DOPPIOZERO

In ricordo di Alberto Castoldi

Marco Belpoliti

21 Aprile 2019

La prima volta che mi sono imbattuto nel nome di Alberto Castoldi è stato leggendo un libro di André Chastel, *La grottesca* pubblicata nel 1989 in una collana di Einaudi oggi scomparsa, che conteneva saggi straordinari di Camporesi, Kafka e Calvino. Lo storico dell'arte francese lo citava. Non sapevo nulla di lui. Cinque anni dopo trovai in libreria *Clérambault. Stoffe e manichini*, che conteneva un saggio dello psichiatra francese, maestro di Jacques Lacan. Castoldi aveva scritto un ampio saggio di accompagnamento allo scritto di Gatian de Clérambault. Mi aveva colpito il taglio molto originale dello scritto. Poi era venuto un altro testo che mi aveva fatto scoprire definitivamente questo studioso: *Il testo drogato*, edito da Einaudi nel 1997, dedicato agli scrittori e alla droga, pagine illuminanti con un taglio davvero originale. Così avevo concluso che Alberto Castoldi era un autore da seguire, e perciò attendevo con interesse l'uscita dei suoi libri, come ho fatto negli anni seguenti prima di conoscerlo di persona. Era avvenuto in una conferenza dedicata a Italo Calvino, dove eravamo invitati entrambi come relatori. Mi colpì la sua persona e lo stile assertivo accompagnato a una certa timidezza, e persino ritrosia; ritrovavo nel suo modo di fare, da professore, lo studioso eccentrico che avevo conosciuto nelle pagine di quei libri: una forma d'essere congeniale agli studi che aveva condotto. L'ho frequentato negli anni seguenti e sono finito a insegnare nella Università che lui aveva inventato a Bergamo e di cui era il rettore.

La sua figura istituzionale, in apparenza così lontana dalle cose che scriveva, era invece tutt'uno con l'irregolarità dei suoi argomenti e temi d'indagine, e culminava in una propria forma di manierismo che ho sempre ammirato. Adesso che Alberto non c'è più, che ci ha lasciati congedandosi da noi prima del tempo, ho ripreso in mano le cose che ho scritto negli anni, prima di conoscerlo di persona, e poi dopo. Sono articoli di giornale, alcuni anche raccolti in volume, un modo per ricordare la sua opera così eccentrica, eppure così essenziale e

importante per me, per tutti noi. Alberto aveva iniziato come francesista, occupandosi in anni lontani degli intellettuali francesi, di Sartre, poi si era avvicinato a studi che riguardavano la letteratura, ma anche l'arte, l'immagine e il pensiero filosofico. Tra gli ultimi libri che Alberto ha pubblicato c'è anche *Epifanie dell'informe*, uscito da Quodlibet lo scorso anno, dedicato al tema di George Bataille, alle macchie di Leonardo e a quelle di Rorscharch, lo psichiatra svizzero, inventore del celebre test, autore che m'interessava molto e di cui abbiamo parlato insieme. Su questo volume sarà necessario ritornare per l'originalità che costituisce nell'ambito del dibattito sul tema dell'informe sollevato da Rosalind Krauss e da altri autori. Ripubblico qui alcuni di questi articoli per ricordare quello che per me è stato un maestro e un amico insostituibile.

Stoffe e manichini

Il 17 novembre 1934 un medico parigino, Gatian de Clérambault, in servizio presso l'infermeria psichiatrica della Prefettura di Polizia di Parigi, si suicida seduto in poltrona dinanzi a uno specchio. Nella sua abitazione vengono ritrovati tessuti orientali, stoffe rare, manichini di cera a grandezza naturale che era solito addobbare lui stesso. Nel suo archivio ci sono circa 40.000 fotografie. La maggior parte raffigurano donne arabe avvolte in ampi drappeggi; non si riesce a distinguere né volto né lo sguardo. Clérambault non è un medico qualunque. Ha partecipato come volontario alla Prima guerra mondiale ed è stato ferito a causa della sua abitudine a indugiare fuori dalle trincee allo scopo di fotografare le tracce di mine e obici sul terreno pietroso; si è interessato di etnografia e linguistica; quindi ha soggiornato in Marocco e ha tenuto corsi all'Accademia di Belle Arti, da cui è stato espulso. Ha pubblicato studi di psichiatria: "Passion érotique des étoffes chez la femme", nel 1908, e "Les psychoses passionnelles" nel 1920. Di lui Jacques Lacan dirà: "Il mio unico Maestro psichiatra".

