



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione Culturale (LTLLM)
Classe LT-11

Tesina di Laurea

Passeggiare è un'arte: la flânerie tra Parigi e Berlino nell'opera di Walter Benjamin

Relatore
Dott.ssa Giada Peterle

Laureando
Carlotta Passuello
n° matr.1225582 / LTLLM

Anno Accademico 2021 / 2022

Indice

Riassunto in lingua	3
Introduzione.....	11
1. Walter Benjamin nella metropoli moderna	15
1.1. Breve introduzione all'autore	15
1.2. La poetica e il rapporto con il surrealismo	21
1.3 L'esperienza dello "shock" nella metropoli moderna	25
2. Le origini della flânerie: il flâneur a Parigi	31
2.1. Principali caratteristiche del flâneur	31
2.2. Perché a Parigi? La metropoli moderna definitiva	36
2.3 Benjamin legge Baudelaire e l'esperienza della metropoli	40
3. Il "ritorno" della flânerie: il flâneur a Berlino, e altrove	45
3.1. Il ritorno del flâneur: il dialogo tra Walter Benjamin e Franz Hessel	45
3.2. Il flâneur nella propria città, tra ricordo e risveglio.....	50
3.3. Ritratti urbani: "altre" città attraverso lo sguardo del flâneur	53
Conclusioni.....	57
Bibliografia.....	59

Riassunto in lingua

Le titre de ce mémoire est « Se promener est un art : la flânerie entre Paris et Berlin dans l'œuvre de Walter Benjamin ». Ce mémoire a pour but de donner un aperçu des études de Walter Benjamin sur la pratique de la flânerie (à savoir le fait de se promener sans hâte, au hasard, avec oisiveté¹), en commençant par l'analyse de l'auteur sur la métropole moderne, puis en recherchant l'origine de cette pratique et son évolution. En particulier, l'accent sera mis sur les villes de Paris et de Berlin, pôles autour desquels se déroule principalement la vie de l'auteur et lieux emblématiques de la figure du flâneur.

Walter Benedix Schönflies Benjamin est né à Berlin le 15 juillet 1892 dans une riche famille juive allemande et a passé son enfance dans les quartiers aisés de l'ouest de Berlin². Il fréquente d'abord l'Université de Fribourg et en est profondément déçu ; au contraire, à Berlin, il est impressionné par les enseignements du sociologue Georg Simmel et se lie d'amitié avec Gerschom Scholem³. Au début des années vingt, Benjamin espère s'imposer dans la critique littéraire grâce à la revue *Angelus Novus*, mais après le refus de l'éditeur, il est contraint de se tourner vers la sphère académique, qui, cependant, s'avère être une autre déception⁴. C'est pour cette raison que Benjamin restera un outsider intellectuel pour le reste de sa vie⁵. Toutefois son œuvre est hétérogène : Benjamin a traduit Proust et il a écrit à propos de Kafka, Brecht, du surréalisme et de Baudelaire⁶. Dans les années quarante, en raison de la persécution nazie, il s'enfuit et va vers l'Espagne, mais à Port Bou il se suicide⁷.

L'une de ses ambitions intellectuelles était précisément d'être considéré comme le premier critique de la littérature allemande et de recréer la critique en tant que genre⁸. Cependant, ce rôle n'a pas été reconnu de son vivant, mais ce n'est que dans les années cinquante, qu'il a commencé à être réévalué grâce à Adorno et Scholem et il est, même

¹ <https://www.cnrtl.fr/etymologie/flaner> [dernière consultation: 15 novembre 2022]

² Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 23

³ Id., p. 24-25

⁴ Id., p. 27

⁵ Ibidem

⁶ Ibidem

⁷ Daniele Dottorini. "Benjamin, Walter", *Enciclopedia del cinema Treccani*, 2003 https://www.treccani.it/enciclopedia/walter-benjamin_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ [ultima consultazione: 5 luglio 2022]

⁸ Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 9

aujourd'hui, objet d'études interdisciplinaires : à partir de la littérature, de la philosophie, en passant par l'histoire et la sociologie, jusqu'aux études culturelles, cinématographiques, à l'urbanisme et à l'architecture⁹. En effet, les sujets qu'il a abordés sont pertinents pour l'analyse de la culture et de la société : le consumérisme, le tumulte de l'expérience urbaine, l'importance de la mémoire collective et du témoignage individuel¹⁰. Benjamin s'est souvent concentré sur l'analyse des aspects marginales de la métropole moderne, en cherchant ainsi à interpréter la modernité et à lui donner une forme critique¹¹. Son style correspond à la fragmentation, au dynamisme de la modernité : il exploite le fragment, l'aphorisme, le montage cinématographique¹² et, en effet, l'œuvre entière de Benjamin pourrait être décrite comme kaléidoscopique et elle procède par images¹³.

À propos de cette manière de lire et de représenter la culture moderne, Benjamin a été influencé par les surréalistes, qui voyaient la ville contemporaine en tant que paysage de rêve d'aventures érotiques, de découvertes fortuites et de formes mythologiques qui doit être interprété¹⁴. Ils s'intéressaient aux phénomènes marginaux et aux objets démodés et, enfin, ils privilégiaient l'image et le fragment¹⁵. Une des intuitions les plus importantes des surréalistes, selon Benjamin, est notamment que l'obsolescence des objets révèle les secrets de la modernité et c'est précisément à ce domaine que le projet de Benjamin sur les passages de Paris se consacra¹⁶. Contrairement aux surréalistes, Benjamin a pour but de provoquer un réveil dans ce monde de rêve, puisque l'image surréaliste est trop immergée dans des formes fantastiques pour être en mesure de formuler une critique de valeur de la modernité¹⁷.

Selon l'analyse de Benjamin, l'environnement métropolitain est le principal site de la domination capitaliste, un lieu d'aliénation et de désorientation¹⁸, puisque l'individu est soumis à une quantité énorme de stimuli et de sensations, au point qu'ils

⁹ Id., p. 22

¹⁰ Ibidem

¹¹ Id., p. 14

¹² Id., p. 15

¹³ Lazzarini, A. (2016) "Da bambini intorno al Millenovecento. Frammenti d'infanzia nelle riflessioni di Walter Benjamin", *Studi sulla Formazione/Open Journal of Education*, 18(2), p. 186 doi: 10.13128/Studi_Formaz-18023.

¹⁴ Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 128

¹⁵ Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 128

¹⁶ Id., p. 151

¹⁷ Id., p. 128, 155

¹⁸ Id., p. 16

risquent de surcharger et de submerger la conscience humaine ; en fait, le métropolitain moderne se réfugie dans l'indifférence, la neurasthénie et l'excentricité, c'est ce que le sociologue Georg Simmel a défini l'homme « blasé »¹⁹. Baudelaire avait déjà identifié la question du choc comme fondamentale en tant que distinctive de l'expérience métropolitaine et signature définitive de la modernité : l'auteur fait une analogie entre l'homme qui plonge dans la foule et l'entrée dans une centrale électrique, décrivant l'homme dans la foule comme un « kaléidoscope doué de conscience »²⁰. Dans *À une passante*, Baudelaire décrit précisément la quintessence des expériences de la modernité : le rencontre avec une femme mystérieuse dans la foule, avec qui le poète échange un regard fugace et avide, avant qu'elle ne se fonde dans la foule²¹. Benjamin cherche à comprendre le paysage urbain en s'immergeant dans ses détails concrets et à l'éclairer par la juxtaposition d'images et, en ce faisant, il tente de retrouver la réceptivité d'un enfant qui n'a pas l'attitude blasée d'un adulte, ennuyé par la familiarité et l'habitude²². Afin d'explorer les expériences et les souvenirs du paysage urbain, le flâneur servira d'outil heuristique à Benjamin, et plus tard, lorsque le flâneur reviendra au XXe siècle avec Franz Hessel, la ville se transformera en un lieu actuel de lectures et de souvenirs²³.

Le concept du flâneur a été introduit en sciences humaines et sociales par Walter Benjamin qui, à son tour, fait référence à Charles Baudelaire. Ces deux auteurs reconnaissent toutefois ensemble s'inspirer de la tradition anglaise, et plus particulièrement de l'œuvre d'Edgard Poe [...] [qui] fut le premier à décrire la foule comme étant le symbole de l'apparition de la ville moderne et de l'anonymisation de son habitant. [...] Ce ne fut plus Londres, mais plutôt Paris, cette grande ville de passages, qui devint l'habitat naturel du flâneur.²⁴

¹⁹ Id., p. 20

²⁰ de Nardis, L. (1968). *Intorno al saggio di Walter Benjamin su «Baudelaire e Parigi»*. *Belfagor*, 23(2), p. 160. <http://www.jstor.org/stable/26142298>

²¹ Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 287-288, 299

²² Id., p. 127, 134

²³ Id., p. 297

²⁴ Borisenkova, A. (2017) 'Le flâneur comme lecteur de la ville contemporaine', *Sotsiologicheskoe Obozrenie / Russian Sociological Review*, 16(2), p. 76. Available at: <https://doi.org/10.17323/1728-192X-2017-2-75-88>.

Baudelaire décrit le flâneur comme un homme singulier, un homme du monde et un homme curieux qui observe attentivement ce qui se passe autour de lui ; en plus, il est un « homme enfant » qui possède « le génie de l'enfance [...] pour lequel aucun aspect de la vie n'est émoussé » ; il n'est pas du tout blasé, au contraire, il aime regarder les mouvements de la ville et écouter ses rythmes²⁵. Benjamin considère le flâneur « un explorateur de la ville sociale » d'un regard mélancolique et allégorique, qui « dissimule [...] la détresse des habitants futurs de nos métropoles » ; le flâneur est une « figure conciliant trois activités, [à savoir] la marche, l'observation et l'interprétation (Nuvolati, 2009) »²⁶. La figure du flâneur devient donc un « outil privilégié pour explorer la vie urbaine dans la métropole moderne »²⁷. L'une des caractéristiques du flâneur, selon Nuvolati, est sa rébellion contre la consommation de masse, le tourisme prêt-à-consommer et son désir d'observer la vie à un rythme plus lent²⁸ : Benjamin, par exemple, interprétait la mode de se promener en compagnie de tortues « comme une protestation *sui generis* contre les rythmes de vie forcenés en train de s'imposer »²⁹. En introduisant le concept du flâneur, Benjamin souligne le contexte où cet individu naît, à savoir dans une ville en pleine transformation économique, technique, architecturale comme le Paris haussmannien³⁰.

Les vieux quartiers sont remplacés par des grands boulevards, des cafés et des vitrines de grands magasins. [...] Une remarque très importante de Benjamin est que « le véritable but des travaux de Haussmann était d'assurer qu'il n'y ait pas de guerre civile ». [...] [Et à cause de ces transformations] « les habitants de la ville ne s'y sentent plus chez eux ; ils commencent à prendre conscience du caractère inhumain de la grande ville »³¹

Les précurseurs des grands magasins étaient les passages, des « couloirs au plafond vitré » qui traversent des bâtiments entiers, et où on trouve des boutiques de

²⁵ Id., p. 77

²⁶ Id., p. 79

²⁷ Ibidem

²⁸ Nuvolati, G. (2009) 'Le flâneur dans l'espace urbain', *Géographie et cultures*, (70), p. 2. Available at: <https://doi.org/10.4000/gc.2167>.

²⁹ Id., p. 3

³⁰ Borisenkova, A. (2017) 'Le flâneur comme lecteur de la ville contemporaine', *Sotsiologicheskoe Obozrenie / Russian Sociological Review*, 16(2), p. 78. Available at: <https://doi.org/10.17323/1728-192X-2017-2-75-88>.

³¹ Ibidem

luxe³². D'abord conçus pour encourager la consommation, ils deviennent le lieu par excellence pour le flâneur, qui les admire comme un panorama³³, comme une « monde en miniature »³⁴. Ce qui fascine Benjamin tellement qu'il consacre un projet sur les passages (qui a toutefois resté inachevé) est leur obsolescence dans le présent, qui peut expliquer la modernité³⁵.

C'est chez Baudelaire, que pour la première fois « Paris devient objet de poésie lyrique »³⁶ et il enregistre les bouleversements de l'aspect physique de la ville dans *Le cygne* : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) »³⁷. Benjamin s'interroge sur le rapport étroit entre Baudelaire, le flâneur et le Paris du XIX siècle et ses écrits sur ce sujet sont rassemblés dans *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*³⁸. Baudelaire, grâce à une écriture visuelle de la ville, aspire à refléter sans médiation la complexité de l'existence dans une ville moderne, en se référant à la topographie et à la cartographie pour donner un sens de vraisemblance³⁹. Le flâneur, comme Baudelaire, devra prendre en considération une nouvelle gymnastique visuelle, qui soit en mesure de concilier l'image du passé et du présent, qui soit une mémoire évocatrice⁴⁰.

En ce qui concerne le rapport entre la mémoire et le flâneur, on peut prendre en considération comme exemplaire Franz Hessel, celui qui fait revivre le flâneur à la berlinoise. Hessel parle de sa ville natale, Berlin, et incite Benjamin à faire de même ; toutefois, dans *Le retour du flâneur*, le compte rendu que Benjamin écrit sur les *Promenades dans Berlin* (1929) de Hessel, l'auteur souligne comme ceux qui décrivent leur ville natale ont des raisons plus profondes, qui portent à vouloir voyager

³² Benjamin, W., Tiedemann, R. and Ganni, E. (2010) *I passages di Parigi*: Walter Benjamin, I. Torino: Einaudi. p. 20-21

³³ Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 186

³⁴ Benjamin, W., Tiedemann, R. and Ganni, E. (2010) *I passages di Parigi*: Walter Benjamin, I. Torino: Einaudi. p. 20-21

³⁵ Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 190

³⁶ Benjamin, W., Tiedemann, R. and Ganni, E. (2010) *I passages di Parigi*: Walter Benjamin, I. Torino: Einaudi. p. 28

³⁷ <https://fleursdumal.org/poem/220> [dernière consultation : 15 novembre 2022]

³⁸ D'Urso, A. (2016) «Sul Baudelaire di Walter Benjamin Dalla teoria della traduzione alla sociologia della letteratura», *ENTHYMEMA*, (13), p. 111. doi: <https://doi.org/10.13130/2037-2426/6697>

³⁹ Nanno, A. P. D. (2019). *La Parigi "moderna" di Charles Baudelaire e Walter Benjamin. Architetture: Forma e Narrazione Tra Architettura e Letteratura*. p. 40

⁴⁰ de Nardis, L. (1968). *Intorno al saggio di Walter Benjamin su «Baudelaire e Parigi»*. *Belfagor*, 23(2), p. 164-165. <http://www.jstor.org/stable/26142298>

dans le passé, à différence de ceux qui décrivent des lieux lointains et qui, par conséquent, sont plus vulnérables aux stimuli superficiels, à l'exotique et au pittoresque⁴¹. Dans ce compte rendu, Benjamin rappelle l'invitation de Hessel à *habiter* la ville et ses rues⁴² et, en effet, comme souligne Nuvolati, « Chacun a son Paris ou son Londres, où se perdre [...] ce sont nos villes de tous les jours qui cachent leur mystérieux *genius loci* »⁴³. Les récits de Hessel et de Benjamin à propos de Berlin rappellent la prose de Proust, qu'ils avaient traduit ensemble, et sa recherche du temps perdu⁴⁴. Toutefois, il y a une différence profonde entre la recherche du temps de Proust et celle de Benjamin : le premier cherche à échapper au temps, à l'avenir et à ses menaces ; le second cherche l'avenir lui-même dans le passé, à savoir les moments du passé qui anticipent un avenir, devenu entre-temps passé⁴⁵. On pourrait, donc, dire que Benjamin est à la recherche d'un « avenir perdu », mais il le fait par le moyen des yeux d'un enfant retraçant ses souvenirs d'enfance⁴⁶.

La figure du flâneur ne se trouve pas qu'à Paris et à Berlin, où il réfléchit sur le passé et sur le présent, au contraire, il est en mesure de faire des réflexions, des analyses sur des villes étrangères. Benjamin se pose une question : est-ce qu'il y a des différences entre l'image d'une ville qui se forme chez un étranger et celle qui se forme chez un autochtone⁴⁷ ? Ce qui émerge est que dans une ville étrangère, le flâneur a la possibilité de se voir de manière différente, d'une autre perspective et que, donc, ce voyage n'aurait pas moins valeur d'un voyage dans le passé⁴⁸ : ce que le flâneur cherche à expérimenter, à éprouver dans les deux cas est l'impression que l'on ressent à la première vue d'un pays, d'une ville, celle impression unique et singulière que l'on a lorsque l'habitude n'a pas encore fait son œuvre⁴⁹. C'est ce que décrit Benjamin dans ses récits sur les villes étrangères qu'il a exploré, à savoir Paris, Moscou, Weimar,

⁴¹ Benjamin W. (1993), "Il ritorno del flâneur", in W. Benjamin, *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, Torino, Einaudi, p. 469.

⁴² Id., p. 470.

⁴³ Nuvolati, G. (2013) *L'interpretazione dei luoghi: flânerie come esperienza di vita*. Firenze: Firenze University Press (Studi e saggi, 112), p. 29.

⁴⁴ Benjamin, W. et al. (2019) *Infanzia berlinese: intorno al Millenovecento*. Torino: Einaudi. p. 141

⁴⁵ Ibidem

⁴⁶ Id., p. 143

⁴⁷ Benjamin, W. et al. (2011) *Immagini di città*. Nuova ed., 2. rist. Edited by E. Ganni. Torino: Einaudi (Lecture Einaudi, 4). p. 128

⁴⁸ Id., p. 131

⁴⁹ Id., p. 132

Naples etc. : « il s'abandonne avec tout son étonnement et sa gourmandise aux impressions qui l'investissent » et c'est pourquoi il les décrit de manière si riche, précise et colorée⁵⁰.

