche connessioni con altre opere benjaminiane». Dinanzi a questa parzialità apertamente riconosciuta, la pubblicazione per la prima volta in italiano avvenuta solo nel novembre 2006 di certi testi ancora insufficientemente indagati ci incoraggia a riprenderne l'analisi oggi.²

¹ Nella nota bibliografica, Prete (98) menziona proprio *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, che qui c'interessa specificamente, tra gli importanti testi benjaminiani su Baudelaire. Ci piace ricordare inoltre che essi sono contenuti sia in uno specifico volume a sé del 1969, sia nell'omonima sezione del vol. I, t. 2 delle *Gesammelte Schriften*, col titolo *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*.

² In un nostro primo contributo, altrettanto modesto e certo incompleto, risalente al 2003 e senz'alcuna reale diffusione (cfr. "Benjamin interprete di Baudelaire"), proponevamo di estendere lo studio del *Baudelaire* di Benjamin autonomamente rispetto a quanto fosse già stato detto sulla base dei soli frammenti tradotti in italiano, fondandoci piuttosto sull'ignorata edizione francese del lontano 1974 di quegli stessi scritti più compiuti, apparsi postumi in tedesco fin dalla fine degli anni '60: cfr. Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. È alla prima sezione del volume che facciamo riferimento, *Le Paris du Second Empire chez Baudelaire* (1938). La versione integrale coi tre saggi o capitoli che la compongono (*La Bobème, Le Flâneur, La Modernité*) è stata pubblicata in tedesco nel 1969 (come detto nella nota 1) da R. Tiedemann, che ne aveva precedentemente dato alle stampe solo il secondo – in *Neue Rundschau* 4 (1967): 549-574 – e il terzo – in *Das Argument* 46 (1968): 44-73. Ma di entrambi si poteva avere un'eco in Italia già negli anni '80 con Lepenies (93). La seconda sezione del volume francese – *Sur quelques thèmes baudelairiens* (1939) – e solo parzialmente la terza – *Zentralpark. Fragments sur Baudelaire* (1938-1939) – erano già note in Italia grazie alle traduzioni di R. Solmi in *Angelus Novus* (rispettivamente *Di alcuni motivi baudelairiani*, 87-126; e *Parco centrale*, 127-139).

Bisogna inoltre aggiungere che nella sua ricostruzione tendenzialmente corretta dell'incompiuto studio benjaminiano, Luperini (18, 20) parlava di una «prima parte (intitolata dapprima *Idea e immagine* e poi *Baudelaire come poeta allegorico*)» e di una «terza parte, il cui titolo iniziale, *Il nuovo e il sempre-uguale*, fu poi trasformato in *La merce come oggetto poetico*». Ma della seconda scriveva che «ci è rimasto solo il titolo iniziale: *Antichità e tempi moderni*» e, parlando dello scambio di lettere in cui Adorno criticava e respingeva l'originaria versione di questa parte, affermava: «Poiché la prima stesura del saggio in questione non ci è pervenuta, è difficile esprimere un giudizio sulla validità di queste critiche» (18, 31). Ora, senza che ciò infici le conclusioni generali di Luperini, il fatto è che la «prima stesura» da lui trascurata e rifiutata da Adorno di questa seconda parte che doveva inizialmente chiamarsi *Antichità e tempi moderni* è proprio *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, come aveva già chiarito nel 1974 il traduttore Jean Lacoste nella sua prefazione all'edizione francese (*Charles Baudelaire* 10 e sgg.).³

Egli precisava che del progetto dialettico in tre parti annunciato da Benjamin nelle sue lettere, non abbiamo né la prima (posizione del problema), né l'ultima (la soluzione), ma solo la seconda (la raccolta dei dati utili a risolvere il problema). E spiegava meglio i passaggi che, chiariti anche dagli scambi con Adorno, hanno portato da questa redazione inviata nel settembre del 1938, attraverso la conferenza a Pontigny del maggio 1939 intitolata *Note sui Quadri di Parigi di Baudelaire* (Benjamin, *Opere complete* 343-351), alla sua rielaborazione totale col saggio spedito nell'agosto 1939, effettivamente pubblicato dalla rivista dell'Istituto di Francoforte e ormai noto da tempo anche in Italia: *Su alcuni motivi in Baudelaire* (378-415).⁴ Per Lacoste esso può in realtà considerarsi come il rifacimento ampliato del secondo capitolo della seconda parte del libro su Baudelaire, cioè quello sul *flâneur*. Dalla fine del 2006 *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire* è finalmente leggibile anche in italiano nei tre capitoli di cui si compone: *La bohème*, *Il flâneur* e *La modernità* (101-178).⁵

È vero che in essi ritornano interi passi già noti grazie alle traduzioni succitate dei frammenti, ma dicendo ciò si sfiora la banalità lapalissiana, se consideriamo che le note sui *passages* e di *Parco centrale* non erano fini a se stesse, ma rientravano nel progetto di studio benjaminiano. Il fatto non trascurabile è quindi che in quei saggi più compiuti, noti da tempo ai lettori germanofoni e francofoni, i vari frammenti abbiano trovato il loro posto nella redazione di un disegno generale meglio definito – almeno per ciò che concerne la parte centrale del libro previsto su Baudelaire, il lavoro su Parigi essendo rimasto

³ Nella nota 1, pp. 15-16, Lacoste spiega che il manoscritto originale è effettivamente perduto, ma pure che il testo pubblicato si basa su una dattilografia corretta da Benjamin e che una versione manoscritta antecedente conservata a Postdam è stata pubblicata nel 1971 da R. Heise, la quale, sulla base di questi archivi, aveva iniziato una polemica contro la versione diffusa da Adorno e Scholem di un Benjamin poco marxista e piuttosto teologo. Cfr. in bibliografia Heise (“Der Benjamin-Nachlass in Postdam” e “Nachbemerkungen zu einer Polemik oder Widerlegbare Behauptungen der Frankfurter Benjamin-Herausgeber”) e Tiedemann (“Zur ‘Beschlagnahme’ Walter Benjamins, oder Wie Man mit der Philologie Schlitten fährt”); su questo dibattito cfr. pure Bathrick (10). Questi materiali francesi, tedeschi e inglesi per lo più ignorati negli studi italiani degli anni '80 sono prova ulteriore della parzialità auto-ammessa di questi ultimi, fondati quasi esclusivamente su quanto di benjaminiano si era già importato. Non si tratta allora di disconoscere certe difficoltà di documentazione del passato o una ricezione italiana di Benjamin ormai trentennale, come qualcuno vuole credere, bensì di non impedire, col pretesto di quest'ultima, un'evoluzione degli studi.

⁴ Quest'ultimo testo è corredato di un'Appendice (Benjamin, *Opere complete* 416-439).