Da qualche anno gli scritti di Clérambault hanno attirato l'attenzione degli studiosi. In Italia sono state stampate due differenti traduzioni della *Passione erotica per le stoffe nella donna*. Quella intitolata *Clérambault. Stoffe e manichini* contiene un ampio saggio del curatore, Alberto Castoldi, studioso dell'immaginario ottocentesco. Castoldi commenta lo scritto dello psichiatra e lo

inquadra nelle ossessioni che percorrono la letteratura europea degli ultimi due secoli; lo accosta *Passione erotica per le stoffe nella donna* alle lettere, riportate nel volume, che Oscar Kokoschka spedì a un'artigiana tedesca; questa gli confezionò una bambola, in grandezza naturale, di Alma Mahler, da cui era stato appena abbandonato.

Nel suo scritto Clérambault esamina diversi casi di donne che associano la passione per i tessuti a forme di depravazione sessuale, la "ricerca speciale di contatto dotato di virtù afrodisiache" a comportamenti devianti come il furto o la ninfomania. Utilizza i termini di *efefilia*, ricerca della stoffa, e quello di *aptofilia*, che indica un toccare che è anche uno stringere tra le dita e il palmo. La stoffa di cui parla lo psichiatra parigino è una pelle superlativa, è, scrive Castoldi citando Gauthier e Baudelaire, "una superficie che, grazie alle pieghe, può accorciarsi o dilatarsi a piacere, aderire al corpo o costruire spazi e geometrie proprie". Nel corso dell'Ottocento il tessuto è pensato come una barriera tra interno ed esterno che serve, sostiene Castoldi parlando di Proust e della sua *Ricerca del tempo perduto*, per isolare, ma anche per conquistare nuovi spazi, "assumere consistenza, rigidità o morbidezza in gradazioni infinite, sia per intrinseca qualità che per sovrapposizioni, adottare i colori e le sfumature più diverse in molteplici accordi". Il tema della stoffa è presente nei libri di Balzac e dei fratelli Gouncourt, dove si può ritrovare una vera e propria geografia delle stoffe, dalla Scozia all'India, dalla Francia del nord all'Italia meridionale. Le stoffe ricoprono – o scoprono, ricoprendo – quasi tutto: pavimenti, pareti, mobili, donne, bambini, dilatando a dismisura quella passione aptica di cui parla il maestro di Lacan, caricando di erotismo ogni superficie celata. Nel piccolo trattato di Clérambault non c'è però solo questo, così come nelle foto delle donne arabe eroticamente avvolte nei loro drappeggi non c'è solo la passione *scopofila*; nell'universo di questo psichiatra – che Castoldi ricapitola così: pieghe come mappe di volti, come emblemi della sessualità, erotismo delle stoffe stropicciate, corpo frammisto dei manichini, ossessione dello sguardo fotografico – c'è il problema del rapporto tra l'interno e l'esterno, tra il Sé e l'Altro.

A questo proposito uno psicoanalista francese, Didier Anzieu, ha formulato un'ipotesi, quella della "pelle psichica", per descrivere la psicopatologia degli involucri e il loro ruolo nella vita degli individui (*L'epidermide nomade e la pelle psichica*, Borla). Il libro di Anzieu si apre con un racconto di un suo paziente che potrebbe benissimo figurare tra i casi presentati da Castoldi. Intorno ai tre anni,

poco prima di addormentarsi, il protagonista immaginava di spogliarsi della pelle, di arrotolarla su se stessa e di deporla sul comodino da notte; ciò che lo ripugnava durante il giorno era che questa pelle venisse toccata, strofinata, colpita sporcata, lavata, graffiata, manipolata in diversi modi da differenti persone che si occupavano del suo corpo. Ma nel sogno un fantasma invidioso entrava nella stanza del bambino e lo derubava della spoglia, così che lo assaliva l'angoscia di esporre il corpo nudo agli occhi e alle mani di tutti, incapace di consistenza, di padronanza e di movimento.

