

GIORGIO FRANCK

LO SPETTACOLO E IL DESERTO BAUDELAIRE:
LO *SPLEEN* E IL REGNO INCANTATO
DELLA MERCE

ABSTRACT -As Baudelaire already shows in his work, modern society exhibits a double face. On the one hand – staging the merchandise's charming sight and its fetish-character analyzed by Marx – it is essentially attractive and spectacular. On the other hand, nevertheless – consuming this glamorous and magic power – it bears evidence, under the sign of *spleen*, of modern soul's waste landscape.

KEY WORDS - Paradox, Fetish, Beauty, Fashion, *Spleen*, Allegory, Myth.

RIASSUNTO - Come già Baudelaire mostra nella sua opera, la società moderna presenta un doppio volto. Da un lato è propriamente spettacolare – e ciò che mette in scena è lo spettacolo ammaliante di quella merce il cui carattere di feticcio è stato analizzato da Marx. D'altra parte, però, essa dissolve questa stessa potenza incantatoria, mettendo a nudo – sotto il segno dello *spleen* – il paesaggio desertico dell'anima moderna.

PAROLE CHIAVE - Paradosso, Feticcio, Bellezza, Moda, *Spleen*, Allegoria, Mito.

IL PANNO GRIGIO E L'ARABESCO DELLA FODERA

1. Sembra che niente possa più accadere. Che quel che accade sia solo una variante trascurabile – irrilevante e sfocata – di quanto è già accaduto. Che nulla possa risvegliare l'attenzione orientandola su qualcosa di preciso capace di assumere rilievo sulla tela uniforme dello sfondo.

In realtà non esiste che quell'unica tela, sempre la stessa – dappertutto: piatta omogeneità livellatrice con cui si impone – in una steppa informe – l'impersonale dittatura della noia. Percezione affettiva di un «principio d'identità» applicato agli eventi della vita, quest'ultima è l'affiorare di un disgusto impotente al cospetto dell'uno cui tutto è ridotto.

Il tutto dell'identico sempre uguale a se stesso. Ovvero il nulla della differenza.

2. «*Tout n'est que vent, que fumée*», annuncia Kierkegaard citando Pellisson. Motivo antico quanto la noia stessa e quanto il disinganno che essa alimenta nella saggezza dei detti di *Qobélet*.

Il «poeta» dei *Diapsalmata* non sa in che modo raggirare se stesso. Nelle illusioni con cui la vita si ingegna di nascondere il volto di un mondo immiserito, contempla con fastidio la maschera spettrale di un buffone contratto in una smorfia dolorosa: un guitto indaffarato, un pagliaccio del nulla che si contorce e si dimena sotto un fascio di luce dinnanzi a una platea troppo stanca e annoiata per compiacersi dei suoi lazzi scurrili.

Infame sorte! Invano come una vecchia prostituta tenti di imbellettare il tuo volto incavato, invano fai chiasso con i tuoi sonagli da buffone. M'anno! Tutto resta tale e quale, un *idem per idem*. Nessun mutamento, sempre una rifrittura (!).

L'identico, l'uguale sempre uguale a se stesso, monotono e vuoto. Interminabile, destinato a ripetersi.

3. Sembra dunque che niente possa più accadere.

L'avvenimento, infatti, non avviene, non è capace di *differenziarsi* da ciò che è già avvenuto. In qualche modo nasce morto. E se da un lato pare originarsi, dall'altro è subito soppresso senza lasciare nient'altro che una labile traccia del suo apparire fugace e inconsistente.

Il risultato della mia vita – annota il «poeta» dei *Diapsalmata* – è semplicemente nulla, uno stato d'animo, un identico colore. Il mio risultato ha un'analogia con il dipinto di quell'artista che doveva raffigurare il passaggio del Mar Rosso da parte degli ebrei, e a tal fine dipinse di rosso tutta quanta la parete, spiegando che gli ebrei erano passati, gli egiziani erano stati sommersi (!).

Anche il poeta-pittore è, a modo suo, sprofondata: inabissato nel gorgo della noia, nel brumoso sepolcro dei giorni tutti uguali (e senza altro conforto che quello concessogli dal riso amaro della sua ironia). Caduto, sprofondata. Costretto a vivere nella smorta caligine di un ozio

(!) S. KIERKEGAARD, *Diapsalmata*, in *Enten-Eller* (5 tomi), ed. it. a cura di A. CORTESE, Adelphi, Milano 1978, tomo I, pp. 87-88.

(²) *Ibidem*, pp.85-86.

abulico e stagnante; inoperoso, simile a un oggetto fuori uso coperto di ruggini e di muffe. E del tutto incapace di cogliere il senso della catastrofe che pure ha avuto luogo e di *drammatizzare*, di dare *espressione* all'evento cui si riferisce. Gli egiziani sono stati sommersi, gli ebrei sono passati: tutto qui. Come se nulla, in fondo, fosse mai accaduto: niente di rilevante, niente di decisivo.

4. Singolare convergenza tra il frammento di Kierkegaard cui si è appena fatto riferimento e quanto attesta la psicoanalisi nelle sue indagini relative alla noia.

Faceva sogni notturni estremamente vividi – osserva Ralph R. Greenson commentando il caso di una sua paziente che soffriva di noia –, ma le sue associazioni riportavano ai residui diurni, e quindi alle minuzie della vita di tutti i giorni. [...] I suoi sogni notturni erano così vividi che in genere pensava fossero reali. Spesso il marito riferiva che, mentre sognava, parlava o si muoveva. Il contenuto dei sogni riguardava essenzialmente qualche avvenimento traumatico della sua prima infanzia; ma le difese, da sveglia, rendevano il racconto di questi sogni una rappresentazione monotona (?).

Ecco dunque in che modo la noia neutralizza l'evento: non lo abolisce, ma lo spegne, lo rende vuoto e privo di significato. Ed ecco perché, laddove essa cresce e si diffonde, sembra che nulla accada e possa più accadere. L'evento – in questo caso il trauma infantile – non è affatto rimosso, occultato alla coscienza. Rimosso, invece, è l'*affetto* ad esso collegato; sicché la paziente di Greenson può parlare del suo ricordo più penoso con lo stesso anonimo tono di voce con cui commenta la lettura di un qualsiasi libro che, ovviamente, l'ha annoiata.

Tutto è posto sullo stesso piano, tutto è di *un identico colore*, proprio come nel brano di Kierkegaard. E come il «poeta» dei *Diapsalmata* rappresenta un evento prodigioso facendolo sparire in una grande macchia rossa e in una spiegazione che non spiega nulla (dal momento che essa non ci restituisce altro che il vuoto involucro di un fatto), così la paziente di Greenson rende sbiaditi quei sogni tanto intensi che turbano il suo sonno nel corso della notte riportandoli ai residui diurni e alle minuzie della vita quotidiana.

Tutto accade come se la noia – che non a caso funziona come un argine (essendo, secondo quanto spiega Greenson, un meccanismo di difesa) – tracciasse una linea di confine tra due sfere di esperienza con-

(?) R.R. GREENSON, *La noia*, in R. R. GREENSON & H. KOHUT, *Noia e apatia*, *Presentazione* di F. Bassi, tr. it. di S. Adamo Tatafiore, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 59.

trapposte: da un lato quella onirica e notturna in cui l'evento – vivido e intenso – appare in tutta la sua forza; dall'altro quella diurna e cosciente in cui esso – banalizzato e impoverito – sottratto al dominio degli affetti con cui era connesso all'origine, è soltanto una traccia opaca e inconsistente dispersa nello spazio della vita abituale.

5. Quello che per gli artisti dell'Ottocento era il «male del secolo» – la noia – si impone ancora oggi come lo stato d'animo essenziale nella compagine dell'attualità. Non che sia necessariamente il più diffuso. Ciò che qui importa mettere in rilievo è piuttosto l'opposizione che esso introduce tra l'ambito, per così dire, sotterraneo del *pathos* e la dimensione più superficiale in cui domina la narcosi dell'indifferenza: contrasto del tutto speculare a quello da cui il mondo moderno è attraversato in quanto spazio di costituzione e di emergenza di una frattura che divide l'identità da se stessa.

La noia – scrive Benjamin – è un caldo panno grigio, rivestito all'interno di una fodera di seta dai più smaglianti colori. In questo panno ci avvolgiamo quando sogniamo. Allora siamo di casa negli arabeschi della fodera. Ma sotto quel panno il dormiente sembra grigio ed annoiato. E quando poi al risveglio vuol narrare quel che ha sognato, non comunica in genere che questa noia ⁽⁴⁾.

Non siamo troppo lontani, come si vede, dal problema che abbiamo sollevato riferendoci alla psicoanalisi. Le immagini impiegate da Benjamin – anche se interne ad un contesto teorico ben diverso da quello cui si richiama Greenson – entrano infatti in un rapporto di corrispondenza con le osservazioni sviluppate dallo psicanalista americano, la cui paziente è visitata nel corso della notte da sogni tanto carichi di forza quanto lo sono – si potrebbe dire – gli smaglianti colori di quella fodera di seta che riveste, all'interno, il panno grigio della sua esistenza sprofondata nel «sonno», nell'inerzia del tedio. In tale panno la donna si avviluppa, protetta dal tepore di una vita senza scosse, ma monotona e spenta. E se racconta i suoi sogni, essi diventano vitrei come le sue parole.

La situazione qui descritta può essere assunta quale cifra emblematica del tempo al quale appare interamente consegnata la condizione del Moderno nel suo insieme. Quest'ultimo è, per un verso, simile a un «panno grigio»: opacità diffusa di un mondo impoverito, di un universo orfa-

⁽⁴⁾ W. BENJAMIN, *Parigi, capitale del XIX secolo. (I «passages» di Parigi)*, a cura di R. TIEDEMANN, in *Opere*, ed. it. a cura di G. AGAMBEN, tr. it. di R. Solmi, A. Moscati, M. De Carolis, G. Russo, G. Carchia, F. Porzio, Einaudi, Torino 1986, D 2 a,1, p. 156.

no di incanti in cui la vita – catturata nell'immane ingranaggio del sistema conformistico predisposto dalla tecnica – risulta segmentata in ruoli e funzioni, imprigionata in un reticolo di riti e di abitudini, dominata dalla monotonia della *routine*. Modernità come *deserto*, come *waste land* – la spettrale città degli «uomini vuoti» alla quale Eliot ci richiama.

D'altra parte, se rivoltiamo «la fodera del tempo» ⁽⁵⁾, il deserto – che è pur sempre presente come l'ombra proiettata da un corpo investito da un raggio di luce – si tramuta in *spettacolo*: non tanto (o non soltanto) in finzione – allestimento scenico –, ma anche e soprattutto in *teatro del sogno*.

È vero infatti che nella moderna società dello spettacolo – come la chiama Guy Debord – siamo di volta in volta affascinati o turbati dal fastoso tumulto dei colori, dalla frenetica ridda delle mode, dal confuso carnevale degli stili (speculare a quello dell'anima in quanto variopinta parata di maschere) che la modernità – *mondo in esposizione* – esibisce come in una giostra chiassosa. Ma quel che occorre soprattutto cogliere, in un tale spettacolo, è la fisionomia complessiva dei sogni e degli incubi che alimentano il tempo del Moderno manifestandone, sul versante onirico e notturno, i tratti più arcaici e inquietanti e disvelandone i traumi originari – quelle ferite da cui esso si difende depauperando affettivamente la vita e imprigionandola nel guscio dell'abitudine.

«Deserto» e «spettacolo» si richiamano l'un l'altro come le due facce di una stessa medaglia. Essi non sono altro, in fondo, che differenti modalità di percezione di un *identico* fenomeno i cui due aspetti – per quanto distinti – appaiono congiunti indissolubilmente. Ciò che è spettacolare si pone in evidenza su uno sfondo desertico sempre pronto ad inghiottirlo. E d'altra parte questo stesso monotono sfondo in cui il reale manifesta se stesso nei suoi aspetti più logori e scontati, può a sua volta inabissarsi nei meandri del sogno e originare una spettrale messa in scena: teatro di fantasmi in cui la vita di sempre – irretita nella trama delle consuetudini – appare come fosse già morta, esiliata nell'ombra. Sicché ciò che lo sguardo contempla laddove l'occhio esplora il vuoto, è appunto lo spettacolo di una simile fine che si ripete, peraltro, interminabilmente.

IL DESIDERIO SENZA OGGETTO

1. È vero che l'indifferenza è uno dei tratti distintivi della noia (in ogni caso quello più evidente). Vi è indifferenza perché tutto è sempre

⁽⁵⁾ *Ibidem*, p. 157.

identico, tutto ugualmente spento e grigio. Ma si tratta di un'indifferenza rispetto alla quale l'annoiato non è affatto indifferente. Se lo fosse davvero il tedio svanirebbe lasciando il posto ad una sorta di sereno distacco che annegherebbe dolcemente la noia nel mare imperturbato della quiete nirvanica.

Ma di un simile stato di beatitudine l'annoiato non sa proprio nulla. Egli è sì indifferente (ai suoi occhi «questo» è uguale a «quello»); ma poiché è costretto a *subire* questa stessa indifferenza – e cioè a *patirla* come un male, come un disagio di cui non sa sbarazzarsi – non è capace di abbandonarsi ad essa e di accoglierla, dunque, senza turbamenti.

La noia è la *passione* dell'indifferenza. Quest'ultima, in colui che la prova, non è tanto assenza di emozioni, quanto piuttosto sintomo di una *paralisi* affettiva per effetto della quale esse vengono inibite lasciando sempre insoddisfatto.

