

DURS GRÜNBEIN, *Infanzia in diorama*, in «Comunicare. Letterature lingue» (ISSN: 1827-0905), 7 (2007), pp. 241-249.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/coleli>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler. Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

La digitalizzazione della rivista «Comunicare. Letterature lingue»,
a cura della Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



Durs Grünbein

Infanzia in diorama*

«Da bambino, stranamente già lo attraevano forme irrigidite.
Nei musei restava a lungo davanti al diorama
Con gli animali fermi, a gruppi naturali
Davanti a dipinte lontananze, scene di giungla e Hymalaie.
Come nelle favole, incantati, i caprioli tendevano le orecchie,
Se nella luce al neon con gli occhi scintillanti si andava più
vicino.
Nel cranio dell'uomo delle caverne lì accanto
Vedeva il buco e dimenticava il colpo di clava
Del rivale, la lotta per il posto del fuoco.
La mummia egiziana resisteva ai millenni
Svuotata del cervello. Solo allo sciogliersi
Delle nevi eterne quel mammut era venuto alla luce.
Le farfalle più belle, grandi come il palmo della mano,
Le trovava infilzate agli spilloni. Una volta gli era sembrato
Quasi le ali vibrassero ancora, come nel ricordo
Degli alberi abbattuti, del vento tropicale.
Forse era una corrente d'aria passata attraverso le vetrine».

Durs GRÜNBEIN¹

Uno dei colpi epocali del XIX secolo è stata l'istituzionalizzazione dell'apparenza creata dallo spirito della tecnica. Ciò che da sola nessuna invenzione, nessun Vangelo storico-filosofico proclamatore del capovolgimento dei valori avrebbero potuto imporre, avvenne in modo rapido e inavvertito per spontaneo arrendersi alla volontà di illusione, manifestatasi in quel periodo in forma così diretta e con tale urgenza di appagamento immediato quali

* Versione italiana di D. GRÜNBEIN, *Kinderheit in Diorama*, in D. GRÜNBEIN, *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*, © Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1996. Traduzione di Silvia Ruzzenenti.

¹ I versi, qui nella traduzione italiana di Lea Ritter Santini, precedono il saggio di D. GRÜNBEIN, *Kindheit im Diorama*, cit.

mai si erano viste prima. La corsa per accaparrarsi tutto ciò che era estraneo e nuovo, la concentrazione del mondo degli artefatti determinata da commercio e industria, passione collezionistica e sistematicità scientifica destò nel pubblico il bisogno di prendervi parte almeno con lo sguardo, di farsi subito presentare tutti i tesori, almeno *in effigie*. Una entusiastica bramosia di vedere indusse a istituire luoghi stabilmente deputati alla proiezione del desiderio. Aprirono i loro portoni i palazzi del sogno collettivo. Istituti che attingevano da completi arsenali d'immagini della storia naturale e artistica attrassero la stupefatta moltitudine. In sale d'esposizione che assomigliavano a serre con tutte le loro promesse vegetative vennero accatastate le meraviglie di entrambe le sfere, quella organica e quella inorganica, creando un miscuglio unico nel suo genere, separabile ormai solo dalle superfici di vetro, arginabile solo dagli specchi. In pochi decenni prese piede un mercato la cui unica merce, perfezionata a ogni evoluzione tecnologica, era il *Quidproquo*: qualcosa che rappresentava qualcosa d'altro. Era l'apparenza effimera – a seconda dei casi raffinata o grossolanamente spettacolare, esoticamente inverosimile o scambiabile per vera – che in questi anni veniva messa in vendita. Era l'apparenza come tale a venire offerta in tutti i suoi aspetti, in ogni forma tecnicamente manipolabile e a venire pagata ormai in denaro sonante, evocata in cera e come splendore dai riflessi color carne, catturata sulla gelatina a bromuro d'argento e poi sulla celluloidi, in pittura naturalistica, come calco del modello vivente e perfetto preparato da laboratorio. L'effetto fu quello di una conversione di massa. D'allora in poi una vita senza lo spiritismo del mondo dell'apparenza e una coscienza indipendente da fantasmagorie furono impensabili. Storicamente è l'inizio di un accordo per una realtà del *Come se* che estese immediatamente la sua influenza a ogni sfera della vita e che, sin dall'inizio, seppe cancellare i propri confini, come il sogno che in un sol colpo rese collettivo.