Il libro di Anzieu è tutt'altro che uno studio sulle psicopatologie della pelle; è un libro ricco di considerazioni che vanno ben al di là della psicoanalisi, per esempio, si parla di topologia e matematica. In più punti Anzieu si richiama alle ricerche di René Thom, il matematico studioso delle catastrofi, che ha più volte ricordato come la pelle sia un confine – un limite, in senso topologico – tra il nostro corpo e il mondo esterno, dove esistono "punti di catastrofe" che marcano la differenza tra interno ed esterno: gli orifizi e le tasche. Spesso dimentichiamo che il nostro corpo è rivestito da un involucro che è una superficie chiusa. Gli orifizi sono luoghi di passaggio che assicurano l'entrata e l'uscita, lo scambio, mentre le tasche proteggono gli organi di senso; la pelle s'incava in tasche anche negli organi sessuali, sia maschili sia femminili (una tasca rivolta all'interno – il sesso femminile – e una verso l'esterno – quello maschile). Queste descrizioni ricordano molti luoghi letterari citati da Alberto Castoldi e quelli patologici richiamati da Clérambault nel suo breve trattato. Dal canto suo, Anzieu usa la tasca come un'analogia per descrivere l'apparato psichico e ricorda come certe emozioni (paura, collera, desiderio sessuale) siano collegate alle secrezioni che transitano attraverso i pori della pelle: riguardano la morbidezza, la permeabilità, la dolcezza, la temperatura dell'epidermide.



Anzieu ci ricorda come “lo studio dei *contenitori* sia altrettanto importante dello studio dei *contenuti*, anzi li condiziona”. La pelle è il solo organo di senso, scrive, che ricopra la totalità del corpo e che contenga molti sensi distinti (calore, dolore, contatto, pressione, ecc.) ed è l’unico, come aveva già osservato Freud, che possieda una struttura riflessiva. Oggi i corpi sono sempre scoperti, esposti, ostentati, al punto che la pelle ha in buona parte preso il posto che spettava un tempo ai tessuti: la pelle è il vero tessuto della contemporaneità. Ma non si tratta più di una pelle nuda, bensì di una pelle “scritta”, tutta ricoperta di segni, anche quando è esibita per se stessa, come capita nella pubblicità o nella pornografia. Forse non è un caso che la pelle sempre più decorata da tatuaggi, anelli – il *piercing* –, recuperando pratiche che un tempo marcavano il corpo di selvaggi, internati, criminali, prostitute. È un po’ come se, trasformandosi in tessuto, la pelle nascondesse il corpo: segnandolo, cifrandolo raccontandolo, persiste – a volte in modo cruento – a eclissarlo.

Bianco fantasma

Il bianco è molto più di un colore: è ciò che definisce l’essere vivente – è il suo significato etimologico –, ma anche ciò che è “pallido, vuoto”. Bianca è la neve, l'argento, la polvere, i capelli, la pelle, la luce, il sole, una voce; bianco è un giorno felice. Per i latini il bianco può situarsi ai due antipodi della gamma cromatica: *candidus*, il bianco abbagliante, *albus*, il bianco opaco. Il bianco comprende gli opposti: riflessione e assorbimento, vita e morte, presenza e assenza. Secondo Michel Pastoureau (*Dictionnaire des couleurs de notre temps)* il bianco indica l'assenza di colore, il suo grado zero: i fantasmi, le apparizioni, la morte, la paura, l'inquietudine sono bianchi.

Al bianco ha dedicato un breve saggio Alberto Castoldi, *Bianco* (La Nuova Italia). Lo studioso è affascinato dalla presenza di elementi perturbanti nella letteratura e nell’arte moderna, che si manifestano di volta in volta attraverso pittura, fotografia, disegno, romanzo e poesia. Le sue indagini non affrontano mai di petto gli argomenti ma preferiscono percorrere vie traverse, risalire gli interstizi tra una forma espressiva e l'altra, tematizzando questioni e problemi che altri studiosi non prendono neppure in considerazione a causa del loro carattere effimero e instabile.