⁵ Precisamente: *La bohème*, 101-120; *Il flâneur*, 121-148; *La modernità*, 149-178. Il testo è inoltre corredato di un'Appendice (210-233), preceduta dalla traduzione integrale di *Parco centrale* (179-209).

allo stadio degli appunti. Benjamin vi conduce uno studio sociologico materialista della poesia baudelaireana e delle figure che la popolano (*bobémien, flâneur, chiffonnier*, ecc.), a partire dallo stretto nesso che c'è tra ognuna di esse, il poeta e la Parigi del XIX secolo, allora sottoposta alla ristrutturazione haussmanniana, molto evocata nella poesia *Il cigno*.

2. Il Baudelaire come modello della sociologia benjaminiana

Stando a quanto Benjamin (*Lettere* 339) scriveva a Horkeimer in una lettera del 16 aprile 1938 per illustrare il piano del lavoro, esso può considerarsi come un *modello in miniatura* del progetto sui *passages*. Il titolo che i curatori delle varie edizioni hanno usato per raccogliere gli scritti su Baudelaire attenendosi a quello che Benjamin ha a un certo punto previsto di dare al suo libro incompiuto è certamente emblematico: *Charles Baudelaire. Un poeta nell'epoca del capitalismo avanzato*, come è stato reso in italiano.⁶ Se è eccessivo dire che riassume bene i vari temi che Benjamin vi doveva affrontare, si può almeno dedurre da esso la centralità del rapporto conflittuale e contraddittorio tra poesia e capitalismo che avrebbe dovuto accompagnare lo studio benjaminiano dalla posizione del problema alla sua soluzione. È ciò che del resto annuncia un celebre appunto di *Parco centrale*: «È il sigillo inconfondibile delle *Fleurs du mal* che Baudelaire risponda a questi mutamenti [che avevano avuto luogo nelle condizioni della produzione artistica] con un libro di poesie. Ed è anche l'esempio più straordinario di atteggiamento eroico che si trova nella sua esistenza» (*Opere complete* 196).

È quindi lecito dire che Benjamin si sia posto il quesito di come Baudelaire abbia fatto non solo a presentarsi sulla scena del tempo come poeta, ma a costituirsi addirittura come padre della poesia moderna nel contesto di un'epoca che già non lascia più spazio ai poeti, tutta dedicata solo al commercio, all'interesse individuale ed egoista del mercato, all'industrializzazione massiccia che riduce lo spazio e il tempo per gli svaghi sani, alla razionalizzazione barbara del lavoro che sfrutta e abbrut(t)isce l'uomo; e come, pur esprimendo – per quanto poeticamente, ma alquanto spleneticamente – questa realtà, una simile poesia, che rischia anch'essa di essere fagocitata come merce dall'onnivoro sistema del profitto, riesca tuttavia a lanciare una sfida all'imperante logica strumentale, a offrire uno slancio verso il sogno e l'ideale, a lasciare aperto un varco di resistenza nel prendere coscienza dello stato di cose e capovolgere in favore dell'emancipazione umana.

2.1. Baudelaire, Blanqui e la lettura marxiana della *bohème*

È dunque cogliendo il carattere di rivolta contro lo stato di cose esistente che assumono la *flânerie*, l'eroismo e finanche il dandismo in Baudelaire – come più tardi la «*grève*» nella lettera a Izambard di Rimbaud (268) – che Benjamin può proporre uno studio 'sociologico' della poesia baudelaireana capace di rivelare quanto in essa c'è della Parigi del Secondo Impero. Non è perciò un caso che il primo capitolo cominci a gettare gli elementi utili alla soluzione del problema proprio a partire da un paragone tra Baudelaire e Blanqui, attraverso la lettura di Marx della *bohème*, luogo di cospiratori di professione: entrambi

⁶ Tale titolo non è ripreso nell'indice, ma compare solo nella nota relativa a *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire e Parco Centrale* in Benjamin, *Opere complete* 533. Ricalcando la traduzione francese dello stesso, Giorgio Agamben ha curato una più recente edizione (2012) – «la prima mondiale» – di tutto l'incartamento del progetto, nelle varie fasi di realizzazione, da lui ritrovato nel 1981 alla Bnf di Parigi.

sono accomunati da una rabbia feroce, la *rogne*, «lo stato d'animo che mezzo secolo di barricate aveva alimentato nei cospiratori di professione parigini» (Benjamin, *Opere complete* 104). Benjamin ritorna su quest'accostamento nelle ultime righe del terzo capitolo sulla *Modernità*, per chiudere così – come un cerchio – quella che doveva essere tutta la parte centrale del libro su Baudelaire:

Ma più profondo di ciò che li divide è quanto i due hanno in comune: l'ostinazione [la *rogne*] e l'impazienza, la forza dell'indignazione e quella dell'odio [...]. L'azione di Blanqui è la sorella del sogno di Baudelaire. Sono intrecciati fra loro. Sono le mani intrecciate sopra una pietra tombale, sotto la quale Napoleone III aveva seppellito le speranze degli insorti di giugno. (178)⁷

Peraltro, in *Parco centrale* Benjamin annota che la loro affinità sembra manifestarsi per certi versi anche nei confronti del progresso, che Baudelaire «perseguita del suo odio come un'eresia, una falsa dottrina, e non come un semplice errore», e perlomeno schernito da Blanqui che «si è sempre rifiutato di elaborare progetti per ciò che verrà "poi"», il suo scopo essendo quello «di sottrarre l'umanità, all'ultimo momento, alla catastrofe che di volta in volta la minaccia [...]». Con tutto ciò si concilia benissimo l'atteggiamento di Baudelaire nel 1848» (206).⁸ A ben vedere, la sottrazione *in extremis* alla catastrofe è piuttosto il filo che lega Baudelaire e Blanqui all'ultimo Benjamin del 1940 che vede la storia come inferno sempre ripetuto, attraverso la teoria dell'«eterno ritorno dello stesso» che qui non possiamo approfondire, ma che egli ritrovò, anticipata rispetto a Nietzsche, nel testo di Blanqui *L'eternità attraverso gli astri*: «Fondare il concetto di progresso nell'idea di catastrofe. Che tutto "vada avanti" come prima è la catastrofe. 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 qualcosa che ci attenda – ma *la nostra vita qui*» (Benjamin, *Opere complete* 202).

Nel primo capitolo, *La bohème*, Benjamin rammenta innanzitutto che nel *Progetto d'epilogo* incompiuto dei *Fiori del Male*, «Baudelaire non dimentica di rievocare le barricate; ricorda i "magici cubetti di porfido che si innalzavano a fortezze"» (105). Benjamin sembra rimproverare, forse un po' ingiustamente vista la partecipazione di Baudelaire alle rivolte del 1848 e del 1851, un certo idealismo in tale riferimento, ma con ciò non nega, anzi rafforza, la vicinanza su cui fonda il suo paragone: «Queste pietre sono indubbiamente 'magiche', giacché la poesia di Baudelaire non conosce le mani che le hanno messe in movimento. È probabile tuttavia che proprio questo pathos sia debitore del blanquismo» (105), e cita in proposito l'idealizzazione, la mitizzazione delle barricate nelle parole del blanquista Tridon.