Pour conclure, le flâneur peut donc être considéré non seulement objet de l'analyse sociologique urbaine, mais encore celui qui a une sensibilité poétique, une capacité de se perdre dans la ville et de contribuer à l'analyse de la ville moderne⁵¹. Il est important de souligner que cette figure a la possibilité de sortir de l'enclos prédéterminé et qu'il a évolué avec la ville. Aujourd'hui par exemple, la figure du flâneur dans la ville postmoderne pourrait représenter l'incertitude de la société contemporaine et il pourrait même être lu en relation avec la technologie etc.

⁵⁰ Id., p. 133-134

⁵¹ Nuvolati, G. (2013) *L'interpretazione dei luoghi: flânerie come esperienza di vita*. Firenze: Firenze University Press (Studi e saggi, 112), p. XI.

Introduzione

L'obiettivo di questo elaborato è proporre un attraversamento, seppur rapido, degli studi di Walter Benjamin sulla pratica della *flânerie*, partendo dall'analisi iniziale dell'autore riguardo alla metropoli moderna, per poi indagare dove nasce questa pratica e in che momento subisce un'evoluzione. In particolare, ci si concentrerà sulle città di Parigi e Berlino, poli attorno cui si svolge principalmente la vita dell'autore e luoghi emblematici per la figura del *flâneur*.

La tesi è articolata in tre capitoli: nel primo capitolo "Walter Benjamin nella metropoli moderna", viene innanzitutto contestualizzata la vita dell'autore, nonché le sue opere principali e il loro contributo all'analisi della metropoli moderna. In particolare, si farà riferimento agli studi di Graeme Gilloch in *Walter Benjamin* (2008), che illustrano come Benjamin sia un autore la cui opera è oggetto di studio per diverse discipline e che spiegano in modo preciso i punti cruciali del suo pensiero. Non solo ci si concentrerà su concetti fondamentali dell'opera di Benjamin come quello di "vita postuma"⁵² e "immagine dialettica"⁵³, ma anche si guarderà al contributo dato dal movimento surrealista⁵⁴ nella concezione della città moderna come "panorama onirico"⁵⁵ e nel vedere il potenziale dell'obsolescenza degli oggetti⁵⁶. Punto importante sarà anche spiegare cosa distingue Benjamin dai surrealisti, prendendo in considerazione il tema del risveglio⁵⁷, che sarà utile soprattutto per l'analisi di *Infanzia Berlinese* nel capitolo terzo. Inoltre, si spiegheranno le ragioni per cui l'esperienza di vita nella metropoli moderna diventi così significativa, da sentire l'esigenza di analizzarla in modo più approfondito e con un'ottica diversa. A questo scopo, ci si servirà anche dell'analisi del sociologo Georg Simmel, concentrandosi soprattutto sulla sua definizione di uomo *blasé*, quell'uomo disinteressato, annoiato e non recettivo alla miriade di stimoli presenti nella metropoli moderna⁵⁸.

⁵² Gilloch, G. (2008) *Walter Benjamin*. Bologna: Il Mulino. p. 11

⁵³ Id., p. 303

⁵⁴ Id., p. 15

⁵⁵ Id., p. 148

⁵⁶ Id., p. 151

⁵⁷ Id., p. 155

⁵⁸ Gilloch, G. (2008) *Walter Benjamin*. Bologna: Il Mulino. p. 264

Nel secondo capitolo “Le origini della flânerie: il flâneur a Parigi”, invece, ci si soffermerà sulla figura del *flâneur* come strumento euristico per analizzare la metropoli moderna⁵⁹: si descriveranno le sue peculiarità e le sue contraddizioni. Va precisato, tuttavia, che il *flâneur* è una figura sfuggente, complessa da analizzare poiché è stata presa in considerazione a livello trasversale e interdisciplinare, quindi, in questo elaborato, verrà considerata basandosi principalmente sull’analisi fatta da Baudelaire e da Benjamin a riguardo. In seguito, il *flâneur* verrà collocato nello spazio e nel tempo, in particolare nella Parigi di fine Ottocento, durante il Secondo Impero e le trasformazioni volute da Napoleone III e il barone Haussmann. A partire dall’*Uomo della folla* di Poe e dall’opera di Baudelaire, si vedrà come questa figura, seppur inizialmente in contrasto con la tendenza consumistica predominante dell’epoca ne diventerà ad un certo punto vittima, e si potrà così identificare con l’uomo-sandwich⁶⁰. Parigi è uno sfondo fondamentale, poiché oltre ad essere, secondo Benjamin, il luogo originario del consumismo capitalistico⁶¹, è il luogo per eccellenza in cui praticare la flânerie e mettere in atto una nuova modalità di osservazione. Di fatto, si farà riferimento al *magnum opus* di Benjamin, il progetto dei *passages*, anche se rimasto incompleto, perché rappresentativo della sua lettura dello spazio urbano e, inoltre, si prenderà in considerazione la sua lettura di Baudelaire in *Charles Baudelaire. Un poeta nell’età del capitalismo avanzato*.

Il terzo capitolo “Il “ritorno” della flânerie: il flâneur a Berlino, e altrove” approfondirà il tema del ritorno della figura del *flâneur*, che non troverà più la sua collocazione a Parigi, bensì nella Berlino dei primi anni del Novecento tra le memorie di Franz Hessel e Benjamin stesso. Si cercherà di analizzare lo scambio intellettuale tra i due autori e le peculiarità dell’opera *L’arte di andare a passeggio* di Hessel, soprattutto prendendo in considerazione la recensione all’opera fatta da Benjamin, *Il ritorno del flâneur*. Nel capitolo si analizzano poi altre due opere di Benjamin, *Infanzia berlinese e Immagini di città*, mettendo a confronto la descrizione del luogo di nascita e quella di città visitate durante la vita dell’autore. Ci si chiederà se ciò che spinge un autore a parlare della propria città natale sia una motivazione di natura diversa rispetto a quella

⁵⁹ Id., p. 297

⁶⁰ Nuvolati, G. (2009) ‘Le flâneur dans l’espace urbain’, *Géographie et cultures*, (70), p. 8. Available at: <https://doi.org/10.4000/gc.2167>.

⁶¹ Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 29

che spingerebbe uno straniero a descrivere la stessa città. Uno dei temi fondamentali che verrà affrontato, infatti, sarà quello della memoria e si farà principalmente riferimento all'analisi di Peter Szondi.

1. Walter Benjamin nella metropoli moderna

1.1. Breve introduzione all'autore

Walter Benedix Schönflies Benjamin nacque a Berlino il 15 luglio 1892 da una famiglia ebreo-tedesca facoltosa e trascorse la sua infanzia nei quartieri occidentali agiati di Berlino⁶². All'età di 13 anni, fu mandato in un collegio in Turingia, dove fece conoscenza di uno dei principali fautori della riforma educativa, Gustav Wyneken⁶³. Infatti, negli anni successivi, Benjamin sviluppò "interesse per le condizioni culturali e educative della gioventù" e fece parte del movimento studentesco degli "Studenti Liberi"⁶⁴. Con lo scoppio della Grande Guerra, Wyneken invitò i giovani a difendere la patria e ciò segnò una rottura definitiva da parte di Benjamin con il suo mentore e con il movimento giovanile⁶⁵.

In quegli anni, frequentò prima l'università di Friburgo e ne rimase profondamente deluso; al contrario, a Berlino venne profondamente colpito dagli insegnamenti del sociologo Georg Simmel e strinse amicizia con Gerschom Scholem, un suo compagno di studi con cui avrebbe mantenuto un rapporto di amicizia per tutta la vita⁶⁶. Si trasferì a Monaco nel 1915 e, due anni dopo, in Svizzera per studiare all'università di Berna, insieme a Dora Kellner, sua moglie⁶⁷. Durante questo esilio svizzero "che si era autoimposto", completò il suo dottorato su "Il concetto di critica nel romanticismo tedesco" nel 1919⁶⁸, con cui contribuì alla rinascita filosofica del primo romanticismo tedesco e venne premiato dall'università di Berna⁶⁹.

Benjamin sperò, all'inizio degli anni Venti, di affermarsi nella critica letteraria grazie alla rivista *Angelus Novus*, che avrebbe curato lui stesso, ma l'editore non diede il

⁶² Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 23

⁶³ Ibidem

⁶⁴ Id., p. 24

⁶⁵ Osborne, Peter and Matthew Charles, "Walter Benjamin", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/benjamin/>, [ultima consultazione: 5 luglio 2022]]

⁶⁶ Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 24-25

⁶⁷ Id., p. 26

⁶⁸ Id., p. 27

⁶⁹ Osborne, Peter and Matthew Charles, "Walter Benjamin", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/benjamin/>, [ultima consultazione: 5 luglio 2022]]

suo appoggio e Benjamin fu costretto a ripiegare sulla sfera accademica⁷⁰. Tuttavia, anche quest'ultima si rivelò una delusione, poiché gli venne consigliato di ritirare la tesi che lo avrebbe abilitato all'insegnamento accademico (*Habilitationsschrift*), ovvero un saggio sul *Dramma barocco* tedesco⁷¹.

Dopo la rinuncia definitiva alle ambizioni di una carriera accademica, "Benjamin sarebbe rimasto un outsider intellettuale per il resto della sua vita"⁷². La sua vita fu segnata da difficoltà economiche, nonostante, grazie a Theodor Adorno, diventò membro associato dell'Istituto di Francoforte per la Ricerca Sociale e ricevette uno stipendio⁷³. Proprio a causa di queste esigenze economiche, tradusse Marcel Proust e scrisse a proposito di quest'ultimo, di Franz Kafka, di Bertold Brecht, dei surrealisti e di Charles Baudelaire⁷⁴. In effetti un aspetto fondamentale dell'opera di Benjamin è proprio la sua eterogeneità, che è un'ulteriore dimostrazione della sua importanza in quanto filosofo e critico⁷⁵.

Il 1924 fu un anno importante perché Benjamin si trasferì a Capri per ragioni economiche, dove conobbe Asja Lacis, una regista teatrale lettone, con cui ebbe una relazione amorosa e scrisse "Napoli", e dove lesse *Storia e coscienza di classe* di Lukács, che contribuì alla sua svolta marxista verso il materialismo storico⁷⁶. In seguito, nell'inverno del 1926-27 visitò Mosca, ma questa visita fece svanire il suo iniziale entusiasmo per il regime sovietico⁷⁷. Grazie a Lacis, Benjamin conobbe Bertold Brecht, con cui strinse un rapporto di amicizia e di cui supportò il "teatro epico", nonostante le disapprovazioni di Adorno e Scholem⁷⁸.

Dal 1927 alla sua morte nel 1940 si occupò del suo *magnum opus*, ovvero il suo "progetto dei Passages", ma nel 1933 dovette fuggire verso Parigi a causa della persecuzione nazista⁷⁹. "Con lo scoppio della guerra nel 1939, Benjamin fu temporaneamente internato in uno dei campi di concentramento francesi che erano stati

⁷⁰ Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 27

⁷¹ Id., p. 28

⁷² Ibidem

⁷³ Ibidem

⁷⁴ Ibidem

⁷⁵ Osborne, Peter and Matthew Charles, "Walter Benjamin", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/benjamin/>, [ultima consultazione: 5 luglio 2022]

⁷⁶ Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 28

⁷⁷ Id., p. 29

⁷⁸ Ibidem

⁷⁹ Id., p. 29-30

creati per i cittadini tedeschi. Una volta che fu liberato, tornò a Parigi”⁸⁰ e continuò le sue ricerche e intraprese un nuovo progetto su Charles Baudelaire alla Bibliothèque Nationale. Poi, nel giugno 1940, le truppe naziste occuparono Parigi e Benjamin fu costretto a fuggire, ma lasciò le sue note al bibliotecario amico Georges Batailles⁸¹. Ricevette un visto di transito per la Spagna e uno per gli Stati Uniti, pensò quindi che avrebbe potuto riunirsi con i membri dell’Istituto per la Ricerca Sociale⁸². Tuttavia, arrivato a Port Bou, le frontiere spagnole erano chiuse e, per non cadere nelle mani della Gestapo, si uccise⁸³.

Una delle sue ambizioni intellettuali era proprio essere considerato “il primo critico della letteratura tedesca [...] [e] ricreare la critica come genere”⁸⁴. Oggi, effettivamente, è riconosciuto come il più importante teorico letterario della sua generazione e come uno dei più originali e acuti pensatori del XX secolo⁸⁵. Questo ruolo, però, non gli venne riconosciuto in vita; al contrario, solo negli anni Cinquanta, dopo la pubblicazione di una raccolta dei suoi lavori nata grazie a Adorno e Scholem, iniziò ad essere rivalutato⁸⁶. Attualmente è, infatti, oggetto di studio interdisciplinare: a partire dalla letteratura, dalla filosofia, dalla storia e dalla sociologia, per arrivare ai *cultural studies*, *film studies*, all’urbanistica e all’architettura⁸⁷. I temi che affrontò e le sue intuizioni vengono sempre più riconosciute proprio in virtù della loro rilevanza per l’attuale analisi (post)moderna della cultura e della società: “il consumismo e la produzione di beni onnipervasiva, il tumulto dell’esperienza urbana, il proliferare dei nuovi mezzi di comunicazione e delle loro tecnologie, [...] e, infine, l’importanza della memoria collettiva e della testimonianza individuale”⁸⁸.

Gilloch sostiene che sia utile vedere il lavoro di Benjamin nei termini di due principali costellazioni: la prima, quella dello studio sul *Dramma barocco tedesco*, la

⁸⁰ Osborne, Peter and Matthew Charles, "Walter Benjamin", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/benjamin/>, [ultima consultazione: 5 luglio 2022]

⁸¹ Ibidem

⁸² Daniele Dottorini. “Benjamin, Walter”, *Enciclopedia del cinema Treccani*, 2003 https://www.treccani.it/enciclopedia/walter-benjamin_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ [ultima consultazione: 5 luglio 2022]

⁸³ Ibidem

⁸⁴ Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 9

⁸⁵ Id., p. 10

⁸⁶ Id., p. 11

⁸⁷ Id., p. 22

⁸⁸ Ibidem

sua tesi di dottorato sul romanticismo tedesco, i suoi progetti per la rivista *Angelus Novus* e vari frammenti sul fato, la storia, la tragedia, il dramma barocco tedesco e l'allegoria; la seconda quella del "progetto dei passages" tra cui i *Denkbilder* urbani, *Strada a senso unico*, il saggio su Proust (1929), il surrealismo (1929) e Baudelaire (1937-39 e 1939), i testi su Brecht (1930 e 1931), la fotografia (1931) e il cinema (1935), i suoi ricordi d'infanzia (1932), e infine le sue tesi storiografiche (1940)⁸⁹.

Già a partire dalla tesi di dottorato di Benjamin, scritta tra il 1917 e il 1919, ma poi anche dallo studio sul *Dramma Barocco*, si delineano dei concetti che poi saranno fondamentali per comprendere il resto dell'opera di Benjamin.

La critica immanente fornisce un metodo non solo per l'analisi critica [...] del *Trauerspiel*, del surrealismo, di Proust e di Baudelaire, ma anche di una molteplicità di fenomeni culturali: dai beni di consumo e dalle mode del passato recente, alla fatiscente architettura metropolitana della «preistoria della modernità»⁹⁰

In particolare, già ne *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco* Benjamin afferma che il primo romanticismo è l'antesignano della critica moderna⁹¹ e che l'obiettivo del critico non è tanto indovinare gli scopi e i motivi dell'autore, del poeta o dell'artista, ma di portare alla luce il significato segreto dell'opera d'arte, la sua verità⁹². Inoltre, è interessante il fatto che, secondo Benjamin, "la verità, come pure la memoria, emerge solo se non la si cerca"⁹³, "è solo e sempre un'apparizione effimera"⁹⁴.

Nello studio sul *Trauerspiel (Dramma barocco)*, iniziato nel 1923 a Francoforte, l'obiettivo è in primo luogo quello di riabilitare questo genere, ritenuto di secondo ordine⁹⁵, in effetti, tutto parte dal riconoscere che il dramma barocco tedesco è una forma decaduta o secondaria di tragedia e dall'intuizione di Benjamin per cui "il significato di un oggetto si dispiega solo in un processo storico", perciò il "significato di un'opera d'arte non può essere fissato una volta per tutte"⁹⁶. A ciò si ricollega anche il concetto di vita postuma, per cui la verità dell'opera d'arte non risiede nelle intenzioni

⁸⁹ Id., p. 34

⁹⁰ Id., p. 81

⁹¹ Id., p. 45

⁹² Id., p. 50

⁹³ Id., p. 57

⁹⁴ Id., p. 58

⁹⁵ Id., p. 84

⁹⁶ Id., p. 100

dell'autore, ma viene ricostituita come nuova attraverso l'opera critica, perciò la verità si "autorivela" nella sua vita postuma⁹⁷. Il concetto di vita postuma verrà ripreso anche nel progetto dei *passages*, che sono essi stessi oggetti obsoleti, in rovina, ma pur sempre fantastici e "di sogno" e perciò degni di essere analizzati, ma soprattutto disincantati per poter rivelare la loro verità⁹⁸. In secondo luogo, l'obiettivo di Benjamin è di dare importanza all'allegoria, in quanto sarebbe in grado di dare espressione al mondo nel suo andare in rovina e nel suo frammentarsi, riuscirebbe quindi a ritrarre ciò che è transitorio ed effimero⁹⁹. Perciò, l'allegoria come la critica si occuperebbe di rovinare la bella apparenza e l'illusione di totalità che caratterizzano l'opera d'arte¹⁰⁰. Già in questo studio, Benjamin difende il trattato, perché

"il ritmo irregolare del trattato corrisponde ai processi protratti del pensare, dello scrivere e del leggere [...] [e] la rappresentazione delle idee avviene nella più accurata organizzazione di questi frammenti, al fine di riconoscere il loro complessivo formare un disegno. Ciò che importa è il potere della loro combinazione [...]"¹⁰¹.

Il mosaico diventa quindi un modello essenziale: il piccolo frammento serve per la comprensione della totalità e nulla, quindi, sarebbe troppo arcano o marginale da meritare di essere ignorato o escluso¹⁰². Inoltre, colui che osserva il mondo come un copione da contemplare e decifrare, che vede il mondo come un testo, una serie di segni e geroglifici che devono essere interpretati è il critico autentico, il filosofo, è una figura della malinconia per eccellenza¹⁰³. Infatti, la malinconia, secondo Benjamin, sarebbe quindi non uno stato sentimentale del singolo poeta, ma "una sensibilità storica, una condizione culturale [Pensky 1993, 15]"¹⁰⁴.