Castoldi ha il piacere di rovistare tra i robivecchi della modernità, nelle pattumiere delle discipline, alla ricerca di motivi e figure che possono gettare nuova luce su quel continente misterioso, senza-nome, che per farsi intendere egli definisce con un termine freudiano, “il perturbante”. In questo è stato preceduto da grandi maestri della nostra saggistica (Mario Praz e Giovanni Macchia) e da personaggi eccentrici e bizzarri (Caillois, Focillon, Baltrusaitis), che, salvo rare eccezioni, non sono entrati ancora a pieno titolo nelle storie letterarie e culturali di quelle discipline che hanno praticato in modo indisciplinato.

Il bianco ha svolto un ruolo particolare in ambito artistico: emblema del fare stesso dell'attività artistica allude sia al raggiungimento estremo dell'Opera sia all'ostacolo insormontabile da superare, l'Assenza. La stessa attività creativa non sarebbe nient'altro che “controllo e gestione del bianco”. Partendo dalla celebre tela di Watteau, *Gilles*, per arrivare a *Moby Dick* di Melville, passando per le vicende di Pierrot, le parole gelate di Rabelais, e semisconosciuti narratori

romantici, Castoldi ci mostra come il bianco sia la rappresentazione stessa della “sessualità dell’opera”, luogo della creatività che deve trovare il modo di esplicitarsi.

Il bianco è così il colore del divino, dell'infinita potenzialità del fare creativo che si può lasciare vuoto, oppure riempire sino alla completa saturazione, o ancora infrangere, proprio come accade nei tagli di Lucio Fontana, che alludono all'altrove, all'aldilà della creazione stessa. I testi visivi e letterari che Castoldi mobilita per descrivere questa topologia del bianco sono numerosi e per la maggior parte riferiti all'area linguistica francese, ma non mancano scrittori come H. James, H. G. Wells, Jack London, o Bram Stocker, il celebre autore di *Dracula*, sempre esplorati attraverso testi “minori” o poco conosciuti.

All’autore preme mostrare come il bianco sia la “scrittura della morte che attraversa una pagina nera”, rovesciamento costante del rapporto foglio-scrittura, ritorno del rimosso e del lutto stesso della scrittura. Bianche sono le eroine romantiche, personaggi che come le figure diafane dei quadri o le statue bianche della scultura moderna hanno perso il contatto con la realtà corporea e appartengono all'Aldilà. Il punto alto di questo studio è la lettura di *Moby Dick*, dello “spettro bianco” che è insieme *kolossos*, cioè pietra tombale, e fantasma spietato. L'opera di Melville come quella di Edgar. A. Poe apre all'immaginario ottocentesco la possibilità di un viaggio nell'inconscio che si conclude con la mappa completamente bianca della *Caccia allo Snark* di Lewis Carroll, là dove la scrittura, come ha visto Gilles Deleuze, sfida il suo stesso senso. Le immagini evocate in queste pagine sono affascinanti, a partire da quella della Balena bianca come foglio e della scrittura del narratore, lo scriba Ismaele, come scia della nave, schiuma che accompagna ogni apparizione di Moby Dick.

Che queste immagini rivestano un significato nella letteratura occidentale è dimostrato dalla loro presenza in autori all'apparenza “razionalisti” Galileo Galilei e il suo successore, Italo Calvino. In *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e nelle *Lezioni americane* Calvino riprende alcune celebri metafore galileiane della scrittura come lotta con il “bianco” del foglio, come movimento di creazione. L'idea che il mondo stesso sia un foglio su cui incidere i propri segni ha un valore non solo nella mistica romantica della creazione, ma anche nella logica