Del resto, è proprio nell'ottica critica ma onesta di Marx che Benjamin può spingere il suo paragone verso una soglia inaudita e geniale. Nel riconoscimento da parte di Marx (*18 brumaio* 58) dei «veri capi del partito proletario» in Blanqui e nei suoi compagni, nella descrizione del loro ruolo ibrido negli ambienti cospirativi e delle osterie che frequentavano, e nel suo paragonarli agli «alchimisti della rivoluzione» (cfr. "Recensione" ai libri del 1850 di A. Chenu e L. de la Hodde: 319), Benjamin trova un trampolino per l'audace

⁷ In base a un rimando sagace di Lacoste nell'edizione francese (267, nota 27), notiamo quanto Benjamin fosse ancora una volta lontano dalle posizioni del suo amico Brecht, che definiva Baudelaire come una pugnalata alla schiena di Blanqui, la cui sconfitta sarebbe la vittoria di Pirro del poeta.

⁸ «L'ostilità di Baudelaire nei confronti del progresso fu la condizione indispensabile perché nella sua poesia potesse affrontare Parigi» (Benjamin, *Opere complete* 203).

nesso che vuole evidenziare col poeta allegorista, familiarizzato con questi luoghi. Nel gesto, che l'operaio ostenta con orgoglio e arroganza, del consumo del cosiddetto *vin des barrières* venduto senza imposte da certi locali periferici in un periodo in cui si dibatteva l'abolizione dell'imposta sul vino che riuniva le rivendicazioni del proletariato urbano e dei contadini, come aveva mostrato Marx (*Lotte di classe in Francia* 118), Benjamin trova appunto l'origine della poesia baudelairiana *Il vino dei cenciaioli* (Benjamin, *Opere complete* 105-107). Essa mostra non solo che «il vino consente ai diseredati di sognare future vendette e futuri splendori» (107), ma anche che essendo la ricerca del vino il solo piacere che possano permettersi, l'ebrietà è l'unica libertà degli operai che consente loro di alienarsi per dimenticare la condizione di sfruttamento lavorativo e li distoglie da ogni azione contro il governo. Si tratta cioè della funzione sociale di un falso piacere, già alienato.

La figura del cenciaiolo (*chiffonnier*) assume un ruolo ancora maggiore nell'analisi di Benjamin, in quanto permette un'associazione, se non addirittura un'identificazione annunciata nei versi quinto e sesto di quella poesia con una similitudine tra lo straccivendolo e il poeta, che Benjamin evoca nel terzo capitolo, *La modernità*: «I poeti trovano sulla loro strada i rifiuti della società e appunto in essi il loro tema eroico. Così al loro tipo nobile sembra in un certo senso sovrapporsi un tipo ordinario, in cui confluiscono i tratti di quel cenciaiolo che ha costantemente interessato Baudelaire» (159-160). Ma questo nesso in rapporto con la bohème è già chiarito nel primo capitolo:

Naturalmente il cenciaiolo non può essere considerato parte della bohème. Ma tutti coloro che facevano parte della bohème, dallo scrittore al cospiratore di professione, potevano ritrovare nel cenciaiolo una parte di se stessi. Mosso da un senso di ribellione più o meno vano nei confronti della società, ciascuno di loro si vedeva davanti un domani incerto. Al momento opportuno, ci si poteva schierare con chi scuoteva dalle fondamenta l'ordine sociale. Il cenciaiolo non era solo con il suo sogno. Ha dei compagni di strada; anche intorno a loro aleggia l'odore dei tini, anche loro sono incanutiti in battaglia. I suoi baffi pendono come vecchie bandiere. (108-109)

Benjamin nota «come la ribellione si faccia lentamente strada» in alcune di queste parole evocate dalla poesia e nelle varianti successive che hanno portato a una versione compiuta «solo con il contenuto blasfemo» (109, nota). Questo tono imprecatorio e la lettura 'proletaria' dell'associazione che la figura del cenciaiolo (o rigattiere) permette col lavoratore abbruttito dall'industrializzazione, nella comune ricerca del piacere col vino, si accentua in altre poesie che dimostrano una sensibilità diversa da quella, per esempio, di un Sainte-Beuve.

Quali fondamenta avesse il concetto più libero e più comprensivo che Baudelaire aveva dei diseredati risulta dalla litania intitolata *Abel et Caïn* che fa del contrasto tra i due fratelli biblici un contrasto eterno e inconciliabile tra due razze. [...] Caino, l'antenato dei diseredati, vi appare come il primo esponente di una razza che non può che essere quella proletaria. [...] È la razza di coloro che non posseggono altra merce se non la propria forza lavoro. (109-110)

Ecco, dunque, che il ruolo dell'eroe della modernità – giacché «per vivere la modernità è necessaria una natura eroica» (155) – si sposta dai piccoli contadini al sottoproletariato rurale, il che vale pure per la composizione dell'esercito da Napoleone a Napoleone III, come osservava già Marx (*18 brumaio* 219; cfr. Benjamin, *Opere complete* 153-154). Ciò che in Balzac era il commesso viaggiatore Gaudissart diventa il proletario in Baudelaire: «Quanto il lavoratore salariato compie con il lavoro quotidiano, è niente di meno ciò che

nell'antichità procurava applausi e gloria al gladiatore» (155).⁹ Il tono blasfemo del componimento sopraccitato e il fatto che sia posto tra le rime dedicate alla *Rivolta* spingono Benjamin a considerare un'altra poesia di questa sezione, *Le litanie di Satana*, come fosse «il miserere di una liturgia ofita. Satana vi appare nella sua aureola luciferina: come custode del sapere profondo, come consigliere nelle abilità prometeiche, come patrono degli ostinati e degli irriducibili. Fra le righe fa capolino la testa minacciosa di Blanqui» (110). Benjamin invita così a non prendere sul serio il satanismo di Baudelaire e a ritenerlo come l'espressione di una postura anticonformista: «i sacramenti e le preghiere non c'entrano; si tratta della luciferina riserva mentale di poter imprecare quel Satana di cui si è abbracciata la fede» (112). Lo spirito di protesta, di ribellione, di disobbedienza blasfema correrà fino a Breton, attraverso il nuovo mito del romanticismo, proprio quello della «stella del mattino» staccatasi dalla fronte di Lucifero durante la sua caduta: «l'espressione suprema del pensiero romantico, [...] il simbolo più vivo che ci abbia lasciato [...] è la rivolta stessa, la rivolta sola che è creatrice di luce. E questa luce può darsi soltanto tre vie: la poesia, la libertà e l'amore» (Breton 94-95, trad. nostra).