Per quanto riguarda invece la seconda costellazione di cui parla Gilloch, molto importanti per comprendere lo stile di Benjamin sono anche i *Denkbilder* e *Strada a senso unico*. "Denkbilder" significa immagini di pensiero e sono dei ritratti di città rappresentativi del fascino che esercitavano i panorami urbani e le forme dell'esperienza

⁹⁷ Id., p. 35

⁹⁸ Id., p. 37

⁹⁹ Id., p. 86; 116-117

¹⁰⁰ Id., p. 119

¹⁰¹ Id., p. 97

¹⁰² Id., p. 98

¹⁰³ Id., p. 114

¹⁰⁴ Id., p. 112

cittadina su di lui¹⁰⁵. Il progetto dei passages occuperà Benjamin dal 1927 fino alla sua morte nel 1940: inizialmente doveva essere un progetto modesto, ma poi finì per diventare un'opera incompleta di più di mille pagine di note, citazioni e abbozzi¹⁰⁶. In questo progetto confluiscono l'interesse di Benjamin per il destino dell'arte nel capitalismo moderno, per la critica marxista della cultura delle merci e per il carattere e l'esperienza dell'ambiente urbano¹⁰⁷. Si tratta quindi di un'analisi della Parigi del XIX secolo, come luogo originario del moderno consumismo capitalistico: a partire dalle mode e dalle fantasmagorie della città, dalla sua architettura e i suoi boulevard, fino ad arrivare alla vita letteraria e alla politica¹⁰⁸.

Per quanto riguarda gli scritti degli anni Trenta sul cinema, sulla fotografia e sulla radio, si può dire che non propongono una teoria coerente o sistematica dei mass media e non era il loro scopo, ma piuttosto un insieme di concetti¹⁰⁹. In particolare, viene sottolineato che grazie al cinema “la città è resa stranamente familiare mentre viene riconcettualizzata e riconosciuta come una serie di *Hörbilder* «immagini sonore», di panorami sonori urbani”¹¹⁰ e si creano quindi dei nessi tra il cinema e la città, una sorta di corrispondenza tra i ritmi e i tempi della vita moderna e quella delle immagini in movimento¹¹¹. Questo è fondamentale perché se il compito dello storico è di collezionare, esaminare, assemblare queste immagini frammentarie in un mosaico, in un montaggio, allora comprendere le tecniche di rappresentazione fotografica e cinematografica è essenziale¹¹².

Se guardiamo il saggio su Proust e quello sul surrealismo, si possono notare dei nessi evidenti: “l'interesse per l'inconscio con le sue memorie spontanee e le associazioni cui dà luogo, con i sogni e la scrittura automatica [...] [e] l'uso della commedia e dell'ironia per fare una critica”¹¹³. I due saggi possono considerarsi come complementari, poiché in Proust Benjamin trova degli elementi cruciali che mancavano secondo lui nel surrealismo: la costellazione del risveglio¹¹⁴. Un altro aspetto importante

¹⁰⁵ Id., p. 131

¹⁰⁶ Id., p. 29

¹⁰⁷ Ibidem

¹⁰⁸ Id., p. 29-30

¹⁰⁹ Id., p. 225

¹¹⁰ Id., p.234

¹¹¹ Id., p. 253

¹¹² Id., p.252-253

¹¹³ Id., p. 301

¹¹⁴ Id., p. 303

è che il principio surrealista dell'illuminazione profana attraverso il montaggio starà alla base delle prime riflessioni metodologiche per il progetto dei Passages, allo stesso modo il concetto di *mémoire involontaire* prefigura la categoria più tarda di immagine dialettica¹¹⁵. Sarà proprio a partire dalla metà degli anni Trenta che Benjamin elaborerà il concetto di immagine dialettica.

Il saggio su Proust servirà anche per comprendere gli scritti di Benjamin sulla sua infanzia. In effetti, in *Infanzia berlinese intorno al millenovecento* e *Cronaca berlinese* “Benjamin stesso intreccia reminiscenze e sogni quando descrive i suoi ricordi di gioventù come così difficili da afferrare e al tempo stesso così atrocemente seducenti, come sogni dimenticati per metà [OC, V, 267]”¹¹⁶. Le due opere sono entrambe state scritte nel 1932 e risultano dei “trattati sulle promesse e sulle proibizioni tipiche di un’infanzia borghese e cittadina in generale, piuttosto che un resoconto intimo della prima giovinezza di Benjamin”¹¹⁷. Benjamin ricorda la solitudine, la malattia, la chiusura degli interni borghesi e le visite obbligate ai parenti che segnarono la sua infanzia¹¹⁸. Da questi scritti emerge che da bambino trovò consolazione nella lettura, nelle visite al Tiergarten e allo Zoo di Berlino, ma anche nella “visita imprevista, e non autorizzata, a un quartiere squallido e affascinante della città”¹¹⁹.

1.2. La poetica e il rapporto con il surrealismo

Secondo Benjamin la critica letteraria convenzionale non avrebbe mai colto l'importanza del cinema, della fotografia, delle riviste, dei giornali, della pubblicità, della radio; tuttavia, la figura dell'“ingegnere estetico politecnico e sperimentale” avrebbe potuto coglierla¹²⁰. Quindi, Benjamin, incarnando questa figura, intraprese una critica della cultura moderna, della sua esperienza metropolitana, dell'innovazione tecnologica e del mutamento storico¹²¹. Come scrive Gilloch, per Benjamin “«Ricareare la critica come genere» significa dunque trasformarla in un esame critico globale della

¹¹⁵ Ibidem

¹¹⁶ Id., p. 302

¹¹⁷ Id., p. 23

¹¹⁸ Ibidem

¹¹⁹ Ibidem

¹²⁰ Id., p. 10

¹²¹ Ibidem

modernità stessa”¹²². Benjamin individuò quindi i compiti del critico moderno in un momento di disorientamento, di disintegrazione, di crollo dei valori tradizionali e di mutamento tecnologico¹²³: “la traduzione, la trascrizione, la critica, l’appropriazione, la (ri-)costruzione, la riproduzione, il ricordo e la redenzione”¹²⁴. In questa prospettiva, l’oggetto analizzato, che spesso per Benjamin era qualcosa di dimenticato, sarebbe stato sottoposto a degli interventi che ne avrebbero attualizzato il potenziale e che avrebbero fatto percepire il significato segreto, nel presente, di cose fuori tempo¹²⁵. Benjamin si concentrò spesso sull’analisi di cose marginali del suo tempo e del suo spazio, ovvero della metropoli moderna, i cui “dettagli più accidentali e meno vistosi della vita quotidiana nascondevano [...] intuizioni sulla condizione contemporanea”¹²⁶.

La distrazione non va intesa come semplice mancanza di attenzione. Essere distratti equivale a fare attenzione altrove. [...] In effetti, la distrazione, l’osservare quel che è apparentemente insignificante o trascurato, il prestare attenzione a quanto è abitualmente marginalizzato o negletto appare qui come il segno distintivo dello stesso costante interesse di Benjamin per artefatti e idee che cadono al di fuori dei parametri convenzionali della contemplazione filosofica. La distrazione intesa come esperienza collettiva e come imperativo politico ci porta a volgerci verso ciò che è escluso e disprezzato, e ci invita a rivalutarlo. La distrazione è una modalità di conoscenza e di ricordo¹²⁷.

Tra gli autori che si chiedono come si possa interpretare la modernità e darle forma critica ci sono Baudelaire e Benjamin¹²⁸. Lo stile di Benjamin, in effetti, dopo aver scritto il saggio sul *Dramma barocco tedesco*, cambiò: divenne uno stile al passo con la tipica frammentazione, l’eclettismo e il dinamismo della modernità¹²⁹. Era uno stile che sfruttava la monade, il frammento, la costellazione, l’aforisma, l’immagine dialettica e il montaggio cinematografico¹³⁰. Infatti, è molto importante sottolineare il carattere caleidoscopico, raffinato e singolare dell’opera di Benjamin, che procede per

¹²² Ibidem

¹²³ Id., p. 15

¹²⁴ Id., p. 13

¹²⁵ Ibidem

¹²⁶ Id., p. 14

¹²⁷ Id., p. 265

¹²⁸ Id., p. 15

¹²⁹ Ibidem

¹³⁰ Ibidem

immagini: “la visione di queste immagini si configura spesso come una rivelazione: fulminea e improvvisa percezione di qualcosa che non è esprimibile in concetti, che prende forma in figure, rivelando il suo segreto significato”¹³¹. La scrittura stessa assume quindi un carattere di immagine, una speciale capacità di figurazione, una straordinaria potenza metaforica¹³².

Una delle ispirazioni per questo stile Benjamin la trovò nelle Avanguardie: nel surrealismo, ma anche nel “teatro epico” di Bertold Brecht¹³³.

Benjamin non avrebbe mai scritto un altro libro nella forma erudita [...] invece gli aforismi, gli intermezzi illuminanti, la citazione, il frammento immaginifico divennero il suo modo di espressione preferito, a dire il vero essenziale. Nel presentare e rappresentare il quotidiano in una luce nuova, osservandolo da un angolo inaspettato, simili miniature avevano lo scopo di cogliere il lettore fuori guardia [...]¹³⁴

Effettivamente, gli “aforismi urbani” e la *Passagenarbeit* devono molto all’incontro con Lacis e al surrealismo, in particolare al *Paysan de Paris* di Louis Aragon del 1926 e a *Nadja* di André Breton¹³⁵. Benjamin fu colpito dal surrealismo, tuttavia ne vide da subito i limiti e nel 1929 scrisse a proposito un saggio, *Il surrealismo. L’ultima istantanea sugli intellettuali europei. Einbahnstrasse*¹³⁶.

Tra le intuizioni dei surrealisti che riguardano il modo di leggere e di rappresentare la cultura moderna ci sono: la città contemporanea come un “panorama onirico” di avventure erotiche, di ritrovamenti casuali e di forme mitologiche; la preoccupazione per i fenomeni marginali e gli oggetti fuori moda; il privilegiare l’immagine e il frammento; l’insistenza su prossimità, shock e straniamento¹³⁷. Un concetto fondamentale per i surrealisti era quello di “illuminazione profana” che poi si sarebbe combinata con dei principi critici importanti dell’opera di Benjamin, tra cui il frammento monadologico, la vita postuma dell’oggetto e dell’opera d’arte, il mosaico e

¹³¹ Lazzarini, A. (2016) “Da bambini intorno al Millenovecento. Frammenti d’infanzia nelle riflessioni di Walter Benjamin”, *Studi sulla Formazione/Open Journal of Education*, 18(2), p. 186 doi: 10.13128/Studi_Formaz-18023.

¹³² Ibidem

¹³³ Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 15

¹³⁴ Id., p.28

¹³⁵ Id., p. 148

¹³⁶ Ibidem

¹³⁷ Id., p. 128

la costellazione, per poi diventare concetti alla base del progetto sui passages¹³⁸. L'ambiente metropolitano per i surrealisti diventa un luogo in cui il mondano diventa una fonte di ispirazione, inebriamento, in cui si può esperire euforia e allucinazione¹³⁹. L'obiettivo di Aragon, per esempio, è di trovare un nuovo modo sensuale e tattile di apprezzare la metropoli per contemplare gli aspetti fantastici, segreti e nascosti nella città, le sue qualità mitiche¹⁴⁰. Per Benjamin questo è un modo per far rinascere la nostra sensibilità al panorama urbano di tutti i giorni¹⁴¹. Infatti, il surrealismo afferma una distinzione tra ciò che appare e ciò che è, quindi il fatto di rappresentare l'aspetto bizzarro, mostruoso della città, ci fa avvicinare alla verità nascosta delle cose¹⁴²: scrive Gilloch, "Il surrealismo disincanta la città per mezzo dell'incanto: questo è il potere e la promessa dell'illuminazione profana surrealista"¹⁴³. Per Benjamin una delle intuizioni più importanti dei surrealisti era proprio l'aver capito che l'obsolescenza degli oggetti rivela i segreti della modernità¹⁴⁴. Infatti, questi *objets trouvés* riesumati dai passages in rovina e dai mercatini delle pulci di Parigi, una volta liberati dal loro contesto e dal loro uso originario, assumono un valore particolare, diventano immagini e fonti di illuminazione¹⁴⁵. Per i surrealisti è proprio il momento dell'estinzione quello della finale illuminazione profana¹⁴⁶. Un'altra intuizione importantissima è la concezione del "quotidiano come mondo di sogno che aspetta di essere interpretato"¹⁴⁷. Per Benjamin è fondamentale il fatto di rivolgere la propria attenzione alle trasformazioni percettive che vengono causate da "eventi accidentali, ritrovamenti fortuiti, frammenti di sogni rammentati a metà, equivoci dall'esito felice, battute di spirito, giochi di trasformazione fonetici e grafici, e giochi di parole in genere, coincidenze e contingenze"¹⁴⁸. Anche l'accostamento incongruo di elementi frammentari, il montaggio sono quegli elementi che il surrealismo utilizza per provocare un effetto-shock dell'oggetto arcano¹⁴⁹.

¹³⁸ Id., p. 148

¹³⁹ Ibidem

¹⁴⁰ Id., p. 149

¹⁴¹ Id., p. 150

¹⁴² Ibidem

¹⁴³ Ibidem

¹⁴⁴ Id., p. 151

¹⁴⁵ Ibidem

¹⁴⁶ Id., p. 152

¹⁴⁷ Id., p. 153

¹⁴⁸ Ibidem

¹⁴⁹ Ibidem

Per quanto riguarda invece gli aspetti di polemica contro quel movimento, Benjamin non apprezza il fatto che l'immagine surrealista sia straordinaria, eccessiva, elusiva¹⁵⁰; che i surrealisti fossero troppo immersi nelle forme fantastiche e nelle esperienze perturbanti che scoprivano e quindi, essendo troppo inebriati, non erano in grado di svolgere una critica sobria e lucida, quella a cui mirava Benjamin¹⁵¹. Infatti, per quanto utilizzi il linguaggio degli autori dell'avanguardia e dei surrealisti¹⁵², Benjamin crede che le immagini di sogno possano avere un valore critico solo per coloro che sono perfettamente svegli e in possesso di se stessi¹⁵³. Perciò l'obiettivo degli scritti di Benjamin è proprio quello di causare un risveglio, di richiamare all'azione¹⁵⁴. La componente di ebbrezza presente nel surrealismo sarebbe, secondo Benjamin, problematica, in quanto è “solo nell'attivo *interrogare* tutto ciò che è fantasmagorico e mitico che si ottiene una vera intuizione”¹⁵⁵.

Le *imageries* surrealiste appianavano le differenze che separano l'oggi dallo ieri; non portavano a segno il passato nel presente, ma sospingevano «le cose di nuovo lontano», restando così imparentate alla «visione romantica, distaccata, dell'ambito storico». Benjamin, al contrario voleva “avvicinare le cose nello spazio”, lasciarle “entrare nella nostra vita”¹⁵⁶.

L'errore di Aragon sarebbe di lasciarsi prendere dall'euforia delle visioni e di accettare l'inesplicabilità; mentre il “risveglio che vuole provocare Benjamin è quello di chi vuole andare oltre alle apparenze, alla radice delle cose, di chi vuole superare il moderno con il linguaggio del moderno”¹⁵⁷.

1.3 L'esperienza dello “shock” nella metropoli moderna

¹⁵⁰ Id., p. 155

¹⁵¹ Id., p. 128

¹⁵² Ponzi, M. (1992), Benjamin e il surrealismo: teoria delle avanguardie in *Tra simbolismo e avanguardie. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, a cura di C. Graziadei, A. Prete, F. Rosso Chioso, V. Vivarelli, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 6.

¹⁵³ Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 155

¹⁵⁴ Ibidem

¹⁵⁵ Id., p. 156

¹⁵⁶ Benjamin, W., Tiedemann, R. and Ganni, E. (2010) *I passages di Parigi: Walter Benjamin*, I. Torino: Einaudi. p. XVII

¹⁵⁷ Ponzi, op. cit., p. 10

Benjamin era molto affascinato dall'ambiente metropolitano¹⁵⁸, infatti scrisse molto sulla vita urbana moderna interrogando le forme architettoniche della città, le loro configurazioni spaziali e cercando di esprimere le esperienze peculiari che vi si potevano fare¹⁵⁹. Tra queste, Gilloch cita “lo shock, l’accelerazione, la sovrastimolazione, un conseguente senso di frammentazione, disorientamento e amnesia, anonimato e «spersonalizzazione», insieme con la razionalizzazione dello spazio, con l’interiorizzazione e il rifugio nella sfera privata”¹⁶⁰. In questo senso, quindi l’ambiente metropolitano, secondo Benjamin, era il luogo principale del dominio capitalistico¹⁶¹, luogo di alienazione e disorientamento. Tuttavia, l’ambiente metropolitano è anche luogo in cui si fanno incontri eccitanti e avventure erotiche ed è lo sfondo dell’innovazione culturale e dell’eccitazione intellettuale, per riassumere la metropoli moderna è luogo di ebbrezza e raffinatezza contemporaneamente¹⁶². L’ambiente urbano è però anche terreno di incontri e appuntamenti erotici, come lo era stato per Baudelaire e per Breton. Analizzeremo come per Baudelaire l’incontro con la sconosciuta nella folla provochi eccitazione, ma anche malinconico desiderio, mentre per Benjamin questo stesso momento renderà “elettrico il panorama urbano”¹⁶³. Benjamin cerca di intrecciare una sensibilità estetica tipica della metropoli con una sensualità erotica urbana¹⁶⁴.

