

## Parigi, capitale del XIX secolo

Le acque sono azzurre e gli arbusti sono rosa;  
la sera è dolce da vedere;  
È l'ora del passeggio. Le grandi signore vanno  
a spasso; dietro a loro vanno piccole signore.

NGUYEN-TRONG-HIEP, *Paris capitale de la France*  
(1897).

### 1. *Fourier* o i «*passages*».

De ces palais les colonnes magiques  
À l'amateur montrent de toutes parts  
Dans les objets qu'étalent leurs portiques  
Que l'industrie est rivale des arts.

*Nouveaux tableaux de Paris* (1828).

La maggior parte dei *passages* parigini sorge nei quindici anni dopo il 1822. La prima condizione del loro sorgere è l'alta congiuntura del mercato tessile. Cominciano ad apparire i *magasins de nouveautés*, i primi *établissements* che tengono grossi depositi di merci. Essi sono i precursori dei grandi magazzini. Era allora che Balzac scriveva: «Le grand poème de l'étalage chante ses strophes de couleur depuis la Madeleine jusqu'à la porte Saint-Denis». I *passages* sono un centro del commercio di articoli di lusso. Nel loro arredamento l'arte entra al servizio del commerciante. I contemporanei non si stancano di ammirarli. Essi restano ancora, per molto tempo, un centro di attrazione per gli stranieri. Una «Guida illustrata di Parigi» dice: «Questi *passages*, recente invenzione del lusso industriale, sono corridoi ricoperti di vetro e dalle pareti intarsiate di marmo, che attraversano interi caseggiati, i cui proprietari si sono uniti per queste speculazioni. Sui due lati di questi corridoi, che ricevono luce dall'alto, si succedono i più eleganti negozi, sicché un passaggio del genere è una città, anzi un mondo in miniatura». I *passages* sono la sede della prima illuminazione a gas.

La seconda condizione del sorgere dei *passages* è rappresentata dagli inizi della costruzione in ferro. L'Impero aveva visto in questa tecnica un contributo al rinnovamento dell'ar-



chitettura in senso greco-antico. Il teorico dell'architettura Bötticher esprime la convinzione generale quando dice che «per quanto riguarda le forme artistiche del nuovo sistema» deve valere «il principio formale della maniera ellenica». L'*empire* è lo stile del terrorismo rivoluzionario, per cui lo Stato è fine a se stesso. Come Napoleone misconobbe la natura funzionale dello Stato come strumento di dominio della classe borghese, così gli architetti del suo tempo misconobbero la natura funzionale del ferro, con cui il principio costruttivo si avvia a trionfare nell'architettura. Questi architetti danno ai sostegni in ferro la forma di colonne pompeiane, alle fabbriche quella di case d'abitazione, come più tardi le prime stazioni cercano di imitare gli *chalets*. «La costruzione assume il ruolo del subcosciente». Ciononostante, il concetto di ingegnere, che deriva dalle guerre rivoluzionarie, comincia ad affermarsi, e cominciano le lotte fra costruttori e decoratori, École Polytechnique ed École des Beaux-Arts.

Per la prima volta nella storia dell'architettura appare, col ferro, un materiale di costruzione artificiale. Esso subisce un'evoluzione il cui ritmo si accelera nel corso del secolo. Questa evoluzione riceve un impulso decisivo quando si vede che la locomotiva, con cui si sono fatti esperimenti a partire dalla fine degli anni '20, funziona solo su binari di ferro. Il binario diventa la prima parte montabile in ferro, l'antesignano del pilone. Si evita il ferro nelle case di abitazione, e lo si impiega nei *passages*, nei padiglioni delle esposizioni, nelle stazioni ferroviarie – che sono tutte costruzioni a scopi di transito. Nello stesso tempo si estende il campo di applicazione architettonica del vetro. Ma le premesse sociali di una sua più ampia utilizzazione come materiale edilizio si ritrovano solo cent'anni dopo. Ancora nell'*Architettura in vetro* di Scheerbart (1914) essa appare in un quadro utopistico.

Chaque époque rêve la suivante.