Verso la conclusione del primo capitolo, Benjamin individua questo spirito di rivolta di Baudelaire anche nel suo rapporto contraddittorio con la merce artistica generata dal sistema capitalista, che riduce l'opera poetica a un prodotto da vendere sul mercato per il pubblico di massa, col rischio della reificazione dell'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Questa singolare e talvolta ambigua resistenza baudelairiana nei confronti del nascente e remunerativo *roman-feuilleton* della «letteratura industriale» (come ebbe a chiamarla Sainte-Beuve) rispetto a Lamartine, Hugo e Dumas, si esprime, da un lato, nella «brusca rottura con *l'art pour l'art*» che gli forniva una certa libertà, «il margine di manovra che aveva a disposizione in quanto letterato. Era questo margine che Baudelaire aveva in più rispetto agli scrittori del suo tempo – non esclusi i più grandi. E ciò spiega in cosa fosse superiore alla prassi letteraria del suo tempo» (113-114); dall'altro, nella cosciente trasposizione della condizione dello scrittore in alcune poesie, come *La musa venale*, *Al lettore*, e la giovanile *Non ho per amante un'illustre padrona* (*Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre*), che dopo aver accostato il poeta alla donna di strada, «accoglie questa creatura prontamente nella comunità della bohème. Baudelaire sapeva quale era la reale condizione del letterato: si reca sul mercato nei panni del *flâneur*, a sua detta per guardarsi intorno, in realtà già per trovare un acquirente» (120).

2.2. L'esperienza del *flâneur* tra folla, investigazione e merce

Una figura prende infatti forma e si pone come una specie di opposizione e di minaccia nei confronti della società che l'ha generata: è il *flâneur*, cui Benjamin dedica il capitolo centrale del suo studio.¹⁰ Il suo ritmo è una protesta contro quello frenetico della folla, come a imitare il passo delle tartarughe portate nelle strade, secondo una voga del tempo:

⁹ Benjamin cita in proposito la quinta strofa de *L'anima del vino*, dove i benefici promessi dall'ebbrezza sono gli stessi tributati ai lottatori eroici. A dire il vero, l'idea della fatica nell'era moderna rivela il risvolto inquietante del suicidio che Benjamin dice di rintracciare in alcune riflessioni teoriche di Baudelaire, ma che sembra innanzitutto legato alla propria convinzione e che ci mostra forse il senso del gesto estremo da lui compiuto a Portbou, non come atto di codardia, ma di rivolta, che interrompe il *continuum* della storia e l'eterno ritorno dello stesso: cfr. Benjamin, *Opere complete* 156-157.

¹⁰ Il termine, traducibile in italiano con *bigellone*, *fannullone*, *sfaccendato*, è inevitabilmente legato all'idea del vagabondare, dell'andare a zonzo, del bigellonare appunto (*flânerie*), tanto da mescolarsi con l'ozio

Passeggia oziosamente come personalità individuale;¹¹ questo è il suo modo di protestare contro la divisione del lavoro che fa della gente degli specialisti. E allo stesso modo protesta contro la loro laboriosità. Intorno al 1848 fu per qualche tempo di moda condurre targarughe al guinzaglio nei *passages*. Il *flâneur* si faceva volentieri dettare il ritmo da loro. Se fosse stato per lui, il progresso avrebbe dovuto tenere questo passo. Ma non fu lui ad avere l'ultima parola, bensì Taylor, che dell'«Abbasso la *flânerie*» fece una parola d'ordine. (137)

Il *flâneur* è in qualche modo «l'uomo della folla» – dal titolo di una novella di Poe che Baudelaire ha tradotto e ripreso per descrivere Constantin Guys – perché si è formato con le masse delle grandi città e i nuovi metodi di costruzione che realizzano i *passages*, gallerie vetrate, illuminate dall'alto e costellate di *boutiques*, un mondo in cui egli è di casa:

La *flânerie* difficilmente avrebbe avuto il significato che ha avuto senza i *passages*. [...] I *passages* sono una via di mezzo fra la strada e l'*intérieur*. [...] Per il *flâneur*, che tra i caseggiati è di casa come il borghese fra le sue quattro mura, la strada si trasforma in abitazione. [...] L'immagine della strada come *intérieur*, in cui si riassume la fantasmagoria del *flâneur*, è difficilmente separabile dall'illuminazione a gas. L'illuminazione a gas fu introdotta dapprima nei *passages*. [...] Con Napoleone III il numero dei lampioni a gas di Parigi cresce rapidamente. In questo modo si aumentava la sicurezza della città; si faceva sentire a casa propria anche di notte la folla della strada; dall'immagine della metropoli si eliminava il cielo stellato con maggiore efficacia di quanto non facessero i suoi alti edifici. [...] Alla luna e alle stelle non si fa più nemmeno cenno. (122-123, 134)¹²

Benjamin pensa subito al paradosso del cielo senza stelle nel *Crepuscolo serale* – non dimentichiamo che ha tradotto la sezione dei *Quadri parigini*.¹³ Ma vengono anche in mente di primo acchito le dichiarazioni esplicite di *Ossessione* («Mi piaceresti, o notte!, senza stelle / la cui luce parla un linguaggio noto! / Ché cerco ciò ch'è nudo, nero e vuoto!»); o del verso finale nelle *Promesse di un viso* («Notte senza stelle, Notte oscura!»). Non è quindi che le stelle e la luna (si pensi anche solo alla *Luna offesa*) non siano assolutamente menzionate nelle *Fleurs du Mal* – compaiono insieme, per esempio, in questi bellissimi versi di *Paesaggio*: «È dolce, tra le brume, veder nascere, / luce alla finestra, la stella nell'etere, / fiumi di carbone salire al cielo / e la luna mescere un incanto cereo». Ma se poi escludiamo quei versi dove hanno valore figurato,¹⁴ vediamo che le stelle baudelaire-

tipico del *dandy* e del *bohémien*. Per queste ragioni lo riportiamo in lingua francese, come già facevamo nel precedente studio, a ricordare così il nesso concettuale che sottende. Del resto ci conforta il fatto che i traduttori delle *Opere complete* abbiano attuato la stessa scelta.

¹¹ Lacoste traduce piuttosto «come un uomo che ha una personalità» (Benjamin, *Charles Baudelaire* 81).