modernista dell'invenzione. Semmai il punto di svolta è nel passaggio da una tradizione pittorica e letteraria fondata sulla mimesi, sulla descrizione della realtà così come appare, all'idea della creatività assoluta del romanticismo che presuppone il tentativo di sottrarsi allo sguardo che organizza il reale: “Laddove non c'è testimonianza dello sguardo non posso essere guardato”. La scrittura dell'inconscio “è sempre inafferrabile, illeggibile, è sempre là dove si nega, fuori posto”. Le pagine che l'autore dedica alla lettura del *Capolavoro sconosciuto* di Balzac, testo fondamentale per l'arte contemporanea, da Picasso a Joyce, ma anche a *L’opera* di Zola e a *Jonas* di Camus, sono un viatico utilissimo per comprendere quell'arte che ha inizio con Moreau, Klimt, Redon (ma forse bisognerebbe includere anche il modernista Manet), e che noi chiamiamo, a torto o a ragione, simbolismo, e finisce – se finisce – con l’arte americana di questo secolo, dall'*action painting* alla *Land Art*.

Questo a dimostrazione che tra arte e letteratura non c'è quella netta separazione che le storie accademiche sembrano delineare; se si va alla radice dei problemi si scoprirà infatti che le questioni affrontate sono le medesime pur attraverso tecniche e stili differenti. Il tema della creatività è il tema del bianco, perché per l'arte moderna il bianco della tela o del foglio è simbolo dell'opera come “reale negato, trasfigurato secondo le esigenze e le modalità di un io interno che, nella sua ricerca d'assoluto, spinge l'opera ai limiti estremi dell'enunciabilità, là dove non può più materializzarsi”. L'arte moderna contiene, insieme all'indubbia aspirazione al realismo, anche l'idea del "dissolvimento di ogni grammatica del vedere, per liberare la forma da ogni tributo alla mimesi, dall'obbligo di significare altro da sé”. È quello che Rosalind Krauss con una felice e secca formula ripresa da Walter Benjamin ha definito l'*inconscio ottico*.

Bibliofollia

La biblioteca di Montaigne era composta di 3.300 titoli, corrispondenti a circa 5.000 volumi, collocati al terzo piano di una torre rotonda che gli permetteva di avere sotto controllo, con un solo colpo d’occhio, tutti i suoi volumi. Quella di Des Esseintes, il personaggio di *A Rebours* di Huysmans, è invece ricoperta di marocchino a grana grossa, come i suoi innumerevoli libri. Kien, il protagonista di *Auto da fé* di Elias Canetti, possiede un cervello-biblioteca, mentre nell’*Uomo*

senza qualità di Robert Musil è invece la biblioteca ad avere la forma di un cervello. Henry Miller ha scritto che il luogo migliore per leggere non è la biblioteca, bensì la propria latrina: “Ho fatto le migliori letture al gabinetto”. La vita delle biblioteche, d’altra parte, è piuttosto dura: sono attratte, o attraggono, il fuoco, da quella di Alessandria sino al rogo futuribile di *Fahrenheit 451*. Il rogo dei libri arde nella prima parte del *Don Chisciotte*, all’esordio del romanzo moderno, così che parte della biblioteca dei libri cavallereschi del Cavaliere dalla Triste figura va in fumo. Di recente Amélie Nothomb ha scritto un testo teatrale dove i protagonisti bruciano i propri libri per sopravvivere al freddo dell’inverno di Sarajevo. Kafka aveva lasciato chiesto, prima di morire, di bruciare i propri scritti inediti, cosa che Max Brod non fece, mentre Dora Dymant obbedì, così che oggi non abbiamo parte dei diari. In alternativa a tutti questi roghi – compresi quelli spettrali realizzati dai nazisti – c’è il culto dei conservatori di libri: i bibliofili e i bibliomaniaci; il medico Camille Falconet, vissuto tra Seicento e Settecento, possedeva una raccolta di 50.000 volumi che comprava senza mai leggerli, mentre il deputato Antoine Marie Henry Foulard, meno di un secolo dopo, acquistava libri a metro cubo usando un bastone graduato, fino ad accumulare 800.000 volumi. Dalla realtà alla fantasia: Sylvestre Bonnard, personaggio di Anatole France, appare sulla scena tessendo una lode dei gatti che proteggono i libri dall’assalto famelico dei topi; tra i pericoli che corrono i libri vanno annoverati, secondo Giuseppe Volpi, autore settecentesco: cani, insetti, candele, fanciulli, studiosi troppo ligi, persone che non si lavano le mani, gocce che cadono dal naso, umidità, blatte, tarme, curiosi maldestri, e altro ancora. Esistono, seppur rari, i “mangiatori di carta”, come il protagonista dell’omonimo libro di Edgardo Franzosini, Johann Ernst Biren; secondo una celebre psicoanalista, Melanie Klein, che collega il Libro al Corpo della madre, leggere è divorare la madre stessa (e noi che credevamo che il libro fosse il Padre!).