2. La noia in quanto paradosso: risultato di due tendenze divergenti del tutto incompatibili l'una rispetto all'altra.

Da un lato un lancinante *desiderio* di agire, dall'altro il sentimento dell'*impossibilità* di agire, originato in una coscienza amareggiata e disillusa convinta dell'assoluta vanità di ogni azione. Al carattere intempestivo di quest'ultima l'annoiato non manca di richiamarsi: è in fondo la sua sola verità, quella cui resta indissolubilmente legato come a un giogo cui vorrebbe ma non può sottrarsi. È come dire che l'annoiato è *comunque* perduto, qualsiasi cosa faccia o si astenga dal fare: sia che agisca, sia che *non* agisca è in ogni caso prigioniero di un gioco senza sbocco. Come non *detestare* una tale situazione che lo cattura nello spazio di un dilemma insolubile? Come non aborrire questo stato di cose che lo costringe a scegliere ma rende vana ogni scelta?

Se infatti decide di non agire, condannerà questa sua stessa decisione poiché sarà assillato da un desiderio di fare che peraltro non ha modo di precisarsi (nella noia esso è infatti astratto e vuoto, del tutto privo di un oggetto cui possa essere rivolto). Se invece decide di passare all'atto, quest'ultimo – incapace per definizione di compiacere un desiderio senza mete – risulterà gratuito ed arbitrario, e soprattutto a tal punto deludente da sospingere l'annoiato verso una nuova azione altrettanto immotivata e non meno infeconda. Come non *biasimare* allora, presto o tardi, anche questa seconda opzione che, al pari della prima, non è capace di risolvere il dilemma in cui la vita si dibatte?

Dunque – al di là di ogni apparente indifferenza – un'oscura passione cova al fondo della noia come le braci al di sotto di un tappeto di cenere.

A differenza della parola tedesca *Langeweile* (che letteralmente vuol dire «tempo lungo»: quel tempo interminabile nel quale il tedio ci assopisce e ci fiacca) o dell'inglese *boredom*, il termine italiano *noia* – come del resto il francese *ennui* – può venir ricondotto, attraverso la mediazione del provenzale *enojar*, alla radice tardo latina *inodiare* (avere in odio, detestare).

Ecco, appunto: la *noia detesta* (essa, non a caso, è essenzialmente distruttiva). E se ai suoi occhi *tutto* appare ripugnante è perché è quel *desiderio senza oggetto* – una fame tanto più avida e smaniosa quanto più cerca, ma invano, di placarsi – con il quale è costretta a coincidere. Essa desidera, sempre e in ogni caso. Ma poiché tutto quello che il mondo le offre non sarà mai desiderabile, non potrà che rifiutare in ogni caso un'offerta tanto ricca e insieme tanto vana. Vorrebbe in qualche modo annientare e distruggere tutta quella abbondanza che la lascia vuota; vorrebbe devastare quel mirabile *spettacolo* che ai suoi occhi è soltanto un arido *deserto*.

Senza troppo agitarsi né gridare,
vorrebbe della terra non lasciar che rovine
e sbadigliando inghiottirebbe il mondo ⁽⁶⁾.

Sotto la coltre informe di un cielo fumoso tutto si compirebbe in una smorta apocalissi.

3. L'immenso sbadiglio della *noia* è il vuoto in cui vorrebbe attirare ogni cosa. Ma come esistere in questa vacuità incolore? O in che modo distrarsi da un simile «nulla» – da questo male impreciso ma sfibrante – se già in anticipo si sa, come Pascal, che non vi è «divertimento» capace di sanarlo?

Si tratta di scacciare un tempo che si allunga, che avanza con una lentezza insopportabile. Si tratta, in qualche modo, di «ammazzarlo»: *in un modo o nell'altro*. Il che vuol dire che tutto può servire: *qualsiasi* cosa, purché qualcosa accada.

D'altra parte, poiché – come si è detto – l'azione è posta sotto il segno dello scacco, non vi è modo di compierla – di svilupparla e realiz-

(6) CH. BAUDELAIRE, *Al lettore (I fiori del male)*, vv. 34-36, in *Opere*, ed. it. a cura di G. RABONI & G. MONTESANO, *Introduzione* di G. Macchia, Mondadori, Milano 2001, p. 23. È sempre stata tenuta presente anche l'edizione delle *Oeuvres complètes*, in due volumi, a cura di C. PICHOS, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1975 e 1976. D'ora in poi i riferimenti agli scritti di Baudelaire verranno dati nelle note senza più citare il nome dell'autore.

zarla – fondandola su una ponderata decisione. Gli «animi accidiosi e voluttuosi» inclini alla noia – osserva Baudelaire – si sentono piuttosto *precipitati* nell'azione, come fossero quasi scaraventati nel suo spazio e trascinati «da una potenza irresistibile». Sicché ciò che scaturisce da una tale energia, più che venire agito, è qualcosa di *subito*.

Fiore malsano coltivato nelle serre del tedio, l'atto – come un ibrido guasto – affiora dalle brume di una coscienza vuota. Esso è un «fare per fare» abusivo e immotivato che nulla sa delle premesse da cui muove un soggetto teso al conseguimento dei suoi fini. Non scandisce i propri movimenti nel ritmo cadenzato delle successioni, non dispone di un assetto coerente entro cui dare forma ai suoi progetti. Non calcola, non pianifica i suoi sforzi. Non ha un disegno, una strategia cui richiamarsi. Poiché qui non si tratta di *occupare* il tempo ma solo di farlo passare, non importa che l'azione abbia un senso preciso, un orientamento definito. Occorre però che sia messa *in rilievo*, che possa risaltare su uno sfondo uniforme; che appaia dunque *insolita*, strana, singolare e bizzarra; e magari a tal punto stravagante da sconfinare nell'assurdo.

Uno dei miei amici, il più inoffensivo sognatore che sia mai esistito, una volta appiccò l'incendio a una foresta per vedere, disse, se il fuoco si propagava così velocemente come si dice. Dieci volte di seguito l'esperimento fallì; ma all'undicesima riuscì fin troppo bene.

Un altro si accenderà il sigaro vicino a un barile di polvere, *per vedere, per sapere, per tentare il destino*, per costringersi a dar prova di energia, per fare il giocatore, conoscere i godimenti dell'ansietà: per scioperataggine per capriccio, per niente.

È quella sorta di energia che sprizza dalla noia e dal sogno; e quelli in cui appare così improvvisa sono di solito, come ho detto, gli esseri più indolenti e sognatori (7).

Consacrandosi all'atto gratuito, l'annoiato ricorre a un espediente che gli permette di passare il tempo. O di *scacciarlo*, come propone Heidegger. Tuttavia qui lo «scacciamento» non presenta quel carattere prosaico e inoffensivo con cui appare nella pur magistrale riflessione heideggeriana intorno alla noia (8). Diverso è lo sguardo di Baudelaire e forse – in questo contesto – più acuto e penetrante. Se è vero che le immagini che impiega sono spesso eccessive, è anche vero che – proprio grazie a questo eccesso – lo stato d'animo della noia ci viene restituito

(7) *Il cattivo vetraio (Lo spleen di Parigi)*, in *Opere*, cit., p. 395.

(8) M. HEIDEGGER, *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo - finitezza - solitudine*, a cura di F.W. VON HERMANN, ed. it. a cura di C. ANGELINO, tr. it. di P. Coriando, il melangolo, Genova 1983, pp. 105-229.

nella molteplicità dei suoi profili: apatia, sonnolenza, morte-in-vita, ma anche brama indefinita e senza oggetto, inquietudine alla ricerca di uno sfogo.

Di tale informe mescolanza di vissuti lo scacciatempo è sintomo quando funziona come un *gioco d'azzardo*. Quest'ultimo, in fondo, altro non è se non un modo di giocare con la morte al quale l'annoiato si abbandona – come alla sua risorsa estrema – per provare a se stesso di essere ancora in vita.

Azzardi, scommesse, giochi al rialzo. Espedienti escogitati dall'umore capriccioso (come lo chiama Jankélévitch) ossia da quell'isterico miscuglio «di apatia e frenesia» per effetto del quale il tempo della noia assomiglia a «un'interminabile siesta scossa a tratti da convulsioni» o a un pendolo eternamente oscillante «tra la depressione sonnolenta e il vuoto entusiasmo»⁽⁹⁾. Sintomo di un divenire disestato – che ora sembra allungarsi insopportabilmente originando il collasso della durata, ora invece si sconnette e si frantuma dando luogo a una forsennata rapsodia – esso è la stridente giustapposizione di due estremi che non possono coesistere né fondersi in un tutto. Da un lato un accasciato sfinimento che si insabbia nei giorni e mostra il volto delle cose in uno smorto pallore; dall'altro – come risposta a una tale condizione, a questo stato di inerzia e di desolazione – un movimento convulso che non sa dove dirigersi, una febbrile agitazione che si alimenta di vertigini. La noia è un circolo vizioso: in essa parossismo e indifferenza, eccitazione e pigri- zia, frenesia ed apatia non sono che i due aspetti – opposti e speculari – di uno stesso fenomeno.

FANTASCOPIO E FANTASMI. IL TEATRO DELL'OMBRA

1. *Le mauvais vitrier* – il poemetto in prosa cui si è fatto riferimento – non ostante l'omogeneità compositiva che lo caratterizza, presenta due diverse linee di sviluppo narrativo e risulta pertanto articolato in due parti distinte benché interdipendenti. La prima costituisce quella breve ma densa riflessione intorno all'atto gratuito di cui già si è detto – teoria con la quale, secondo Blanchot, Baudelaire «annuncia le *Memorie dal sottosuolo*»⁽¹⁰⁾. La seconda parte invece, per quanto proceda dal punto

⁽⁹⁾ V. JANKÉLÉVITCH, *L'avventura, la noia, la serietà*, tr. it. di C.A. Bonadies, Marietti, Genova 1991, p. 105.

⁽¹⁰⁾ M. BLANCHOT, *L'ébec de Baudelaire*, in *La parte du feu*, Gallimard, Paris 1987, p. 146.

di vista delineato in quella precedente, lo modifica, almeno parzialmente, facendo apparire l'azione che scaturisce dalla noia come un «gesto» contrassegnato dall'eccesso e tuttavia non del tutto arbitrario. Anche se sadico e palesemente distruttivo come l'odio del mondo che affiora dalle cupe paludi dello *spleen*, l'atto al quale si decide il protagonista della storia (individuo sognante ed inattivo come quelli di cui illustra le gesta clamorose), non è, infatti, completamente immotivato. Se scaraventa dall'alto della sua mansarda un vaso di fiori che manda in frantumi la mercanzia di un povero vetraio, l'annoiato, qui, non manca di chiarire le ragioni che lo spingono a dar sfogo alla sua rabbia:

Come! non avete vetri colorati? vetri rosa, rossi, blu? vetri magici! vetri di paradiso! Siete indecente! Osate andare in giro per un quartiere povero e non avete nemmeno dei vetri che facciano vedere la vita in bellezza! ⁽¹¹⁾.

Ecco di che si tratta. Ecco appunto la mancanza della quale il vetraio, colto in fallo, è punito con tanta crudeltà. Per vedere «la vita in bellezza» occorrono vetri colorati – colori di una città senza colore immersa nella caligine indistinta di una luce brumosa. È «la sudicia e pesante atmosfera parigina» o, in altri termini, la nebbia dello *spleen* che avvolge la grande città. Infatti, oltre che un sentimento di malessere dal quale l'io si sente angustiato, lo *spleen* rappresenta la condizione generale cui l'esistenza è sottoposta negli immensi agglomerati prodotti dalle società industriali.

Il protagonista del racconto vorrebbe, a modo suo, «rivoltare la foderà del tempo», rivolgere in spettacolo il deserto. Se chiede «vetri rosa, rossi, blu», vetri «magici», vetri «di paradiso», è perché vuole abitare nel sogno, far scomparire il grigiore uniforme diffuso nella sua triste mansarda arredandola tutta «in stile onirico» ⁽¹²⁾.

Quest'ultimo rappresenta – per Benjamin – lo stile cui si consacra interamente il XIX secolo, dominato dal fenomeno del feticismo delle merci analizzato da Marx e riproposto dallo stesso Benjamin in una nuova e diversa prospettiva.

Oggetto «fatato», capriccioso e bizzarro – «magico» come i vetri colorati di Baudelaire – il feticcio (la merce) dà luogo a quella *fantasmagoria* che, essendo un tratto epocale della modernità nel suo complesso, condiziona in ogni suo aspetto tanto «le nuove forme di vita», quanto le creazioni culturali ed artistiche elaborate nel loro ambito. Esse entrano,

⁽¹¹⁾ *Il cattivo vetraio (Lo spleen di Parigi)*, cit., p. 396.

⁽¹²⁾ W. BENJAMIN, *Parigi, capitale...*, cit., I, 1,6, p. 280.

appunto, «nell'universo di una fantasmagoria». O in altri termini subiscono

una «trasfigurazione» non solo in senso ideologico, attraverso l'elaborazione teorica, ma anche nell'immediatezza della loro presenza sensibile. Esse si presentano come fantasmagorie. Così si presentano i *passages*, prime applicazioni della costruzione in ferro; così si presentano le esposizioni universali, di cui è significativa l'alleanza con l'industria dei divertimenti. Allo stesso ordine di fenomeni appartengono le esperienze del *flâneur* che si abbandona alla fantasmagorie del mercato. Alle fantasmagorie specifiche del mercato, in cui l'essere umano appare solo come tipo, corrispondono quelle dell'*intérieur*, nate dal bisogno dell'individuo di lasciare nello spazio che abita la traccia della sua esistenza privata. La fantasmagoria della cultura ha trovato infine la sua espressione manifesta nelle trasformazioni operate da Haussmann a Parigi ⁽¹³⁾.

La fantasmagoria è dunque un meccanismo illusionistico che attua una trasfigurazione del reale in ogni suo aspetto: nell'architettura, nelle forme della vita sociale, nell'arredamento degli interni, nella struttura complessiva della grande città.