¹² Benjamin lascia vari appunti in *Parvo centrale* su questa assenza delle stelle, collegandola ad altri temi: «Le stelle che Baudelaire bandisce dal suo mondo sono proprio quelle che, in Blanqui, diventano la sede dell'eterno ritorno» (Benjamin, *Opere complete* 191); «Il fatto che in Baudelaire non ci siano le stelle fornisce il più esatto concetto della tendenza della sua lirica all'inappariscenza» (203; Lacoste traduce piuttosto quest'ultimo termine con «dissipazione dell'illusione»: cfr. Benjamin, *Charles Baudelaire* 244). Per Benjamin, tale poesia «rompe – in virtù della concezione allegorica – con la natura dell'ispirazione poetica e – in virtù della sua evocazione della città – con la natura campagnola dell'idillio, ma anche con la natura delle cose, grazie alla fermezza eroica con cui rende familiare la lirica nel cuore della reificazione» (*Opere complete* 227; passo già ripreso dall'edizione di Lacoste, nota 59, 279-280).

¹³ Le traduzioni dalle *Fleurs du Mal* sono nostre.

¹⁴ Cfr. *Il serpente che danza* («cielo liquido che riempie / di stelle il mio cuore»), *Una carogna* («stella dei miei occhi»), *Donne dannate I* («Rivolgimi gli occhi pieni d'azzurro e di stelle!»), *Lesbo* («Come Pafo le

ne sono caste (*Sepoltura*), pallide (*La musica*), livide (*L'irrimediabile*), per non parlare, sinonimicamente, pure degli astri: inutili (*Coi suoi vestiti ondosì e madreperlati*), eclissati (*L'invasato*), assenti (*Sogno parigino*, *L'irreparabile*). Sulla mancanza delle stelle nei versi di Baudelaire si è potuto giungere a scrivere iperboli metafisiche sotto la parvenza di un discorso materialista, condito all'uopo con tanto Bataille e un pizzico di Nietzsche, per concludere sempre sull'aspetto autunnale, malinconico, nero delle poesie baudelairiane,¹⁵ a partire da un appunto sui *passages* (J 24,2 in Benjamin, *Parigi capitale*) ripreso e sviluppato nell'*Appendice* di questi scritti: «L'abisso di Baudelaire è un abisso privo di stelle. In effetti la lirica baudelairiana è la prima in cui non compaiono le stelle o gli astri» (Benjamin, *Opere complete* 227). Non è però che manchino perché quella di Baudelaire è una poesia oscura, del male, nel male, come vuole una tautologica interpretazione metafisica.

Quello che invece Benjamin ci dice più semplicemente – quella semplicità troppo diretta che non piaceva ad Adorno quando gli censurava la prima redazione del *Baudelaire* per mancanza di 'mediazione' – è che l'assenza di stelle che corrobora perfettamente il clima splenetico delle *Fleurs du Mal* si deve materialisticamente parlando – cioè in 'ultima istanza', potremmo dire con Engels – all'evoluzione tecnologica della città moderna: la poesia di Baudelaire è senza stelle perché nella Parigi del XIX secolo esse sono state bandite, offuscate dall'illuminazione a gas.

Questo è solo un indice del fatto che tale realtà moderna contribuisce, insieme ad altri fattori che colpiscono particolarmente il poeta, ad accentuare il malessere in una Parigi quasi infernale – non dimentichiamoci che la prima edizione era composta da 100 poesie, come le cantiche della *Divina commedia* – annunciando così la descrizione dello stesso *Inferno* parigino in August Strindberg. Non è perciò un caso che, in una delle note succitate, Benjamin si riferisca allo Strindberg di poco successivo che, in *Verso Damasco*, lascia intendere che l'inferno sia qui e ora, nella vita terrena. Tutto ciò spiega non solo la ricerca baudelairiana di una sfera ideale che è quella della poesia, di cui ci parlano *L'Albatro* e tanti altri componimenti della prima sezione dei *Fiori del Male* proprio nel contrasto con la sofferenza causata dallo spleen, ma anche perché si è potuto parlare di quest'ultimo come «male del secolo», legato cioè alla modernità ottocentesca e passato nella 'depressione' dell'era contemporanea.

Per tornare al *flâneur*, oltre a definirlo mediante i *passages*, la strada e la *fantasmagoria* dell'interno borghese, Benjamin lo distingue sia dal curioso (*le badaud*), assorbito e inebriato dal mondo esterno e dallo spettacolo, sino a dimenticarsi di se stesso e a divenire «un essere senza personalità; non è più uomo: è pubblico, folla», mentre «il semplice *flâneur* è sempre nel pieno possesso della sua individualità» (Benjamin, *Opere complete* 151, nota);¹⁶ sia dall'asociale alla Poe, «uno che non è del tutto a proprio agio in compagnia di se stesso. Per questo cerca la folla» (132), per nascondersi. Nel romanzo poliziesco, infatti: «La massa è vista come rifugio che protegge l'asociale dai suoi persecutori. [...] L'elemento sociale originario del racconto d'investigazione è la cancellazione delle tracce del singolo nella folla della metropoli» (126, 128). Benjamin nota in ciò una similitudine con Baudelaire, nel momento in cui s'infittivano le misure di registrazione catastale:

stelle ti ammirano), *Elevazione* («Oltre i confini delle sfere stellate, // ti muovi, spirito mio, con agilità»), *Le metamorfosi del vampiro* («Sono, per chi mi vede senza veli, / la luna, il sole e le stelle dei cieli»).

¹⁵ Cfr. Kingstone, "Why there are no stars in Baudelaire", come esempio di tale tendenza pure nelle nuove leve di filosofi che 'postano' su *blog*.

¹⁶ Benjamin riprende qui testualmente la distinzione e la citazione di Fournel (263).

Queste tendenze danneggiarono Baudelaire al pari di un qualunque criminale. In fuga dai creditori, trovò riparo nei caffè e nei circoli di lettura. Vi furono periodi in cui viveva contemporaneamente in due case – ma nei giorni in cui scadeva l'affitto spesso dormiva da amici in una terza. [...] Per gli anni fra il 1842 e il 1858, Crépet ha rintracciato quattordici indirizzi parigini di Baudelaire. (132)

Benjamin coglie quindi il nesso tra criminologia, sorveglianza, nascita dei romanzi gialli e invenzione della fotografia, che permette per la prima volta di fissare le tracce di un uomo incognito – «Questo sconosciuto è il *flâneur*» (132). In effetti:

Al processo di controllo amministrativo dovevano venire in soccorso delle misure tecniche. [...] Nella storia di questo processo, l'invenzione della fotografia costituisce una cesura. Per la criminalistica [sic; criminologia nella traduzione francese] essa ha un significato non inferiore di quello avuto dalla stampa per la letteratura. [...] Il racconto d'investigazione nasce nel momento in cui si consolida quella che fu la più incisiva limitazione dell'incognito dell'uomo. Da allora non hanno più avuto fine i tentativi di impedirgli di agire e di parlare. (132)