Secondo il sociologo Georg Simmel, così come per lo stesso Benjamin, il moderno individuo urbano è sottoposto a una quantità enorme di stimoli e sensazioni, tanto che rischiano di sovraccaricare e travolgere la coscienza umana¹⁶⁵; infatti, il moderno abitante della metropoli cerca rifugio nell’indifferenza, nella nevrastenia e nell’eccentricità¹⁶⁶:

“L’impatto violento, la tattilità, lo shock: queste [sono] esperienze dal carattere prettamente metropolitano [e] proprio quel tipico atteggiamento urbano simboleggiato

¹⁵⁸ Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 334

¹⁵⁹ Id., p. 16

¹⁶⁰ Id., p. 17

¹⁶¹ Id., p. 16

¹⁶² Id., p. 17

¹⁶³ Id., p. 143

¹⁶⁴ Id., p. 144

¹⁶⁵ Id., p. 298

¹⁶⁶ Id., p. 20

dall'uomo metropolitano, senza passioni e mai interessato a nulla, di Simmel [2001], la personalità *blasé* stessa”¹⁶⁷.

Uno dei paradigmi psicologici della modernità è, in effetti, l'attitudine al disincanto e al distacco e ciò diventa particolarmente significativo se si prende in considerazione la complessità comunicativa del nostro tempo, che Benjamin intuì con largo anticipo¹⁶⁸. Già nell'opera di Baudelaire è centrale la questione dello shock¹⁶⁹, in quanto carattere distintivo dell'esperienza metropolitana e la “firma” definitiva della modernità¹⁷⁰. Baudelaire fa, infatti, un'analogia tra l'immergersi nella folla e l'entrare in una centrale di elettricità, descrivendo l'uomo nella folla come «un kaléidoscope doué de conscience»¹⁷¹.

Camminare per la città «comporta per il singolo una serie di shock e di collisioni» [OC, VII, 397] che la mente conscia registra solo parzialmente. L'esperienza integrata, intelleggibile (*Erfahrung*) è sostituita da una sovrabbondanza di particelle di esperienza (*Erlebnisse*) discontinue, disparate e disordinate. *Erlebnis* si riferisce non tanto all'esperienza stessa, quanto al residuo lasciato nell'inconscio.¹⁷²

Perciò la sovrastimolazione dei sensi da un lato ci porta alla ripetizione, al vedere qualcosa che abbiamo già visto come nuovo; dall'altra però lascia delle cicatrici nell'inconscio¹⁷³. L'*Erlebnis* non è più quindi tendenza a dimenticare ma forma di memoria che sembra dimenticanza, quindi *mémoire involontaire*¹⁷⁴. Si crea quindi una dicotomia tra l'esperienza vera (*Erfahrung*) e l'esperienza vissuta (*Erlebnis*) come shock prodotto dagli stimoli provenienti da una tensione esterna¹⁷⁵.

¹⁶⁷ Id., p. 264

¹⁶⁸ Lombardinilo, A. (2018) «Simmel, Benjamin e l'immaginario del flâneur: note sull' “atrofia progressiva dell'esperienza”», *Mediascapes journal*, (10), p. 9. Available at: <https://rosa.uniroma1.it/rosa03/mediascapes/article/view/14256>.

¹⁶⁹ de Nardis, L. (1968). Intorno al saggio di Walter Benjamin su «Baudelaire e Parigi». *Belfagor*, 23(2), p. 160. <http://www.jstor.org/stable/26142298>

¹⁷⁰ Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 298

¹⁷¹ de Nardis, L. (1968). Intorno al saggio di Walter Benjamin su «Baudelaire e Parigi». *Belfagor*, 23(2), p. 160. <http://www.jstor.org/stable/26142298>

¹⁷² Id., p. 298-299

¹⁷³ Id., p. 301

¹⁷⁴ Ibidem

¹⁷⁵ de Nardis, L. (1968). Intorno al saggio di Walter Benjamin su «Baudelaire e Parigi». *Belfagor*, 23(2), 157. <http://www.jstor.org/stable/26142298>

Tra gli scritti più significativi che trattano l'esperienza dell'ambiente urbano ci sono sicuramente i *Denkbilder* e *Strada a senso unico* che implicava, già dall'impostazione letteraria tipicamente metropolitana, l'interpenetrazione tra architettura urbana e scrittura¹⁷⁶. Tra gli imperativi urbani ci sono immediatezza, brevità, prossimità, tattilità e strategia e l'obiettivo di *Strada a senso unico* è una "urbanizzazione del testo"¹⁷⁷. L'immagine di pensiero, il *Denkbild* rende conto del dinamismo e del senso di disorientamento del panorama urbano: Benjamin cerca di comprendere il panorama urbano immergendosi nei suoi particolari "concreti" e di illuminarlo attraverso la giustapposizione di immagini¹⁷⁸. Inoltre, facendo ciò, cerca di recuperare la ricettività di un bambino che non ha l'atteggiamento blasé dell'adulto, annoiato dalla familiarità e dall'abitudine¹⁷⁹. Secondo Simmel "l'essenza dell'essere blasé consiste nell'attutimento della sensibilità rispetto alle differenze fra le cose"¹⁸⁰. Il bambino, infatti, è in grado durante il gioco di redimere oggetti disprezzati e scartati¹⁸¹, come farà l'ingegnere estetico politecnico prendendo in considerazione gli oggetti marginali della città. Il bambino, come il critico *bricoleur*, trasforma magicamente il mondano in prezioso, le cose acquistano significati imprevisi, divengono "oggetti allegorici carichi di significati segreti"¹⁸². Questo aspetto si rivelerà fondamentale soprattutto per la comprensione dei ricordi su Berlino della sua infanzia. Il critico contemporaneo deve quindi dare energia al mondo degli oggetti, metterlo in moto, privilegiare l'erotico, il mimetico e il ludico per costruire una relazione tra gli esseri umani e la natura che sia basata sulla riconciliazione, la reciprocità¹⁸³.

La cosa più importante per Benjamin è che, comunque, l'ambiente metropolitano stesso giunge ad offrire un modello di pratiche testuali innovative, un'architettura letteraria radicale, vitale. [...] *Strada a senso unico* mima appunto forme ed esperienze urbane. È imbevuta di quel senso di disorientamento, caducità e shock che Benjamin identifica nei *Denkbilder*, e nei successivi studi parigini, come i contrassegni della vita

¹⁷⁶ Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 127

¹⁷⁷ Id., p. 142

¹⁷⁸ Id., p. 127

¹⁷⁹ Id., p. 134

¹⁸⁰ Lombardinilo, A. (2018) «Simmel, Benjamin e l'immaginario del flâneur: note sull' "atrofia progressiva dell'esperienza"», *Mediascapes journal*, (10), pp. 14. Available at: <https://rosa.uniroma1.it/rosa03/mediascapes/article/view/14256>.

¹⁸¹ Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 144

¹⁸² Id., p. 145

¹⁸³ Id., p. 146

metropolitana. Il testo diviene “come la città”, proprio come la città diviene un “cosmo linguistico”, un testo¹⁸⁴.

Per esplorare le esperienze e le memorie del panorama cittadino, il *flâneur* fungerà da strumento euristico per Benjamin e in seguito, quando il *flâneur* ritornerà nel XX secolo con Franz Hessel, la città si trasformerà in un luogo tipico di letture e di rimembranze¹⁸⁵. Si tratterà quindi di

organizzare le immagini dell’esperienza per poter decifrare i segnali del labirinto. Lo spazio entro cui si muove il soggetto scrivente è uno spazio di immagini, un luogo di segnali geroglifici. [...] Perdersi nella grande città significa anche cercare le tracce delle immagini della propria esperienza nelle caverne del passato, recuperate in un gioco voluto di memoria e dimenticanza¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 142

¹⁸⁵ Id., p. 297

¹⁸⁶ Ponzi, M. (1992), Benjamin e il surrealismo: teoria delle avanguardie in Tra simbolismo e avanguardie. Studi dedicati a Ferruccio Masini, a cura di C. Graziadei, A. Prete, F. Rosso Chioso, V. Vivarelli, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 2.

2. Le origini della flânerie: il flâneur a Parigi

2.1. Principali caratteristiche del flâneur

Walter Benjamin e Charles Baudelaire hanno contribuito a rendere celebre la figura del *flâneur* in quanto personaggio emblematico delle metropoli moderne tra il XIX e il XX secolo¹⁸⁷. Questi due autori riconoscono tuttavia di essersi ispirati alla tradizione inglese, e più in particolare all'opera di Edgar Allan Poe, in cui per la prima volta la folla viene descritta come il simbolo della nascita della città moderna e dell'anonimato di colui che ci abita¹⁸⁸. Così, grazie alla lettura di Poe effettuata da Baudelaire, l'habitat naturale del *flâneur* si spostò da Londra a Parigi, la grande città dei passages¹⁸⁹.

Benjamin afferma che “Nel suo *Uomo della folla* Poe ha fissato per primo e una volta per tutte il caso in cui il *flâneur*, distanziandosi completamente dal tipo del filosofo che passeggia, prende i tratti del licantropo inquieto che vaga nella selva sociale”¹⁹⁰ e che la dialettica sviluppata in questa novella corrisponde a quella della *flânerie* più in generale, ovvero che da un lato il *flâneur* “si sente osservato da tutto e da tutti” e dall'altro risulta “irreperibile e nascosto”¹⁹¹.

Cercando l'etimologia della parola *flâner* nel portale CNRTL, si evince che la prima attestazione della parola risale al 1638 e vuol dire oziare, perdere tempo; la seconda al 1808 il cui significato sarebbe “vagare senza fretta, a caso”¹⁹². Nel dizionario etimologico viene inoltre spiegato che è una parola di origine dialettale, che è

¹⁸⁷ Nuvolati, G. (2013) L'interpretazione dei luoghi: flânerie come esperienza di vita. Firenze: Firenze University Press (Studi e saggi, 112), p. XI.

¹⁸⁸ Borisenkova, A. (2017) 'Le flâneur comme lecteur de la ville contemporaine', *Sotsiologicheskoe Obozrenie / Russian Sociological Review*, 16(2), p. 76. Available at: <https://doi.org/10.17323/1728-192X-2017-2-75-88>.

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ Benjamin, W., Tiedemann, R. and Ganni, E. (2010) *I passages di Parigi: Walter Benjamin*, I. Torino: Einaudi. p. 467.

¹⁹¹ Id., p. 470

¹⁹² FLÂNER, verbe intrans.

Étymol. et Hist. 1. 1638 en norm. *flanner* « paresser, perdre son temps » (D. FERRAND, *La Muse normande*, éd. A. Héron, t. 2, p. 177), attest. isolée; de nouv. 1835 (BALZAC, *Corresp.*, p. 709); 2. 1808 « se promener sans hâte, au hasard » (HAUTEL). Mot d'orig. dialectale, entré en fr. au XIX^es.; de l'a. nord. *flana* « marcher, se précipiter étourdiment » (DE VRIES *Anord.*), cf. encore le norv. *flana* « se promener » (FALK-TORP, s.v. *flane*). - <https://www.cnrtl.fr/etymologie/flaner> [ultima consultazione: 30 ottobre 2022]

entrata a far parte del francese nel XIX secolo e che deriva dall'antico nordico *flana*, camminare, correre vertiginosamente; ma viene citato anche il norvegese *flana*, camminare¹⁹³. Lo stesso Nuvolati, guardando alle origini e agli usi del termine *flâneur*, sostiene che qualcuno lo fa derivare da una parola irlandese che corrisponde al nostro *libertino*, che l'enciclopedia *Larousse* ne parla come bighellone, persona oziosa e che in italiano, in qualche regione, parlando di chi bighellona si dice che 'fa flanella'¹⁹⁴. Il termine, traducibile in italiano con *bighellone*, *fannullone*, *sfaccendato*, è inevitabilmente legato all'idea del vagabondare, dell'andare a zozzo, del bighellonare appunto (*flânerie*), tanto da mescolarsi con l'ozio tipico del *dandy* e del *bohémien*¹⁹⁵. Il termine *flâneur* richiama l'atteggiamento di frequentatore di bordelli perché originariamente quelli che facevano flanella erano coloro che nei bordelli perdevano il proprio tempo conversando con la tenutaria e le prostitute¹⁹⁶. Il tipico *flâneur* descritto da Benjamin è uomo bianco borghese privilegiato e il suo atteggiamento è stato spesso criticato dal movimento femminista come maschilista e prevaricatore: in effetti, la pratica femminile della *flânerie*, secondo alcune autrici, sarebbe sempre esistita, ma dato che l'autonomia e la mobilità riguardavano prevalentemente donne borghesi che frequentavano sale da tè, magazzini e altri luoghi pubblici, è spesso stata legata alle pratiche di consumo¹⁹⁷.

Per definire una figura sfuggente come quella del *flâneur*¹⁹⁸, suggerisce ancora Nuvolati, è opportuno utilizzare una serie di ossimori: la prima coppia oppositiva proposta dal sociologo è quella che definisce il *flâneur* come insieme *puer* e *senex*, cioè colui che ha insieme l'ingenuità e l'entusiasmo di un bambino, ma anche la saggezza di un anziano¹⁹⁹. Egli è quindi in grado di accostare alla regressione all'infanzia una potente riflessività²⁰⁰, tanto che lo stesso Baudelaire lo definirà "uomo-bambino"²⁰¹. Il

¹⁹³ <https://www.cnrtl.fr/etymologie/flaner> [ultima consultazione: 30 ottobre 2022]

¹⁹⁴ Nuvolati, G. (2013) *L'interpretazione dei luoghi: flânerie come esperienza di vita*. Firenze: Firenze University Press (Studi e saggi, 112), p. 1.

¹⁹⁵ D'Urso, A. (2016) «Sul Baudelaire di Walter Benjamin Dalla teoria della traduzione alla sociologia della letteratura», *ENTHYMEMA*, (13), p. 115-16. doi: <https://doi.org/10.13130/2037-2426/6697>

¹⁹⁶ Nuvolati, G. (2013) *L'interpretazione dei luoghi: flânerie come esperienza di vita*. Firenze: Firenze University Press (Studi e saggi, 112), p. XVII.

¹⁹⁷ Id., p. XVII-XVIII.

¹⁹⁸ Id., p. XXII.

¹⁹⁹ Id., p. 4-5.

²⁰⁰ Ibidem

flâneur è poi anche solitario e malinconico, ma ama stare nella folla, in cui cerca contemporaneamente di immergersi e da cui riesce a distinguersi; vuole “guardare senza essere visto”²⁰². Il *flâneur* ha una relazione ambivalente con la folla, simbolo dell’epoca della modernità²⁰³:

La folla è il suo regno, come l’aria lo è degli uccelli, e l’acqua dei pesci. La sua passione e professione è *sposare la folla*. Per il perfetto *flâneur*, per l’osservatore appassionato, è causa d’immenso godimento prendere dimora nel numero, in ciò che fluttua e si muove, è fuggitivo o infinito. Essere fuori casa e sentirsi d’appertutto a casa propria; vedere il mondo, esserne al centro e rimanergli nascosto.²⁰⁴

Inoltre, se da un lato il *flâneur* è ozioso e vuole abbandonarsi agli istinti nel muoversi nella città, dall’altro ha la capacità di rimanere concentrato al fine di registrare con precisione le emozioni provate per ciò che accade attorno a lui²⁰⁵. Scrive Nuvolati:

L’attività del *flâneur*, infatti, consiste principalmente nel camminare, nel gironzolare, nell’osservare l’ambiente circostante, ma anche nell’analizzare la modernità da una prospettiva critica.²⁰⁶

Il *flâneur*, in quanto attore dello spazio pubblico, è un individuo che si sposta senza regole precise nella città, che ama perdersi e ritrovarsi nei labirinti; i suoi movimenti lenti hanno un alto contenuto intellettuale poiché rivelano la disponibilità a incontrare l’altro e a lasciarsi attraversare dai significati che la realtà urbana produce in abbondanza²⁰⁷.

²⁰¹ Borisenkova, A. (2017) ‘Le flâneur comme lecteur de la ville contemporaine’, *Sotsiologicheskoe Obozrenie / Russian Sociological Review*, 16(2), p. 77. Available at: <https://doi.org/10.17323/1728-192X-2017-2-75-88>.

²⁰² Nuvolati, G. (2013) *L’interpretazione dei luoghi: flânerie come esperienza di vita*. Firenze: Firenze University Press (Studi e saggi, 112), p. 4-5.

²⁰³ Borisenkova, A. (2017) ‘Le flâneur comme lecteur de la ville contemporaine’, *Sotsiologicheskoe Obozrenie / Russian Sociological Review*, 16(2), p. 77. Available at: <https://doi.org/10.17323/1728-192X-2017-2-75-88>.

²⁰⁴ Baudelaire, C. (2002) *Il pittore della vita moderna*, p. 67-69. Translated by G. Violato. Venezia: Marsilio.

²⁰⁵ Nuvolati, G. (2013) *L’interpretazione dei luoghi: flânerie come esperienza di vita*. Firenze: Firenze University Press (Studi e saggi, 112), p. 4-5.

²⁰⁶ Nuvolati, G. (2009) ‘Le flâneur dans l’espace urbain’, *Géographie et cultures*, (70), p. 2. Available at: <https://doi.org/10.4000/gc.2167>.

²⁰⁷ Id., p. 9.

Chi cammina a lungo per le strade senza meta viene colto da un'ebbrezza. A ogni passo l'andatura acquista una forza crescente; la seduzione dei negozi, dei bistrot, delle donne sorridenti diminuisce sempre più e sempre più irresistibile si fa, invece, il magnetismo del prossimo angolo della strada, di un lontano mucchio di foglie, del nome di una strada. Poi sopravviene la fame. Egli non vuole saper nulla dei mille modi per placarla. Come un animale ascetico si aggira per quartieri sconosciuti, finché sfinito crolla nella sua camera, che lo accoglie estranea e fredda.²⁰⁸

Il *flâneur*, quindi, ha la capacità di prestare attenzione al particolare, al frammento, che fungono da ispirazioni per le sue elaborazioni: si impegna in una rilettura del presente per trovare delle connessioni improbabili tra la storia e la quotidianità²⁰⁹, che, come spiega Nuvolati, si legge al livello di marciapiede²¹⁰. Il *flâneur* riesce a combinare presente e passato²¹¹, infatti, incarna la peculiare fusione del primordiale antico con il cuore del moderno nell'opera di Benjamin²¹². Questo concetto è legato all'immagine dialettica: “ciò che è stato si unisce in un lampo con l'adesso per formare una costellazione”²¹³. È proprio per questo motivo che al giorno d'oggi il *flâneur* non solo viene considerato oggetto dell'analisi sociologica urbana, ma anche colui che ha una sensibilità poetica, una capacità di perdersi nella città e una capacità narrativa tale da contribuire all'analisi della città moderna²¹⁴.