MICHELET, *Avenir! Avenir!*

Alla forma del nuovo mezzo di produzione, che, all'inizio, è ancora dominata da quella del vecchio (Marx), corrispondono, nella coscienza collettiva, immagini in cui il nuovo si compenetra col vecchio. Queste immagini sono proiezioni del desiderio, in cui il collettivo cerca di eliminare o di abbellire



l'imperfezione del prodotto sociale, come pure i difetti dell'ordinamento sociale della produzione. Emerge insieme, in queste proiezioni, l'energica tendenza a distanziarsi dall'invecchiato – e cioè dal passato piú recente. Queste tendenze rimandano la fantasia, che ha tratto impulso dal nuovo, al passato antichissimo. Nel sogno in cui, ad ogni epoca, appare in immagini la seguente, questa appare sposata ad elementi della protostoria<sup>1</sup>, e cioè di una società senza classi. Le esperienze della quale, depositate nell'inconscio del collettivo, producono, compenetrandosi col nuovo, l'utopia, che lascia le sue tracce in mille configurazioni della vita, dalle costruzioni durevoli alle mode effimere.

Questi rapporti sono riconoscibili nell'utopia di Fourier. Essa deve il suo impulso piú intimo all'apparizione delle macchine. Ma ciò non appare direttamente dai suoi sviluppi, che partono dall'immoralità degli affari e del commercio, e dalla falsa morale addetta al loro servizio. Il falanstero deve ricondurre gli uomini a rapporti in cui la moralità risulti superflua. La sua complicatissima organizzazione appare come un meccanismo. Gli addentellati delle passioni, la complessa interazione delle *passions mécanistes* con la *passion cabaliste*, sono analogie primitive della macchina nel materiale psicologico. Questo macchinario umano produce il paese di cuccagna, il sogno antichissimo che l'utopia di Fourier ha riempito di nuova vita.

Fourier ha visto nei *passages* il canone architettonico del falanstero. La loro interpretazione reazionaria da parte di Fourier è significativa: mentre essi servono in origine a scopi commerciali, diventano in lui sedi di abitazione. Il falanstero è una città di *passages*. Fourier introduce, nel rigido mondo delle forme dell'Impero, l'idillio colorato del Biedermeier. Il suo splendore dura, affievolito, fino a Zola: che accoglie le idee di Fourier nel *Travail*, come prende congedo dai *passages* nella *Thérèse Raquin*. – Marx ha preso (contro Carl Grün) le difese di Fourier, e ha sottolineato la sua « grandiosa concezione dell'uomo ». Ed ha anche attirato l'attenzio-

<sup>1</sup> [Nel testo: *Urgeschichte*. Abbiamo tradotto questo termine con « protostoria », sia per distinguerlo dalla semplice preistoria in senso cronologico, sia per evitare traduzioni che, come « storia originaria », avrebbero creato confusioni con le categorie di altri pensatori. Considerazioni analoghe valgono per il termine *Urphänomen*].



ne sullo *humor* di Fourier. E in realtà Jean Paul, nella *Levana*, è altrettanto affine al Fourier pedagogo quanto Scheerbart, nella sua *Architettura in vetro*, al Fourier utopista.

## 2. Daguerre o i panorami.

Soleil, prends garde à toi!

A. J. WIERTZ, *Œuvres littéraires*,  
Paris 1870.

Come l'architettura comincia a sfuggire all'arte nella costruzione in ferro, così fa, a sua volta, la pittura nei panorami. Il punto culminante della preparazione dei panorami coincide con l'apparizione dei *passages*. Si cercava in tutti i modi, con ogni sorta di espedienti tecnici, di fare dei panorami le sedi di una perfetta imitazione della natura. Si cercava di riprodurre la successione del giorno nel paesaggio; il sorgere della luna, il rumore delle cascate. David consiglia ai suoi allievi di disegnare nei panorami secondo la natura. Nel loro tentativo di produrre, nella natura rappresentata, trasformazioni fedeli fino all'illusione, i panorami rinviano in anticipo, oltre la fotografia, al film e al film sonoro.

Contemporanea ai panorami è una letteratura panoramica. *Le livre des Cent-et-Un*, *Les Français peints par eux-mêmes*, *Le diable à Paris*, *La grande ville*, fanno parte di essa. In questi libri si prepara il lavoro letterario collettivo a cui Girardin, negli anni '30, creò una sede nel *feuilleton*. Essi consistono di singoli schizzi la cui veste aneddotica corrisponde al primo piano dei panorami (rappresentato plasticamente), mentre il contenuto informativo corrisponde al loro sfondo dipinto. Questa letteratura è anche socialmente panoramica. Per l'ultima volta l'operaio appare, fuori della sua classe, come comparsa di un idillio.

