

LEONARDO V. DISTASO

**Appunti sulla Parigi di Walter Benjamin:
superamento nel moderno e non del moderno?**

1.

Per il *flâneur* benjaminiano le grandi reminiscenze possono costituire un impedimento. I grandi brividi storici che riflettono la pesantezza delle pietre e l'istituzione dello spazio-tempo monumentale possono costituire un ostacolo su cui inciampa il suo passo; un passo che attende sulla soglia del labirinto urbano e che accompagna il *flâneur* a specchiarsi nell'immagine di un cosmo linguistico. La metropoli quale nuovo oggetto storico, mutevole nella sua forma e labirintico nell'intreccio di strade e case, è attraversata dalle intermittenze di un impulso frenetico che si apre la via a livello di linguaggio. Nel transito dall'impulso intermittente alla semiosi labirintica, la metropoli diventa il territorio in cui mettere in gioco la capacità d'uso dei suoi codici e delle sue istruzioni latenti quanto evidenti, frutto sì di un qualche ricordo o di un certo sapere, ma ancor più dell'attitudine a riconoscere le tracce lasciate sulla soglia e ritrovate poco dopo, tracce che indicano le mutazioni di significato, così come gli strati e le sedimentazioni che via via addensano i ricordi¹. Grazie alle istruzioni d'uso indicate dalla soglia – là dove il commesso di boutique attende il suo cliente, così come fa la prostituta che ne ha catturato il destino e lo restituisce al suo piacere² – il *flâneur* rimette in gioco la superficiale padronanza che lo spinge lentamente attraverso un tempo scomparso – un passato non più privato, dunque non più solo suo – una padronanza attenta al dettaglio e alla cronaca che rende inutile ogni richiesta di spiegazioni. Inutile attendere risposte: meglio seguire la risonanza del passo dopo passo, inseguire l'ebbrezza senza punti cardinali, la seduzione delle cose e dei negozi, i nomi delle strade, e poi via via fino a crollare sfinito nel suo freddo *intérieur*³. Ebbrezza e seduzione: sono i sintomi che mostrano la perdita, più o meno parziale, di ogni

¹ Benjamin (2000d), p. 555.

² Ivi, p. 550.

³ Ivi, pp. 465-466.

dimensione privata e il ristabilimento di una memoria percettiva che annulla tale perdita, con la trasformazione delle strade in un paesaggio la cui temporalità è quella che Aragon aveva già riconosciuto e consegnato all'immaginazione: *Qu'il plaît à l'homme de se tenir sur le pas des portes de l'imagination!*⁴ Ebbrezza anamnestică con la quale il *flâneur* vaga per la città nutrendosi di ciò che colpisce i suoi sensi e aggiungendovi quei dati morti che oscillano tra l'esperito e il vissuto: è così che il *flâneur* si sente ancora appassionato e carico del fascino che a sua volta lo affascina.

Piaccia al *flâneur* attraversare Parigi, che le si apre come paesaggio, per poi chiuderlo come stanza. Nel gioco linguistico dello stare e muoversi all'interno del labirinto metropolitano, tra somiglianze e differenze da cogliere nella loro evidenza immateriale, così come nell'uso che replica un gesto iniziale o un significato da ritenere e riconfigurare, pare proprio che la mossa più difficile sia quella di riconoscere la città nel suo essere tale, dimenticando il tempo in cui lo è divenuta: «E quante case o strade ci vogliono perché una città cominci a essere città? Il nostro linguaggio può essere considerato come una vecchia città: un dedalo di stradine e di piazze, di case vecchie e nuove, e di case con parti aggiunte in tempi diversi; e il tutto circondato da una rete di nuovi sobborghi con strade diritte e regolari, e case uniformi»⁵. La genealogia si svuota a favore della micrologia e il tempo-ora immunizza la staticità del tempo mitico. Ripensando integralmente la provenienza storica e le domande sul *quando* e sul *come*, è possibile accostarsi al tempo della *flânerie* al passo con la tartaruga⁶. Un tempo che evita la sopraffazione dalla cultualità della pietra e che non gela nella staticità dell'immagine, permettendo di mettersi in ascolto di una memoria in grado di trasformare la percezione delle strade e delle piazze in un'esperienza reale in grado di trasfigurare i vissuti sedimentati. Un tempo che avvolge il modo di accostarsi ai portoni e sedersi ai caffè come fossero un familiare arredamento, passando e ripassando i luoghi come attori di uno spettacolo la cui scena è *un teatro senza finestre*: una città in bottiglia in cui il vero si specchia attraverso le vetrine che occupano lo spazio scenico della soglia, dove gli abitanti del panorama si riconoscono nello sguardo reciproco e complice che si scambiano nei *panoramas*, ciascuno vedendo se

⁴ Aragon (2015), p. 75.