È forse utile ricordare come un simile fenomeno generato dalla tecnica moderna in quanto forma di produzione di un mondo sottoposto al dominio della merce, fosse all'origine uno *spettacolo* nel senso letterale del termine. Il dispositivo che ne consentiva la realizzazione era uno strumento ottico inventato verso la fine del Settecento dal pittore e fisico Etienne Gaspard Robert (quest'ultimo, influenzato dalla diffusa angomania del periodo, assunse poi il nome di Robertson). Tecnicamente una tale invenzione aveva il suo elemento principale nel fantascopio, «vera e propria macchina per produrre fantasmi» – immagini proiettate su un schermo le quali, grazie a particolari accorgimenti, potevano espandersi e ingrandirsi. La variazione di grandezza delle figure – che apparivano diafane e spettrali – era ottenuta montando il fantascopio

su un rudimentale carrello che scorreva, con l'aiuto di quattro rotelle, lungo due rotaie: a seconda della distanza del fascio luminoso dallo schermo le figure proiettate potevano di volta in volta ingrandirsi o, al contrario, rimpicciolirsi, con un effetto del tutto simile a quello del moderno «zoom» ⁽¹⁴⁾.

L'invenzione di Robertson, che per tutto l'Ottocento conobbe una fortuna straordinaria, dà luogo dunque a uno spettacolo nel quale le

⁽¹³⁾ *Ibidem*, pp. 22-23 (*Relazione* del 1939).

⁽¹⁴⁾ D. PESENTI CAMPAGNONI, *Verso il cinema*, Appendice di D. Robinson, UTET, Torino 1995, p. 121.

immagini – esattamente come nel cinema (di cui la fantasmagoria può in qualche modo considerarsi un rudimentale antesignano) – rafforzano la credenza che sospendono apparendo ad un tempo *reali* e *irreali* e originando lo stesso gioco paradossale di rinnegamento e riconoscimento che attribuisce al feticcio la teoria di Freud⁽¹⁵⁾, la quale mostra a sua volta sorprendenti analogie con quella formulata da Marx. Per quest'ultimo la fantasmagoria è il carattere astratto, immateriale che assumo gli oggetti quando appaiono sotto forma di merci. Oggetti misteriosi, bizzarri, dotati in qualche modo di anima e di vita, «sovranaturali» come i «fantasmi» di Robertson. Oggetti «magici» (feticci, appunto) – *apparizioni* «stregate» che seducono e ammaliano: epifanie di un mondo di sogno (per riprendere ancora le parole di Benjamin) il quale è insieme luogo di inquietudini e promessa di felicità.

Un mondo *esposto*, che si mostra, *si esibisce*: come le «cose moderne» nelle grandi Esposizioni del XIX secolo, come gli attori sulla scena, come il gioco delle ombre cinesi nel teatro di Séraphin⁽¹⁶⁾.

Esposizione del reale nella sua irrealtà, trasformazione del mondo in spettacolo: metamorfosi attuata dalla merce in quanto «poema epico del Capitale di cui gli uomini sono gli spettatori»⁽¹⁷⁾.

2. *Le mauvais vitrier* si iscrive a pieno titolo nel contesto che è stato qui delineato. I vetri colorati che con tanta insistenza il protagonista del racconto richiede al vetraio sono il volto fantasmagorico della merce: feticci. Grazie alla trasfigurazione cui danno origine, essi permettono appunto di vedere quel mero *fantasma* della bellezza che è propriamente il bello moderno: apparenza, parvenza, maschera, trucco. Con ciò l'esistenza deformata e manchevole – la vita della grande città immersa nel grigiore dello *spleen* – entra in un mondo onirico.

L'indolente sognatore baudelairiano vorrebbe trasformare la sua uggiosa dimora in quella stanza paradisiaca che Baudelaire ha evocato in un altro poemetto in prosa:

Una camera che assomigli a un sogno sfrenato, una camera veramente *spirituale*, dove l'atmosfera stagnante è leggermente tinta di rosa e blu.
L'anima vi prende un lavacro d'ozio, odoroso di rimpianto e di desiderio.

⁽¹⁵⁾ M. MILNER, *La fantasmagorie*, puf, Paris 1982, p. 19.

⁽¹⁶⁾ François Dominique Séraphin allestì a Versailles i suoi primi spettacoli a partire dal 1770. Riadattati dai suoi eredi, tali spettacoli furono messi in scena nel corso di tutto l'Ottocento (vedi D. PESENTI CAMPAGNONI, *Verso il cinema*, cit., p. 100-101). Ricordiamo ancora che *Il teatro di Serafino* è il titolo della III sezione del *Poema dell'basisc* di Baudelaire (*Opere*, cit., p. 556).

⁽¹⁷⁾ A. HIRT, *Baudelaire. L'exposition de la poésie*, Kimé, Paris 1998, p. 99.

– È un che di crepuscolare, di bluastro e arrossato; un sogno di voluttà durante un'eclisse.

I mobili assumono forme dilatate, prostrate, languorose: hanno l'aria di sognare: come vivi di un'energia sonnambula, come vegetali e minerali. Le stoffe parlano una lingua muta, come i fiori, i cieli, i soli tramontanti. [...]

Un profumo infinitesimo della qualità più squisita, mescolato a un lievissimo umidore, nuota in questa atmosfera ove lo spirito semisveglio è cullato da sensazioni di serra calda.

La mussolina piove abbondante dinanzi alle finestre e sul letto; si riversa in cascate nevose ⁽¹⁸⁾.

Ma è solo «un sogno di voluttà durante un'eclisse», una parentesi, un breve intervallo. Basta un colpo bussato alla porta della stanza – un colpo che risveglia il sognatore facendolo trasalire in un sussulto improvviso – e il sogno si disintegra; svanisce in un istante insieme alla magica parvenza che per incanto aveva evocato. Non più il luogo paradisiaco, ma solo una «topaia»: il «soggiorno della noia eterna» ⁽¹⁹⁾. I mobili che prima sembravano sognare allungandosi pigri, ora appaiono «idioti, imporriti, scrostati»; le finestre sulle quali pioveva la mussola sono ora sporche e rigate di pioggia. È la solita stanza, quella di sempre, quella in cui tutto è come prima; quella insomma in cui niente si è modificato, ma in cui la magia dell'incantesimo – ossia l'inafferrabile, l'apparenza spettrale, l'irrealtà che la merce sprigiona – è stata persa definitivamente.

È la solita stanza. E però – come precisa Baudelaire già nel titolo di questo poemetto in prosa – essa è *doppia*. O in altri termini, doppia è la modalità di sguardo che l'io baudelairiano getta su di essa e – in generale – sulle cose del mondo. Duplice come la natura del feticcio e come l'identità del feticista, segnata da quella frattura che la psicanalisi freudiana chiama *Ich-Spaltung*.

Accostiamo nuovamente un fenomeno che abbiamo già a suo tempo incontrato riflettendo intorno alla noia (sulla quale, peraltro, dovremo tornare). Ma lo incontriamo, ora, nel luogo specifico al cui interno esso si determina originando la configurazione, la struttura della modernità nel suo complesso. Infatti è proprio il feticismo – sia in quanto perversione, sia come contrassegno e tratto distintivo di una realtà interamente dominata dalla merce – il fenomeno originario con cui, nel Moderno, si produce la scissione dell'io.

È possibile illustrare l'idea di fondo di Freud (e il modo in cui essa si

⁽¹⁸⁾ *La camera doppia (Lo spleen di Parigi)*, cit., p. 390.

⁽¹⁹⁾ *Ibidem*, p. 391.

riverbera sull'analisi della società dello spettacolo) attraverso le parole di Baudelaire cui si appena fatto riferimento. È possibile insomma affermare che il feticista abita una *camera doppia* – la «stanza» del suo io diviso – che è insieme paradiso e inferno, soggiorno di delizie e luogo di degradazione. Da un lato infatti il feticcio, che nell'ipotesi di Freud rappresenta il surrogato del fallo femminile – e cioè il sostituto di un' *irreal-tà* – è il segno di una fantasmatica condizione «edenica», di una pienezza corporea senza lacune. Con ciò esso attesta – scrive Freud – una «vittoria trionfante» su quella minaccia di evirazione cui il bambino si sente esposto allorché vede riflesso il proprio corpo in quello della madre. Quest'ultimo gli appare marcato da un vuoto intollerabile. D'altra parte, però, poiché un simile vuoto è sì oggetto di *rinnegamento* (giacché alla donna viene attribuito quel fallo che il feticcio rappresenta in forma allucinatoria), ma anche di *riconoscimento*, l'orrore della castrazione permane – «come in un monumento alla memoria»⁽²⁰⁾ – proprio nell'oggetto che dovrebbe scongiurarlo (ossia nel feticcio).

È come dire che la costruzione feticistica è un paradosso⁽²¹⁾: essa nega ciò che afferma in quanto disconosce ciò che riconosce; di qui l'esistenza di un meccanismo psichico che Freud chiama diniego (*Verleugnung*).

Un tale meccanismo è messo in funzione dal protagonista de *La chambre double*, catturato nella logica di un gioco perverso in cui l'affermazione si autosopprime rovesciandosi nel suo esatto contrario. Il paradiso – lo si è visto – si converte nell'inferno, la stanza della gioia muta all'improvviso facendo apparire la scena del lutto. Nella camera ora si diffonde lo squisito «profumo di un altro mondo», ora quel profumo svapora e si dissolve soppiantato da «una fetida tanfa di tabacco» nauseabonda e muffosa⁽²²⁾. Proprio come accade nella strategia feticistica, quell'aroma inebriante *esiste e non esiste*. È percepito, ma è soltanto un sogno, il risultato di una sensazione ingannevole, il prodotto di quella fantasmagoria che è, a sua volta, «fondamentalmente «feticistica»» in quanto origina una «appropriazione illusoria»⁽²³⁾. Nelle immagini essa genera la bella parvenza come un bagliore effimero destinato a dissolversi: incanto che diletta negli spazi brumosi, apparizione sfolgo-

⁽²⁰⁾ S. FREUD, *Opere 1924-1929*, ed. it. diretta da C. Musatti, Boringhieri, Torino 1978, vol. X, p. 493.

⁽²¹⁾ G. CONCATO, *L'angelo e la marionetta. Il mito del mondo artificiale da Baudelaire al cyberspazio*, Moretti & Vitali, Bergamo 2001, p. 58.

⁽²²⁾ *La camera doppia (Lo spleen di Parigi)*, cit., p. 391.

⁽²³⁾ A. HIRT, *Baudelaire. L'exposition de la poésie*, cit., p. 58

rante che illumina a tratti – simile a un fuoco d'artificio – il buio di una notte senza stelle.

3. La scena perversa è anche quella del mondo moderno nel suo insieme, interamente aggiogato al dominio della merce.

Quest'ultima, per Marx, è un feticcio in quanto manifesta un carattere duplice; in questo senso essa origina una frattura analoga a quella che più tardi Freud attribuirà al feticismo come perversione.

In quanto dotato di un'utilità, contrassegnato da un valore d'uso, un oggetto – osserva Marx – è qualcosa di ordinario. Esso è concreto ed effettivo come può esserlo la «cosa» del feticista (un capo di biancheria, una pelliccia, una scarpa) al di fuori del rituale che la investe del magico potere ad essa associato. D'altra parte, se qualcosa si presenta come merce, quest'ultima tende a mettere in parentesi il valore d'uso dell'oggetto e a porre in primo piano il valore di scambio; ossia quella forma di valore che – prescindendo del tutto dall'utilità e occultando fantasmaticamente ciò che in tale valore si cristallizza (il tempo di lavoro indeterminato necessario alla produzione della merce stessa) – la fa apparire come «cosa insieme sensibile e sovransensibile»⁽²⁴⁾: geroglifico, rebus, enigma o crittogramma. Elusiva e inafferrabile, la merce è «un bene essenzialmente immateriale ed astratto»⁽²⁵⁾: mera sembianza, parvenza spettrale commutabile con altre parvenze all'interno di quel gioco di ombre attraverso cui si espone lo spettacolo (esso – dirà Guy Debord – «è il cuore dell'irrealismo della società reale»⁽²⁶⁾.)

Infatti, nel momento in cui si manifesta nel suo carattere di merce, un qualsiasi oggetto d'uso, un tavolo ad esempio

non solo sta coi piedi al suolo, ma si mette a testa in giù di fronte a tutte l'altre merci, e dipana dalla sua testa di legno grilli ben più stupefacenti che se cominciasse a ballare da sé⁽²⁷⁾.

Animazione dell'inanimato. Con essa gli oggetti assumono fisionomie e prerogative che appartengono all'uomo. Non diversamente da quanto accade nelle illustrazioni di Grandville – le cui sottigliezze, os-

⁽²⁴⁾ K. MARX, *Il capitale*, a cura di A. MACCHIORO & B. MAFFI, trad. it. e note di B. Maffi, UTET, Torino 1974, libro primo, p. 148.

⁽²⁵⁾ G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977, p. 45.

⁽²⁶⁾ G. DEBORD, *Commentari sulla società dello spettacolo e La società dello spettacolo*, con una nota di G. Agamben, tr. it. di P. Salvadori, SugarCo, Milano 1990, p. 86.

⁽²⁷⁾ K. MARX, *Il capitale*, cit., p. 148.

serva Benjamin, «esprimono bene ciò che Marx chiamava i ‘capricci teologici della merce’»⁽²⁸⁾ – essi diventano gli *attori* di una maligna e inquietante messa in scena⁽²⁹⁾.

La teoria marxiana del feticismo delle merci – secondo quanto è stato osservato – presenta, nei suoi tratti essenziali, significativi punti di contatto con l’ipotesi formulata da Freud. Da un lato infatti, «in quanto presenza», il feticcio freudiano è «qualcosa di concreto e perfino di tangibile» esattamente come lo è l’oggetto d’uso in Marx il quale, in se stesso, non ha niente di imponderabile e di oscuro; dall’altro però, «in quanto presenza di un’assenza», esso è «immateriale e intangibile»⁽³⁰⁾, arcano e inafferrabile proprio come la merce.

«UN ÉCLAIR...PUIS LA NUIT!»