I panorami, che annunciano un rivolgimento nel rapporto dell'arte alla tecnica, sono insieme espressione di un nuovo sentimento della vita. Il cittadino, la cui superiorità politica sulla campagna si manifesta ripetutamente nel corso del secolo, compie il tentativo di importare il paesaggio nella città. La città si amplia a paesaggio nei panorami, come farà più tardi, in forma più sottile, per il *flâneur*. Daguerre è allievo del pittore di panorami Prévost, il cui *atelier* si trova nel pas-



sage des Panoramas. Descrizione dei panorami di Prévost e Daguerre. Nel 1839 brucia il panorama di Daguerre. Nello stesso anno egli annuncia la scoperta della dagherrotipia.

Arago presenta la fotografia in un discorso alla Camera. Egli le assegna il posto che le compete nella storia della tecnica, e pronostica le sue future applicazioni. Per contro gli artisti cominciano a discutere il suo valore estetico. La fotografia conduce alla distruzione del vasto ceto professionale dei ritrattisti in miniatura. Ciò non accade solo per ragioni economiche. La prima fotografia era artisticamente superiore al ritratto in miniatura. La ragione tecnica di questa superiorità è nel lungo periodo di posa, che richiedeva la massima concentrazione del soggetto. La ragione sociale è che i primi fotografi appartenevano all'avanguardia e che la loro clientela usciva in gran parte da essa. L'anticipo di Nadar sui suoi colleghi di mestiere si rivela nella sua iniziativa di prendere fotografie nel sistema di canalizzazione di Parigi. Con ciò si attribuisce, per la prima volta, all'obiettivo la capacità di effettuare scoperte. La sua importanza diventa tanto maggiore quanto più è sentito come problematico, alla luce della nuova realtà tecnica e sociale, l'elemento soggettivo dell'informazione pittorica e grafica.

L'esposizione universale del 1855 ha per la prima volta una mostra speciale dedicata alla fotografia. Nello stesso anno Wiertz pubblica il suo grande articolo sulla fotografia, in cui le assegna il compito di educare filosoficamente la pittura. Educazione che egli intendeva, come appare dai suoi quadri, in senso politico. Wiertz può essere quindi considerato il primo che ha (se non previsto) postulato il montaggio come impiego agitatorio della fotografia. Col crescente sviluppo delle comunicazioni diminuisce il valore informativo della pittura. Per reazione alla fotografia, essa comincia con l'accentuare gli elementi coloristici del quadro. Quando l'impressionismo cede il passo al cubismo, la pittura si è creato un dominio più ampio, in cui la fotografia, per il momento, non può seguirla. La fotografia, a sua volta, a partire dalla metà del secolo, contribuisce potentemente ad estendere l'ambito dell'economia mercantile, offrendo sul mercato in quantità illimitata personaggi, scene, avvenimenti, che non sarebbero mai stati utilizzabili o potevano esserlo solo come immagini per un cliente. Per accrescere la vendita, essa rinnova i suoi oggetti con ag-



giornamenti successivi della tecnica di ripresa, che determinano la sua storia successiva.

### 3. *Grandville o le esposizioni universali.*

Oui, quand le monde entier, de Paris jusqu'en Chine,  
O divin Saint-Simon, sera dans ta doctrine,  
L'âge d'or doit renaître avec tout son éclat,  
Les fleuves rouleront du thé, du chocolat;  
Les moutons tout rôtis bondiront dans la plaine,  
Et les brochets au bleu nageront dans la Seine;  
Les épinards viendront au monde fricassés,  
Avec des croûtons frits tout au tour concassés.  
Les arbres produiront des pommes en compotes  
Et l'on moissonnera des cerricks et des bottes;  
Il neigera du vin, il pleuvra des poulets,  
Et du ciel les canards tomberont aux navets.

LAUGLÉ e VANDERBUSCH, *Louis et le Saint-Simonien*  
(1832).