⁵ Wittgenstein (1983), § 18.

⁶ Benjamin (2000b), p. 968.

stesso nell'altro⁷. Sono i tratti apparenti che si sovrappongono e che invitano un aspetto a identificarsi nel suo contrario⁸. Baudelaire aveva già colto questa tensione feconda e profonda nello sguardo gettato dentro una finestra chiusa, là dove né *Le finestre* dello *Spleen di Parigi* coglie in quel buco nero e misterioso la luce della vita che sogna e soffre: non c'è niente di più interessante di ciò che sfilava dietro un vetro, la vita che si offre come spettacolo e che si svela come racconto – o come leggenda – al di là di ogni pretesa di verità, verso una realtà ben più ricca e creativa⁹.

2.

Risaliamo ai primi appunti del *Pariser Passagen I* del 1928-'29. Nel recensire il volume di Franz Hessel, *Spazieren in Berlin* (1929)¹⁰, Walter Benjamin nota che la maggior parte delle descrizioni di città non sono scritte da nativi: lo stimolo superficiale, l'esotico, il pittoresco sono reazioni lasciate allo straniero e al turista. I motivi profondi che inducono un nativo a descrivere la propria città hanno a che fare con la memoria e non con la curiosità impressionistica: un viaggiare nel passato piuttosto che in luoghi lontani. Una memoria che ha come veicolo un diverso bigheggiare che è in grado di tracciare figure del passato, dell'infanzia nel luogo e del luogo stesso. Una memoria che è musa di un racconto non soltanto privato e non mera fonte zampillante di immagini oniriche, bensì musa *epica* pronta a percorrere le strade affollate in cerca dell'esperienza dialettica di un passato comune, pubblico: un'epica della massa su base percettiva. Si tratta di cogliere nelle percezioni significative le tracce e le immagini di ricordi che evocano un passato di sogno nell'ora del risveglio nella città natale. Così la città moderna diventa, per Benjamin, il luogo esemplare in cui si riattiva la memoria. La Berlino di Hessel, attraversata come un passeggio, è vissuta in parte come la *città invisibile* di Isidora, in cui se un forestiero è incerto tra due donne ne incontra sempre una terza, ma anche la città desiderata dal cavaliere errante in un sogno e che contiene egli stesso da giovane – la Isidora sognata come il tempo dell'infanzia che al cavaliere appare nella

⁷ Ivi, p. 916.

⁸ Ivi, p. 467.

⁹ Baudelaire (1996a), p. 449.

¹⁰ Benjamin (2010a), pp. 379-383.

memoria nell'istante stesso in cui vi entra e la attraversa¹¹. Ma la Berlino paesaggistica di Hessel somiglia anche a Zaira dagli alti bastioni, la *città invisibile* che non dice il suo passato, ma lo mostra nelle linee di una mano, negli spigoli delle vie e nelle griglie delle finestre, nei dettagli di un presente che contiene il passato *ora*, tra le maglie di una tessitura che si attraversa come si attraversa un tempo diverso, frutto di una percezione che dal privato si apre all'immenso spettacolo¹².