Inoltre, la figura del *flâneur* è rappresentativa dell'attrazione ambivalente per l'ignoto e l'estraneo nell'esperienza dell'anonima vita di città, così caratteristica dell'era moderna²¹⁵, tanto che Nuvolati dice che “[si è] mossi solo dal desiderio di esperire la vita nei suoi caratteri più autentici [...], entrando e uscendo dalle ‘paludi’ urbane fino a

²⁰⁸ Benjamin, W., Tiedemann, R. and Ganni, E. (2010) *I passages di Parigi*: Walter Benjamin, I. Torino: Einaudi. p. 466.

²⁰⁹ Nuvolati, G. (2013) *L'interpretazione dei luoghi: flânerie come esperienza di vita*. Firenze: Firenze University Press (Studi e saggi, 112), p. XIV.

²¹⁰ Id., p. XVI-XVII.

²¹¹ Id., p. XVII

²¹² Edmond, J. (2010) ‘The *Flâneur* in Exile’, *Comparative Literature*, 62(4), p. 377. Available at: <https://doi.org/10.1215/00104124-2010-023>.

²¹³ Id., p. 377.

²¹⁴ Nuvolati, G. (2013) *L'interpretazione dei luoghi: flânerie come esperienza di vita*. Firenze: Firenze University Press (Studi e saggi, 112), p. XI.

²¹⁵ van Leeuwen, B. (2019) ‘If we are *flâneurs*, can we be cosmopolitans?’, *Urban Studies*, 56(2), p. 307. Available at: <https://doi.org/10.1177/0042098017724120>.

sperimentare [...] una sorta di ‘suicidio a metà’²¹⁶. Il *flâneur* è disposto a rischiare e rinunciare alle sicurezze borghesi, per poi arrestarsi quando la morte è vicina e salvarsi²¹⁷.

Lo spirito provocatorio del *flâneur* si esprime nella lentezza e nella libertà dei suoi movimenti, che rappresentano la negazione dei vincoli temporali: nell’Ottocento il *flâneur* amava passeggiare in compagnia delle tartarughe e Benjamin interpretava questa usanza come una protesta *sui generis* contro i ritmi di vita forzati che si stavano imponendo con il processo di taylorizzazione della vita in città²¹⁸. “Camminare lentamente significa osservare e interpretare la realtà, fin nelle sue manifestazioni più banali, interstiziali. Solo l’andatura pigra consente l’esercizio della scoperta”²¹⁹. Infatti, Nuvolati, citando Milan Kundera, ricorda che c’è uno stretto legame tra lentezza e memoria, velocità e oblio, tale per cui quando si vuole ricordare qualcosa, si rallenta il passo e, al contrario, per dimenticare, si accelera l’andatura²²⁰. Si possono, quindi, definire quella di osservare e leggere la città come una “missione” e il *flâneur* come un “supereroe” che lotta contro l’invadente massificazione dei consumi, cercando un senso più profondo nell’esistenza cittadina:

In questa attività di scavo egli deve dimostrare porosità, cioè una capacità di assorbire, selezionare ed elaborare gli stimoli che provengono dall’esterno e tale condizione gli è data solo dalla lentezza dei suoi movimenti.²²¹

Benjamin suggerisce che ad un certo punto, nel XIX secolo, il capitale è diventato troppo dilagante perché il *flâneur* potesse continuare ad esistere²²²: il *flâneur* viene rappresentato quindi come l’ultima vestigia dell’aristocrazia che lotta contro la democrazia borghese e che, alla fine, viene sottomesso alla forza implacabile del mercato²²³. Benjamin sottolinea anche che il *flâneur* può essere comparato alla merce,

²¹⁶ Nuvolati, G. (2013) L’interpretazione dei luoghi: flânerie come esperienza di vita. Firenze: Firenze University Press (Studi e saggi, 112), p. XII.

²¹⁷ Id., p. 25

²¹⁸ Id., p. 10.

²¹⁹ Id., p. 11.

²²⁰ Ibidem

²²¹ Id., p. 14.

²²² Pope, R. (2010) ‘The Jouissance of the Flâneur: Rewriting Baudelaire and Modernity’, *Space and Culture*, 13(1), p. 5. doi: <https://doi.org/10.1177%2F1206331209353682>.

²²³ Ibidem

poiché entrambi sono abbandonati nella folla: il *flâneur* è quindi da un lato la definizione stessa di alienazione, ma dall'altro è quella figura che può vedere attraverso la mercificazione del lavoro umano e delle relazioni sociali all'interno del capitalismo e, a differenza della merce, protesta contro di essa²²⁴. Perciò, secondo Benjamin, l'ultima incarnazione del *flâneur* si può definire “uomo-sandwich”, ovvero la vittima del gioco²²⁵, colui che viene fagocitato dal mondo dei consumi²²⁶.

La folla è il velo attraverso il quale la città familiare appare al *flâneur* come fantasmagoria. In questa fantasmagoria essa è ora paesaggio, ora stanza. Entrambi sono poi realizzati nel grande magazzino, che rende la *flânerie* stessa funzionale alle vendite. Il grande magazzino è l'ultimo marciapiede del *flâneur*.²²⁷

2.2. Perché a Parigi? La metropoli moderna definitiva

Benjamin aveva come obiettivo quello di realizzare un vero e proprio libro dedicato a Parigi, che mostrasse che la capitale francese poteva essere essenziale per la comprensione della modernità del XIX secolo²²⁸. Il progetto rimane tutt'ora una sorta di “preistoria” non finita della Parigi del XIX secolo, come luogo originario del moderno consumismo capitalistico²²⁹. I frammenti da cui è costituito il progetto dei *passages* restituiscono le mode, le fantasmagorie della città, la sua architettura, i suoi boulevard e la sua vita letteraria²³⁰. In effetti, il *flâneur* vede nello spazio urbano la pagina di un libro da leggere per scoprirne i segreti²³¹. Un secolo più tardi, Benjamin cambia questa relazione: i libri su Parigi diventano uno spazio in cui i segni vanno decifrati per rendere visibile l'illusione capitalista²³².

²²⁴ Id., p. 5-6. doi: <https://doi.org/10.1177%2F1206331209353682>.

²²⁵ Nuvolati, G. (2009) ‘Le flâneur dans l'espace urbain’, *Géographie et cultures*, (70), p. 8. Available at: <https://doi.org/10.4000/gc.2167>.

²²⁶ Nuvolati, G. (2013) *L'interpretazione dei luoghi: flânerie come esperienza di vita*. Firenze: Firenze University Press (Studi e saggi, 112), p. 101.

²²⁷ Benjamin, W., Tiedemann, R. and Ganni, E. (2010) *I passages di Parigi: Walter Benjamin, I*. Torino: Einaudi. p. 13.

²²⁸ Nanno, A. P. D. (2019). *La Parigi "moderna" di Charles Baudelaire e Walter Benjamin. Architetture: Forma e Narrazione Tra Architettura e Letteratura*. p. 39

²²⁹ Gilloch, G. (2008) *Walter Benjamin*. Bologna: Il Mulino. p. 29

²³⁰ Id., p. 30

²³¹ Ankaoua, F. (2020). *La flânerie des passages parisiens. Che vuoi*, 4, p. 98. <https://doi.org/10.3917/chev2.004.0097>

²³² Id., p. 98-99.

Grazie a Baudelaire e a Benjamin la figura del *flâneur* ha trovato ambientazione e rappresentazione soprattutto a Parigi e, nonostante la *flânerie* abbia nel tempo riguardato molte altre città del mondo, ancora oggi si può affermare che la capitale francese costituisca il luogo più adatto per questo tipo di pratica²³³.

È fondamentale però, inquadrare il modo e il motivo per cui Parigi costituisca il luogo più adatto per la pratica della *flânerie*. Tra il 1852 e il 1870, sotto il Secondo Impero, Parigi diventò una vera e propria metropoli moderna, con l'intervento di Napoleone III e del prefetto Haussmann²³⁴. Nella sezione *Exposés di Parigi, la capitale del XIX secolo* nella sezione dedicata ad Haussmann viene spiegato in modo molto chiaro che:

L'attività di Haussmann s'inquadra nell'imperialismo napoleonico. [...] Haussmann stesso si è definito un «*artiste démolisseur*». Egli si sentiva chiamato a svolgere la propria opera e lo dichiara espressamente nelle sue memorie. Così facendo, estrania ai parigini la loro città. Essi non vi si trovano più a loro agio, e cominciano a prendere coscienza dell'inumanità della grande metropoli.²³⁵

In effetti, a Parigi la popolazione era in costante aumento, tanto quanto gli affitti, che costringevano il proletariato a spostarsi verso i sobborghi²³⁶. Di conseguenza, i quartieri di Parigi perdono “la loro fisionomia specifica”²³⁷. Anche Victor Hugo e Prosper Mérimée confermano che ai parigini le trasformazioni di Haussmann apparivano come dei monumenti al dispotismo di Napoleone²³⁸. Infatti, “il vero scopo dell'opera di Haussmann era di garantire la città dalla guerra civile [...] [e di] rendere impossibile per sempre l'erezione di barricate a Parigi” in due modi: ampliando le

²³³ Nuvolati, G. (2013) L'interpretazione dei luoghi: *flânerie* come esperienza di vita. Firenze: Firenze University Press (Studi e saggi, 112), p. 1

²³⁴ Cocco E. (2017) "Pensare la città. Lo sguardo dei *flâneurs* / Thinking the city. The gaze of the *flâneurs*", in: Bollettino dell'Associazione Italiana di Cartografia, 160, p. 59

²³⁵ Benjamin, W., Tiedemann, R. and Ganni, E. (2010) I passages di Parigi: Walter Benjamin, I. Torino: Einaudi. p. 15-16.

²³⁶ Id., p. 16.

²³⁷ Ibidem

²³⁸ Benjamin, W. (2003), *Paris, capitale du XIXe siècle*. Chicoutimi: J.-M. Tremblay (classiques des sciences sociales), p. 17 Available at: <https://doi.org/10.1522/cla.bew.par>.

strade e collegando in linea retta le caserme e i quartieri operai²³⁹. “L’ideale urbanistico di Haussmann erano gli scorci prospettici attraverso lunghe fughe di viali”²⁴⁰ e infatti quest’impresa viene definita dai contemporanei un “abbellimento strategico”, in quanto venivano nobilitate delle necessità tecniche con delle finalità artistiche²⁴¹.

L’aspetto fisico della città venne completamente sconvolto e la poesia di Baudelaire registrò questa trasformazione:

La vecchia Parigi non è più; la forma d’una città/cambia più veloce, ahimè!, d’un cuore mortale [...] Parigi cambia! Ma niente, nella mia malinconia,/si è spostato: palazzi rifatti, impalcature, case,/ vecchi sobborghi, tutto per me diventa allegoria! (Baudelaire, 1996, pp. 174-177).²⁴²

In occasione delle riforme urbanistiche intraprese durante il Secondo Impero, uno dei fenomeni che appare con prepotenza è quello della *flânerie* e ha un ruolo preminente, dato che si svolge principalmente lungo i nuovi boulevard tracciati da Haussmann²⁴³.

Parigi ha creato il tipo del *flâneur*. [...] Non gli stranieri, infatti, ma i parigini stessi hanno fatto di Parigi la terra promessa dei *flâneurs* [...]. Paesaggio, ecco cosa diventa la città per il *flâneur*. O più esattamente: la città per lui scinde nei suoi poli dialettici. Gli si apre come paesaggio e lo racchiude come stanza.²⁴⁴

Inoltre, nel *flâneur* la dimensione domestica e quella pubblica si combinano fino a fondersi, la strada diventa casa e la casa strada: emblema di questo terreno di confine sono i *passages* e le città che, come Parigi, si lasciano attraversare dal fluire degli eventi rispondendovi tramite l’improvvisazione, in cui i confini tra privato e pubblico

²³⁹ Benjamin, W., Tiedemann, R. and Ganni, E. (2010) I passages di Parigi: Walter Benjamin, I. Torino: Einaudi. p. 16.

²⁴⁰ Id., p. 14.

²⁴¹ Id., p. 15-16.

²⁴² Cocco E. (2017) "Pensare la città. Lo sguardo dei flâneurs / Thinking the city. The gaze of the flâneurs", in: Bollettino dell'Associazione Italiana di Cartografia, 160, p. 59

²⁴³ Nanno, A. P. D. (2019). La Parigi "moderna" di Charles Baudelaire e Walter Benjamin. *Architettura: Forma e Narrazione Tra Architettura e Letteratura*. p. 46

²⁴⁴ Benjamin, W., Tiedemann, R. and Ganni, E. (2010) I passages di Parigi: Walter Benjamin, I. Torino: Einaudi. p. 466.

sfumano²⁴⁵. I *passages* sono i precursori dei grandi magazzini e un centro del commercio di articoli di lusso; infatti, la loro comparsa coincide con un momento di espansione del mercato tessile²⁴⁶. Sono dei corridoi che attraversano interi edifici, spesso ricoperti di vetro, e hanno le pareti rivestite di marmo; al loro interno si trovano negozi eleganti, tanto che una *Guida illustrata di Parigi* dice “un passaggio del genere è una città, anzi un mondo in miniatura”²⁴⁷.

Per la prima volta nella storia dell'architettura vengono utilizzati il ferro e il vetro per costruzioni a scopi di transito, quali i *passages*, i padiglioni delle esposizioni e le stazioni ferroviarie²⁴⁸. Il vetro che separa le merci di lusso dal consumatore fa sì che le merci diventino oggetti di desiderio non corrisposto e, a causa del rovesciamento architettonico su cui si basava l'edificio, la strada era trasformata in interno²⁴⁹. Il *passage* era nato inizialmente per incoraggiare il consumo e non di certo il bighellonare; tuttavia, diventava per il *flâneur* “il teatro della sua esibizione fantastica di snobistica superiorità e di affettata indolenza”²⁵⁰. Il *flâneur* ammira i *passages* come un panorama e con il suo sguardo distratto questa strada del sogno diventa una città in miniatura.

Walter Benjamin inquadra in maniere esemplari il significato centrale delle esperienze umane in queste *catacombe* della modernità – *passages* [...] l'esistenza in questi spazi scorre priva di accenti come l'accadere nei sogni. *Flâner* è la ritmica di questo torpore” / “finché vi bruciavano le lampade a gas e a olio i passages erano castelli di fate [...]. Il tramonto cominciò con l'illuminazione elettrica²⁵¹

L'illuminazione a gas, infatti, prima di essere sostituita da quella elettrica, ha avuto una stretta relazione con l'immagine della strada come *intérieur*, poiché il numero crescente di lampioni rendeva la città più sicura e, anche di notte, ci si poteva sentire a

²⁴⁵ Nuvolati, G. (2013) L'interpretazione dei luoghi: flânerie come esperienza di vita. Firenze: Firenze University Press (Studi e saggi, 112), p. 9.

²⁴⁶ Benjamin, W., Tiedemann, R. and Ganni, E. (2010) I passages di Parigi: Walter Benjamin, I. Torino: Einaudi. p. 5-6.

²⁴⁷ Ibidem

²⁴⁸ Ibidem

²⁴⁹ Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 184

²⁵⁰ Id., p. 186

²⁵¹ Nanno, A. P. D. (2019). La Parigi "moderna" di Charles Baudelaire e Walter Benjamin. *Architetture: Forma e Narrazione Tra Architettura e Letteratura*. p. 47

casa²⁵². Questo ebbe però una conseguenza negativa: “dall’immagine della metropoli si eliminava il cielo stellato con maggiore efficacia di quanto non facessero i suoi alti edifici”, tanto che Baudelaire parla di notte senza stelle²⁵³. Sull’assenza di stelle nella poesia di Baudelaire, Benjamin dice più semplicemente che quest’ultima corrobora perfettamente il clima splenetico delle *Fleurs du Mal* e che è dovuta 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”²⁵⁴.

Il *passage* risulta essere la forma monadologica ultima per la preistoria della modernità di Benjamin: esso è la patria della fantasmagoria di tempo e spazio; dello *Zeitraum* e *Zeit-traum* del capitalismo avanzato²⁵⁵. Tuttavia, ciò che veramente esercita molto fascino per Benjamin è l’obsolescenza dei *passages* nel presente, poiché essi persero facilmente la loro attrattiva, andarono in rovina e molti vennero demoliti²⁵⁶. Le poche vetrine rimaste esponevano merci accostate in modo casuale, tale da renderle dei “rebus”²⁵⁷. Ma proprio ciò che è banale, disprezzato e ridicolo va salvato, riassembleto a formare una nuova costellazione, un’illuminazione profana.²⁵⁸

2.3 Benjamin legge Baudelaire e l’esperienza della metropoli

Benjamin condusse uno studio sociologico materialista sulla poesia baudelairiana e sulle figure che la popolano, tra cui il *flâneur*, sottolineandone lo stretto rapporto con il poeta e con la Parigi del XIX secolo²⁵⁹. Questi scritti sono poi stati raccolti in *Charles Baudelaire. Un poeta nell’epoca del capitalismo avanzato*, titolo dato dai curatori dell’edizione attenendosi a quello che Benjamin aveva pensato di dare al libro incompiuto²⁶⁰. Benjamin si interrogò su come, in un’epoca in cui non c’era più spazio per i poeti, ma solo per gli interessi individuali del mercato, per l’industrializzazione

²⁵² D’Urso, A. (2016) «Sul Baudelaire di Walter Benjamin Dalla teoria della traduzione alla sociologia della letteratura», *ENTHYMEMA*, (13), p. 115. doi: <https://doi.org/10.13130/2037-2426/6697>

²⁵³ Ibidem

²⁵⁴ Ibidem

²⁵⁵ Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 187

²⁵⁶ Id., p. 190

²⁵⁷ Id., p. 191

²⁵⁸ Ibidem

²⁵⁹ D’Urso, A. (2016) «Sul Baudelaire di Walter Benjamin Dalla teoria della traduzione alla sociologia della letteratura», *ENTHYMEMA*, (13), p. 111. doi: <https://doi.org/10.13130/2037-2426/6697>

²⁶⁰ Ibidem

massiccia e per la razionalizzazione del lavoro, Baudelaire sia riuscito ad affermarsi come padre della poesia moderna e su come, pur parlando di questa realtà, la sua poesia sia riuscita a sfidare questa logica strumentale imperante, a fornire uno slancio verso l'ideale e a far prendere coscienza di questa situazione per sovvertirla in favore dell'emancipazione umana²⁶¹. Benjamin riuscì così a cogliere il carattere di rivolta della *flânerie*, dell'eroismo e del dandismo in Baudelaire²⁶²: secondo Benjamin ne è l'emblema il fatto di reagire alla decadenza del ruolo del poeta scrivendo un libro di poesie e non un romanzo o un *feuilleton*²⁶³.