E così Benjamin spiega sociologicamente anche il nesso – rinvenibile soprattutto in Poe – tra il *flâneur* e l'investigatore dei romanzi polizieschi: «Il *flâneur* diviene così un investigatore suo malgrado: il senso sociale tuttavia ci guadagna perché risulta legittimato il suo ozio. La sua indolenza è solo apparente. Dietro a essa si cela un vigile osservatore che non perde d'occhio il malvivente» (126). Ma anche se in Baudelaire si ritrovano alcuni elementi decisivi del romanzo poliziesco – «la vittima e il luogo del reato (*Une martyre*), l'assassino (*Le vin de l'assassin*), la massa (*Le crépuscule du soir*)» – «Baudelaire non ha scritto racconti d'investigazione, perché la struttura dei suoi istinti non gli consentiva di identificarsi con l'investigatore» (128). Un po' come l'uomo seguito nel racconto succitato di Poe, Benjamin dice che «Baudelaire amava la solitudine; ma la voleva nella folla» (134). Nella sua successiva conferenza a Pontigny, Benjamin osa quasi un'identificazione: «Fu agendo da *flâneur* che egli creò, ma soprattutto rimaneggiò incessantemente i propri versi [...]. È il *flâneur* Baudelaire a fare l'esperienza delle folle di cui abbiamo detto» (349), e citava nel mezzo gli emblematici versi della poesia *Il sole* in cui il poeta, con la sua «schermata fantastica», va a caccia del bottino poetico incespinando nelle parole come sul selciato. Tuttavia, sempre a partire da questi versi, nel capitolo *La modernità*, Benjamin era stato più cauto:

il *flâneur* di Baudelaire è solo fino a un certo punto un autoritratto del poeta così come ce lo attendiamo. [...] Le descrizioni più istruttive sulla metropoli non sono opere né dell'uno [il *flâneur*] né dell'altro [il *badant*]. Provengono invece da coloro che hanno attraversato la città per così dire assenti, persi nei loro pensieri e nelle loro preoccupazioni. A loro si adatta l'immagine della *fantasque escrime*; il loro stato d'animo, che non ha nulla a che vedere con quello dell'osservatore, era l'obiettivo di Baudelaire. (150-151)

E poco dopo aggiungeva: «Poiché non aveva convinzioni, assumeva lui stesso sempre nuove sembianze. *Flâneur*, apache, dandy e cenciaiolo erano per lui altrettanti ruoli. Perché l'eroe moderno non è un eroe – recita le parti dell'eroe. L'eroica modernità si rivela una tragedia nella quale il ruolo dell'eroe è ancora scoperto» (175). Benjamin ritrova un accostamento diretto tra attore ed eroe nei *Sette vecchi*, ma forse esagera nel negare a Baudelaire delle convinzioni personali. Si può più prudentemente parlare della *postura* – magari cangiante – che permetteva al poeta moderno di esprimerle, spesso in maniera impli-

cita. Quelle posture poc'anzi elencate sono altrettante figure di una qualche resistenza alla modernità della Parigi nell'era del capitalismo avanzato che il poeta si trovava di volta in volta costretto ad assumere, o a mimare, come nota lo stesso Benjamin in certi appunti (VIII e XII) di *Parco centrale*.

E la modernità finì per diventare una parte [un ruolo] che forse nessun altro che Baudelaire poteva coprire. Una parte tragica, dove il dilettante, che doveva assumerla in mancanza di altre forze, faceva spesso una figura comica [...]. Di tutto ciò Baudelaire si rendeva certamente conto. Le eccentricità di cui si compiaceva erano il suo modo di manifestarlo. Egli non era quindi, certamente, un messia, né un martire, e neppure un eroe. Ma aveva in sé qualcosa dell'attore, che deve recitare la parte del poeta davanti a una platea e a una società che già non sa più cosa farsene del vero poeta e gli concede spazio solo come attore. [...] Baudelaire era costretto a pretendere la dignità di poeta in una società che non aveva più alcuna dignità di sorta da assegnare. Di qui la *bouffonnerie* del suo comportamento. (184, 186)

È quel che confermano due poemetti in prosa baudelairiani: *Perdita dell'aureola* (Baudelaire, *Petits poèmes en prose* 155), che mostra un poeta stanco della dignità e felice di potersi muovere in incognito per aver perso la sua aureola nel fango dell'asfalto solcato dalle carrozze; e *Le folle* (61-62), che parla del privilegio del poeta di essere se stesso e altri, e di penetrare in qualsiasi luogo. Benjamin parte proprio da quest'ultimo per dire che «a parlare, qui è la merce stessa» (Benjamin, *Opere complete* 139), alla cui anima Marx nel *Capitale* «fa scherzosamente cenno, [e che] sarebbe la più empatica mai esistita nel regno delle anime. Perché dovrebbe vedere in ciascuno quell'acquirente nelle cui mani e nella cui casa si vuole introdurre. L'empatia è però all'origine anche dell'ebbrezza cui il *flâneur* si abbandona nella folla» (138-139). Benjamin propone perciò un parallelo tra il *flâneur* e la merce che nelle note (XVI e XVII) di *Parco centrale* si esprime in maniera più sibillina:¹⁷

Nel corso del suo girovagare, sul tardi l'uomo della folla [di Poe] finisce in un grande magazzino ancora molto affollato. Sembra conoscere il posto alla perfezione. [...] Se il *passage* è la forma classica di *intérieur* in cui la strada si presenta al *flâneur*, il grande magazzino ne è la forma degenerata. Il grande magazzino è l'ultimo terreno che il *flâneur* può calcare. Se inizialmente la strada era stata per lui un *intérieur*, ora questo diventava per lui una strada, ed egli errava attraverso il labirinto delle merci come in passato attraverso il labirinto della città. È un tratto straordinario del racconto di Poe che nella prima descrizione del *flâneur* esso già iscriva la figura della sua fine. [...] La folla non è solo il rifugio più recente del proscritto; è anche la più recente droga di chi si è abbandonato a se stesso. [...] L'ebbrezza cui si abbandona il *flâneur* [nella folla] è quella della merce immersa nel cupo rumoreggiare dei clienti. (138)

Per Benjamin, poesie come la seconda sullo *Spleen (J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans)* dimostrano una sintonia tra Baudelaire e il feticcio tale che «l'immedesimazione nell'inorganico è stata una delle fonti della sua ispirazione» (139).¹⁸ Il passo successivo dell'empatia baudelairiana e del suo rapporto con la merce ci porta verso il fenomeno

¹⁷ Cfr. Benjamin, *Opere complete* 189. Segnaliamo nell'appunto XVII un possibile refuso di traduzione: non «esistente», bensì «esitante», ovvero: «Il labirinto è la patria di colui che esita» (e non che esiste).