Per questo la *flânerie* è propria di Parigi e non di Roma, città di storia e di spessore caduta in rovina in ogni frammento, ma per sempre conservata; Benjamin ritrova la *flânerie* a Berlino, seppur nella sua recente trasformazione: ripescando un momento di Hofmannsthal, Benjamin ricorda che il paesaggio urbano è fatto di pura vita – ebbrezza anamnestic – e si schiude davanti al *flâneur* come il paesaggio di una *seconda natura*, mentre lo circonda come una stanza¹³. Egli sa reggere gli choc dell'inatteso perché ancora in grado di fare esperienza del passato che traspare nelle fantasmagorie del presente. Il suo tempo inutile e indifferente reagisce alla reificazione borghese e mercantile instaurando nuovamente una tensione dialettica col passato nel pieno recupero della proustiana memoria involontaria. Con la riattivazione del passato il *flâneur* resta in grado di recuperare il senso della *Erfahrung*, secolarizzata e trasmissibile, rispetto allo chocante e fugace *Erlebnis* annullando le potenze mitiche conservate nella società mercantile: anche in questo il *flâneur* si discosta dalla massa. Il *flâneur* che vive con la massa riconosce negli oggetti e nelle fantasmagorie della strada lo stesso carattere ornamentale che questa gli riconosce, sebbene anche la massa faccia ormai parte dell'ornamentazione della città. Già nel 1927 Kracauer lo aveva dichiarato: la massa è elemento portante delle figurazioni ornamentali e solo in quanto membri di una massa gli uomini sono frammenti di una figura¹⁴. Ma Kracauer era andato ancora oltre: non solo il piacere estetico prodotto dall'ornamento è legittimo, ma proprio tale configurazione costituisce il principio formale di un'epoca il cui materiale, sia esso umano che merce, è articolato ed esposto parimenti allo stesso modo andando a costituire la nuova immagine della vita reale. Perciò anche l'arte – e soprattutto l'arte – deve poter lavorare d'ora in poi anche con le

¹¹ Calvino (2004), p. 363.

¹² Ivi, p. 365.

¹³ Benjamin (2010a), p. 380.

¹⁴ Kracauer (1982), pp. 100-101.

configurazioni ornamentali di massa che «per il loro grado di realtà sono superiori alle produzioni artistiche rivolte in forme sorpassate a nobili sentimenti ormai obsoleti»¹⁵. Kracauer è chiaro nell'assegnare all'arte siffatti i suoi compiti: essa può cogliere i residui dell'uomo che, trapassando nelle figurazioni assunte dalla massa, possono essere disegnati solo come figure anonime dalle quali sono stati eliminati i caratteri naturali e organici. Il carattere di apparenza di queste figurazioni anonime si delinea attraverso un medium estetico che, nell'infrangere la forma intesa come unità organica, ne esalta il momento storico dominato dalla ratio capitalistica che destina la massa verso un tempo mitologico da restaurare a partire proprio dalla sua obsolescenza. Poiché la *ratio* che domina il momento della configurazione della massa trascina avanti a sé il totem di una potenza simbolica del tutto apparente, proprio tale potenza simbolica, oramai inefficace rispetto alla potenza che poteva esprimere in passato, si traspone nei prodotti effimeri e caduchi, prodotti che l'arte stessa è ora in grado di realizzare da sola in nome della massa che ne fa richiesta. In tal modo, da un lato viene mantenuto il piano mitologico in una *seconda natura* del tutto apparente in quanto piano storico di ciò che lo spirito ha preformato, dall'altro questo piano viene fruito e appreso da una massa che ha secolarizzato il momento della forma grazie allo stravolgimento del momento percettivo, divenuto ora lo strumento della residualità¹⁶. Così, per Kracauer, da una parte troviamo un'élite culturale che, negando il fenomeno, aderisce totalmente al sistema economico dominante illudendosi di controllarlo e appiattendosi, nello stesso tempo, sul piano di una produzione artistica obsolescente e immune alla realtà; dall'altro, siamo in presenza di una massa naturale la cui vita sociale gravita mossa dalle leggi del capitale senza disprezzare né mistificare il piano della realtà, il solo dal quale, e nel quale, cogliere le dinamiche della trasformazione storica del moderno¹⁷. In questo senso il punto di vista del *flâneur* benjaminiano è privilegiato: egli osserva, stando sulla soglia, il passaggio dei momenti mitici che cadono sotto i suoi occhi e si reificano nello spazio trasparente e fantasmagorico della barbarie¹⁸: il mondo alienato e convenzionale fatto dall'uomo a immagine del mito e che

¹⁵ Ivi, p. 103.

¹⁶ Ivi, p. 107.

¹⁷ Ivi, p. 108.