1. Il feticismo, sul piano estetico, manifesta il bello come parvenza, come qualcosa che appare e scompare. Una luce che si accende e si spegne. Un’alba i cui colori indefiniti contengono quelli del tramonto come gli occhi della donna fatale celebrata nell’*Hymne à la Beauté*.

Una tale congiunzione del bello e dell’effimero non è certo casuale; e se affermiamo che essa è propriamente moderna, dobbiamo aggiungere che è anche essenzialmente feticistica.

Sappiamo che il feticcio è sì presenza, e però presenza di un’assenza: mancanza fatalmente destinata ad iscriversi all’interno dell’oggetto che la esorcizza. Esso, a sua volta, risulterà «mancante», segnato da una labilità e un’inconsistenza del tutto speculari all’io del feticista – incerto e lacunoso – «perennemente alla ricerca dell’oggetto, che è poi sempre parziale e commutabile»⁽³¹⁾.

⁽²⁸⁾ W. BENJAMIN, *Parigi, capitale...*, cit., G 5a, 2, p. 243.

⁽²⁹⁾ Come osserva Ugo Volli commentando la teoria di Marx, le cose – in quanto feticci – sono «centri di interesse»; esse «in un certo senso parlano e agiscono, in quanto portatrici di valore autonomo e di una *logica economica* che non dipende dalla libera volontà degli uomini». (U. VOLLI, *Fascino*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 55). Questi ultimi, d’altra parte, perdono le loro prerogative di soggetti e si trasformano in «cose». Tale scambio di ruoli tra l’umano e il cosale mostra come il feticismo sia in rapporto col fenomeno dell’alienazione. Su tale nesso si sofferma M. TRONTI (*I «grilli» della merce*, in AA. VV. *Figure del feticismo*, a cura di S. MISTURA, Torino, Einaudi 2001, pp. 103-122), richiamandosi anche agli studi di G. BEDESCHI (*Alienazione e feticismo nel pensiero di Marx*, Laterza, Bari 1968) e di P. A. ROVATTI (*Feticismo e alienazione*, in «Aut Aut», nn.123-124, maggio-agosto 1971).

⁽³⁰⁾ G. AGAMBEN, *Stanze*, cit., p. 41. (Ma più in generale, sul rapporto Marx-Freud, vedi le pp. 39-48).

⁽³¹⁾ G. CONCATO, *L’angelo e la marionetta*, cit., p. 57.

All'infondatezza di un simile oggetto corrisponde quell'assoluta *fragilità* dell'esperienza del bello che è un tratto tipico del mondo moderno. Ciò che chiamiamo «bellezza», nel suo ambito, è «un sogno di voluttà durante un'eclisse» al quale si accompagna, per un breve momento, l'illusione che il tempo sia scomparso; o è, ancora, il lampo di un istante, l'improvviso incrociarsi di due sguardi che per un attimo si accendono di luce per poi spegnersi e perdersi per sempre nel labirinto spleenetic della grande città. La «bellezza fuggitiva» della passante di Baudelaire: e cioè il bello come seduzione istantanea, come bagliore e pura *fascinazione*, come scossa nervosa – trauma, *choc* ⁽³²⁾.

Solo lo sguardo *sempre* ebbro del fanciullo (quello sguardo innamorato che anche il genio conosce, ma solo nei suoi momenti più felici) coglie il bello con quel sentimento di pienezza che gli consente di non vederlo vacillare e dissolversi. L'occhio infantile – «fisso e animalmente estatico» – è rapito da uno spettacolo che mantiene attivo lo stupore poiché è sempre lo spettacolo del *nuovo* presente ovunque nella realtà: «volto o paesaggio, luce, doratura, colori, stoffe cangianti, magia della bellezza impreziosita dalla toeletta» ⁽³³⁾. Ecco appunto i feticci, gli oggetti «fatati» – il catturante fascino che da essi emana. Non occorre andare a cercare il feticismo, in Baudelaire, laddove esso si palesa nei suoi termini più evidenti e più espliciti (come ad esempio nella poesia *Les bijoux*), dal momento che l'idea baudelairiana di bellezza è interamente permeata dall'irreale realtà del feticcio in quanto fenomeno su cui si costruisce la reale irrealtà del Moderno. Quest'ultimo, appunto, è il subitaneo apparire e sparire delle cose; è «il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile» ⁽³⁴⁾.

Definizione strettamente connessa a quella, ben nota, che Baudelaire dà del bello. Se nei suoi termini generali quest'ultima testimonia dei profondi legami che l'autore delle *Fleurs du Mal* intrattiene col romanticismo (e forse anche – più genericamente – con una secolare e veneranda tradizione), d'altra parte – come il saggio su Guys, che pure la contiene, mostra con evidenza – essa risulta altamente problematica nella sua applicazione alla modernità.

⁽³²⁾ W. BENJAMIN, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in *Opere complete (scritti 1938-1940)*, vol. VII, a cura di R. TIEDEMANN, ed. it. a cura di E. GANNI con la collaborazione di H. RIEDIGER, tr. it. di F. Boarini, G. Botola e M. Ranchetti, M. Botto, C. Cerrato, E. Filippini, E. Ganni, U. Marelli, G. Quadrio-Curzio, A. M. Marietti, G. Schiavoni, R. Solmi, Einaudi, Torino 2006, p. 391.

⁽³³⁾ *Il pittore della vita moderna*, in *Opere*, cit., p. 1281.

⁽³⁴⁾ *Ibidem*, p. 1285.

Il bello, scrive Baudelaire,

è fatto di un elemento eterno, invariabile, la cui quantità è oltremodo difficile da determinare, e di un elemento relativo, occasionale, che sarà, se si preferisce, volta a volta o contemporaneamente, l'epoca, la moda, la morale, la passione ⁽³⁵⁾.

Brano insidioso come pochi nell'opera complessiva di Baudelaire. Se dovessimo assumerlo in termini letterali in riferimento a quella condizione metropolitana entro cui la sua arte risulta situata, non sapremmo dove ricercare al suo interno – dei due elementi che compongono il bello – quello eterno ed invariabile. Apparizione istantanea, la bellezza in Baudelaire – la bellezza moderna della grande città di cui ci parlano i suoi versi e le sue prose – è proprio quel lampo nel buio di cui si dice nella poesia *À une passante*: attimo di luce, bagliore improvviso già invaso dai segni della morte. Ma allora risulta pressoché impossibile riconoscere in una tale forma di bellezza qualcosa come un elemento invariabile che sia davvero capace di sottrarla all'esperienza della caducità.

Non si può d'altra parte negare che l'idea del bello composto attiri profondamente Baudelaire, il quale infatti la riprende e la sviluppa anche se – e non è forse un caso – tradendo una certa esitazione (scrive infatti che è «oltremodo difficile» determinare la «quantità» con cui l'eterno entra nella composizione della bellezza duplice). Se comunque potesse davvero applicare al problema intorno a cui riflette la definizione alla quale si richiama, quel fenomeno incerto e sfuggente, labile e indefinito che è la modernità, risulterebbe – sul piano estetico – pienamente legittimato, inscritto nel quadro di una tradizione cui *anche* l'arte che mette in scena lo spettacolo potrebbe pur sempre ricongiungersi.

Ma come, ad esempio, riferire alla *moda* – che per Baudelaire è senz'altro un fenomeno centrale nella compagine della modernità – la teoria del bello composto? Come potrebbe la moda – che, in quanto celebrazione dell'effimero, destina ogni moda a *passare di moda* il più rapidamente possibile – fondare la propria bellezza su un elemento invariabile ed eterno?

2. Occorre dire a questo punto che la bellezza duplice – nel paesaggio della vita moderna così come Baudelaire la rappresenta – costituisce quella *mananza*, quell'assenza che è ad un tempo *riconosciuta* e *disconosciuta* sulla base del paradosso che il feticismo mette in gioco. Questa forma della bellezza, che dovrebbe comporre in un intreccio il transito-

⁽³⁵⁾ *Ibidem*, p. 1274.

rio e l'immutabile, è infatti simultaneamente – nel Moderno – ciò che *esiste* e ciò che *non esiste* ⁽³⁶⁾. Il che significa che appare e si manifesta, ma come *surrogato* di un'irrealtà.

Irreale è il bello composto poiché inesistente – nella modernità – è l'esperienza di ciò che è immutabile. Riconosciuta una simile mancanza (che d'altronde risulta inaccettabile poiché mette in questione alla radice la stessa identità della sua arte), ciò che l'artista in quanto feticista *sostituirà* all'idea della *composizione* degli estremi, sarà l'idea della loro *identità*. Con ciò il bello – proprio come vuole Baudelaire – sarà insieme eterno e transitorio; ma non nel senso della presenza al suo interno di *due* elementi distinti, bensì in quello dell'*equivalenza* dei termini che li designano: sicché l'eterno coinciderà col transitorio in quanto il transitorio verrà *eternizzato*.

La bellezza, con ciò, resterà certo effimera e fuggevole. E però – essendo destinata a *ritornare*, ad apparire *sempre e di nuovo* (benché in forme volta a volta differenti) – sarà presente *dappertutto*. Nel paesaggio desertico della vita moderna, *ovunque* sprigionerà i suoi fuochi fatui e in ogni luogo, all'interno della grande città, l'artista potrà coglierne la luce evanescente: nell'abito impeccabile del dandy, nel *maquillage* della donna alla moda, nello sguardo saettante della prostituta, nell'andatura spezzata delle piccole vecchie. Ovunque: persino nell'informe e nell'orribile (come nella poesia *Une charogne*) o anche nel banale, nell'insignificante truccato e decorato «ad arte» («Che importano il tuo gelo, la tua stupidità?/In te, facciata o maschera, adoro la bellezza» ⁽³⁷⁾).

Non è affatto esagerato, allora, affermare che il feticismo, in Baudelaire, origina un autentico rivolgimento nel campo dell'estetica e della teoria dell'arte. Esso inaugura la modernità poiché sottrae alla bellezza l'ambito circoscritto entro cui – sia pure in forme diverse – è stata sempre pensata.

Potenza ammaliante e suggestiva, fascino e seduzione, la bellezza moderna non è altro che *charme*: singolare magia (e si sa bene con quale frequenza ritorni in Baudelaire questo termine ⁽³⁸⁾) di cui ogni cosa può caricarsi mentre afferra lo sguardo di chi la contempla grazie alla sua forza incantatoria.

⁽³⁶⁾ Come osserva G. FROIDEVAUX in *Baudelaire. Représentation et modernité*, José Corti, Paris, 1989, p. 107.

⁽³⁷⁾ *Amore di menzogna (I fiori del male, XCVIII)*, cit., vv. 23-24, p. 203.

⁽³⁸⁾ Per un'analisi dettagliata del fenomeno, vedi P. BRUNEL, *Baudelaire et le «puits des magies»*, José Corti, Paris 2003, in particolare le pp.128-35. Che la bellezza moderna sia interamente posta sotto il segno di un'«estetica della fascinazione», è anche la tesi di fondo del saggio di Froidevaux cui si è già fatto riferimento.

Esattamente come per il feticista *qualsiasi* oggetto può diventare un feticcio (poiché la «logica» cui il feticismo si richiama è in fondo del tutto arbitraria) o come, nello spazio del mercato, tutto può essere merce, così il bello moderno, riferibile ad *ogni* fenomeno, dota quest'ultimo di una forza arcana che lo rende magico e soprannaturale (per impiegare le parole di cui si serve Baudelaire nel suo celebre elogio del *maquillage* ⁽³⁹⁾).

3. La modernità baudelairiana non è affatto una «fase», un «periodo». Se si vuole essa è un'epoca nel senso etimologico del termine: *epoché* come arresto, fermata; messa in parentesi e trattenimento in sospensione del fenomeno della temporalità.

Nato dal «rifiuto della storia», il Moderno – così come l'autore delle *Fleurs du Mal* lo intende – costituisce «un tentativo di eternizzare il presente, di sottrarlo al tempo», originando una condizione nella quale «il divenire essenziale dell'accidentale» conferisce «l'eternità alla circostanza» ⁽⁴⁰⁾.

Ma il «divenire essenziale dell'accidentale» è il divenire immutabile dell'impermanente; come dire che, se da un lato tutto muta, dall'altro non muta in nessuna sua parte questa incessante coazione al mutamento.

A questo punto non è difficile comprendere in che senso la moda (come fenomeno vestimentario, soprattutto) costituisca, per Baudelaire, il modello esemplare cui occorre ricondurre l'esperienza del bello moderno. Che altro infatti è la moda se non la congiunzione del transitorio e dell'eterno – del transitorio in quanto eternamente ricorrente – sotto il segno di un perpetuo cambiamento che annichilisce ogni reale tensione al cambiamento? Incarnazione dell'idea baudelairiana di un «presente atemporale», essa lo realizza generando un tempo iterativo, ciclico.

Figura dell'eterno ritorno del medesimo, la moda sfugge al tempo poiché costituisce uno spazio chiuso nel quale si trasforma incessantemente senza avanzare ⁽⁴¹⁾.

Falso movimento. E di qui, anche, radicale falsità di quell'idea del *nuovo* cui la moda si consacra interamente, essendo tuttavia incapace di produrlo se non in forme *sostitutive* e parodiche. Strategia interamente feticistica, la moda attesta il nuovo come presenza di un'assenza, come

⁽³⁹⁾ *Il pittore della vita moderna*, cit. p. 1310.

⁽⁴⁰⁾ G. FROIDEVAUX, *Baudelaire. Représentation et modernité*, cit., p. 54.

⁽⁴¹⁾ *Ibidem*, p. 73.

manca riconosciuta e ad un tempo disconosciuta, paradossalmente negata ed affermata. E poiché una tale inesistenza rappresenta un vuoto inammissibile – una lacuna che, se si svelasse pienamente, porrebbe fine a quell'indefettibile spettacolo con cui celebra se stessa – la moda rimpiazza questa assenza di novità con la sua apparenza fantasmatica.