Per quanto riguarda il rapporto con la folla di Baudelaire, se in un primo momento Benjamin osa quasi un'identificazione dicendo "è il *flâneur* Baudelaire a fare l'esperienza delle folle", poi diventa più cauto "il *flâneur* di Baudelaire è solo fino a un certo punto un autoritratto del poeta [...]"²⁶⁴. Tuttavia, Benjamin sottolinea la maggiore comprensione delle folle da parte di Baudelaire rispetto a quella di Hugo dicendo che:

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.²⁶⁵

Benjamin aveva notato che la folla, di cui Baudelaire non si dimenticava mai, non era tanto un modello per le sue opere, quanto invece una figura segreta iscritta nella creazione delle sue opere: Baudelaire a malapena descrive la folla o la città, ma è proprio grazie a ciò che riesce a evocare l'una nell'immagine dell'altra²⁶⁶: "La sua folla è sempre quella della metropoli, la sua Parigi è sempre sovrappopolata [...] La massa era il velo fluttuante attraverso il quale Baudelaire vedeva Parigi"²⁶⁷.

Baudelaire e Parigi formano un tutt'uno: la sua poesia come la sua esistenza fuori Parigi racconterebbero un'altra storia, poiché non solo i temi urbani entrano a far parte della creazione artistica, ma anche la conurbazione del presente e i ritmi della vita

²⁶¹ Ibidem

²⁶² Ibidem

²⁶³ Id., p. 119.

²⁶⁴ Id., p. 117.

²⁶⁵ Id., p. 119.

²⁶⁶ de Nardis, L. (1968). Intorno al saggio di Walter Benjamin su «Baudelaire e Parigi». *Belfagor*, 23(2), p. 159. <http://www.jstor.org/stable/26142298>

²⁶⁷ Ibidem

contemporanea si insinuano nella poesia lirica²⁶⁸. Baudelaire si distinse dai suoi predecessori nel modo in cui questi aspetti influenzavano la sua poesia²⁶⁹: se in Flaubert, Balzac, Zola il contesto artificiale inizia ad essere percepito come uno sfondo, una specie di seconda natura; in Baudelaire la collocazione “sollevata” dell’autore, che dà una prospettiva a volo d’uccello, non è tanto per poter osservare meglio i vizi e le virtù della capitale, quanto per rendere più intellegibile l’esperienza e per individuare l’essenziale straniamento dell’uomo contemporaneo²⁷⁰. La città in Baudelaire viene poi femminilizzata e diventa destinataria dell’amore del poeta che dichiara con un ossimoro: “*Je t’aime, ô capitale infâme!*”²⁷¹. È proprio la scrittura visiva della città a colpire Baudelaire, in quanto al posto che ricadere nel “pittoricismo paesaggistico”, aspira a rispecchiare senza mediazioni la complessità dell’esistenza in una città moderna, facendo riferimento alla topografia e alla cartografia per dare una sembianza di veridicità²⁷².

Inoltre, Baudelaire respinge il nuovo mezzo tecnico di riproduzione della realtà, la fotografia, proprio perché è sintomo di una crisi della percezione visiva, che fino ad allora era fondata sulla corrispondenza e la reciprocità dello sguardo²⁷³. Baudelaire assegna alla fotografia la funzione di documentare ciò che sta per essere demolito, soprattutto in una Parigi segnata dai grandi cambiamenti urbanistici e dalle demolizioni²⁷⁴. In questo modo viene proposta al *flâneur* una nuova ginnastica visiva, che comprende la percezione diretta e quella mediata dalla fotografia e che “condiziona il poeta nel suo processo di allegorizzazione della realtà”: ci sarà una sovrapposizione di immagini (quella della nuova costruzione e quello che non c’è più); bisognerà occuparsi della percezione della “distanza” interna all’immagine stessa, in quanto la vecchia e la nuova immagine avranno una relazione temporale; e, in ultimo, ci sarà la necessità di allenarsi sulla memoria evocatrice, come nella poesia *Le Cygne*, in cui si evoca la vecchia Parigi, che non c’è più²⁷⁵.

²⁶⁸ Nanno, A. P. D. (2019). La Parigi "moderna" di Charles Baudelaire e Walter Benjamin. *Archiletture: Forma e Narrazione Tra Architettura e Letteratura*. p. 40

²⁶⁹ Ibidem

²⁷⁰ Id., p. 44

²⁷¹ Ibidem

²⁷² Id., p. 50-51

²⁷³ de Nardis, L. (1968). Intorno al saggio di Walter Benjamin su «Baudelaire e Parigi». *Belfagor*, 23(2), p. 164. <http://www.jstor.org/stable/26142298>

²⁷⁴ Ibidem

²⁷⁵ Id., p. 164-165.

È l'unicità della poesia di Baudelaire che le immagini della donna e della morte si mescolino in una terza: quella di Parigi. La Parigi delle sue poesie è una città sprofondata, più ancora sottomarina che sotterranea. Gli elementi ctoni della città – la sua forma topografica, il vecchio letto abbandonato della Senna – hanno lasciato un'impronta nella sua poesia. Ma decisivo, in Baudelaire, nella “sostanza idillica funebre” della città, è un sostrato sociale moderno.²⁷⁶

Un sonetto significativo non solo dell'opera di Baudelaire, ma anche in quella di Benjamin, è *À une passante*, dalla selezione de *Les Fleurs du mal* detta dei *Tableaux Parisiens*:

Ero per strada, in mezzo al suo clamore.
Esile e alta, in lutto, maestà di dolore,
una donna è passata. Con un gesto sovrano
l'orlo della sua veste sollevò con la mano.

Era agile e fiera, le sue gambe eran quelle
D'una scultura antica. Ossesso, istupidito,
bevevo nei suoi occhi vividi di tempesta
la dolcezza che incanta e il piacere che uccide.

Un lampo... il buio! – Bellezza fuggitiva
Che con un solo sguardo m'hai chiamato da morte,
non ti vedrò più dunque che al di là della vita,

che altrove, là, lontano – e tardi, e forse *mai*?
Tu ignori dove vado, io dove sei sparita;
so che t'avrei amata, e so che tu lo sai!²⁷⁷

Esso presenta le esperienze quintessenziali della città moderna, tra cui il fascino e lo shock caratteristici dell'incontro del *flâneur* con la folla metropolitana; quel processo

²⁷⁶ Benjamin, W., Tiedemann, R. and Ganni, E. (2010) *I passages di Parigi: Walter Benjamin*, I. Torino: Einaudi. p. 14.

²⁷⁷ Gilloch, G. (2008) *Walter Benjamin*. Bologna: Il Mulino. p. 278-279

di disintegrazione che affligge l'esperienza moderna e in particolare il ricordo; l'immagine dialettica, ovvero la categoria chiave dell'opera di Benjamin²⁷⁸. Baudelaire, infatti, risponde al dovere dell'artista di dipingere l'effimera bellezza del momento presente: in questo caso l'incontro fra il poeta e una donna sconosciuta, che egli scorge in mezzo alla folla urbana e con cui scambia uno sguardo fugace e desideroso, prima che lei svanisca nella folla, per non essere vista mai più²⁷⁹. Benjamin definisce questo come “un amore non tanto al primo quanto all'ultimo sguardo”²⁸⁰. Il momento, a sua volta, rappresenta “l'esperienza immediata di shock” attraverso la quale “si poteva avere la sensazione della modernità”²⁸¹. Attraverso l'immagine dialettica di Benjamin, il *flâneur* diventa non solo una figura di incontri tattili e incarnati che sovrappongono luoghi, tempi e testi disparati, ma anche un modo per riconoscere la cecità e le cancellazioni che tali incontri producono, cancellature che sono oscurate da una visione della storia come progresso²⁸². Infatti, è come se tramite questo abbaglio rapidissimo immediatamente seguito dal buio la strada, la folla e la stessa immagine fossero stati inghiottiti dalla tenebra²⁸³. È per questo motivo che Baudelaire non solo è attuale, ma anche esemplare: nel suo ruolo di eroe cercò di preservare l'esperienza e la bellezza vissute in mezzo alle rovine del capitalismo²⁸⁴. Allo stesso modo, Benjamin, in quanto storico, cercherà di fare una critica radicale della modernità in un momento di crisi²⁸⁵.

²⁷⁸Id., p. 287-288

²⁷⁹ Id., p. 299

²⁸⁰ Ibidem

²⁸¹ de Nardis, L. (1968). Intorno al saggio di Walter Benjamin su «Baudelaire e Parigi». *Belfagor*, 23(2), p. 167. <http://www.jstor.org/stable/26142298>

²⁸² Edmond, J. (2010) 'The *Flâneur* in Exile', *Comparative Literature*, 62(4), p. 378. Available at: <https://doi.org/10.1215/00104124-2010-023>.

²⁸³ de Nardis, L. (1968). Intorno al saggio di Walter Benjamin su «Baudelaire e Parigi». *Belfagor*, 23(2), p. 167. <http://www.jstor.org/stable/26142298>

²⁸⁴ Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino. p. 322

²⁸⁵ Ibidem

3. Il “ritorno” della *flânerie*: il *flâneur* a Berlino, e altrove

3.1. Il ritorno del *flâneur*: il dialogo tra Walter Benjamin e Franz Hessel

Il precursore del *flâneur* era il camminatore-filosofo, il passeggiatore solitario delle *Rêveries* di Rousseau, che ricercava nella natura uno stimolo alla meditazione e all'approfondimento dell'interiorità; ma a Parigi, dove nasce il *flâneur* studiato da Benjamin, troviamo un *dandy* dotato di spirito critico e di una curiosità insaziabile per lo spettacolo vario e mutevole della metropoli moderna²⁸⁶, che tende verso il mondo esteriore, che è un osservatore della folla informe, amorfa, e che è uno spettatore errante che guarda con curiosità le architetture urbane e i passages²⁸⁷. Secondo Benjamin, i grandi magazzini sono l'ultimo “marciapiede” del *flâneur*, poi quest'ultimo cercherà sempre con più fatica di resistere al richiamo del consumo di massa e, infatti, Benjamin dirà che l'ultima incarnazione del *flâneur* si può definire “uomo-sandwich”. In effetti, il *flâneur* si estinse perché venne incarnato da figure diverse, tra cui il giornalista, il turista, ecc. e tutte le forme che incarna continuano a portare le tracce della forma originaria²⁸⁸. È in ciò che si vede la “verità” del *flâneur*, più visibile dopo la sua “estinzione” che nel suo splendore²⁸⁹.

In realtà, anche in seguito al trionfo del taylorismo, che fece di tutto per lottare contro la *flânerie*, i *flâneur* sopravvissero, come fece notare Benjamin, a proposito di Franz Hessel e del “ritorno” del *flâneur*²⁹⁰. Nella recensione a *Spazieren in Berlin* di Hessel, Benjamin parla di un nuovo inizio per la *flânerie*: “Ciò che si schiude, è l'immenso spettacolo della *flânerie*, che credevamo appartenesse ormai al passato. E ora

²⁸⁶ Castigliano, F. (2012) ‘Jacques Réda tra le rovine di Parigi’, *Studi Francesi*, (168 (LVI | III)), p. 523. Available at: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3616>.

²⁸⁷ Lee, C. (2011). Le *flâneur* urbain et la masse-nomade. Réflexion inspirée des textes de Benjamin et de Kracauer dans les années 1920-1930. *Sociétés*, 112, p.125. <https://doi.org/10.3917/soc.112.0123>

²⁸⁸ Buck-Morss, S. (1986). The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering. *New German Critique*, 39, p. 105. <https://doi.org/10.2307/488122>

²⁸⁹ Ibidem

²⁹⁰ Lee, C. (2011). Le *flâneur* urbain et la masse-nomade. Réflexion inspirée des textes de Benjamin et de Kracauer dans les années 1920-1930. *Sociétés*, 112, p. 125. <https://doi.org/10.3917/soc.112.0123>

dovrebbe rinnovarsi qui, a Berlino, dove non è mai stato in grande auge?”²⁹¹. Il *flâneur* di Parigi viene reinventato in chiave berlinese: Benjamin riflette sul cambiamento dei berlinesi, che nei confronti della loro città iniziano a mettere da parte il proprio “problematico orgoglio di fondatori” per lasciare spazio all’affetto per la propria città natale e ragiona sul fatto che in Europa, più in generale, sia aumentata la sensibilità al dettaglio, alla documentazione²⁹². Allo stesso tempo, Benjamin ne *Il ritorno del flâneur* fa notare la quantità minore di scritti sulle città da parte di persone native rispetto a quelli di persone straniere, in quanto “lo stimolo superficiale, l’esotico, il pittoresco agisce soltanto sul forestiero”²⁹³ e sostiene che un nativo deve avere motivazioni più profonde per descrivere la propria città: “motivi che inducono a viaggiare nel passato anziché in luoghi lontani”²⁹⁴. La città diventa un “sussidio mnemotecnico” che evoca altro oltre all’infanzia, la giovinezza e la storia personale dell’autore che la descrive²⁹⁵. Hessel è l’emblema di questo tipo di scrittura: egli trascorre la sua infanzia a Berlino e, camminando per le strade della città, scrive *Spazieren in Berlin*²⁹⁶. A proposito, Benjamin afferma:

Passaggiare a Berlino è un’eco di quello che la città ha raccontato al bambino fin dai suoi primi anni. È un libro perfettamente epico, dove il bighellonare è rievocazione del passato, un libro per cui il ricordo non è stato la fonte, ma la musa²⁹⁷.

Benjamin sottolinea che tuttavia non è sufficiente uno “sguardo museale” per scoprire “quanto c’è di antico nella «vecchia parte occidentale» dove Hessel conduce i suoi lettori”²⁹⁸: solo colui a cui “il nuovo si annuncia con tanta evidenza” è capace di cogliere dell’originale in “questa realtà che solo ora diventa antica”²⁹⁹. Hessel, infatti, dà importanza a quelle figure che un tempo dominavano e poi sono diventate “inappariscanti divinità della soglia”, anche se non ci sono più o sono irriconoscibili³⁰⁰.

²⁹¹ Benjamin W. (1993), “Il ritorno del flâneur”, in W. Benjamin, *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, Torino, Einaudi, p. 469.

²⁹² Ibidem

²⁹³ Id., p. 468

²⁹⁴ Id., p. 469

²⁹⁵ Id., p. 468-469

²⁹⁶ Id., p. 468

²⁹⁷ Ibidem

²⁹⁸ Id., p. 471

²⁹⁹ Ibidem

³⁰⁰ Id., p. 471-472

Come Baudelaire aveva parlato delle rapidissime trasformazioni della città di Parigi, così Hessel scrive un libro “pieno di formule di congedo intese a consolare [gli] abitanti [di Berlino]” rispetto a tutti i cambiamenti che avvengono nella città così rapidamente³⁰¹.

[A Berlino] e non a Parigi si capisce come il flâneur abbia potuto allontanarsi dal passeggiatore filosofico e assumere i tratti del lupo mannaro che si aggira inquieto nella selva sociale”, in quanto “lo sguardo delle cose e degli uomini minaccia di cadere ostile sul sognatore³⁰².

Hessel ne *L'arte di andare a passeggio* invita a passeggiare, appunto, specificando che il camminare lento non è un piacere borghese e capitalistico, anzi “un tesoro dei poveri, quasi un loro privilegio”³⁰³. L'autore propone inoltre ai lettori di prendersi del tempo per una “vacanza nella vita quotidiana” per far trasformare “la strada in un sogno ad occhi aperti”; inoltre parla della strada come “una specie di libro”, che va letta senza essere giudicata e lasciandosi ingannare “dalla luce, dall'ora e dal ritmo della [propria] andatura”³⁰⁴. Nell'introduzione dell'opera, Eva Banchelli spiega come, a differenza dell' “uomo della folla” di Poe o di Baudelaire il *flâneur* di Hessel non ha la spinta vitalistica a immergersi nella folla e rimane infatti un essere isolato e sospetto nella massa della metropoli moderna³⁰⁵.

Davanti alla disarmante complessità della condizione moderna, incarnata nel labirinto della città, Hessel sceglie di arrestarsi alla sua superficie [...] per lasciare ad altri (ad esempio ad amici come furono per lui Walter Benjamin o Siegfried Kracauer) il compito di indagarlo e interpretarlo.³⁰⁶

Hessel è considerato un maestro della “kleine Form”, un tipo di prosa breve, in auge soprattutto per la “letteratura di città” tipica del periodo di Weimar e che a Walter Benjamin ricordava la tecnica del fotomontaggio e che accompagnò Hessel nelle sue

³⁰¹ Id., p. 472.

³⁰² Id., p. 473.