Le esposizioni universali sono luoghi di pellegrinaggio al feticcio merce. «L'Europa si è mossa per vedere delle merci», dice Taine nel 1855. Le esposizioni universali sono precedute da esposizioni nazionali dell'industria, di cui la prima ha luogo nel 1798 sul Campo di Marte. Essa nasce dall'intento di «divertire le classi operaie e diventa per loro una festa di emancipazione». La classe operaia è in primo piano come cliente. L'ambito dell'industria dei divertimenti non si è ancora formato. Esso fa tutt'uno con la festa popolare. Il discorso di Chaptal all'industria inaugura questa esposizione. — I sansimoniani, che progettano l'industrializzazione del globo, fanno propria l'idea delle esposizioni universali. Chevalier, la prima autorità nel nuovo campo, è scolaro di Enfantin ed editore del giornale sansimoniano «Le Globe». I sansimoniani hanno previsto lo sviluppo dell'economia mondiale, ma non la lotta di classe. Alla loro partecipazione alle imprese industriali e commerciali verso la metà del secolo si accompagna il loro imbarazzo nelle questioni riguardanti il proletariato. Le esposizioni universali trasfigurano il valore di scambio delle merci; creano un ambito in cui il loro valore d'uso passa in secondo piano; inaugurano una fantasmagoria in cui l'uomo entra per lasciarsi distrarre. L'industria dei divertimenti gli facilita questo compito, sollevandolo all'altezza della merce. Egli si abbandona alle sue manipolazioni, godendo



della propria estraniamento da sé e dagli altri. — L'intronizzazione della merce e l'aureola di distrazione che la circonda è il tema segreto dell'arte di Grandville. A ciò corrisponde il dissidio fra l'elemento utopistico e l'elemento cinico di essa. Le sue arguzie nella rappresentazione di oggetti morti corrispondono a ciò che Marx chiama i «capricci teologici» della merce. Essi si depositano chiaramente nella *spécialité* — una qualifica o etichetta che sorge in questo periodo nell'industria di lusso; sotto la matita di Grandville la natura intera si trasforma in *spécialités*. Egli la presenta nello stesso spirito in cui la *réclame* — anche questa parola sorge in questo periodo — comincia a presentare i suoi articoli. Finisce pazzo.

Moda: Madama morte! Madama morte!

LEOPARDI, *Dialogo della moda e della morte*.

Le esposizioni universali edificano l'universo delle merci. Le fantasie di Grandville trasferiscono il carattere di merce all'universo. Lo modernizzano. L'anello di Saturno diventa un balcone in ferro battuto su cui gli abitanti di Saturno prendono aria la sera. L'equivalente letterario di questa utopia grafica è rappresentato dai libri dello scienziato fourierista Toussenel. — La moda prescrive il rituale secondo cui va adorato il feticcio della merce; Grandville estende i diritti della moda agli oggetti dell'uso quotidiano e al cosmo intero. Seguendola nei suoi estremi, egli scopre la sua natura. Essa è in conflitto con l'organico; accoppia il corpo vivente al mondo inorganico, e fa valere sul vivente i diritti del cadavere. Il feticismo, che soggiace al *sex-appeal* dell'inorganico, è la sua forza vitale. Il culto della merce lo mette al proprio servizio.

Per l'esposizione universale di Parigi del 1867 Victor Hugo lancia un manifesto: «Ai popoli d'Europa». Prima e più chiaramente i loro interessi sono stati rappresentati dalle delegazioni operaie francesi, deputata la prima all'esposizione universale di Londra del 1851, e la seconda, forte di 750 membri, a quella del 1862. Questa seconda ha avuto un'importanza indiretta per la fondazione dell'Associazione internazionale operaia di Marx. — La fantasmagoria della civiltà capitalistica tocca la sua espansione più radiosa nell'esposizione universale del 1867. L'Impero è al culmine della sua potenza. Parigi si conferma capitale del lusso e delle mode.



Offenbach detta il ritmo alla vita parigina. L'operetta è l'utopia ironica di un dominio permanente del capitale.

#### 4. Luigi Filippo o l'«intérieur».

... la tête

.....  
sur la table de nuit, comme une renoncule,  
repose...

BAUDELAIRE, *Une martyre*.

Sotto Luigi Filippo l'uomo privato fa il suo ingresso sulla scena storica. L'estensione del sistema democratico grazie al nuovo diritto elettorale coincide con la corruzione parlamentare organizzata da Guizot. Protetta da questa corruzione, la classe dominante fa la storia curando semplicemente i propri affari. Essa promuove la costruzione delle ferrovie per aumentare i propri possessi azionari; e sostiene, nel dominio di Luigi Filippo, quello dell'affarista privato. Con la Rivoluzione di Luglio la borghesia ha realizzato gli obiettivi del 1789 (Marx).