Non dunque il nuovo in se stesso: quello cui si richiama (illudendosi peraltro di poterlo realmente originare) il mito del progresso in quanto percorso in ascensione definito dall'idea di perfeffibilità: avanzamento e miglioramento dell'uomo in relazione al fine morale della sua esistenza (per riprendere i termini di Kant), ma piuttosto (e soltanto) la sua replica, il suo doppio, la sua caricatura ⁽⁴²⁾. Un nuovo, per così dire, *truccato e mascherato*: ovvero un sempre uguale *sotto mentite spoglie*.

Quando una tale menzogna viene meno, lo *spettacolo* della moda si converte nel monotono *deserto* della noia. Come figure dell'eterno ritorno, entrambe infatti si richiamano a vicenda poiché sono i due opposti versanti entro cui il Moderno si realizza nella forma di un eterno presente: ripetizione senza fine, nella moda, del bello e del nuovo in quanto meri fantasmi; ripetizione senza fine, nella noia, del nulla da cui essi sono stati tratti come fiori del male. Nella noia una banalità senza scampo affonda l'esistenza nelle acque morte di una monotonia stagnante; nella moda *questa stessa banalità* – imbellettata di un accorto e sapiente *maquillage* che la rende seduettiva e affascinante – diviene oggetto di trasfigurazione.

E come – nell'immagine di Benjamin che è stata a suo tempo evocata – un panno grigio è, nel proprio risvolto, una fodera dai colori più smaglianti, così la moda e la noia sono i due modi, antitetici ma complementari, con cui il presente senza tempo del Moderno – destinato al ritorno delle stesse cose – sperimenta se stesso. Da un lato l'*ebbrezza* al cospetto di un nuovo che non è mai tale veramente poiché non è mai realmente decisivo; dall'altro il *tedio* di fronte ad un identico che si impone sempre e di nuovo al di là di qualsiasi apparente novità. E se nel firmamento della moda, per effetto di un bizzarro sortilegio, anche ciò che è stato già visto assume la fisionomia dell'inconsueto, nell'arida stepa della noia tutto quanto giunge all'accadere si insabbia nel gorgo di un tempo senza tempo che impedisce all'accadere di assumere rilievo.

Niente di nuovo sotto la volta spleenetica del cielo. Niente di nuovo nel «mondo annoiato» in cui appare il poeta baudelaiano ⁽⁴³⁾, se non

⁽⁴²⁾ A. HIRT, *Baudelaire. L'exposition de la poésie*, cit., p. 130.

⁽⁴³⁾ *Benedizione (I fiori del male, I)*, v. 2, p. 25.

l'avvento di un simile poeta giunto su questa terra per constatare – appunto – che non vi è in essa niente di realmente nuovo.

«PIOGGE, BRUME»

1. Il mondo che la noia contempla è vano perché vario *soltanto all'apparenza*: un tessuto di inganni e di miraggi, un variopinto straccio avvolto attorno al nulla, una trama di sogni intrecciati dalla vita con lo scopo di permetterci di vivere o piuttosto con quello di obbligarci a farlo.

Al fondo di ogni incanto, l'informe, l'uguale: mondo piatto o appiattito vanamente respinto nell'affiorare di un disgusto impotente che si alimenta di ciò che rifiuta.

Niente di nuovo, lo stesso dappertutto. Il reale come presenza inevitabile e ossessiva: ci sarà sempre, ritornerà per sempre – affermazione di una monotonia destinata ad imporsi sino alla noia.

Il carattere persecutorio di quest'ultima è stato rivelato da Baudelaire nella poesia *Les Sept vieillards*, la quale peraltro fa apparire lo stato d'animo del tedio in immagini del tutto singolari che ne mutano la fisionomia. Esso, qui, non ha nulla di quella «passione sonnolenta» che si accompagna ad una vita senza scosse, nebulosa e imprecisa quanto i futili riti che la occludono nella mediocrità del quotidiano. Non è mero grigiore, anonimato – scolorimento e indifferenza di ogni cosa al cospetto di un vuoto che appare incolmabile. Non è il «sentimento delle steppe»: vana contemplazione di un mondo incenerito che si ostina ad esistere nell'insignificanza. O meglio: questo stesso grigiore – monotonia, banalità, deserto, appiattimento – entrano qui (come del resto fanno sempre le «cose moderne» in generale) nello spazio di una fantasmagoria che *mette in esposizione* anche ciò che è noioso – l'irrilevante, l'anonimato, il sempre uguale – trasformando questa irrilevanza in un evento prodigioso e sinistro.

Non vale più, qui, l'opposizione cui ci siamo richiamati tra lo spettacolo del bello e del nuovo e il deserto incolore dello *spleen*. O piuttosto: essa può valere ancora, ma solo a patto di rendere commutabili e reversibili i termini che la costituiscono. Nello spazio della modernità niente è fissato una volta per tutte in modo rigidamente definito. Giacché all'univoco essa sostituisce l'equivoco, ogni fenomeno può mutare di segno e rovesciarsi nel suo esatto contrario.

2. Il sempre uguale in quanto *spettacolo*, in quanto oggetto di una trasfigurazione onirica che – disvelando l'irreale nel reale e l'ignoto nel

noto – manifesta la realtà dell'abituale nel suo carattere sinistro e perturbante. Essa inquieta ed assilla poiché ciò che esiste non esiste *una volta soltanto*. Come gli spettri nel fondo della notte, come le ombre vuote, come ciò che perseguita, l'esistenza *ritorna*. Ovvero si raddoppia, si duplica. Origina una serie interminabile di repliche in cui, sotto il dominio del medesimo, non vi è diversità che possa affermarsi. Diffusione dell'*indifferenziato*.

Tale è la «*fourmillante cité*» di cui si dice nel verso di apertura della poesia *Les Sept vieillards* ⁽⁴⁴⁾: uno spazio senza differenze del tutto simile, appunto, a un brulicante formicaio.

Spazio brumoso – indistinto, indefinito – gremito di una sporca e «gialla nebbia» che stempera e confonde i profili delle cose, rendendoli a tal punto vaghi e inconsistenti da far svanire la linea di confine che separa il reale dall'immaginario («*Unreal city*», come dirà più tardi Eliot nel poemetto *The Waste Land*, delineando l'immagine di una Londra spettrale in cui la visione dell'inferno dantesco si sovrappone a quella della Parigi di Baudelaire). La città-formicaio infatti, ingombra di una folla indaffarata in cui non vi è esistenza individuale che possa emergere dal gorgo della vita anonima, è anche una città «piena di sogni». O piuttosto di *incubi*. Imprigionata in quella situazione senza uscita di cui si parla nella poesia, essa manifesta il sempre uguale in forma di delirio.

Nello spazio della grande città, sempre uguale è innanzitutto la folla: varia soltanto all'apparenza, in realtà uniforme, monotona, incolore. Campo di forze nel quale l'individuo è come annullato e riprodotto in serie, essa risulta noiosa ed oppressiva. Ma qui la noia diviene vertigine.

La poesia ci richiama all'immagine di un corteo di persone tutte identiche: spettacolo sinistro di gemelli decrepiti, teatro di larve e di vuote parvenze. Allucinata fantasmagoria di un paesaggio urbano ammorbato dal tedio e dal degrado, in cui la noia – invece di accasciare l'anima in un torpore greve e sonnolento – genera in una scossa una modalità di sguardo che mette a nudo, nel sempre uguale, la follia:

In che infame complotto ero dunque caduto,
o che perfido caso mi umiliava? Di minuto in minuto
la moltiplicazione di quel vecchio sinistro
fino a sette m'accadde di contare!

Pensi chi si fa beffe del mio scompiglio, chi
non è scosso da un brivido fraterno,

⁽⁴⁴⁾ *I sette vecchioni* (*I fiori del male*, XC), v. 1, p. 178.

pensi che avevano, quei sette orridi mostri, l'aria d'essere, in tanto decomposti, eterni! ⁽⁴⁵⁾.

Sette i vecchi di questo «quadro parigino»: come i giorni della settimana – i monotoni giorni tutti uguali avviluppati nelle nebbie dello *spleen*, impersonali e anonimi al pari della folla; o come i sette peccati capitali (superbia, avarizia, lussuria, ira, invidia, gola ed accidia), ma appiattiti e livellati in modo tale da apparire identici tra loro: «quasi fossero l'immagine unica, moltiplicata, interminabile e orribilmente monotona di un solo peccato, ossia della 'Noia'» ⁽⁴⁶⁾.

Come la poesia *Au lecteur* ci ricorda, quest'ultima è il peggiore e il «più immondo» dei vizi. Teologicamente essa corrisponde, non già alla disperazione positiva, bensì all'assenza di speranza: all'inferno. Ma che altro è la *fourmillante cité* se non appunto – come è detto nell'ottava quartina – quell'inferno dal quale scaturisce la processione dei doppi speculari?

3. Nella tonalità emotiva dello *spleen*, la noia – che è ovviamente presente (ma in forme ibride e miste, in forme per effetto delle quali sconfinava spesso nella malinconia e talora persino nell'angoscia) – diviene dunque oggetto di trasfigurazione. E come dire che essa subisce una vera e propria metamorfosi che ne modifica i caratteri essenziali trasferendoli nell'ambito di una nuova figura.

Non basta, allora, parlare della noia allorché ci si richiama al sentimento dello *spleen*; poiché quest'ultimo infatti corrisponde a quella specifica modalità di esperienza dell'estraneità rispetto al mondo che si origina e si definisce nel contesto della moderna civiltà industriale. E in una tale sfera – per quanto strano possa apparire a prima vista – risulta per molti aspetti decisivo, ai fini della comprensione del significato dello *spleen*, l'elemento atmosferico e meteorologico.

Di tutti gli aspetti che Baudelaire per primo dischiuse all'esperienza lirica, uno meriterebbe la precedenza: il cattivo tempo ⁽⁴⁷⁾.

Grazie a questa osservazione di Benjamin riusciamo a penetrare nell'universo dello *spleen* e a coglierne quei tratti peculiari che lo differenziano dalla noia in generale.

⁽⁴⁵⁾ *Ibidem*, vv. 33-40, p. 181.

⁽⁴⁶⁾ M. RICHTER, *Baudelaire. Le Fleurs du Mal. Lecture intégrale* (2 voll.), Slatkine, Genève 2001, vol II, p. 977.

⁽⁴⁷⁾ W. BENJAMIN, *Parigi, capitale...*, cit. D 5, 4, p. 163.

Nebbia bruma neve freddo; cielo piovoso e fango per le strade: ecco la scena in cui compaiono i sette vecchi nella *fourmillante cité*. Gli stracci che li ricoprono sono gialli e sporchi come la tetra caligine che avvolge ogni cosa; i loro occhi che sembrano immersi nel fiele sono gelidi come il tempo inclemente. Attraverso la loro inconsistenza fantasmatica è il paesaggio urbano stesso – il suo degrado – che dà luogo ad un'apparizione allucinata laddove il velo opaco della nebbia rende tutto indistinto e fluttuante. Ciò che accade assomiglia ad un sogno.

Come il termine *spleen* indica nel modo più preciso, la tristezza che opprime l'anima moderna è quella che si manifesta all'origine sotto un cielo tipicamente inglese; quella che, nel corso della seconda rivoluzione industriale, si diffonde «nelle grandi metropoli del capitalismo trionfante». In questo senso lo stato d'animo che è qui in questione «definisce il nord, cioè il Moderno». Come se il clima settentrionale rappresentasse, in modo concreto e sensibile, un'intera condizione di esistenza (nei suoi tratti psichici e mentali, ma anche spirituali e culturali) immersa nel grigiore e satura di veleni quanto il cielo che sovrasta la *fourmillante cité*: «cielo brumoso, inquinato, industriale con i suoi camini, le sue fornaci» (48).

Dappertutto caligine: tanto nell'io quanto nel mondo destinati a specchiarsi l'uno nell'altro. Così, alla *nebulosità* che contraddistingue lo *spleen* sul versante «meteorologico-industriale» (49), corrisponde, in perfetta consonanza, quella *vaporizzazione* dell'io cui si richiama Baudelaire (50): affermazione di un'identità frammentata – disgregata, dispersa – priva di solidità e di compattezza, eternamente immersa in una densa foschia che le impedisce di mettere a fuoco le cose e incapace di assumere quella distanza che consente all'io di andare incontro al mondo.

4. Niente di tutto questo negli scrittori che, prima di Baudelaire, hanno esplorato l'informe continente del tedio.

Angustiato da quel *vague des passions* in cui si riverbera il vuoto del mondo, il René di Chateaubriand è oppresso dalla noia, la quale è originata – appunto – da un tale sentimento di mancanza che rende insopportabile la vita. Esperienza caratteristica del *mal du siècle*, l'*ennui* romantico si manifesta tuttavia in quell'«io d'eccezione» (51) che è appun-

(48) A. HIRT, *Baudelaire. L'exposition de la poésie*, cit., p. 150.

(49) *Ibidem*.

(50) *Il mio cuore messo a nudo*, in *Opere*, cit., p. 1415.

(51) L. NISSIM, *Noia romantica, noia decadente: proposte per la definizione di un concetto*, in *Sotto il segno di Saturno. Malinconia, spleen e nevrosi nella letteratura dell'Ottocento*, Atti del seminario di Malcesine (7-9 maggio 1992) a cura di E. MOSELE, Schena, Fasano di Brindisi 1994, p. 32.

to René: un io radicalmente singolare che si erge al di sopra di ciò che è medio e gregario forgiandosi una coscienza infelice adeguata al proprio destino di elezione. «Un'anima grande deve contenere più dolore di una piccola»⁽⁵²⁾. Lo stigma di una tale dolorosa grandezza sarà appunto la noia. Quest'ultima non rivela affatto il fallimento di un'identità alla deriva – vaporizzata e sconnessa – ormai del tutto incapace di opporsi alla potenza d'urto delle cose del mondo. Al contrario l'io romantico, in Chateaubriand, raffronta l'ampiezza del desiderio che lo anima con la miseria di un reale fatalmente segregato nelle strettoie della finitudine (e ancora una volta il sentimento di una tale *sproporzione* è la noia):

È una colpa se dovunque trovo limiti, se ciò che è finito non ha per me alcun valore?⁽⁵³⁾.