¹⁸ Sull'analisi benjaminiana dell'*intropatia* con la materia morta, la prostituzione, la fantasmagoria, l'aura e gli sviluppi in *Su alcuni temi baudelairiani* in merito all'esperienza vissuta dello shock, rimandiamo al nostro precedente studio (D'Urso 222-231).

della prostituzione delle grandi città, dove la prostituta e il poeta-*flâneur* sono accomunati dal modello dell'articolo di massa. Oltre al riferimento esplicito che si ritrova nel *Crepuscolo serale*, questa volta tale legame può risultare meglio chiarito negli appunti (XVII, XXXIX e XLI) di *Parco centrale*: entrambi si vendono, seppur da virtuosi della mercificazione, in una «comunione mitica» con le masse, nelle strade di una città che ha assunto il carattere, anch'esso mitico, del labirinto, con al centro il Minotauro, «immagine delle forze mortali che esso incarna» della metropoli (189, 205, 206). Tutto ciò ci fa cogliere meglio la superiorità che Benjamin attribuisce a Baudelaire rispetto a Hugo nella loro comprensione delle folle¹⁹ alla fine del capitolo sul *flâneur*, che così si chiude: «Nel momento in cui Victor Hugo esalta la massa come eroe in un epos moderno, Baudelaire cerca un rifugio per l'eroe nella massa della metropoli. Da *citoyen* Hugo si immedesima nella folla, da eroe Baudelaire si isola dalla stessa» (148).

2.3. La postura dell'eroe moderno in Baudelaire (e in Benjamin)

Il terzo e ultimo di questi capitoli più compiuti da cui abbiamo già tratto alcuni passi, approfondisce, all'interno del rapporto dialettico tra antichità e modernità, proprio la questione dell'eroismo baudelaire, che assume più sfumature. Da una parte, si è visto che Benjamin considera come un atto eroico in sé la scelta di Baudelaire di reagire alla condizione di decadenza del ruolo del poeta con un libro di poesie, anziché col romanzo o col *feuilleton* diffusi al tempo. Dall'altra parte, Benjamin mostra che l'eroe della modernità in Baudelaire è identificato ora col *flâneur*, ora col cenciaiolo, talvolta con l'*apache* (il teppista) come nella poesia *Il vino dell'assassino* (159), talaltra con l'eroina lesbica di *Lesbo e Donne dannate* I. Quest'ultima ha un rapporto diretto con l'antichità greca, ma è al contempo collegata al coevo esempio androgino sansimoniano di Claire Demar (169), e secondo Benjamin materializza l'avversione di Baudelaire per la gravidanza in quanto simbolo di femminilità e la sua approvazione della mascolinizzazione della donna, conseguenza dell'impiego di questa nelle fabbriche: «Baudelaire era quindi favorevole al processo. Allo stesso tempo, tuttavia, riteneva importante affrancarlo dalla sovranità dell'economia. Giunse così ad attribuire a questa linea di sviluppo un accento puramente sessuale» (172).

Così anche il *dandy*, di cui Baudelaire ha assunto la postura al punto di essere ritenuto tale, incarna il ruolo dell'eroe moderno: un eroe che, come svela *L'invito al viaggio*, è chiamato invano dal mare e ormeggiato per sempre nel porto, costretto a un eterno ozio (173). È in altri termini il tema di cui parla secondo Benjamin anche *I lamenti di un Icaro*, quello del poeta, come eroe dell'antichità, che cede il posto all'eroe moderno, predestinato alla rinuncia e alla rovina, sebbene «quello di dare forma alla modernità» sia un compito analogo alle fatiche di un Ercole, nell'aspirazione che Baudelaire nutriva «a essere, un giorno, letto come uno scrittore antico», verificando così la capacità della modernità di diventare antichità: «La modernità definisce un'epoca; allo stesso tempo definisce l'energia che agisce in questa epoca rendendola affine all'antichità. [...] [II] carattere di

¹⁹ Lacoste afferma che Benjamin (*Charles Baudelaire* 263, nota 28 e nota 1) sembra opporre la massa (*die Masse*) alla folla (*die Menge*) dei morti, dei clienti e degli elettori (ossia l'illusione, la fantasmagoria di un 'popolo'), e ritenere che Baudelaire abbia lucidamente strappato il velo della folla e colto il carattere mostruoso della massa. Nelle *Note sui Quadri di Parigi di Baudelaire*, Benjamin (*Opere complete* 345-346) moltiplica i riferimenti alla «presenza segreta della folla» in *Danza macabra*, *Crepuscolo serale*, *Le vecchiette*, *A una passante*, e nel *Crepuscolo mattutino* in cui le masse lavoratrici sono trasfigurate nella personificazione di Parigi come un vecchio laborioso.

modello dell'antichità è limitato al processo costruttivo; la sostanza e l'ispirazione dell'opera riguardano la *modernité*» (160-162).

Infine, il rapporto tra antichità e modernità si ritrova proprio nella teoria di fondo dei *Fiori del Male*, capaci di riempire l'alessandrino classico col ritmo, le figure e i temi della Parigi moderna: «Le *Fleurs du mal* sono il primo libro che abbia utilizzato nella lirica parole non solo di origine prosaica ma urbana» (177). Le allegorie, abbondanti, risultano usate in maniera inedita, radicalmente trasformate in questo nuovo contesto linguistico, tramite lo spleen dello stato d'animo baudelairiano, «il sentimento che, in permanenza, corrisponde alla catastrofe», come chiosa Benjamin commentando la quarta poesia *Spleen* (213; 182). «Lo *spleen* pone secoli tra l'istante presente e quello appena vissuto. È lo *spleen* che instancabilmente crea "l'antichità"», annota in *Parco centrale* (183).

Sul finire del terzo capitolo *La modernità*, Benjamin riassume gli elementi essenziali della poetica di Baudelaire, riprendendo il parallelo iniziale con Blanqui: l'incognito, la cospirazione linguistica, l'evento banale elevato a poetico, e l'allegoria come *putsch*.

L'incognito è la legge della sua poesia. La sua versificazione è paragonabile alla pianta di una metropoli nella quale ci si può muovere inosservati, celati dagli edifici, da passi carrai o cortili. Come ai congiurati prima della rivolta, su questa pianta alle parole sono assegnate con precisione le postazioni che devono occupare. Baudelaire cospira con la lingua stessa. Ne calcola gli esiti passo dopo passo. [...] Va in cerca del fatto banale per accostarlo a quello poetico. [...] È questo gesto a fornire alle sue allegorie quel tanto di fuorviante che le distingue da quelle correnti. [...] È questo il vocabolario lirico in cui all'improvviso e senza alcun segno premonitore compare l'allegoria. [...] Per quel colpo di mano che in lui è il poetare, Baudelaire si confida con le allegorie. [...] La sua tecnica è quella del colpo di mano. (175-177)

Si è scritto diffusamente sul passaggio di Benjamin dalla metafisica degli anni '20 al marxismo dei '30, e spesso lo si è fatto abusando, per marcare in maniera non dialettica una soluzione di continuità nel suo pensiero. Una simile rottura non regge del tutto tra i due studi di Benjamin su Baudelaire, il primo e l'ultimo della sua vita, benché appaiano molto differenti dal punto di vista dell'approccio metodologico. In realtà, ciò su cui nel 1938 Benjamin mantiene fede allo scritto del 1923 è l'indifferenza del ricettore ideale per il discorso sull'opera d'arte, ma cambiandone il senso. Ora affronta quest'ultima non più indipendentemente dal suo rapporto con l'umano, ma piuttosto nella sua fase *poetica*, cioè nel momento della sua *produzione*, del suo sorgere, delle cause materiali (la città, la modernità, lo sviluppo tecnologico, le figure e i rapporti sociali che ne conseguono) che stanno alla base della *creazione* del poeta. Si tratta quindi di una sociologia materialista della letteratura che studia meno gli effetti della ricezione e le statistiche della lettura che le origini della poesia artistica.