Per il privato lo spazio vitale entra per la prima volta in contrasto col luogo di lavoro. Il primo si costituisce nell'*intérieur*. Il suo complemento è il *comptoir*. Il privato, che tiene conto della realtà nel *comptoir*, esige dall'*intérieur* di essere cullato nelle proprie illusioni. Questa necessità è tanto più pressante in quanto egli non pensa affatto ad estendere le sue considerazioni d'affari a riflessioni d'ordine sociale. Nel modo di foggiare il suo ambiente privato egli reprime le une e le altre. Di qui hanno origine le fantasmagorie dell'*intérieur*. Per l'uomo privato, esso rappresenta l'universo. In esso egli raccoglie il lontano e il passato. Il suo salotto è un palco nel teatro universale.

Digressione sullo *Jugendstil*. La crisi dell'*intérieur* ha luogo intorno alla fine del secolo nello *Jugendstil*. È vero che — nella sua ideologia — esso sembra condurre l'*intérieur* al suo compimento. L'apoteosi dell'anima solitaria appare come la sua meta; l'individualismo è la sua teoria. In Vanderfelde la casa appare come espressione della personalità. L'ornamento è, per questa casa, ciò che la firma è per il quadro. Ma il vero significato dello *Jugendstil* non appare in questa ideologia. Esso è l'ultimo tentativo di sortita dell'arte asse-



diata dalla tecnica nella sua torre d'avorio: un tentativo che mobilita tutte le riserve dell'interiorità. Essa trova la sua espressione nel linguaggio lineare medianico, nel fiore come simbolo della natura nuda e vegetativa, che si oppone all'ambiente tecnicamente armato. I nuovi elementi della costruzione in ferro, piloni e forme di sostegno, impegnano lo *Jugendstil*. Nell'ornamento esso si sforza di riconquistare queste forme all'arte. Il cemento armato gli apre nuove prospettive di modellazione plastica nell'architettura. Intorno a questo periodo l'epicentro reale dello spazio vitale si trasferisce nell'ufficio. L'altro, privato della sua realtà, si crea una sede nel villino personale. Le somme dello *Jugendstil* sono tirate nel *Costruttore Solness*: il tentativo dell'individuo di tenere testa alla tecnica in nome della propria interiorità conduce alla sua rovina.

Je crois... à mon âme: la Chose.

LÉON DEUBEL, *Œuvres*, Paris 1929.

L'*intérieur* è l'asilo dell'arte. Il collezionista è il vero inquilino dell'*intérieur*. Egli si assume il compito di trasfigurare le cose. È un lavoro di Sisifo, che consiste nel togliere alle cose, mediante il suo possesso di esse, il loro carattere di merce. Ma egli dà loro solo un valore d'amatore invece del valore d'uso. Il collezionista si trasferisce idealmente, non solo in un mondo remoto nello spazio o nel tempo, ma anche in un mondo migliore, dove gli uomini, è vero, sono altrettanto poco provvisti del necessario che in quello di tutti i giorni, ma dove le cose sono libere dalla schiavitù di essere utili.

L'*intérieur* non è solo l'universo, ma anche la custodia dell'uomo privato. Abitare significa lasciare tracce, ed esse acquistano, nell'*intérieur*, un rilievo particolare. Si inventano fodere e copertine, astucci e custodie in quantità, dove si imprimono le tracce degli oggetti d'uso quotidiano. Anche le tracce dell'inquilino s'imprimono nell'*intérieur*; e nasce la storia poliziesca, che segue appunto queste impronte. La *Filosofia del mobilio* come i suoi racconti polizieschi fanno di Poe il primo fisionomista dell'*intérieur*. I criminali dei primi romanzi polizieschi non sono *gentlemen né apaches*, ma privati borghesi.