Questione che – anche se articolata in un contesto problematico ben più complesso e in un quadro di riferimenti filosofici tra i più ricchi di tutto l'Ottocento – si pone, in termini che in parte ricordano quelli enunciati da Chateaubriand, anche in Leopardi.

La noia – si legge nei *Pensieri* – è in qualche modo il più sublime dei sentimenti umani. [...] Il non potere essere soddisfatto da alcuna cosa terrena, né, per dir così, dalla terra intera; considerare l'ampiezza inestimabile dello spazio, il numero e la mole meravigliosa dei mondi, e trovare che tutto è poco e piccino alla capacità dell'animo proprio; immaginarsi il numero dei mondi infinito, e l'universo infinito, e sentire che l'animo e il desiderio nostro sarebbe ancora più grande che si fatto universo; e sempre accusare le cose d'insufficienza e di nullità, e patire mancamento e voto, e però noia, pare a me il maggior segno di grandezza e di nobiltà, che si vegga della natura umana⁽⁵⁴⁾.

Noia sublime, dunque, in quanto segno certo della sublimità dell'io che, mentre patisce «mancamento e voto», si innalza al cospetto del nulla di ogni cosa⁽⁵⁵⁾: dell'«infinita vanità del tutto», come dice altrove Leopardi facendo risuonare nei suoi versi l'antica saggezza di *Qobélet*.

⁽⁵²⁾ F-R. DE CHATEAUBRIAND, *René*, in *Atala. René*, tr. it e *Introduzione* di B. Nacci, Garzanti, Milano 1989, p. 103.

⁽⁵³⁾ *Ibidem*, p. 105.

⁽⁵⁴⁾ G. LEOPARDI, *Pensieri*, in *Poesie e prose* (2 voll.), a cura di R. DAMIANI & M. A. RIGONI, con un saggio di C. Galimberti, Mondadori, Milano 1987 e 1988, vol II, p. LXVIII, p. 321.

⁽⁵⁵⁾ Come scrive Philippe Daros, la noia, in Leopardi, è il sentimento più sublime «perché nasce da una insoddisfazione essenziale, perché è il segno stesso della grandezza e della nobiltà d'animo» (*Et si leurs vers étaient nos rêves transcrits?*, in AA. VV. *Poètes du spleen. Leopardi, Baudelaire, Pessoa*, Etudes recueillies par Ph. Daros, Cham-

Nella poesia *A se stesso* è il disinganno la fonte inaridita da cui, come un fiume di cenere, sgorga il sentimento della noia. Componimento estremo, interamente posto sotto il segno del declino, esso – mentre si rivolge al cuore – prende congedo dalla poesia del cuore: i «cari inganni» infatti – le illusioni vitali che non sanno di illudersi e che pretendono di essere eterne – appaiono ormai tutti dissolti. De-fascina-zione radicale. Evacuazione, però, che non intacca la solida compagine dell'io, il quale trasfonde la propria afflizione nell'amarezza di una *pathos* che protesta e che accusa.

Passione raggelata e agghiacciata – compressa – ridotta a vibrazione e fremito. E tutta contenuta nella composta disciplina di un dire prosciugato e arso. Stupefacente «poesia in catene» incarcerata nella brevità dei periodi, solcata di pause e di silenzi, affiorante in sentenze lapidarie di irremovibile condanna senza appello rivolte a una natura – piuttosto che estranea e indifferente – ostile in modo manifesto.

Pensieri ultimi: conclusivi, compiuti. Parole dette innanzitutto *a se stesso* da parte di colui che, avendo contemplato la desertica steppa della vita, discende infine nella tenebra con l'impeccabile *aplomb* di un eroe di tragedia.

Nulla di brumoso, ancora una volta, nello spazio di una coscienza che si innalza anche sotto il giogo che la opprime. Poiché infatti tale coscienza appartiene ad un io che, persino nel vuoto di cui è colmo, è pur sempre capace di richiamarsi a sé come alla sua ultima risorsa. Secondo quanto si dice nell'*Epistola al conte Carlo Pepoli*, esso rimane eretto – simile a una colonna – anche quando è obbligato a coincidere con il tedio che tutto lo pervade, lasciandolo insensibile ai richiami del mondo e alle ammalianti seduzioni della vita:

...ahi, ma nel petto,
 Nell'imo del petto, grave, salda, immota
 Come colonna adamantina, siede
 Noia immortale, incontro a cui non puote
 Vigor di giovinezza, e non la crolla
 Dolce parola di rosato labbro,
 E non lo sguardo tenero, tremante,
 Di due nere pupille, il caro sguardo,
 La più degna del ciel cosa mortale ⁽⁵⁶⁾.

pion, Paris 1997, p. 27). In ciò essa si differenzia dallo stato d'animo dello *spleen* descritto da Baudelaire in quanto quest'ultimo – come vedremo subito – è invece il segno di uno «scacco esistenziale» (*Ibidem*, p. 28).

⁽⁵⁶⁾ G. LEOPARDI, *Al conte Carlo Pepoli* (*Canti*, XIX), vv. 69-77, in *Poesie e prose*, cit., vol. I, p. 69.

5. La leopardiana «colonna adamantina» è l'antitesi dell'io spleenico in Baudelaire, disgregato e disperso. E dunque – anche – scompigliato e incoerente, travolto dal disordine di un mondo esteriore che appare non meno arbitrario e confuso dello spazio dell'anima:

Un gran mobile ingombro di verbali e romanze,
letterine d'amore, bilanci, poesie
e grevi ciocche avvolte in ricevute,
non nasconde i segreti che nasconde
il mio triste cervello ⁽⁵⁷⁾.

Contentitore istruito – ingombro ripostiglio in cui si ammassa alla rinfusa un oscuro gravame di ricordi – che, mentre attesta il blocco dell'identità, ne mostra gli «oggetti interiori» in una congerie di frammenti eteroclitici.

Piuttosto che ordinarsi originando un senso, le «cose moderne» si accumulano. Lo spazio si riempie, si colma, saturo di presenze enigmatiche e difforme cui non è più possibile assegnare un posto all'interno di un assetto definito. Di qui lo *spleen*, la malinconia: desolato sentimento di derelizione al quale si sente consegnata un'esistenza incapace di orientarsi nell'involuto garbuglio del reale.

«Insegne, dipinti, disegni, lettere, simboli, allegorie scolpite, regolamenti, sigle, marchi, immagini, e immagini di marca»: nello spazio confuso della grande città di Baudelaire la *réclame* si avvale di annunci di ogni sorta affissi sui muri delle case. Discorso «onnipresente, moltiplicato, ridondante» ⁽⁵⁸⁾, essa destina le forme all'entropia sprofondando nell'insignificanza l'intero universo del significato. Al posto della città reale – divenuta illeggibile – una città di carta altrettanto illeggibile, frammentaria e caotica, imbelletta e imbrattata di manifesti e di cartelli. Sui muri delle case, dai tetti sino ai marciapiedi, un informe e variopinto montaggio di insegne – anarchica esibizione di eclettismo e futile parata di volgarità.

6. Nel «bric-à-brac confuso che dai vetri riluce» ⁽⁵⁹⁾, nel disordine del mondo che il Moderno mette in scena, il feticismo – ancora una volta – entra in gioco con l'incoerente profusione dei suoi oggetti stranianti e bizzarri.

Oggetti di ogni sorta. Oggetti per i quali risulta spesso impossibile fare valere un criterio di classificazione che ne individui le analogie e le

⁽⁵⁷⁾ *Spleen (I fiori del male, LXXVI)*, vv. 2-6, p. 151.

⁽⁵⁸⁾ PH. HAMON, *Esposizioni*, tr. it. di M. Giuffredì, *Prefazione* di M. Di Puolo, CLUEB, Bologna 1995, p. 171.

⁽⁵⁹⁾ *Il cigno (I fiori del male, LXXXIX)* v. 12, p. 177.

somiglianze. Sul piano erotico, ad esempio, solo alcuni feticci – i consueti indumenti femminili, quelle parti del corpo «frammentato» che catturano lo sguardo del feticista – rientrano in un tipo definito. Ma dal momento che tendenzialmente *qualunque* cosa può essere un feticcio, il catalogo redatto dalla perversione è il più capriccioso dei resoconti.

Già nelle sue espressioni primitive, il feticismo religioso compilò, nel Cinquecento, quello che agli occhi dei mercanti portoghesi altro non era che l'inventario della stravaganza: amuleti, erbe di ogni genere, animali, pietre, rami d'albero... Nella nostra condizione attuale, il feticismo erotico è ancora più fantasioso. Esso fonda uno spazio eterogeneo che è insieme di accumulo e di dispersione e in cui gli oggetti più svariati formano una congerie che sfida ogni norma ordinatrice. Portasigarette, tramonti, grembiuli, parrucche, farfalle che si accoppiano, arti amputati, manette, sospensori, giacche di gomma, donne affette da strabismo... ⁽⁶⁰⁾: quando si tratta di creare un surrogato, un sostituto di ciò che non esiste, nulla sembra impossibile giacché tutto è permesso; e in mancanza di un dispositivo che istituisca l'ordine delle differenze, tutto si combina e si confonde sotto il segno dell'arbitrarietà.

Di qui, anche, il carattere di feticcio dei grandi agglomerati urbani prodotti dalla civiltà industriale: spazi senza orizzonte frammentati e molteplici nei quali l'ibridazione delle forme dà luogo all'anarchia dell'indifferenziato.

La casa-feticcio e la metropoli-feticcio sono un'accozzaglia di citazioni, di stili, di allusioni disparate, una costellazione di elementi psichici dissociati e proiettati: l'estetica feticista è basata sull'assemblaggio. Lo spazio non è concepito come luogo reale, determinato da caratteristiche fisiche e psichiche che ne connotano la capacità di ospitare dei corpi, ma come elemento indifferenziato destinato all'apparizione degli oggetti idealizzati ⁽⁶¹⁾.

7. Sperimentato sotto il segno luttuoso della tonalità emotiva dello *spleen*, il disordine della metropoli-feticcio ha nell'allegoria – come Baudelaire la impiega – la sua specifica modalità di espressione. Con essa la lirica moderna origina una vera e propria rottura nel complesso dei propri statuti, rovesciando le funzioni e i significati tradizionalmente connessi alla forma allegorica. Quest'ultima, infatti, non è più figura capace di dare ordine al reale organizzandone la rappresentazione all'interno di un assetto definito. In questo senso essa non dispone più di un adeguato

⁽⁶⁰⁾ Su tali elenchi si sofferma L. KAPLAN (*Perversioni femminili*, tr. it., Cortina, Milano 1992) in un brano ripreso da U. VOLLI, *Fascino*, cit., p. 9.

⁽⁶¹⁾ G. CONCATO, *L'angelo e la marionetta*, cit., pp. 56-57.

repertorio di immagini destinato ad assicurare leggibilità e coerenza alla realtà del mondo nel suo insieme. Come già nel barocco studiato da Benjamin (la cui allegoria rappresenta, per l'autore del *Passagenwerk*, la preistoria di quella baudelairiana), le piogge e le brume dell'umor malinconico – questa sorta di *a priori* entro cui si proietta l'intenzione dell'allegorista – vaporizzano l'universo dei significati lasciando solo intravedere – tra cumuli di nebbia – l'opacità irrigidita delle «cose moderne» nel loro aspetto degradato di lacerti e rovine. Oggetti enigmatici – irreali, spettrali. Immagini come geroglifici. Dettagli e frammenti senza senso – allucinati e sfigurati – dispersi nel disordine del mondo.

Proprio come il feticismo – ma all'interno di una situazione affettiva in cui l'euforia si ribalta nello *spleen* – l'allegoria compila l'inventario dello sconnesso e dell'eterogeneo ⁽⁶²⁾. Le sue immagini sono apparizioni perturbanti estranee a qualsiasi appartenenza. E del resto, non diversamente dalla catalogazione feticistica, essa riduce tutto ciò che contempla a un insieme arbitrario di segni i quali si combinano e si aggregano in un montaggio incongruo e dissonante. Segni enigmatici, allusivi, elusivi. Come gli oggetti accatastati alla rinfusa nei negozi dei *passages*.

Sulle pareti di queste caverne la merce prolifera come una flora immemorabile ed entra, come un tessuto ulcerato, in rapporti assolutamente sregolati. Un universo di affinità misteriose si schiude in essa: la palma e lo spolverino, l'asciugacapelli e la Venere di Milo, le protesi e il portacarte. L'odalisca fa la sua posta accanto al calamaio e le adoranti levano in alto la patera in cui noi buttiamo cicche come olocausto. Queste vetrine sono un rebus ⁽⁶³⁾.

Capricciosi e bizzarri crittogrammi come il linguaggio cifrato dell'allegoria. Quest'ultima da un lato sceglie i suoi oggetti nel concreto del mondo abituale, dall'altro li rende estranei al loro ambito e li trasforma in presenze indecifrabili.

8. Nei versi conclusivi della prima poesia di *Spleen* – nella quale il ricorso al procedimento allegorico risulta più che evidente – le carte da gioco (di cui si dice ai versi 11-14) appaiono *animate* e dotate di parola:

...in un mazzo di carte dall'atroce profumo,
eredità fatale di un'idropica morta,
il bel fante di cuori e la dama di picche
discorrono sinistri di defunte passioni ⁽⁶⁴⁾.

⁽⁶²⁾ Sul rapporto feticismo-allegoria, vedi ancora G. FROIDEVAUX, *Baudelaire. Représentation et modernité*, cit., pp. 135-141.

⁽⁶³⁾ W. BENJAMIN, *Parigi, capitale...*, cit., R 2, 3, pp. 694-695.