Con ciò ci ricorda che dell'uomo la *poiesis* riunisce al contempo l'aspetto creativo (artistico, poetico) e l'aspetto produttivo (economico), e che quest'ultimo non solo è indissociabile dal primo – col rischio altrimenti di ricadere nella metafisica – ma lo è a tal punto da determinarlo in tutti i suoi rapporti, ivi compresi i suoi fenomeni recettivi. In quest'era d'idealismo imperante nella critica letteraria e nelle istituzioni che la propagano, si tratta di un messaggio che risulta non solo ancora attuale, ma anche eroico oggi come lo era già ai suoi tempi, se consideriamo lo scarso successo che ha avuto – proprio come Baudelaire nella sua epoca – tra i teorici di Francoforte. Che in questo si siano dimostrati semmai loro poco materialisti dialettici, piuttosto te(le)ologi(ci) e già tanto postmoderni?

Bibliografia

- Bathrick, David. "Reading Walter Benjamin from West to East" [1979]. *Walter Benjamin. Critical Evaluations in Cultural Theory*. Ed. Peter Osborne. New York: Routledge, 2005. Vol. III: *Appropriations*. 9-17. Stampa.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Texte de la seconde édition [1861] suivi des pièces supprimées en 1857 et des additions de 1868. Éd. Jacques Crépet et Georges Blin. Paris: Librairie J. Corti, 1950. Stampa.
- . *Petits poèmes en prose (Le spleen de Paris)*. Paris: Garnier-Flammarion, 1967. Stampa.
- Benjamin, Walter. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Ed. e trad. Renato Solmi. Torino: Einaudi, 1962. Stampa.
- . *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Hrsg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969. Stampa.
- . *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Éd. et trad. Jean Lacoste. Paris: Payot, 1974. Stampa.
- . *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*. Ed. Giorgio Agamben, Milano: Neri Pozza, 2012. Stampa.
- . *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*. Hrsg. Rosemarie Heise. Berlin-Weimar: Aufbau, 1971. Stampa.
- . "Il compito del traduttore" [1923]. *Angelus Novus*. 37-50. Stampa.
- . *Lettere 1913-1940*. Torino: Einaudi, 1978. Stampa.
- . *Opere complete*. Torino: Einaudi, 2006. Vol. VII. Stampa.
- . *Parigi, capitale del XIX secolo: i "Passages" di Parigi*. Torino: Einaudi, 1986. Stampa.
- . "Tesi di filosofia della storia" [1940]. *Angelus Novus*. 75-86. Stampa.
- Blanqui, Louis-Auguste. *L'eternità attraverso gli astri* [1872]. Trad. Giulia Alfieri. Milano: SE, 2005. Stampa.
- Breton, André. *Arcane 17. Enté d'ajours* [1944-1947]. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1999. 35-113. Trad. Laura Xella. *Arcano 17*. Napoli: Guida, 1985. T. III. Stampa.
- D'Urso, Andrea. "Benjamin interprete di Baudelaire." *Quaderni* 23/2001-2005 (2006): 203-234. Stampa.
- e Francesco Muzzioli. "Benjamin e *Il compito del traduttore*: due riflessioni parallele per una rilettura in chiave rossi-landiana." *Lingue e Linguaggi* 6 (2011): 133-147. Web. 14 giugno 2015. <<http://sibasese.unisalento.it/index.php/linguellinguaggi/article/view/11649/10625>>.
- Fournel, Victor. *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. Paris: Delahays, 1858. Stampa.
- Heise, Rosemarie. "Der Benjamin-Nachlass in Postdam." *alternative* 56-57 (1967): 186-194. Stampa.
- . "Nachbemerkungen zu einer Polemik oder Widerlegbare Behauptungen der Frankfurter Benjamin-Herausgeber." *alternative* 59-60 (1968): 68-75. Stampa.

- Kingstone, Andrew. "Why there are no stars in Baudelaire." 17 gennaio 2014. Web. 14 giugno 2015. <<http://rottensun.com/essays/why-there-are-no-stars-in-baudelaire/>>.
- Lepenies, Wolf. *Melanconia e società* [1969]. Trad. Francesco Paolo Porzio. Napoli: Guida, 1985. Stampa.
- Luperini, Romano. "Costruzione di una 'costruzione': il Baudelaire di Benjamin, il moderno, l'allegoria." *Allegoria* 3 (1989): 7-35. Stampa.
- Marx, Karl. *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte* [1852]. Roma: Editori Riuniti, 1974. Stampa.
- . "Le Lotte di classe in Francia dal 1848 al 1850" [1850]. *Opere complete*. Di Karl Marx e Friedrich Engels. Roma: Editori Riuniti, 1977. Vol. X. 41-146. Stampa.
- e Friedrich Engels. "Recensione ad A. Chenu, *Les Conspirateurs*, e a L. de la Hodde, *La naissance de la République en février 1848*" [1886]. *Opere complete*. Roma: Editori Riuniti, 1977. Vol. X. 311-325. Stampa.
- Prete, Antonio. "Un'allegoria d'autunno. Baudelaire e Benjamin." *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry: studi di poetica*. Milano: Feltrinelli, 1986. 80-98. Già in *aut aut* 189-190 (1982): 185-202. Stampa.
- Rimbaud, Arthur. "À Georges Izambard" [1871]. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1954. 267-268.
- . "Rimbaud a Georges Izambard". Trad. Diana Grange Fiori. *Opere*. Milano: Mondadori, 1975. 448-450. Stampa.
- Strindberg, August. *Inferno* [1897]. Ed. Luciano Codignola. Milano: Adelphi, 1972. Stampa.
- . *Verso Damasco, I-III* [1898-1901]. Trad. Luciano Codignola e Mady Obolensky. Milano: Adelphi, 1974. Stampa.
- Tiedemann, Rolf. "Zur 'Beschlagnahme' Walter Benjamins, oder Wie Man mit der Philologie Schlitten fährt." *Das Argument* 46 (1968): 74-93. Stampa.