¹⁸ Benjamin (2000d), p. 524.

si è reificato in un concetto di storia che copre interamente come una totalità la natura. Ma dall'altro, egli coglie anche il passaggio dei fenomeni e degli oggetti transeunti e caduchi, delle merci e delle immagini nelle quali si specchia la configurazione della massa come insieme di individui che non esistono più che; seppur nell'illusione prodotta dalla reificazione dello spazio mitico, oramai solo apparente, essi costituiscono il mondo oggetto di una storia naturale: «Il peculiare carattere metaforico della speculazione di Benjamin [...] il suo aspetto mitizzante, discende proprio dal fatto che sotto il suo profondo sguardo lo storico si trasforma in natura in forza della propria caducità e tutta la naturalezza si trasforma in una parte della storia della creazione»¹⁹. Tutto gli diventa allegoria, a Benjamin come al *flâneur*, all'interno di un orizzonte storico totalmente demitologizzato, micrologico, rivolto al determinato temporalmente, al transitorio e al mortale, insomma: all'idea di una *storia naturale* abitata da un uomo di *carattere* e non di *destino*: «nel carattere la soprannatura, l'uomo, si strappa all'amorfo del mito»²⁰.

La soglia del *flâneur*, posta tra il dentro e il fuori, è lo spazio per l'esperienza dialettica della comprensione, possibile solo se il *flâneur* sosta nell'attimo aperto della modernità lottando tra la *distruzione* e la *costruzione*, tra la dissoluzione e l'incontro: il *flâneur* è figura del superamento a patto che la sua qualità distruttiva appartenga alla modernità, intesa non come progresso, ma come panorama di immagini dialettiche, «rappresentazione dell'era moderna quale al tempo stesso nuova, già passata e sempre uguale»²¹. Il *flâneur* è la figura esemplare della *filosofia dell'inumano* che Adorno rintraccia in Benjamin: è luogo/soglia di una dimensione critica ed è teatro di un'esperienza, non un esistente di per sé e per sé²². Se il *flâneur* può vantare un che di distruttivo, pur nel suo vago girovagare, lo può data la sua corrispondenza col carattere apollineo del distruttore: il suo spirito è *giovane* perché toglie di mezzo le tracce e i testimoni della nostra età – le tracce mitiche che annebbiano le apparenze – ed è *allegro* perché rimuove le radici della propria condizione – facendo *epoché* dei contenuti della memoria volontaria, ossia ciò che può costituire i

¹⁹ Adorno (1979), p. 250.

²⁰ Cit. Adorno (1979), p. 252; Adorno (2009), in part. pp. 68-74; Lukács (1972), pp. 75-80; Benjamin (2008), pp. 452-458.

²¹ Adorno (1979), p. 251.

²² Ivi, p. 253.

valori e le convenzioni²³. Tra gioventù e allegria il *flâneur* raffigura un elemento del carattere distruttivo – se il *flâneur* è, in qualche modo, una figura del superamento – restando nel fronte dei tradizionalisti alle stesse condizioni che ne determinano le sue proprietà: egli tramanda le cose e le situazioni rendendole maneggevoli e liquidandole, facendo esperienza senza farsi teorie dell'esperienza, accogliendo l'idea di essere franteso e osservando il panorama senza per questo custodirlo. La sua coscienza storica si accompagna all'insormontabile diffidenza nel corso delle cose²⁴. E questa corrispondenza tra il *flâneur* e il distruttore è possibile alla luce di una lettura comparata della *flânerie* di Baudelaire con il successivo incontro di Breton con Nadja: nel loro confronto il *flâneur* analizzato da Benjamin acquista un'altra veste.