⁽⁶⁴⁾ *Spleen (I fiori del male, LXXV)*, vv. 11-14, pp. 149-151.

Mai nominati nell'arco di sviluppo dell'intero sonetto, i giocatori – un uomo e una donna, come il contesto della poesia lascia intendere – sono ridotti al silenzio, inchiodati al mutismo cui lo *spleen* li destina internandoli in un gelido asilo abitato dal lutto e dalla desolazione. Morti (benché ancora vivi). Morti come i loro amori di un tempo dei quali, in vece loro, parlano le carte («il bel fante di cuori e la dama di picche» in quanto immagini allegoriche della coppia silenziosa). In «assenza» degli esseri umani, gli oggetti – magici e bizzarri, vivi come nei sogni e nelle allucinazioni – li sostituiscono, ne prendono il posto. Attori di una rappresentazione analoga a quella che mette in scena i «ghiribizzi teologici» originati dal feticismo della merce, essi ci ricordano il tavolo di Marx, il quale sembra quasi ballare «a testa in giù» dipanando grilli «dalla sua testa di legno».

Nello *spleen* l'io, sempre estraneo a se stesso, è tutto proiettato nelle cose; a tal punto fuso e confuso con esse da essere evocato interamente dalla loro raggelante estraneità. Al posto dei due amanti che non sono più tali se non nel lutto che li opprime, altre *coppie* che non saranno mai tali se non nel gioco conturbante dei rimandi allegorici. Accoppiamenti di cose:

...il ceppo affumicato
 accompagna in falsetto la pendola arrochita (vv. 9-10).

Singolare e dissonante duetto. Nel linguaggio cifrato dell'allegoria l'uno e l'altra (il ceppo e la pendola) danno espressione a ciò che indugia e dolora nelle brumose stanze dell'anima; a ciò che resta – come una trafittura – nello spazio indistinto della morte-in-vita. Al posto della fiamma di un tempo – dell'amore di un tempo – un ceppo umido che affumica e non scalda. Al posto del cuore di un tempo – dei battiti pulsanti nelle vene come una febbre o un canto – le oscillazioni insensate di una pendola «umana, troppo umana», viva a tal punto da sembrare raffreddata: un'altra febbre, un altro «canto» rauco e alterato, come del resto quello del ceppo fumoso che, quasi ansimasse, lo accompagna in falsetto.

Nella seconda quartina una diversa coppia, non meno insolita di quella già considerata:

Magro, rognoso s'agita il mio gatto
 cercando inquieto un giaciglio sui mattoni;
 scorre nella grondaia l'anima di un poeta,
 vecchio, triste fantasma freddoloso (vv. 5-8).

Ancora una volta la donna e l'uomo dello *spleen* astratti in immagini allegoriche, allucinati in arcani crittogrammi e in espressioni elusive di una coscienza disgregata. La donna: e cioè la donna-gatto, l'essere fem-

minile tante volte associato da Baudelaire al felino domestico, del tutto privo, qui, del fascino ambiguo che gli viene solitamente attribuito. E l'uomo: dunque il poeta stesso – il soggetto lirico della composizione – che ci appare nelle sembianze di un fantasma il cui pianto si confonde con la pioggia che scorre.

Una presenza fantasmatica (presenza di un'assenza). E non a caso. Poiché infatti, nella prima poesia di *Spleen*, la figura allegorica dalla quale dipende l'intera configurazione del sonetto è, appunto, quella di un fantasma, di un morto che ritorna a vivere: *Pluviôse* (Piovoso), quinto mese del calendario repubblicano, il cui nome è la prima parola che incontriamo nella lettura del testo qui in esame:

Piovoso, a tutti i cittadini ostile,
versa a fiotti dall'urna un freddo tenebroso
sui diafani abitanti del vicino cimitero
e moria sulla nebbia dei sobborghi (vv. 1-4).

Pluviôse evoca lo spettro della rivoluzione. Quest'ultima però non celebra affatto, *qui*, il mito rivoluzionario del progresso, ma – inabissandolo piuttosto nel «freddo tenebroso» dello *spleen* – compie, in una netta antifrasi, il destino dell'epoca dei Lumi. *Pluviôse* è dunque allegoria di una potenza rivoluzionaria che attesta il carattere *distruttivo* del Moderno insieme a quello dell'allegoria. Essa suscita nella poesia quella forza di scompaginamento che le permette di dare espressione al disordine del mondo ⁽⁶⁵⁾. E in effetti, in questo sonetto baudelaيرiano, tutto è davvero sottosopra: i morti sono vivi e i vivi sono morti. E se da un lato *Pluviôse* flagella l'intera città facendo scrosciare la pioggia in gelide raffiche di forza, dall'altro nelle brume dei *faubourgs* l'esistenza – oppressa da se stessa – si estenua nel carcere della morte-in-vita.

BÊTISE. L'ULTIMO UOMO E IL «MONDO SU MISURA»

1. Il disordine del mondo prodotto dalla grande città e dal fenomeno del Moderno nel suo insieme viene in qualche modo esorcizzato dalla fantasmagoria di un ordine chiuso, pietrificato e bloccato in se stesso.

Il mito dell'eterno ritorno – ossia il mito nella sua forma esemplare e paradigmatica, ma anche quello con cui, come si è detto, la modernità eternizza se stessa – origina una tale fantasmagoria.

⁽⁶⁵⁾ Su questo carattere scompaginante e «rivoluzionario» della prima poesia di *Spleen* – ma senza alcun riferimento all'allegoria – insiste M. RICHTER, *Baudelaire. Les Fleurs du Mal. Lecture intégrale*, cit., vol. I, pp. 730-746.

Ritorno al medesimo: falso movimento. Il tempo che ripete se stesso e che realizza il sempre uguale. Ripetizione dello stesso, ossia *duplicazione*: il doppio (ciò che è costretto fatalmente a ripetersi) in quanto stigma di una modernità ridotta a figura di destino. Essa riproduce se stessa come il Sisifo di Baudelaire ritorna al suo castigo ⁽⁶⁶⁾. Ogni fenomeno al suo interno si sdoppia e si raddoppia diffondendosi come un contagio. Di qui la proliferazione mimetica dei sosia.

Secondo quanto propone Benjamin ⁽⁶⁷⁾, i gemelli demoniaci della poesia *Les Sept vieillards* andrebbero accostati alle copie di Blanqui il quale, con *L'éternité par les astres* (e sia pure da una diversa prospettiva rispetto a quella cui Baudelaire si richiama) delinea gli orizzonti desolati di una spettrale cosmologia. Al suo interno l'umanità è rappresentata nella figura di un «dannato» ⁽⁶⁸⁾.

Nella spettacolare drammatizzazione predisposta sulla scena del sogno da Blanqui, l'universo – proiettato nella luce sinistra di un incubo dal quale è impossibile distarsi – «è scardinato dalla sua idea originante: esplose in *multiversum*». Ovvero in una serie infinita di mondi tutti uguali che condannano ciascuno dei loro abitanti «a rimanere inchiodato agli eventi che lo definiscono e a doverli ripetere per sempre» ⁽⁶⁹⁾.

Ho scritto e scriverò per tutta l'eternità quello che sto scrivendo in questo momento in una cella di Fort du Taureau, su un tavolo, con una penna, con dei vestiti e in circostanze sempre uguali. [...]

Abbiamo infiniti sosia nel tempo e nello spazio. In coscienza, non si può proprio pretendere di più. Questi sosia sono in carne ed ossa, con i pantaloni e il cappotto, con la crinolina e lo chignon. [...]

Tuttavia v'è un grave difetto: non c'è progresso. Ahimè! No, sono delle volgari ristampe, delle ripetizioni. I mondi futuri sono identici agli esemplari dei mondi passati. [...]

In questo momento, l'intera esistenza del nostro pianeta, dalla nascita alla morte, si riproduce in tutti i particolari, giorno dopo giorno, su miriadi di astri fratelli, con tutti i suoi crimini e le sue disgrazie. [...] Sempre e dovunque, sulla superficie terrestre, si svolge lo stesso dramma nello stesso scenario, e sullo stesso ristretto palcoscenico si muove un'umanità turbolenta, infatuata della propria grandezza, che crede di essere l'universo e vive nella sua prigione come se fosse un'immensità, e che presto scomparirà insieme con il globo che tanto ha disprezzato, con tutto il peso del suo orgoglio. La stessa monotonia, lo stesso immobilismo si ritrovano negli

⁽⁶⁶⁾ *La scarogna (I fiori del male, XI)*, vv. 1-2, p. 43.

⁽⁶⁷⁾ W. BENJAMIN, *Parigi, capitale...*, cit., J 76, 3, p. 472.

⁽⁶⁸⁾ *Ibidem*, p. 23 (Relazione del 1939).

⁽⁶⁹⁾ F. DESIDERI, *Introduzione a L.-A. Blanqui, L'eternità attraverso gli astri*, tr. it. di D. Pozzi, Theoria, Roma 1983, pp. 13-14.

altri astri. L'universo si ripete senza fine, segnando il passo. L'eternità imperturbabile recita nell'infinito sempre le stesse rappresentazioni ⁽⁷⁰⁾.

Il testo di Blanqui mette in scena l'immagine di un universo popoloso e però desertificato dalla noia, di una pluralità di mondi irrigiditi per sempre nella prigione dello *spleen*. In una tale fantasmagoria angosciata il Moderno mette a nudo la *facies hippocratica* del tempo cui sembra essere assegnato.

Tempo mitico-infernale già da sempre compiuto nella sua incompiutezza. Tempo vuoto destinato a ripetersi e a perpetuare se stesso inesorabilmente.

E negazione radicale di quell'idea di progresso con cui l'età moderna promuove la sua fede nello sviluppo illimitato delle forze che dovrebbero proiettarla in avanti e verso il «meglio». Ma «il concetto di progresso» – afferma ancora Benjamin – deve essere fondato «nell'idea di catastrofe». Quest'ultima è

che tutto «vada avanti» come prima. Essa non è ciò che di volta in volta incombe, ma ciò che di volta in volta è dato. Il pensiero di Strindberg: l'inferno non è nulla che ci attenda – ma *la nostra vita qui* ⁽⁷¹⁾.

La vita che continua «come prima». La vita che prosegue come sempre – catastroficamente e inesorabilmente. L'infernale – ossia l'interminabile senza capo ne coda, senza inizio né fine – è precisamente questa *continuità* senza fratture per effetto della quale il tempo si ripete.

È l'immagine di un simile decorso temporale ciò che caratterizza nel modo più proprio la visione cui il mito si richiama. Ad essa si oppone quella che si origina nell'ambito dell'allegoria. Laddove il mito, infatti, si vota all'incessante, l'intenzione allegorica determina un *arresto*. Dal momento che il suo gesto tende a *pietrificare* tutto quello che incontra – a trasformarlo, come già si è visto, in un deserto di rovine – essa ci dà «l'immagine dell'inquietudine irrigidita» ⁽⁷²⁾. Con ciò l'allegoria «è l'antidoto al mito» ⁽⁷³⁾. Poiché infatti il suo intento è quello di sospendere quella continuità catastrofica che il mito rende eterna.

La differenza tra Baudelaire e Blanqui – per molti aspetti accomunabili in quanto interni a uno stesso orizzonte di problemi – è appunto in questa volontà di sospensione che appartiene all'uno e resta estranea

⁽⁷⁰⁾ I brani qui citati sono tratti dal *Riassunto* posto da Blanqui a conclusione del suo scritto (pp. 91-93).

⁽⁷¹⁾ W. BENJAMIN, *Parco centrale*, in *Opere complete*, vol. VII, cit., p. 202.

⁽⁷²⁾ *Ibidem*, p. 187.

⁽⁷³⁾ *Ibidem*, p. 197.

all'altro: «la volontà di Giosuè», del tutto analoga all'intenzione messa in gioco nel contesto dell'allegoria. Benché sia costretto a patire l'incessante nell'eterno ritorno delle stesse cose, Baudelaire infatti non si arrende ad esso, ma gli oppone al contrario la forza irriducibile del suo più intenso desiderio: «interrompere il corso del mondo» (74).

2. Fantasmagorica messa in scena del Moderno, l'universo immaginato da Blanqui contiene all'infinito – nel suo ambito – solo la serie dei sosia da esso generati.

Il suo svolgimento non progressivo non consiste che nell'esposizione generalizzata della *riproducibilità* di esemplari paragonabili al dilagare delle mode sempre vecchie e delle merci divorate dalla loro obsolescenza. [...] Tutto è doppio, duplicazione, riproduzione e insomma moltiplicazione, cioè ancora banalità di ogni cosa, trivialità, *articolo di massa* (75).

Ossia *Bêtise* – quella stupidità senza rimedio e senza scampo da cui Flaubert e Baudelaire, sia pure in modo diverso, furono sempre ossessionati.

Stupidità: non solo una tara dell'intelligenza o un vizio di ordine morale, ma innanzitutto – e assai più radicalmente – un contrassegno ontologico di quello che esiste nella modernità nel suo complesso: il flusso e riflusso delle folle anonime negli spazi uniformi della grande città, il sempre identico – l'eterno ritorno delle stesse cose –, la processione interminabile dei sosia quali emblemi di una vita stereotipata e impersonale e, insomma, l'esistente nel suo insieme inabissato nel deserto che esso stesso origina. Non diversamente dall'universo di Blanqui – immaginato come una moltitudine di mondi ciascuno dei quali mette in scena e rappresenta la stessa *recita* per l'eternità – il deserto del sempre uguale è *anche* un teatro: produzione incessante e accumulazione di spettacoli nel dominio incantato della merce. Quest'ultima presenta sempre un doppio volto: dal un lato attira e seduce, dall'altro è *Bêtise*. Come immagine del nuovo e bella parvenza essa appartiene al mondo esposto, ma in quanto articolo di massa quel che espone è la sua insignificanza. Banalità, trivialità, stupidità: è senza dubbio anche questo lo spettacolo: quel che risalta ed è posto in rilievo rientra nel contesto dell'anonimato.