Paul Lacroix sostiene invece che la relazione con i libri è un rapporto erotico per eccellenza, al limite del sessuale, ma non incestuoso; più castamente Italo Calvino, in *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, parla dell’aspetto tattile della lettura e allude ai piaceri penetrativi del tagliacarte che recide le pagine di un libro per poterlo aprire e leggere: la lettura come possesso. Anche il delitto causato dai libri e dal loro culto è contemplato: ne parlano con dovizia di dettagli Prosper Mérimée e Charles Nodier. Di tutti questi casi, che riguardano libri, autori, passioni, depravazioni, fantasie e sogni, parla Alberto Castoldi in un volume singolare, *Bibliofollia* (Bruno Mondadori) che sarebbe di sicuro piaciuto a Giorgio Manganelli, non solo per quello che racconta – la passione insana per i libri – ma

per come lo racconta. Una volta, parlando di *Centuria*, il suo libro composto di cento romanzi di una sola pagina, Manganelli parlò di romanzi cui era stata tolta tutta l'aria. Così appare anche questo saggio, *Bibliofilia*: poteva essere un monumentale libro di novecento pagine, è invece un sottile libro di ottantanove pagine che si legge con rapidità attratti dai casi clinici reperiti dall'autore nella letteratura ma anche nella vita di collezionisti, falsari, romanzieri, personaggi di fantasia e anche in carne e ossa. Alberto Castaldi, valente francesista, studioso dei bordi dell'arte e della letteratura, ce li propone in modo coinciso. *Bibliofollia* è la mappa di un continente che se ne sta immerso dentro le acque profonde della letteratura europea, un continente che potremmo anche definire il cimitero sommerso della letteratura medesima, il suo deposito occulto: insieme museo antiquario e quadreria del futuro; nella letteratura tutto va e ritorna senza posa. Castaldi ci introduce in questa visita mettendoci sull'avviso, doto he quello dello scrivere è un "gioco insensato", frase che Manganelli, autore della *Letteratura come menzogna*, avrebbe fatta sua: "L'intellettuale si scopre abitante da sempre di un cimitero, quello della letteratura, ma al tempo stesso custode di questo mondo defunto, e quindi in una condizione di liminarità, sospeso tra vita e morte". Una volta terminata la lettura di *Bibliofollia*, non solo viene la voglia di andare in biblioteca per continuare a leggere (o rileggere) gli innumerevoli libri che l'autore cita, ma ci si accorge che il cimitero dei libri di cui lui parla è assolutamente vivo perché se la scrittura uccide, la lettura vivifica: leggere è richiamare in vita i libri del passato, così come ha fatto in questo magnifico libro l'Autore medesimo.

Flâneur

"Passeggiare significa vegetare, *flâner* significa vivere", così scrive Balzac nella *Fisiologia del matrimonio* (1824-29). Per l'autore della *Commedia umana flâner* vuol dire: godere, raccogliere battute di spirito, ammirare quadri sublimi d'amore, ritratti graziosi o grotteschi; significa immergere il proprio sguardo nella città che s'attraversa. Ma cos'è il *flâneur*? Un uomo che cammina, che percorre la metropoli in lungo e in largo senza meta. Il termine, scrive Alberto Castoldi in *Il flâneur. Viaggio al cuore della Modernità* (Bruno Mondadori), risale addirittura al Cinquecento ("flange"); sembra derivi dallo scandinavo "Flana": correre qua e là sbadatamente. Nel corso dell'Ottocento, suo secolo d'oro, "Flaner" significa: gironzolare senza motivo da una parte all'altra, non fare niente, condurre un'esistenza girovaga e vagabonda; ma anche: pigrone, fannullone, ozioso, uomo che non sa dove trascinare la sua noia insopportabile. La noia, ecco un tema