Leggiamo *À une passante*, dai *Fleurs du mal*²⁵. Se nel mezzo del clamore della folla l'io (*le moi*), *crispé comme un extravagant*, passa accanto a una passante, *agile et noble, avec sa jambe de statue*, senza essere in grado di fermare nell'*adesso* che appare *la douceur qui fascine et le plaisir qui tue*, senza essere in grado di sostenere l'incontro con la donna che passa, nel cui sguardo si sente chiamato alla morte piuttosto che a una nuova esperienza, allora è comprensibile la conseguenza, ossia: come sia possibile che l'oscurità segua immediatamente il lampo (*Un éclair...puis la nuit!*). La *fugitive beauté* continua, in Baudelaire, a promettere una felicità oltre la vita (*Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*), continua a essere una promessa irrealizzabile nel frastuono delle luci e nei lampi dei passi perduti sul selciato: la salvezza dell'esistenza naturale resta irrealizzabile proprio là dove si è guardato in faccia l'estremo pericolo. La bellezza che appare e fugge via manca e fa mancare l'incontro, che attraversa l'attimo e lo sguardo per poi dirigersi verso il suo punto di fuga all'infinito, verso il non incontro (*jamais peut être!*), verso un'esperienza mancata perché travolta dalla custodia di uno sguardo che non coglie il tempo fuggente concessogli dalla bellezza, sognando, invece, l'impossibile eternità. Diversa è la possibilità offerta da *Nadja* di Breton: essa apre lo spazio per un'illuminazione profana in grado di cogliere nel tempo dell'*adesso* l'anima errante che sosta nel passare: «Non avevo mai visto degli occhi come quelli.

²³ Benjamin (2002), p. 521.

²⁴ Ivi, p. 522.

²⁵ Baudelaire (1996b), pp. 189-191.

Senza esitazione rivolgo la parola alla sconosciuta, pur attendendomi, ne convergo, il peggio»²⁶. Benjamin riconosce in Nadja la figura dell'incontro, fragile e transitorio, frutto di un'illuminazione profana, la quale apre a quell'esperienza possibile che riscatta ogni altra esperienza. Il senso rivoluzionario del Surrealismo è infigurato nella scrittura e nella carne di Nadja: il boulevard Bonne Nouvelle mantiene la promessa strategica della rivolta da sempre implicita nel suo nome, così come nel vivere tra pareti di vetro si realizza una virtù rivoluzionaria per eccellenza, ovvero quella di essere vicino alle cose a cui è vicina Nadja, una vicinanza che fa esplodere «le grandi forze della *Stimmung* che sono nascoste in queste cose»²⁷. Non è, in fondo, una forma del procedimento micrologico benjaminiano? Una stasi sul minimale? Si tratta, come scrive Benjamin, delle «energie rivoluzionarie che appaiono nelle cose “invecchiate”, nelle prime costruzioni in ferro, nelle prime fabbriche, nelle prime fotografie, negli oggetti che cominciano a scomparire, nei pianoforti a coda, negli abiti vecchi più di cinque anni, nei ritrovi mondani, quando cominciano a passare di moda»²⁸. Energie che sono presenti, aggiungiamo, anche nello choc e nell'orrore di Breton per le finestre buie che improvvisamente si illuminano di rosso lasciando intravedere l'interno di una casa, non più privata di una strada²⁹.

Qui Benjamin ravvisa il trucco che governa questo mondo di cose: la sostituzione dello sguardo storico con quello politico³⁰. D'altronde lo aveva fatto già Haussmann urbanizzando Parigi secondo i dettami dell'imperialismo napoleonico: esprimendo alla Camera nel 1864 tutto il suo odio per una popolazione priva di radici della metropoli, Haussmann reagisce garantendo la città dalla guerra civile, collegandone i centri nevralgici e abbattendo l'idea stessa di possibili barricate. La mancata alleanza tra borghesia e proletariato non solo ha svuotato le forze della Comune, ma ha reso vani gli stessi sogni della borghesia, che Balzac per primo ha descritto e che solo il Surrealismo è stato in grado di guardare liberamente³¹. Lo sguardo sulle rovine della borghesia accompagna la haussmannizzazione della storia nella politica nazional-imperiale aprendo a quella *estetizzazione della politica* che sarà la cifra del fascismo, ma tale

²⁶ Breton (1972), p. 52.

²⁷ Benjamin (2010b), pp. 203-204; Breton (1972), p. 73.

²⁸ Ivi, pp. 204-205.

²⁹ Breton (1972), p. 66.

³⁰ Benjamin (2010b), p. 205.