Banalità, trivialità e stupidità in cui la noia si sente sprofondare come in un gorgo fangoso che tutta la sommerge. Un risucchio nel nulla. Tut-

(74) *Ibidem*, p. 188.

(75) A. HIRT, *Baudelaire. L'exposition de la poésie*, cit., pp. 136-137.

tavia «questo niente non è in nessun caso un non-essere, un *nihil negativum*»⁽⁷⁶⁾, ma coincide piuttosto con quell'inconsistenza in cui si mostra l'inafferrabile della stupidità.

Niente: ovvero niente di speciale, niente che meriti di essere posto in evidenza. Che cosa cogliere infatti nell'articolo di massa, nell'uniformità dei grandi agglomerati urbani se non quel mondo piatto che la modernità ha escogitato sottomettendo la vita al suo dominio impersonale?

Esistenze senza singolarità, appannaggio di un io sempre in «terza persona». Esistenze obbligate a conformarsi e uniformarsi – senza intervento, peraltro, di alcuna esplicita ingiunzione – ad un identico stile di condotta nell'immane ingranaggio del sistema conformistico. Con esso ha origine quel processo di domesticazione dell'uomo che riduce la vita alla passività gregaria generando un'umanità cui nulla è più destinato se non il compito della sua sussistenza materiale.

È la «genia», secondo Nietzsche, dell'ultimo uomo, quello che «campa» senza impacci «più a lungo di tutti» avviluppato nel tepore protettivo di un'esistenza che si appaga della sua trivialità. Medialità gregaria, *Bêtise*.

E una stucchevole «felicità» a buon mercato originata dall'osservanza di una norma comune; giacché per l'ultimo uomo essere felici vuol dire fare come tutti.

Nessun pastore e un sol gregge! Tutti vogliono le stesse cose, tutti sono uguali: chi sente diversamente va da sé al manicomio.

[...] Una vogliuzza per il giorno e una vogliuzza per la notte: salva restando la salute.

«Noi abbiamo inventato la felicità» – dicono gli ultimi uomini e strizzano l'occhio⁽⁷⁷⁾.

Felicità troppo stupida e insapore per non essere quella che la *Bêtise* dispensa volgendo ciò che chiamiamo contentezza nella sua volgare parodia.

Ma perché quest'ottuso benessere, questo torpore dell'anima assopita ormai insensibile ad ogni sollecitazione?

3. Nelle attuali società di massa (di cui Nietzsche ha profeticamente intuito l'avvento preconizzandone taluni caratteri essenziali) il sistema conformistico guidato dalla tecnica dà luogo a quel fenomeno che Günther Anders ha definito *il mondo su misura*.

⁽⁷⁶⁾ *Ibidem*, p. 163.

⁽⁷⁷⁾ F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, in *Opere*, testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, tr. it. di M. Montinari, Adelphi, Milano 1979, vol. VI, tomo I, p. 12.

In esso l'uomo è *predisposto* a ricevere merci. In quanto *consumatore* è «bell' e pronto», ossia «foggiato preventivamente» ad impiegare quei beni adeguati, a loro volta, a soddisfare i bisogni creati per lui. E d'altra parte il mondo delle merci nel suo insieme è apparecchiato ed allestito in vista del consumo così che possa risultare conforme ai bisogni cui deve rispondere. Esso è confezionato come l'abito in serie, come l'indumento *prêt-à-porter*, e in modo tale che tra un simile mondo e l'uomo che in esso si inguaina a proprio agio – simile ad un oggetto opportunamente custodito nel suo comodo astuccio protettivo – vi sia un perfetto adeguamento reciproco: «così come il guanto per la mano, la mano per il guanto; i pantaloni per il corpo, il corpo per i pantaloni» (78).

Ora, caratteristica essenziale del vestiario è il fatto che esso «non ci 'sta di fronte'», ma piuttosto «ci 'sta'», aderendo a noi come una pelle che, mentre ci copre, ci protegge.

Tale è il carattere del «mondo su misura» escogitato dalla tecnica nelle società di massa: esso è ciò che *non* ci sta *più* di fronte, che non si *pone* innanzi a noi come un insieme di oggetti. D'altronde ciò che non si pone, neppure si *oppone* a qualcuno. Esattamente come il vestiario, il quale sta «così a pennello» da non opporre, appunto, *resistenza* alcuna a colui che lo indossa. «Resistenza», ovvero attrito e contrasto; e magari tensione, dissidio, antagonismo. Come ricorda ancora Anders,

Dilthey ha assunto il dato di fatto della «*resistenza*» quale argomento per la «realità del mondo esterno». Il rapporto dell'uomo con il mondo consiste in uno scontro e in una frizione più o meno continua, non in un riferimento neutrale a un qualche cosa (79).

Ma è precisamente questa frizione e questo scontro – e con ciò la resistenza dell'esteriorità nel suo insieme – ciò che il «mondo su misura» delle merci – adattato all'uomo e al suo consumo come un capo di vestiario già pronto – tende a «ridurre al minimo» e a non fare più sentire.

Asperità, difficoltà, rugosità, durezza: tutto viene smussato e arrotondato, attenuato e addolcito, mitigato e smorzato in modo tale da ridurre il mondo ad un ambiente confortevole ma *non più esperibile*. Ecco, appunto, la «felicità» – quella stessa che l'ultimo uomo ha inventato.

Anche se la riflessione sviluppata da Nietzsche si rivolge, non tanto al mondo delle merci, quanto piuttosto alle forme della socialità gregaria (fenomeni peraltro strettamente congiunti in un ambito in cui non vi

(78) G. ANDERS, *L'uomo è antiquato* (2 voll.), tr. it. di L. Dallapiccola (vol. I) e di M. A. Mori (vol. II), con un saggio introduttivo di C. Preve, vol. I, p. 209.

(79) *Ibidem*, p. 210.

è rapporto sociale che non sia mediato dalla merce) essa coglie comunque in tali forme lo stesso fenomeno cui Anders si richiama: e cioè il venir meno della resistenza o della possibilità di percepirla.

Gli ultimi uomini, infatti, non vogliono altro che un «mondo su misura» in cui la vita sia facile; un mondo nel quale essi vengano sgravati del peso della propria libertà individuale.

Un mondo mite, mediocre, senza scosse – che non presenti *ostacoli* e *problemi* e che li esoneri dal compito di cercare se stessi e dall'onere che grava su una tale ricerca. Per questo «hanno lasciato le contrade dove la vita era dura»; per questo chiamano folle «chi ancora inciampa nelle pietre e negli uomini»⁽⁸⁰⁾. Quest'ultimo, proprio perché inciampa, *sperimenta* una resistenza con cui deve confrontarsi. Dal punto di vista dell'ultimo uomo, egli si ostina ad essere «infelice».

4. Gemello e sosia dell'ultimo uomo – suo doppio rovesciato e speculare – l'annoiato patisce il «mondo su misura» come una realtà *in eccesso*, fastidiosa e superflua. Quel comodo vestito che lo avvolge è *troppo* confortevole per lui. Quella sbiadita «felicità» senza problemi, quel benessere che cattura l'esistenza negli ingranaggi della *routine* e dell'abitudine, è già una quiete che alimenta il suo torpore, una pigrizia che spegne l'anima assopita, da troppo tempo inerte e sul punto di ibernarsi.

Se l'ultimo uomo è felice perché non trova più nel mondo resistenza alcuna, l'annoiato è piuttosto a modo suo infelice per la stessa ragione: infelice di essere felice, giacché a disagio nell'agio e inquieto a causa di una quiete troppo simile all'inerzia perché possa appagarlo. Indolente e all'apparenza indifferente, sperimenta la calma che lo avvolge come una bonaccia insopportabile.

Ci è dato cogliere qui quella «causalità paradossale» cui la noia obbedisce, il cui esito – secondo Jankélévitch – «potrebbe essere definito la 'dialettica del troppo'»⁽⁸¹⁾: processo con il quale, raggiunto un *culmine* di realizzazione, quest'ultimo si muta nel suo esatto contrario originando il vuoto nell'eccesso di pienezza e l'indigenza al colmo della prosperità. Una «dialettica del troppo» è anche quella cui Kierkegaard sembra implicitamente riferirsi allorché definisce – nel modo più pregnante – la noia come «sazietà affamata»⁽⁸²⁾.

Situazione in qualche modo singolare: l'esistenza impoverita dal-

⁽⁸⁰⁾ F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 11.

⁽⁸¹⁾ V. JANKÉLÉVITCH, *L'avventura, la noia, la serietà*, cit., p. 62.

⁽⁸²⁾ S. KIERKEGAARD, *Sul concetto di ironia*, ed. it. a cura di D. BORSO, Guerini e Associati, Milano 1989, p. 221.

l'eccesso di ricchezza, appare indigente e manchevole laddove trabocca di «esperienze»: ma come un'urna fredda ricolma di cenere.

E «come un uomo satollo di confetti e fradicio di insulsa bellezza desidera a volte un po' di umana bruttezza»⁽⁸³⁾, così l'io dell'annoiato – vuoto al colmo del pieno, sazio e però affamato, saturo ma sempre insoddisfatto – desidera che almeno *un* problema (un qualche *ostacolo*, una *resistenza*) gli si pari dinnanzi nella landa uniforme della sua vita che si estenua nella prosperità. In questo senso la noia

è l'infelicità indiretta e posteriore per eccellenza, qualcosa come una ricaduta in una condizione di povertà in seguito a una deviazione dall'eccessiva abbondanza⁽⁸⁴⁾.

5. Un soffocante «mondo su misura» opprime il re del paese piovoso di Baudelaire – «ricco e impotente, giovane e vecchissimo» –, costretto a vivere, a non vivere, a languire in un vuoto che lo condanna alla paralisi e all'inedia imprigionandolo in un sontuoso carcere in cui nulla può distrarlo dal suo lutto. (Quando la noia è davvero *profonda* – scrive Heidegger – «ogni scacciamento è impotente»⁽⁸⁵⁾).

Né selvaggina né falco mi rallietta,
né il popolo che muore sotto le mie finestre.
Non distrae la mia fronte di malato crudele
la grottesca ballata del mio buffone preferito;
il mio letto di fiordalisi si muta in una tomba,
e le dame, per le quali ogni principe è bello,
non trovano vestiti abbastanza impudichi
per strappare un sorriso a questo scheletro precoce⁽⁸⁶⁾.

6. Condannato alla noia, l'annoiato sconta la colpa dell'uomo senza colpa – ossia dell'ultimo uomo. Il quale è colpevole e innocente al tempo stesso. Da un lato, infatti, ha rinunciato a se stesso liberandosi della sua libertà e rifiutando il suo destino propriamente umano (giacché dell'uomo non è che la spettrale parvenza: ed è questa, appunto, la sua colpa); dall'altro è stato costretto a una simile rinuncia, o meglio ancora *disposto in anticipo* – in qualche modo «prefabbricato» e preordinato dal sistema della socialità gregaria – affinché la rinuncia avesse luogo senza che quasi lo sapesse e ne fosse responsabile (e in questo senso non può che essere innocente).

⁽⁸³⁾ V. JANKÉLÉVITCH, *L'avventura, la noia, la serietà*, cit., p. 82.

⁽⁸⁴⁾ *Ibidem*, p. 84.

⁽⁸⁵⁾ M. HEIDEGGER, *Concetti fondamentali della metafisica*, cit., p. 180.

⁽⁸⁶⁾ *Spleen (I fiori del male, LXXVII)*, vv. 5-12, p. 153.

Per Nietzsche «l'uomo è *l'animale non ancora stabilmente determinato*»⁽⁸⁷⁾, ossia l'essere che – diversamente dagli altri animali – non si muove sulle rotaie fisse degli istinti entro uno spazio circoscritto e definito. Egli è al contrario un perenne «non ancora», uno sperimentatore di *possibilità*: qualcuno che, proprio perché non è risolto stabilmente – determinato o fissato una volta per tutte – è costretto a cercare se stesso e a costruire il proprio destino.

Ora, è precisamente in questo senso che l'ultimo uomo, avendo rinunciato al «non ancora» grazie al quale poteva appartenersi, è fuoriuscito dal solco entro cui l'uomo procedeva disponendo di sé come del proprio *problema*. Nell'era delle grandi moltitudini una tale questione si è dissolta insieme all'uomo indotto a sbarazzarsi del carico ingombrante che lo definiva. Come animale *non* stabilizzato egli è infatti abusivo e superfluo, poiché ciò che gli richiede il sistema in cui è iscritto per poter correttamente funzionare, è di essere un esistente «su misura» *già* determinato in modo *stabile* e predisposto alla felicità gregaria – ovvero alla *Bêtise* – e al consumo di massa.

Questo fatto di essere *già fatto*, tuttavia, di essere cioè concluso e compiuto come un problema risolto e perciò liquidato, genera – al colmo dell'appagamento – un'inquietudine che proviene dalla noia. Come se quest'ultima fosse una sorta di ostinata e silenziosa protesta rivolta contro il fatto di non poter più fare non avendo, in effetti, più nulla da fare.

Passività: ecco l'oscuro nemico al quale l'annoiato tenta di opporsi vanamente e contro cui combatte facendo ricorso a quegli scacciatempo che lo spettacolo gli offre. Passività in quanto stigma epocale della vita nell'era in cui il mondo *viene* all'uomo senza sforzo (sicché, appunto, non si deve fare nulla per *raggiungerlo*, dal momento che è *già* lì «bell'e pronto»).

Non si agisce, ma piuttosto si è agiti. Non si vive, ma al contrario si è vissuti entro un contesto nel quale l'esistenza diviene un modo personale di trascorrere il tempo.

⁽⁸⁷⁾ F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, in *Opere*, cit., tr. it. di F. Masini, Adelphi, Milano 1976, vol. VI, tomo II, § 62, p. 68.