³⁰³ Hessel, F. & Banchelli, E. (2011) *L'Arte di andare a passeggio*, Roma: Elliott. p. 231

³⁰⁴ Id., p. 232-235

³⁰⁵ Id., p. 8

³⁰⁶ Id., p. 9

passaggiate tra Parigi e Berlino. Questo tipo di prosa ricorda Proust in quanto vuole “cogliere il passato nell’istante in cui la memoria emerge da un suono, da una luce, da una voce” e risulta come un “mosaico felicemente e volutamente sconnesso di episodi, immagini, ricordi, incontri e dialoghi”³⁰⁷. Una metafora per questa strategia narrativa sono l’emporio e le vetrine d’altri tempi, che svelano “l’aspetto magico ed enigmatico delle cose quotidiane”³⁰⁸. Benjamin, infatti, ha scritto riguardo a Hessel che “Nella sua bocca le parole diventano magneti che attirano irresistibilmente altre parole”³⁰⁹.

Hessel fu un personaggio schivo, che non si occupò di costruire la propria fama, come conferma Charlotte Wolff, un’amica dell’autore, nonché celebre psicologa della scena culturale berlinese degli anni Venti³¹⁰. Infatti, al di là delle vicende della storia tedesca del nazionalsocialismo che hanno provveduto a cancellare le tracce della cultura ebraica, Hessel ha goduto più che altro della risonanza data da amici protagonisti della cultura della prima metà del Novecento, che hanno tenuto vivo il ricordo della sua opera³¹¹. In particolare, Walter Benjamin ebbe questo ruolo e forse “senza la straordinaria ricezione [della sua] opera [...], senza il dibattito suscitato dal suo saggio su Baudelaire e dalle sue tesi sulla figura del *flâneur*” l’opera di Hessel non sarebbe stata ripresa in mano³¹². In effetti, la prima opera di Hessel che riappare in Germania nel 1968 è *Spazieren in Berlin* (1929), che venne ripubblicata con il titolo *Ein Flâneur in Berlin*, per rendere omaggio alla recensione di Benjamin *Il ritorno del Flâneur*³¹³. Questa recensione, tutt’ora, si legge come una “geniale ricognizione della poetica dell’amico” e un “primo abbozzo di riflessione intorno a temi e figure” che avrebbero interessato l’autore negli anni successivi³¹⁴.

Tra i due autori ci sono straordinarie affinità: a dispetto della diversa statura intellettuale e del divario ideologico, ci fu uno scambio intellettuale reciproco tra i due per quanto riguarda la traduzione di due volumi della *Recherche* di Proust³¹⁵. Inoltre, Hessel contribuì all’elaborazione del progetto incompiuto sui *Passages* parigini di

³⁰⁷ Id., p. 10

³⁰⁸ Id., p. 11

³⁰⁹ Ibidem

³¹⁰ Id., p. 11-12

³¹¹ Id., p. 12

³¹² Id., p. 17

³¹³ Ibidem

³¹⁴ Id., p. 18

³¹⁵ Id., p. 17-18

Benjamin³¹⁶. Tra gli aspetti che accomunano Benjamin e Hessel c'è il fatto che “Parigi e Berlino diventarono i due poli lungo cui si [svolgeranno le loro esistenze]”³¹⁷. Hessel si stabilì a Montparnasse dal 1906 al 1913: “esplorò [...] il labirinto di strade, caffè, pensioni atelier dove stava nascendo l'arte contemporanea” e “Parigi divenne un destino, una necessità. [...] Da quel sogno non potevo più destarmi”³¹⁸.

Nonostante Hessel partecipi alle vicende delle avanguardie, abbia dimestichezza con l'opera di Proust e sia in sodalizio intellettuale con Benjamin, nella sua prosa non c'è traccia di sperimentalismo stilistico-formale, ma più che altro tracce del tardo impressionismo e dell'estetismo di fine secolo. La sua poetica della *flânerie* risente sì delle suggestioni surrealiste, ma in realtà è un “tentativo di riappropriazione estetica della vita moderna” e il *flâneur* è un eroe “cosciente della propria precarietà storica”³¹⁹.

Prima di diventare, negli anni Venti, il cronista delle vie di Berlino, Hessel fu dunque un rapsodo incantato dei boulevard di Parigi, un precursore e un fratello del *Paysan de Paris* di Aragon, disposto a iniziare i suoi concittadini tedeschi al culto ermetico delle divinità nascoste nello scenario urbano.³²⁰

Allo stesso modo, l'opera di Benjamin fece riflettere Hessel sulla sua scrittura e nella sua recensione di *Strada a senso unico* disse della poetica di Benjamin:

[che egli trattava il cosmo urbano] con una bacchetta magica che riduce ciò che è grande e conferisce dimensioni gigantesche a ciò che è piccolissimo, modesto. E tale ottica non è una questione di teorie o di sistemi. Ciò che agisce è il genio dell'osservazione.³²¹

Tuttavia, nell'opera di Hessel, l'amicizia con Benjamin viene nominata solo una volta in modo esplicito e Hessel assume un ruolo defilato e secondario rispetto all'amico: “Se annoto le particolarità locali, è per l'amico e studioso Walter Benjamin,

³¹⁶ Ibidem

³¹⁷ Id., p. 15

³¹⁸ Id., p. 14-15

³¹⁹ Id., p. 13

³²⁰ Id., p. 15-16

³²¹ Id., p. 18-19

che spero invece si farà carico di scrivere quest'opera"³²². In realtà, a causa dell'avvento del nazionalsocialismo, dell'esilio e della morte tragica di Benjamin, egli non riuscirà ad esaudire questo desiderio; mentre Hessel si aggirerà furtivo per Berlino ("come un topolino tra le travi" ha scritto Benjamin), prima di lasciare la patria per la Francia nel 1938, dove morì a Sanary-sur-Mer nel 1941, qualche mese dopo essere stato dimesso dal campo d'internamento francese di Les Milles³²³.

3.2. Il flâneur nella propria città, tra ricordo e risveglio

Recensendo *Spazieren in Berlin*, Benjamin ricorda quello che diceva Hessel: "Noi berlinesi dobbiamo ancora *abitare* la nostra città molto più di quanto facciamo" e sottolinea che con *abitare* ci si riferisce non tanto alle case, quanto alle strade della città³²⁴. Uno degli aspetti che accomuna i due autori è proprio il fatto di parlare della propria città natale e, infatti, come ricorda Nuvolati:

"non è nemmeno necessario macinare molti chilometri per essere flâneur. Ognuno ha la propria Parigi o Londra in cui perdersi [...]: sono le nostre città di tutti i giorni che nascondono il loro genius loci misterioso [...]. In questo caso è la normalità, la quotidianità dei luoghi a farsi straordinaria perché reinterpretata e resa appunto straordinaria."³²⁵

Benjamin si fa guidare dalla stessa musa che ispira gli itinerari di Hessel, la memoria, "che trasforma ogni passeggiata nello spazio in una spedizione nel tempo passato, personale e di un'intera epoca storica"³²⁶. Negli anni Trenta, infatti, Benjamin lavora su *Infanzia Berlinese*³²⁷ e nella Premessa all'opera scrive che proprio mentre si trovava all'estero, si rese conto che avrebbe dovuto dire addio, forse per sempre, alla città in cui era nato³²⁸. L'autore spiega, inoltre, che durante l'esilio le immagini

³²² Id., p. 19

³²³ Id., p. 19-20

³²⁴ Benjamin W. (1993), "Il ritorno del flâneur", in W. Benjamin, *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, Torino, Einaudi, p. 470.

³²⁵ Nuvolati, G. (2013) *L'interpretazione dei luoghi: flânerie come esperienza di vita*. Firenze: Firenze University Press (Studi e saggi, 112), p. 29.

³²⁶ Hessel, F. & Banchelli, E. (2011) *L'Arte di andare a passeggio*. Roma: Elliott. p. 18

³²⁷ Ibidem

³²⁸ Benjamin, W. et al. (2019) *Infanzia berlinese: intorno al Millenovecento*. Torino: Einaudi. p. 3

dell'infanzia “sono solite risvegliare più intensamente la nostalgia di casa” e che si è sforzato di “impadronir[si] di quelle immagini in cui l'esperienza della grande città si sedimenta in un bambino della borghesia”³²⁹. Theodor W. Adorno precisa, infatti, nella postfazione all'opera, che *Infanzia Berlinese* costituisce “il contrappeso soggettivo al vasto materiale che [Benjamin] andava raccogliendo per la progettata opera sui *passages* di Parigi”³³⁰. Adorno dice anche che le immagini che Benjamin evoca non sono né idilliache né contemplative, anzi portano le tracce del regime nazista, l'aria intorno ai luoghi che sono sul punto di risvegliarsi è esiziale e l'autore ha lo sguardo del condannato mentre descrive le macerie di Berlino³³¹.

Peter Szondi definisce le pagine di *Infanzia Berlinese* come:

miniature che evocano singole strade, persone, oggetti, *intérieurs*. Vi incontriamo titoli come *Colonna della Vittoria, Porta di Halle, Logge, Partenza e ritorno, Kaiserpanorama*³³². Non c'è dubbio che chi si accinge a scrivere cose di questo tipo sia, come Proust, di cui Benjamin fu traduttore, alla ricerca del tempo perduto³³³.

In realtà poi viene specificata una differenza profonda tra il tempo ricercato da Proust e quello raccontato da Benjamin: il primo lo cerca per sfuggire al tempo, al futuro e alle sue minacce, tra cui la morte; al contrario, Benjamin “nel passato cerca proprio il futuro”, cerca ciò che anticipa un futuro, che nel frattempo è diventato passato³³⁴. Benjamin non vuole liberarsi della temporalità, non vuole osservare le cose nella loro essenza storica ma aspira all'esperienza e alla conoscenza storica; viene risospinto nel passato, in un passato tuttavia che non è concluso ma aperto, in quanto profetizza il futuro³³⁵. Benjamin si dedica

all' evocazione di quegli attimi dell'infanzia in cui si cela un'anticipazione del futuro [e] non a caso fra i suoi oggetti preferiti vi erano quelle sfere di vetro in cui è racchiuso un paesaggio innevato che si risveglia a nuova vita agitandolo.³³⁶

³²⁹ Ibidem

³³⁰ Id., p. 117

³³¹ Id., p. 117-118

³³² Id., p. 130

³³³ Ibidem

³³⁴ Id., p. 141

³³⁵ Ibidem

³³⁶ Id., p. 143

Benjamin, come Hessel, non ha mai veramente smesso di essere un bambino: la sua città viene trasformata in una visione fantastica, le vetrine in paesaggi, le insegne commerciali in creature mitologiche: la memoria non restaura il passato, non fa altro che rivelare un destino storico e infatti Benjamin non indaga tanto il concetto di memoria, quanto invece quello di traccia³³⁷. Si tratta quindi piuttosto di una ricerca del “futuro perduto”, in cui

il tramonto, la cui cognizione impedisce a Benjamin di rivolgere lo sguardo verso il futuro e gli consente di vedere ciò che deve divenire solo là dove è già passato, non è solo il tramonto personale di Benjamin. È il tramonto del suo tempo.³³⁸

L’opera ha, infatti, un tono di commiato a un mondo al tramonto, al mondo della casa del padre, quell’addio che un’intera generazione dovrà affrontare a causa della Seconda Guerra Mondiale³³⁹. Benjamin bambino “ripercorre i ricordi coniugando l’incanto e lo stupore di chi è stato bambino nel XIX secolo e la disillusione di chi si è dovuto risvegliare nel XX”³⁴⁰. In questo libro delle memorie, il lavoro del ricordo sembra all’autore un risveglio dal sogno: ricordare consiste nel “portare alla luce”, dissotterrare, condurre al presente il passato³⁴¹.

Al risveglio-ricordo corrisponde, infatti, non tanto un rimando lineare al passato, quanto un inedito accesso al presente, attraverso il passato, un tempo che Benjamin chiama *Jetztzeit*, “tempo-ora”, “attualità”, la scintilla, l’attimo in cui un passato carico di futuro transita nel presente. È tempo che si fa immagine.³⁴²

Dunque, ricordo e risveglio sono due fasi molto importanti per conoscere storicamente il passato: il ricordo attiva quello che nel passato è in attesa di essere

³³⁷ Ankaoua, F. (2020). La flânerie des passages parisiens. *Che vuoi*, 4, p. 99. <https://doi.org/10.3917/chev2.004.0097>

³³⁸ Benjamin, W. et al. (2019) *Infanzia berlinese: intorno al Millenovecento*. Torino: Einaudi. p. 143

³³⁹ Lazzarini, A. (2016) “Da bambini intorno al Millenovecento. Frammenti d’infanzia nelle riflessioni di Walter Benjamin”, *Studi sulla Formazione/Open Journal of Education*, 18(2), p. 188. doi: 10.13128/Studi_Formaz-18023.

³⁴⁰ Ibidem

³⁴¹ Id., p. 189

³⁴² Ibidem

“salvato” ed è incompiuto, mentre il risveglio è il momento in cui il passato diventa “conoscibile” nel presente attraverso il ricordo³⁴³. Benjamin riesce quindi a guardare il passato, anche quello dell’infanzia con l’intensità di un sogno, da cui ci si risveglia nel presente e ciò non provoca malinconia per ciò che non c’è più, anzi, dà la possibilità di salvare ciò che non è ancora, il futuro³⁴⁴. Benjamin sottolinea infatti che i bambini, a differenza degli adulti, sono capaci di “ricordare il nuovo”³⁴⁵.

3.3. Ritratti urbani: “altre” città attraverso lo sguardo del flâneur

Oltre ad aver viaggiato nel tempo, cercando il futuro perduto, Benjamin viaggiò nello spazio e, negli anni tra il 1925 e il 1930, prima di scrivere *Infanzia Berlinese*, scrisse i racconti poi raccolti in *Immagini di città*³⁴⁶. Tra le città descritte da Benjamin ci sono Mosca, Parigi, Marsiglia, San Gimignano, Napoli, Weimar e il mare nordico. Come fa notare Claudio Magris nella prefazione dell’opera, il mondo per Benjamin non era la natura, ma la città e spiega che:

Le città, da lui colte in istantanee che fermano l’effimero nell’eternità dell’immagine, sono vive, malinconiche o amabili; la loro aura è la seduzione del sensibile e del presente. Ma le loro case, le loro strade e i volti dei loro passanti hanno delle crepe, che, sebbene dissimulate, annunciano, come le rughe su un viso, lo sgretolarsi della vita e della storia, il loro franare e precipitare irredente nel cumulo di rovine del passato³⁴⁷.

Queste città vengono descritte come delle miniature e rappresentano la sintesi tra lontananza e vicinanza, finendo per assomigliare ai globi di vetro con la neve, tanto amati da Benjamin³⁴⁸. Sembra infatti che l’autore, conoscitore di Proust, riesca a svelare l’essenza delle cose accostando oggetti urbani diversi tra loro, trovando una qualità in comune e riunendoli in una metafora, in una similitudine: è in questo modo che il

³⁴³ Ibidem

³⁴⁴ Id., p. 191

³⁴⁵ Ibidem

³⁴⁶ Benjamin, W. et al. (2011) *Immagini di città*. Nuova ed., 2. rist. Edited by E. Ganni. Torino: Einaudi (Lecture Einaudi, 4). p. 142

³⁴⁷ Id., p. VI

³⁴⁸ Id., p. 140

lontano viene portato vicino viceversa ciò che è vicino viene portato lontano, e viene fissato “in un’immagine che è sottratta alla forza divoratrice dell’abitudine”³⁴⁹.

Oggetto dell’interesse di Benjamin, però, è “la diversa ottica con cui l’immagine di una città si forma in uno straniero oppure in un nativo”³⁵⁰: ne *Il ritorno del flâneur* Benjamin aveva sottolineato, come già citato in riferimento all’opera di Hessel, che un nativo non viene colpito come un forestiero dagli stimoli superficiali, ma che, al contrario, viene indotto a riflettere sul passato e sulle memorie³⁵¹. Ciò vale, in effetti, nell’opera di Benjamin se si fa riferimento a *Infanzia Berlese*, in cui l’autore racconta le sue memorie; tuttavia, Peter Szondi sostiene che ciò non possa valere per le descrizioni delle città straniere, che altrimenti dovremmo leggere come più “superficiali” rispetto a quelle legate alla città natale, che avrebbero “motivi più profondi”³⁵². Piuttosto sembra che Benjamin volesse dimostrare “la superficialità della distinzione tra luoghi nativi e luoghi stranieri” e quindi:

Contrariamente a quanto lascerebbe pensare il passo del saggio del 1929 [*Il ritorno del flâneur*], le due opere benjaminiane risultano dunque tutt’altro che contrapposte, e anzi si scoprono “intimamente connesse”³⁵³

Un’ulteriore conferma del fatto che non ci sia una differenza di spessore tra *Infanzia berlese* e *Immagini di città*, si trova leggendo le prime righe su Mosca: “Prima che Mosca stessa, è Berlino che si impara a conoscere attraverso Mosca”³⁵⁴. Esplorando una città straniera, il visitatore non si lascia “inebriare dal pittoresco” e non si dimentica di sé stesso, anzi riesce a vedersi con occhi nuovi; così il viaggio in un luogo lontano non avrebbe meno valore di quello nel passato³⁵⁵. Benjamin dice che al nuovo arrivato la città sembra un labirinto (“il labirinto è nello spazio ciò che nel tempo

³⁴⁹ Ibidem

³⁵⁰ Id., p. 128

³⁵¹ Caporiccio, E. (2020). Esercizi di sguardo. Il binomio lontananza-vicinanza in 'Immagini di città' di Walter Benjamin e ne 'Le città invisibili' di Italo Calvino, *Natura, società, letteratura*. Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di Andrea Campana e Fabio Giunta, Bologna, Adi editore, p. 3-4 <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura/Caporiccio.pdf> [ultima consultazione: 9 novembre 2022]

³⁵² Id., p. 4

³⁵³ Ibidem

³⁵⁴ Benjamin, W. et al. (2011) *Immagini di città*. Nuova ed., 2. rist. Edited by E. Ganni. Torino: Einaudi (Lecture Einaudi, 4). p. 131

³⁵⁵ Ibidem

è il ricordo, che cerca nel passato i presagi del futuro”³⁵⁶) e in *Strada a senso unico* descrive l'impressione che si ha alla prima vista di un paese, di una città che è irripetibile e singolare: “il lontano si sposa inestricabilmente al vicino. Ancora l'abitudine non ha compiuto la sua opera”³⁵⁷. Quello che succede è che sentiamo il “finora mai provato” e “non appena abbiamo incominciato a sentirci a nostro agio in un luogo quella primigenia impressione non può più riformarsi”³⁵⁸. Non è quindi solo l'infanzia a generare questa sensazione, ma anche la visita ad un paese lontano nello spazio, straniero³⁵⁹. È questo il motivo per cui le due opere risultano connesse: le descrizioni delle città straniere di Benjamin non hanno alla base motivi meno personali e profondi di quelli che ispirarono *Infanzia berlinese*, anzi l'obiettivo è proprio ritrovare quelle “sensazioni primigenie, che in patria sembravano essere state perdute per sempre”³⁶⁰. Viene inoltre specificato che il visitatore straniero può essere trasformato in bambino solo se la città straniera gli si mostra esotica e pittoresca come al bambino appariva la propria città ed è questo che fa Benjamin quando visita città straniere: “si consegna con tutto il suo stupore e la sua avidità alle impressioni che lo investono”³⁶¹. Ecco perché Benjamin descrive in modo così ricco, preciso, colorito le città straniere³⁶².