³¹ Benjamin, (2000c), pp.15-17.

sguardo accompagna da vicino anche i residui del mondo di sogno del *flâneur* e quello, altrettanto piccolo, dei surrealisti. Il vero volto della città, la Parigi dei surrealisti, il piccolo mondo di strade e caffè radiografate e vissute dall'interno, mostra che nel grande mondo (il cosmo) le cose non appaiono diverse: il mondo dei surrealisti, quanto meno, smaschera l'equivoco dell'*art pour l'art* che, estetizzando il reale e rinchiudendolo nell'immagine, mostra nella sua obsolescenza di valori il permanente carattere mitico dell'arte. Merito del surrealismo parigino è quello di smascherare l'equivoco *politicizzando l'arte* attraverso la creatività artistica e letteraria in grado di attivare, proprio nella città e nei suoi oggetti, il momento del risveglio storico pronto a realizzare l'utopia seguendo la *Stimmung* politica che Haussmann aveva neutralizzato. Il grande sogno borghese implode, per sua stessa natura, nella natura del mondo convenzionale ad opera dei suoi stessi valori. Nello stesso tempo l'arte si rifugia nella parola d'ordine dell'*art pour l'art* tradendo il suo ruolo nella società e chiudendosi entro direttive ideali e astratte; essa, tuttavia, lascia spazio al *flâneur* per operare il risveglio storico, nella dimensione propria del *piccolo mondo*, universo in cui le forze dell'ebbrezza fanno finalmente i conti con la realtà che appare attraverso la dialettica del naturale³².

Cuore dell'attività del *flâneur* è la percezione, ora velata dalla folla che trasfigura la città in fantasmagoria, ora è stanza in cui si rifugia l'ultima utopia dell'arte. Egli è ancora nel mezzo tra l'adeguato uso borghese della grande città che si accompagna all'aura conciliante con il futuro – conciliante perché trascina ancora elementi mitici del passato, da un non essere più che continua a lavorare appassionatamente nelle cose³³, e che mira a durare aristocraticamente nella memoria che non vuol cedere alle sfumature del luccicante presente³⁴ – un'aura che ha trovato asilo nella folla accanto alla sua incerta individualità. Ma dall'altro egli cammina accompagnato dall'ebbrezza e dalla seduzione, sviluppa un sapere percepito e percettivo che osserva e viene visto, si nasconde e appare. Il *flâneur* sa nel momento in cui percepisce, egli è come un investigatore che ricostruisce la scena in base a indizi frutto di un'attenta osservazione³⁵. Egli deve muoversi

³² Benjamin, (2010b), p. 206.

³³ Ivi, p. 906.

³⁴ Benjamin (2010a), p. 383.

³⁵ Benjamin, (2000d), p. 493.

tra questi indizi come per trovare l'uscita dal labirinto inestricabile. Il suo è un sapere percettivo che oscilla tra la traccia e l'aura: «La traccia è l'apparizione di una vicinanza, per quanto possa essere lontano ciò che essa ha lasciato dietro di sé. L'aura è l'apparizione di una lontananza, per quanto possa essere vicino ciò che essa suscita. Nella traccia noi facciamo nostra la cosa; nell'aura essa si impadronisce di noi»³⁶. Qui, insieme all'arte che si risveglia dalla sua obsolescente purezza, troviamo ancora una volta la politica che rinnova il suo primato sulla storia: «il passato deve diventare il rovesciamento dialettico, l'irruzione improvvisa della coscienza risvegliata. La politica consegue il primato sulla storia»³⁷.

Poco prima del tentativo del 1935 Benjamin, proprio nel biennio 1928-'29, riflette sul sogno che riconduce il presente ai ricordi, la cui lontananza è percepita nella vicinanza di esperienze di affinità e corrispondenze, dialettiche in *un tempo-ora* – un tempo che si è emancipato dal mito e che, perciò, è in grado di ritrovare la storia sul piano di una pur sempre dialettica *seconda natura*. Benjamin interpreta la lezione del Surrealismo a partire dal fatto che solo a Parigi la nuova arte del *flâneur* può maturare dalla consunzione del mito fino alla consapevolezza dell'inferno: tutto ciò che è nuovo, tutto ciò che costituisce il volto del mondo attuale, conserva un carattere che non cambia mai e rimane sempre lo stesso, e che solo una diversa percezione è in grado di cogliere nelle sue determinazioni e nelle sue corrispondenze; una percezione capace di cogliere le figure formate da un tempo intermittente (il tempo del cinema) in cui l'uno e l'identico sono attraversati da innumerevoli intermittenze pronte all'arresto provvisorio³⁸.