fondamentale, perché proprio la noia ha una grande importanza nella costruzione del mito del *flâneur*. È a partire da Baudelaire che il *flâneur* diventa una figura centrale: camminare e osservare è un rimedio al sentimento dell'*ennui*, di cui soffrono gli uomini nell'Ottocento. *Nel Castello di Barbablu* (1971), che figura tra i libri preferiti di David Bowie, George Steiner spiega come, dopo le travolgenti vicende che sconvolsero l'Europa tra il 1789 e la sconfitta di Napoleone, gli uomini s'erano sentiti precipitare in una condizione di stasi, di blocco, che aveva prodotto, come reazione alla vorticosa dinamica della Storia, la particolare noia cantata nei *Fiori del male*. E sarà proprio l'*ennui*, per Steiner, una delle cause dell'eccesso di violenza che l'Europa conoscerà nelle successive guerre mondiali. Il *flâneur* è l'esemplare umano della nuova epoca, che conosce la crescita formidabile delle città e l'avvento del capitalismo industriale. Non si tratta di una condizione generale; riguarda solo ristrette minoranze umane e intellettuali, ma sono proprio queste a fornire le chiavi di lettura di un intero secolo. A inaugurarne la fenomenologia è Poe con *L'uomo della folla* (1840): nella modernità non si è più soli, si vive in mezzo alla folla, si è folla, e questo condanna alla solitudine. L'uomo di Poe è un intellettuale-voyeur, in bilico tra la figura del detective e il criminale. Percorre le strade della città di notte e il suo occhio è attirato dai dettagli. Si tratta di un osservatore perdigiorno, filosofo, scrive Baudelaire, simile a un artista. Ma a differenza del *flâneur* di Balzac, ora il camminatore solitario, contemplatore di uomini e cose, non riesce più a prendere possesso della città. Là dove il perdigiorno catturava con il suo sguardo il vorticoso formicolio di uomini e cose, l'uomo della folla di Poe e Baudelaire è confinato nei dettagli che coglie.

Emerge a metà dell'Ottocento una visione frammentata del reale. Parigi, centro del mondo, è abitata da prostitute, dandy, merci, oggetti, edifici, e naturalmente dal *flâneur*, ma ora è un palinsesto difficilmente interpretabile. Se Baudelaire aveva affidato a questa figura il compito di interpretare la Modernità, subito si scopre che la forma del Moderno è transitoria, fuggitiva, contingente. Mentre, da un lato, s'erge l'eternità dell'arte, immutabile e costante, dall'altro, la fenomenologia del quotidiano si satura del suo contrario. Walter Beniamjn nel suo inconcluso, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato* (Neri Pozza), mostra come il *flâneur* si muova in uno spazio ora occupato dalle merci, prigioniero della città e non suo interprete. La metropoli moderna appare la realizzazione dell'antico sogno umano del labirinto. Così che il camminatore senza meta è l'"osservatore del mercato" e la massa stessa una merce. L'ultima incarnazione di questa figura della metropoli, che con Virginia Woolf conosce la sua incarnazione femminile, sarà messa in scena dai surrealisti, da Aragon e Breton, con *Le Paysan de Paris* (1926), *Nadja* e *L'Amour fou* (1928 e 1937). Cosa

resta del *flâneur*? Dall’esterno si è tornati all’interiorità. È il trionfo della “visione”: spazio mentale più che geografico. La metropoli è esplosa e il passeggiatore solitario è diventato un visionario. La realtà fugge a ogni tentativo di catturarla. Nel secondo dopoguerra appare la psicografia dei Situazionisti. Il caso ha prevalso sulla necessità dello sguardo.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