Anche in *Infanzia berlinese* si trova un riferimento alla sensazione che si prova quando si arriva in un paese straniero, in particolare ne *Lo scrittoio* Benjamin dice: “Allora aprivo la prima pagina e mi sentivo in uno stato solenne, come chi mette il piede su un nuovo continente”³⁶³. Dopo il 1933 Benjamin non scrisse più racconti analoghi a causa della sua condizione di esiliato:

con la perdita della patria, anche la categoria della distanza va perduta; se tutto è straniero, svanisce anche quella tensione fra lontananza e vicinanza da cui le immagini di

³⁵⁶ Id., p. 131-132

³⁵⁷ Id., p. 132

³⁵⁸ Ibidem

³⁵⁹ Id., p. 132-133

³⁶⁰ Id., p. 133

³⁶¹ Id., p. 133-134

³⁶² Id., p. 134

³⁶³ Lazzarini, A. (2016) “Da bambini intorno al Millenovecento. Frammenti d'infanzia nelle riflessioni di Walter Benjamin”, *Studi sulla Formazione/Open Journal of Education*, 18(2), p. 197. doi: 10.13128/Studi_Formaz-18023.

città di Benjamin traggono vita. I viaggi dell'emigrante non sono viaggi a cui si torna con il ricordo³⁶⁴.

Tuttavia, dopo aver scritto le sue memorie su Berlino, si dedicò completamente al suo *magnum opus*, ovvero allo scritto su Parigi: “un montaggio di testi storici quasi la città stessa scrivesse le sue memorie”³⁶⁵.

Riprendendo in considerazione l'invito di Hessel ad apprendere l'arte di andare a passeggio, a “lasciarsi guidare dal filo di Arianna del caso” e a “perdersi tra scorciatoie e deviazioni”³⁶⁶, si può constatare che Benjamin abbia colto del tutto questo invito, diventando lui stesso un vero e proprio *flâneur* non solo nella sua città nativa, ma anche in città straniere. Infatti, un passaggio importante di *Infanzia berlinese*, e in particolare del brano *Tiergarten*, è quello in cui Benjamin afferma:

Non sapersi orientare in una città non significa molto. Ci vuole invece una certa pratica per smarrirsi in essa come ci si smarrisce in una foresta. [...] Quest'arte l'ho appresa tardi, essa ha esaudito il sogno, le cui prime tracce furono i labirinti sulle carte assorbenti dei miei quaderni.³⁶⁷

In *Strada a senso unico* l'autore ribadisce che “Non appena cominciamo a orientarci, ecco che il paesaggio è di colpo sparito, come la facciata di una casa quando vi entriamo”³⁶⁸. Lo stesso Paul Valéry in *Présence de Paris* sembra spiegare all'uomo che attraversa le città moderne come orientarsi in esse *disorientandosi*: “lasciandosi cioè prendere (catturare) dai rumori e dai silenzi, dalle pietre e dalla vita che si presentano allo sguardo e alla memoria”³⁶⁹. Perdendosi fisicamente nella città e abbandonandosi ad essa, si riesce a vivere un'esperienza urbana più autentica ed è proprio quello che riesce a fare il *flâneur*³⁷⁰.

³⁶⁴ Benjamin, W. et al. (2011) Immagini di città. Nuova ed., 2. rist. Edited by E. Ganni. Torino: Einaudi (Lecture Einaudi, 4). p. 143

³⁶⁵ Id., p. 143-144

³⁶⁶ Hessel, F. & Banchelli, E. (2011) L'Arte di andare a passeggio. Roma: Elliott, p. 9

³⁶⁷ Benjamin, W. et al. (2019) Infanzia berlinese: intorno al Millenovecento. Torino: Einaudi. p. 18

³⁶⁸ Id., p. 146

³⁶⁹ Cocco E. (2017) "Pensare la città. Lo sguardo dei flâneurs / Thinking the city. The gaze of the flâneurs", in: Bollettino dell'Associazione Italiana di Cartografia, 160, p. 58 doi: <http://hdl.handle.net/10077/21194>

³⁷⁰ Nuvolati, G. (2013) L'interpretazione dei luoghi: flânerie come esperienza di vita. Firenze: Firenze University Press (Studi e saggi, 112). p. 23

Conclusioni

Questo elaborato si è focalizzato sulla pratica della *flânerie* per come viene analizzata da Walter Benjamin. Innanzitutto è stata fatta una panoramica dell'opera dell'autore e si sono spiegate le principali peculiarità, tra cui il carattere interdisciplinare, l'attualità e la rilevanza delle sue intuizioni ancora oggi³⁷¹: si è sottolineato quanto l'autore abbia rivoluzionato il concetto di critica, dimostrando che il significato di un'opera d'arte non può essere stabilito definitivamente, ma che cambia in base all'epoca in cui viene interpretato e, soprattutto, che si svela nel momento in cui queste opere d'arte sono in rovina³⁷². Questo concetto è stato intuito in primo luogo dal surrealismo e poi è diventato fondamentale per l'autore poiché, a partire da ciò, l'opera di Benjamin prenderà in considerazione proprio quegli aspetti marginali e in rovina, che prima sembrava non fossero degni di essere analizzati³⁷³. È proprio questo ciò che riuscirà a fare il *flâneur*: sarà capace di prestare attenzione agli oggetti messi in disparte, ai luoghi di norma ignorati o considerati banali e, in seguito, camminando e osservando contemporaneamente sarà in grado di fornirne un'analisi singolare³⁷⁴.

Il luogo e il tempo in cui si colloca il *flâneur* è la metropoli moderna, che, grazie al contributo del surrealismo, Benjamin vedrà come un luogo di inebriamento, di sogno, da cui però bisogna cercare di svegliarsi³⁷⁵. Il *flâneur* riesce quindi anche a cogliere quella che è l'essenza della metropoli moderna: l'esperienza dello shock. È emerso che Baudelaire per primo ha parlato delle trasformazioni della Parigi di fine Ottocento, dell'esperienza dell'immersione nella folla e dell'incontro con la donna sconosciuta, cercando di tenere traccia dell'esperienza della metropoli moderna³⁷⁶. Poi, Simmel e Benjamin hanno descritto come emblematico della metropoli moderna l'atteggiamento blasé, di disinteresse, di nevrastenia, di distacco che rende meno ricettivi ai diversi stimoli. Benjamin stesso, seguendo l'esempio dell'amico Hessel, ha cercato di non omologarsi all'uomo blasé, ma di essere ricettivo e curioso come un bambino, di

³⁷¹ Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino p. 26

³⁷² Id., p. 100

³⁷³ Id., p. 151

³⁷⁴ Nuvolati, G. (2013) L'interpretazione dei luoghi: *flânerie* come esperienza di vita. Firenze: Firenze University Press (Studi e saggi, 112), p. XI.

³⁷⁵ Id., p. 153-155

³⁷⁶ Id., p. 322

rallentare l'andatura camminando in città e soprattutto nella sua città natale, Berlino. In seguito, si è dimostrato dimostrare, prendendo ad esempio proprio Benjamin, quali potessero essere le differenze tra la descrizione di un luogo da parte di un nativo e quella da parte di uno straniero. È molto interessante il fatto che ciò che, in entrambi i casi, spinge a scrivere a proposito di quel luogo, è ritrovare quelle sensazioni primigenie, quelle che si provano da bambini, nel vedere una città, anche la propria città natale.

Uno degli aspetti che si potrebbe approfondire a proposito della *flânerie* è proprio come questa sia cambiata nel tempo, in modo diacronico, come abbia subito delle modifiche mentre la città stessa si trasformava. Il *flâneur* avrà infatti delle caratteristiche diverse nella città postmoderna, rispetto a quelle che aveva nella Parigi di fine Ottocento e nella Berlino di inizio Novecento: recenti studi, tra cui quello di Anthony Giddens, si sono occupati del *flâneur* nello spazio urbano postmoderno sostenendo come egli possa essere letto, oggi, come una figura che riflette l'incertezza della società contemporanea³⁷⁷. Un altro spunto che andrebbe analizzato è il fatto che il *flâneur* con il tempo non è più stato identificato esclusivamente con un uomo bianco, borghese, privilegiato, ma può esserlo chiunque, di qualunque genere e di qualsiasi classe sociale e soprattutto in ogni posto.

Ciò che è emerso durante la ricerca è soprattutto il fatto che la *flânerie* è stata e può ancora essere un metodo di ricerca, di riscoperta dei luoghi in cui viviamo. L'invito che ritroviamo in modo esplicito nell'opera di Hessel ne *L'arte di andare a passeggio*, ma anche in modo più sottinteso leggendo l'opera di Benjamin, è quello di essere un po' *flâneur*, di aprire gli occhi, di non comportarci da uomini blasé, di cercare di vivere un'esperienza urbana più autentica lasciandosi attrarre dai luoghi, perdendosi e prendendosi una vacanza nel quotidiano³⁷⁸.

³⁷⁷ Borisenkova, A. (2017) 'Le flâneur comme lecteur de la ville contemporaine', *Sotsiologicheskoe Obozrenie / Russian Sociological Review*, 16(2), p. 81. Available at: <https://doi.org/10.17323/1728-192X-2017-2-75-88>.

³⁷⁸ Hessel, F. & Banchelli, E. (2011) *L'Arte di andare a passeggio*, Roma: Elliott. p. 232-235

Bibliografia

- Ankaoua, F. (2020). La flânerie des passages parisiens. *Che vuoi*, 4, p. 97-101. <https://doi.org/10.3917/chev2.004.0097>
- Baudelaire, C. (2002) Il pittore della vita moderna. Translated by G. Violato. Venezia: Marsilio.
- Benjamin, W. (1983) 4: Strada a senso unico: scritti 1926-1927. Torino: G. Einaudi (Einaudi letteratura).
- Benjamin W. (1993), "Il ritorno del flâneur", in W. Benjamin, *Ombre corte*. Scritti 1928-1929, Torino, Einaudi, p. 468-473.
- Benjamin, W. (2003), *Paris, capitale du XIXe siècle*. Chicoutimi: J.-M. Tremblay (classiques des sciences sociales). Available at: <https://doi.org/10.1522/cla.bew.par>.
- Benjamin, W., Tiedemann, R. and Ganni, E. (2010) I passages di Parigi: Walter Benjamin, I. Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. et al. (2011) Immagini di città. Nuova ed., 2. rist. Edited by E. Ganni. Torino: Einaudi (Lecture Einaudi, 4).
- Benjamin, W. et al. (2012) Charles Baudelaire: un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato. Vicenza: Neri Pozza Editore (La quarta prosa).
- Benjamin, W. et al. (2019) *Infanzia berlinese: intorno al Millenovecento*. Torino: Einaudi.
- Borisenkova, A. (2017) 'Le flâneur comme lecteur de la ville contemporaine', *Sotsiologicheskoe Obozrenie / Russian Sociological Review*, 16(2), p. 75–88. Available at: <https://doi.org/10.17323/1728-192X-2017-2-75-88>.
- Buck-Morss, S. (1986). The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering. *New German Critique*, 39, 99–140. <https://doi.org/10.2307/488122>
- Caporiccio, E. (2020). Esercizi di sguardo. Il binomio lontananza-vicinanza in 'Immagini di città' di Walter Benjamin e ne 'Le città invisibili' di Italo Calvino, *Natura, società, letteratura*. Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di Andrea Campana e Fabio Giunta, Bologna, Adi editore p. 1-8 <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura/Caporiccio.pdf> [ultima consultazione: 9 novembre 2022]
- Cocco E. (2017) "Pensare la città. Lo sguardo dei flâneurs / Thinking the city. The gaze of the flâneurs", in: Bollettino dell'Associazione Italiana di Cartografia, 160, p. 58-68 doi: <http://hdl.handle.net/10077/21194>
- Corbisiero F. (2021). Essere flâneur nel terzo millennio. *Fuori Luogo. Rivista Di Sociologia Del Territorio, Turismo, Tecnologia*, 10 (2), 9 - 10. <https://doi.org/10.6093/2723-9608/8977>

- D'Urso, A. (2016) «Sul Baudelaire di Walter Benjamin Dalla teoria della traduzione alla sociologia della letteratura», *ENTHYMEMA*, (13), p. 108–122. doi: <https://doi.org/10.13130/2037-2426/6697>
- de Nardis, L. (1968). Intorno al saggio di Walter Benjamin su «Baudelaire e Parigi». *Belfagor*, 23(2), p. 156–167. <http://www.jstor.org/stable/26142298>
- Dottorini, D. “Benjamin, Walter”, *Enciclopedia del cinema Treccani*, 2003 https://www.treccani.it/enciclopedia/walter-benjamin_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ [ultima consultazione: 5 luglio 2022]
- Edmond, J. (2010) ‘The *Flâneur* in Exile’, *Comparative Literature*, 62(4), p. 376–398. Available at: <https://doi.org/10.1215/00104124-2010-023>.
- Gilloch, G. (2008) Walter Benjamin. Bologna: Il Mulino.
- Hessel, F. (2011) L’ arte di andare a passeggio. 1 edizione. Edited by E. Banchelli. Translated by E. Venturelli. Roma: Elliot (Raggi). <https://fleursdumal.org/poem/220> [ultima consultazione 15 novembre 2022] <https://hybridflaneur.wordpress.com/2015/06/16/urban-metaphysics-flaneur-and-genius-loci/> [ultima consultazione 15 novembre 2022] <https://www.casadellacultura.it/928/scoprire-l-inatteso-negli-interstizi-delle-citta-> [ultima consultazione 15 novembre 2022]
- Lauster, M. (2007) ‘Walter Benjamin’s Myth of the “Flâneur”’, *The Modern Language Review*, 102(1), p. 139–156.
- Lazzarini, A. (2016) “Da bambini intorno al Millenovecento. Frammenti d’infanzia nelle riflessioni di Walter Benjamin”, *Studi sulla Formazione/Open Journal of Education*, 18(2), p. 183-206. doi: 10.13128/Studi_Formaz-18023.
- Lee, C. (2011). Le flâneur urbain et la masse-nomade. Réflexion inspirée des textes de Benjamin et de Kracauer dans les années 1920-1930. *Sociétés*, 112, 123-135. <https://doi.org/10.3917/soc.112.0123>
- Liandrat-Guigues, S. (ed.) (2009) Propos sur la flânerie. Paris: L’Harmattan (Esthétiques).
- Lombardinio, A. (2018) «Simmel, Benjamin e l’immaginario del flâneur: note sull’ “atrofia progressiva dell’esperienza”», *Mediascapes journal*, (10), p. 5–15. Available at: <https://rosa.uniroma1.it/rosa03/mediascapes/article/view/14256>.
- Nanno, A. P. D. (2019). La Parigi "moderna" di Charles Baudelaire e Walter Benjamin. *Architetture: Forma e Narrazione Tra Architettura e Letteratura*, p. 75-90
- Nuvolati, G. (2009) ‘Le flâneur dans l’espace urbain’, *Géographie et cultures*, (70), p. 1–9. Available at: <https://doi.org/10.4000/gc.2167>.
- Nuvolati, G. (2013) L’interpretazione dei luoghi: flânerie come esperienza di vita. Firenze: Firenze University Press (Studi e saggi, 112).
- Osborne, Peter and Matthew Charles, "Walter Benjamin", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/benjamin/>, [ultima consultazione: 5 luglio 2022]

- P. Collini (2021) Berlino città dei fantasmi e dell'esilio. *Lea* 10: p. 377-380. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13273>.
- Paci, V. & Bonnard, M. (2014). Le flâneur de la High Line de New York : un opérateur sans caméra et une vue urbaine sans film. *Annales de géographie*, p. 695-696, 805-821. <https://doi.org/10.3917/ag.695.0805>
- Ponzi, M. (1992), Benjamin e il surrealismo: teoria delle avanguardie in *Tra simbolismo e avanguardie. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, a cura di C. Graziadei, A. Prete, F. Rosso Chioso, V. Vivarelli, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 295-319. http://www.progettofahrenheit.it/doc/mazzanti/MATERIALI%20DIDATTICI%20II/mauroponzi_surrealismo.pdf
- Pope, R. (2010) 'The Jouissance of the Flâneur: Rewriting Baudelaire and Modernity', *Space and Culture*, 13(1), p. 4-16. doi: <https://doi.org/10.1177%2F1206331209353682>.
- Simay, P. (2005). *Capitales de la modernité: Walter Benjamin et la ville*. Éditions de l'Éclat. <https://doi.org/10.3917/ecla.simay.2005.01>
- Simay, P. (2009). 4 : Walter Benjamin : la ville comme expérience. Dans : Thierry Paquot éd., *Le territoire des philosophes*, p. 63-79. Paris: La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.paquo.2009.01.0063>
- van Leeuwen, B. (2019) 'If we are flâneurs, can we be cosmopolitans?', *Urban Studies*, 56(2), p. 301-316. Available at: <https://doi.org/10.1177/0042098017724120>.