È questo il tempo in cui è possibile l'incontro di Breton con Nadja: passeggiare e incontrare nella modernità dell'inferno facendo esperienza e non formulando teorie, vivendo tra pareti di vetro che annullano il senso della *privacy*, facendo esplodere ciò che è nascosto dietro le squallide esperienze quotidiane riducendole a schegge rivoluzionarie pronte all'incontro con il presente politico, il vero volto della città di Parigi³⁹. La politica si svela dietro *l'illuminazione profana*, là dove la vera vita è degna d'essere vissuta sulla soglia che cancella la separazione tra veglia e sonno, nelle mille immagini fluttuanti, nell'ingranaggio perfetto tra immagine e

³⁶ Ivi, pp. 499-500.

³⁷ Ivi, p. 433.

³⁸ Benjamin (2000a), p. 919.

³⁹ Benjamin (2010b), pp. 204-205; Breton 1972.

suono che mette fuori gioco anche i significati nascosti, in una felicità che non ha bisogno di cercare un senso, e che si svela celandosi nelle sale oscure.⁴⁰ Pensare il moderno, ripensarlo con il ricordo frutto di un risveglio messo in atto da immagini di choc e di arresto, immagini e non rappresentazioni che eludono proprio la moderna identità di mito e progresso.

Bibliografia

- Adorno, T.W. (1979), *Introduzione agli Scritti di Benjamin*, in *Note per la letteratura 1961-1968*, trad. it. a cura di E. De Angelis, Einaudi, Torino.
- Adorno, T.W. (2009), *L'idea della storia naturale*, in M. Farina (a cura di), *L'attualità della filosofia*, Mimesis, Milano.
- Aragon, L. (2015), *Le paysan de Paris*, Gallimard, Paris.
- Baudelaire, C. (1996a), *Lo Spleen di Parigi*, in Id., *Opere*, trad. it. a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano.
- Baudelaire, C. (1996b), *I fiori del male*, in Id., *Opere*, trad. it. a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano.
- Benjamin, W. (2000a), *Passages di Parigi I*, in Id., *I "passages" di Parigi, Opere complete*, vol. IX, trad. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino.
- Benjamin, W. (2000b), *Passages di Parigi II*, in Id., *I "passages" di Parigi, Opere complete*, vol. IX, trad. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino.
- Benjamin, W. (2000c), *Parigi, la capitale del XIX secolo* in Id., *I "passages" di Parigi, Opere complete*, vol. IX, trad. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino.
- Benjamin, W. (2000d), *Appunti e materiali* in Id., *I "passages" di Parigi, Opere complete*, vol. IX, trad. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino.
- Benjamin, W. (2002), *Il carattere distruttivo*, in Id., *Scritti 1930-1931, Opere complete*, vol. IV, trad. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino.
- Benjamin, W. (2008), *Destino e carattere*, in Id., *Scritti 1906-1922, Opere complete*, vol. I, trad. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino.
- Benjamin, W. (2010a), *Il ritorno del flâneur*, in Id., *Scritti 1928-1929, Opere complete*, vol. III, trad. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino.
- Benjamin, W. (2010b), *Il surrealismo*, in Id., *Scritti 1928-1929, Opere complete*, vol. III, trad. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino.
- Breton, A. (1972), *Nadja*, trad. it. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino.

⁴⁰ Benjamin (2010b), pp. 202-203.

- Calvino, I. (2004), *Le città invisibili*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, Mondadori, Milano.
- Kracauer, S. (1982), *La massa come ornamento*, trad. it. a cura di R. Bodei, Prismi, Napoli.
- Lukács. G. (1972), *Teoria del romanzo*, trad. it. a cura di A. Asor Rosa, Newton Compton, Roma.
- Wittgenstein, L. (1983), *Ricerche filosofiche*, trad. it. a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino.

Abstract

In a speech of 1864 Haussmann has showed his hate for Parisians: they are devoid of roots. The metropolis uproots and bewilders and it's so difficult for the *voluntary memory* recovering the ancient and eternal sense of the value. Art shelters in the password of the *art pour l'art* and so it loses its role and contact with society. So that the *flâneur* can do the *historical awakening* by the recovering of *unvoluntary memory* of the *correspondances* that vivify the metropolis and his historical nature. The surrealism is the chance of this awakening.

Keywords: Haussman, Benjamin, memory, *flâneur*, surrealism.