5. *Baudelaire o le strade di Parigi.*

Tout pour moi devient Allégorie.  
BAUDELAIRE, *Le Cygne.*

L'ingegno di Baudelaire, nutrito di malinconia, è un ingegno allegorico. Per la prima volta, in Baudelaire, Parigi diventa oggetto della poesia lirica. Questa poesia non è arte locale o di genere; lo sguardo dell'allegorico, che colpisce la città, è lo sguardo dell'estraniato. È lo sguardo del *flâneur*, il cui modo di vivere avvolge ancora di un'aura conciliante quello futuro, sconcolato dell'abitante della grande città. Il *flâneur* è ancora alle soglie, sia della grande città che della borghesia. L'una e l'altra non lo hanno ancora travolto. Egli non si sente a suo agio in nessuna delle due; e cerca un asilo nella folla. Precoci contributi alla fisionomia della folla si trovano in Engels e in Poe. La folla è il velo attraverso il quale la città ben nota appare al *flâneur* come fantasmagoria. In questa fantasmagoria essa è ora paesaggio, ora stanza. Entrambi compongono il magazzino, che mette anche la *flânerie* al servizio della vendita. Il grande magazzino è l'ultimo marciapiede del *flâneur*.

Col *flâneur* l'intelligenza si reca sul mercato. A vederlo, secondo lei; ma, in realtà, già per trovare un compratore. In questo stadio intermedio, in cui ha ancora mecenati, ma comincia già a familiarizzarsi col mercato, essa appare come *bohème*. All'incertezza della sua posizione economica corrisponde quella della sua funzione politica; come appare nel modo più evidente nei cospiratori di professione, che appartengono in tutto alla *bohème*. Il loro campo d'azione iniziale è l'esercito, poi diventa la piccola borghesia, e all'occasione il proletariato. Ma questo ceto vede i suoi avversari negli autentici capi di quest'ultimo. Il *Manifesto comunista* mette fine alla loro esistenza politica. La poesia di Baudelaire attinge la sua forza dal pathos ribelle di questo ceto. Egli si mette dalla parte degli asociali. La sua sola comunità sessuale è quella con una prostituta.



Facilis descensus Averni.

VIRGILIO, *Eneide*.

È l'unicità della poesia di Baudelaire che le immagini della donna e della morte si mescolino in una terza: quella di Parigi. La Parigi delle sue poesie è una città sprofondata, più ancora sottomarina che sotterranea. Gli elementi ctonici della città – la sua formazione topografica, il vecchio letto abbandonato della Senna – hanno lasciato un'impronta nella sua poesia. Ma decisivo, in Baudelaire, nell'«idillio funebre» della città, è un sostrato sociale, moderno. Il moderno è un accento fondamentale della sua poesia. Come *spleen*, esso frantuma l'ideale (*Spleen et idéal*). Ma proprio la modernità cita continuamente la protostoria. Ciò accade, qui, attraverso l'ambiguità che è propria dei rapporti e dei prodotti sociali dell'epoca. Ambiguità è l'apparizione figurata della dialettica, la legge della dialettica nell'immobilità. Questo arresto, o immobilità, è utopia, e l'immagine dialettica un'immagine di sogno. Un'immagine del genere è la merce stessa: come feticcio. Un'immagine del genere sono i *passages*, che sono casa come sono strade. Un'immagine del genere è la prostituta, che è insieme venditrice e merce.

Je voyage pour connaître ma géographie.

Nota di un pazzo, Paris 1907.

L'ultimo poema delle *Fleurs du mal*: *Le voyage*; «O mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre». L'ultimo viaggio del *flâneur*: la morte. La sua meta: il nuovo. «Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau». La novità è una qualità indipendente dal valore d'uso della merce. È l'origine dell'apparenza che è inseparabile dalle immagini prodotte dall'inconscio collettivo. È la quintessenza della falsa coscienza, di cui la moda è l'agente infaticabile. Questa apparenza di novità si riflette, come uno specchio nell'altro, nell'apparenza del sempreuguale. Il prodotto di questa riflessione è la fantasmagoria della «storia culturale», in cui la borghesia deliba la sua falsa coscienza. L'arte, che comincia a dubitare del suo compito e cessa di essere «inséparable de l'utilité» (Baudelaire), deve fare del nuovo il suo valore supremo. L'*arbiter novarum rerum* diventa, per lei, lo *snob*. Egli è per l'arte



ciò che il *dandy* è per la moda. — Come nel Seicento l'allegoria è il canone delle immagini dialettiche, così nell'Ottocento la *nouveauté*. Ai *magasins de nouveautés* si affiancano i giornali. La stampa organizza il mercato dei valori spirituali, su cui ha luogo dapprima una *hausse*. I nonconformisti si ribellano alla consegna dell'arte al mercato. Essi si raccolgono intorno alla bandiera dell'«art pour l'art». Da questa parola d'ordine scaturisce la concezione dell'«opera d'arte globale», che cerca di preservare l'arte dallo sviluppo della tecnica. La solennità con cui si celebra il *Gesamtkunstwerk* è complementare allo svago che trasfigura la merce. L'uno e l'altra astraggono dalla realtà sociale dell'uomo. Baudelaire soggiace alla malia di Wagner.

### 6. *Hausmann o le barricate.*

J'ai le culte du Beau, du Bien, des grandes choses,  
De la belle nature inspirant le grand art,  
Qu'il enchante l'oreille ou charme le regard;  
J'ai l'amour du printemps en fleurs: femmes et roses.

BARON HAUSSMANN,  
*Confession d'un lion devenu vieux.*

Das Blütenreich der Dekorationen,  
Der Reiz der Landschaft, der Architektur  
Und aller Szenerie-Effekt beruhen  
Auf dem Gesetz der Perspektive nur<sup>2</sup>.

FRANZ BÖHLE, *Theater-Katechismus.*

L'ideale urbanistico di Hausmann erano gli scorci prospettici attraverso lunghe fughe di viali. Esso corrisponde alla tendenza che si osserva continuamente nell'Ottocento a nobilitare necessità tecniche con finalità artistiche. Gli istituti del dominio mondano e spirituale della borghesia dovevano trovare la loro apoteosi nella cornice delle grandi arterie stradali. Certe arterie erano ricoperte, prima della loro inaugurazione, di una tenda, e quindi scoperte come monumenti. — L'attività di Hausmann s'inquadra nell'imperialismo napoleonico. Quest'ultimo favorisce il capitale finanziario. Parigi assiste a una fioritura della speculazione. Il gioco

<sup>2</sup> [« Il regno fiorito delle decorazioni, | il fascino del paesaggio, dell'architettura | ed ogni effetto scenografico riposano | solo sulla legge della prospettiva »].



in borsa scaccia le forme del gioco d'azzardo ereditate dalla società feudale. Alle fantasmagorie dello spazio, a cui si abbandona il *flâneur*, corrispondono quelle del tempo, in cui si perde il giocatore. Il gioco trasforma il tempo in uno stupefacente. Lafargue interpreta il gioco come una riproduzione in piccolo dei misteri della congiuntura. Le espropriazioni operate da Haussmann fanno sorgere una speculazione fraudolenta. La giurisdizione della corte di cassazione, ispirata dall'opposizione borghese e orleanista, accresce il rischio finanziario della «haussmannizzazione». Haussmann cerca di rafforzare la propria dittatura e di imporre a Parigi un regime d'eccezione. Nel 1864, in un discorso alla Camera, egli esprime tutto il suo odio per la popolazione *déracinée* della metropoli. Essa cresce continuamente proprio a causa delle sue imprese. L'aumento dei fitti spinge il proletariato nei sobborghi. I quartieri di Parigi perdono così la loro fisionomia specifica. Sorge la cintura rossa. Haussmann stesso si è definito un «*artiste démolisseur*». Egli si sentiva chiamato a svolgere la propria opera e lo dichiara espressamente nelle sue memorie. Così facendo, estrania ai parigini la loro città. Essi non vi si trovano più a loro agio, e cominciano a prendere coscienza dell'inumanità della grande metropoli. Il monumentale *Paris* di Maxime Du Camp deve la sua genesi a questa coscienza. Le *Jérémiades d'un Haussmannisé* le danno la forma di un lamento biblico.

Il vero scopo dei lavori di Haussmann era di garantire la città dalla guerra civile. Egli voleva rendere impossibile per sempre l'erezione di barricate a Parigi. A questo scopo già Luigi Filippo aveva introdotto la lastricatura in legno. Eppure le barricate avevano avuto la loro parte nella Rivoluzione di Febbraio. Engels si occupa della tecnica delle lotte di strada. Haussmann le vuole impedire in due modi. L'ampiezza delle strade deve rendere impossibile l'erezione delle barricate, e nuove strade devono instaurare il collegamento più breve fra le caserme e i quartieri operai. I contemporanei battezzano l'operazione «*l'embellissement stratégique*».



Fais voir, en déjouant la ruse,  
O République, à ces pervers  
Ta grande face de Méduse  
Au milieu de rouges éclairs.

*Chanson d'ouvriers vers 1850.*

La barricata risorge nella Comune, piú forte e piú sicura che mai. Essa traversa i grandi *boulevards*, sale spesso fino al livello dei primi piani, e copre le trincee scavate dietro di essa. Come il *Manifesto comunista* chiude l'epoca dei cospiratori di professione, cosí la Comune mette fine alla fantasmagoria che domina la libert  del proletariato. Essa dissolva l'apparenza che sia compito del proletariato condurre a termine, in collaborazione con la borghesia, l'opera dell'89. Questa illusione domina l'epoca dal 1831 al 1871, dalla rivolta di Lione fino alla Comune. La borghesia non ha mai condiviso questo errore. La sua lotta contro i diritti sociali del proletariato comincia gi  nella grande Rivoluzione e coincide col movimento filantropico che la maschera e che raggiunge la sua massima espansione sotto Napoleone III. Sotto Napoleone III sorge l'opera capitale della corrente: *Les ouvriers européens* di Le Play. Accanto alla posizione coperta dalla filantropia la borghesia ha assunto ogni volta quella aperta della lotta di classe. Gi  nel 1831 essa riconosce nel «*Journal des D bats*»: «Ogni industriale vive nella sua fabbrica come i proprietari delle piantagioni fra i loro schiavi». Se   la disgrazia delle prime rivolte operaie che nessuna teoria della rivoluzione mostri loro la via,   questa anche la condizione della forza immediata e dell'entusiasmo con cui essa – la classe operaia – si accinge alla creazione di una nuova societ . Questo entusiasmo, che raggiunge il suo culmine nella Comune, acquista temporaneamente alla classe operaia i migliori elementi della borghesia, ma la porta a soccombere, alla fine, ai suoi elementi peggiori. Rimbaud e Courbet si dichiarano per la Comune. L'incendio di Parigi   la degna conclusione dell'opera devastatrice di Haussmann.

Il mio buon padre era stato a Parigi.

KARL GUTZKOW, *Lettere da Parigi* (1842).

Balzac ha parlato per primo delle rovine della borghesia. Ma solo il surrealismo ha liberato lo sguardo su di esse. Lo



sviluppo delle forze produttive ha distrutto i sogni e gli ideali del secolo scorso, prima ancora che fossero crollati i monumenti che li rappresentavano. Questo sviluppo ha emancipato, nell'Ottocento, le varie forme creative dell'arte, allo stesso modo che, nel Cinquecento, le scienze si erano separate dalla filosofia. Comincia l'architettura come costruzione tecnica. Segue la riproduzione della natura nella fotografia. La creazione fantastica si prepara a diventare pratica come grafica pubblicitaria. La letteratura si sottomette al montaggio nel *feuilleton*. Tutti questi prodotti sono in procinto di trasferirsi come merci sul mercato. Ma esitano ancora sulla soglia. Da quest'epoca derivano le gallerie e gli *intérieurs*, i padiglioni da esposizione e i panorami. Sono gli avanzi di un mondo di sogno. L'utilizzazione degli elementi onirici al risveglio è il caso esemplare del pensiero dialettico. Perciò il pensiero dialettico è l'organo del risveglio storico. Poiché ogni epoca non solo sogna la successiva, ma sognando urge al risveglio. Essa porta in sé la sua fine, e la dispiega — come ha già visto Hegel — con astuzia. Con la crisi dell'economia mercantile, cominciamo a scorgere i monumenti della borghesia come rovine prima ancora che siano caduti.

*Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* (GS, volume V, tomo 1, pp. 45-59. Cfr. AN, pp. 140-54). Questo testo fu scritto da Benjamin nel maggio del 1935 su richiesta di Friedrich Pollock per l'*Institut für Sozialforschung*. In una lettera a Scholem del 20 maggio 1935, Benjamin così riferisce le circostanze da cui nacque l'*exposé*: «L'istituto ginevrino mi ha richiesto, senz'alcun impegno, per così dire per cortesia, una relazione sui *Passages*, dei quali di tanto in tanto avevo lasciato trapelare qualche bisbetico, senza però