Nelle sue annotazioni ai *Passages*, Walter Benjamin ha fissato questo primo atto di un' *Epoca della riproducibilità tecnica* in questi termini:

«C'erano panorami, diorami, cosmorami, diafanorami, navalarami, pleorami (*plew*, navigo, viaggi per mare), fantoscopie, fantasmaparastasi, *expériences fantasmagoriques et fantasmaparastatiques*, viaggi pittoreschi in una stanza, georami; pittoreschi ottici, cinerami, fanorami, stereorami, ciclorami, *panorama dramatique*»².

² W. BENJAMIN, *Opere complete*, a cura di R. TIEDEMANN e H. SCHWEPPEHÄUSER, ed. it. a cura di E. GANNI, IX: *I «passages» di Parigi*, Torino 2000, p. 590 (*Appunti e materiali*, Q 1,1).

Una delle meno appariscenti tra le macchine dell'illusione era il diorama zoologico. Come tutte le macchine di questo tipo dà l'impressione di essere ormai sorpassata, non fa più effetto. Per alcuni può forse non aver mai smesso di funzionare, allo spettatore viziato da film zoologici o zoo interattivi pare un noioso relitto museale da *Wunderkammer*. Alcuni animali attoniti, messi lì come se fossero vivi: qualsiasi bambino si accorge subito che sono imbalsamati. Forse l'incredibile lavorazione artigianale, l'accuratezza della ricostruzione desta un certo rispetto, il teatrale pathos naturalistico, in ogni caso, non lo aumenta di sicuro granché. A differenza dei panorami, ormai rari, nei musei di scienze naturali ci s'imbatte ancora spesso nei diorami, quasi mai in esposizione, per lo più ridotti ad allestimento scenico, degradati allo stato di vetrina. Proprio il fatto che manchi qualsiasi commento e che la messa in scena si affidi completamente alla sopraffazione visiva deve deludere le moderne esigenze didattiche. Illustrare con un mezzo del genere le dottrine biologiche più recenti è come spiegare la fisica quantistica attraverso il modello della macchina a vapore di Watt. La nuda apparenza, una costruzione del secolo scorso, non basta più. Trasportato sul modesto palcoscenico di una teca, il dramma darwinista della dura lotta per la sopravvivenza appare troppo poco spettacolare. Una rinascita come quella che oggi si prepara per i parchi di dinosauri (anch'essi nati contemporaneamente ai palazzi di cristallo e alle esposizioni mondiali) non è ancora in vista per il diorama zoologico. Si può peraltro profetizzare che verrà immancabilmente la sua grande epoca: verrà, per l'esattezza, quando si tratterà di documentare una dopo l'altra le specie in via d'estinzione nel loro tipico aspetto. L'estinzione delle diverse specie è il futuro del diorama, come archivio finale che renderà testimonianza della scomparsa dello spazio vitale e dell'annientamento dell'animale ad opera dell'uomo.

Nella mia infanzia c'è stato un periodo in cui, un giorno sì e un giorno no, tormentavo mio nonno perchè mi portasse al museo. Come quasi ogni anno prima andare a scuola, trascorrevi l'estate dai miei nonni a Gotha, in Turingia. Ne ebbi presto abbastanza delle solite passeggiate nei parchi cittadini e nella famosa *Orangerie*, tanto che, in genere, preferivo andarmene in giro da solo. Dovevo avere un accompagnatore per un'unica meta di escursioni: il museo di scienze naturali. A sei anni, nell'innocente condizione dell'analfabetismo, con un interesse particolare solo per cigni e auto, ferrovie e cani, mi ritrovai per la prima volta nel vortice di una piccola mania. Mio nonno aveva già capito tutto quando gli correvo avanti, filavo su per i

larghi gradini dell'edificio e mi precipitavo nelle sale ancor prima che avesse contato il resto alla cassa. Per ritrovarmi gli bastava ispezionare al piano terra la serie di piccoli separé schermati dal corridoio con tende scure a mo' di logge teatrali. Ero lì dietro a uno di quei sipari, zitto e immobile come se stessi giocando a nascondino, già dimentico del tempo, poiché di fronte a me si stendeva l'Africa, il paesaggio di una savana sfavillante d'arsura. O accadeva che mi appoggiassi al vetro rabbrivendo di freddo: di fronte a me torrioni di ghiaccio si stagliavano su un orizzonte di un blu gelido. Se poi mio nonno mi veniva accanto gli additavo, di solito senza dire parola, la tigre che si avvicinava quatta tra le fitte canne di bambù o lo mettevo in guardia con un'occhiata dal cinghiale nel sottobosco. Dinanzi a me, tanto vicina da poterla toccare, si stendeva un'incommensurabile lontananza che evidentemente conoscevo già bene da racconti, sogni e vaghi ricordi. Al mio sguardo che la riconosceva appariva non meno reale del parco cittadino là fuori o della selva turingia. Ciò che per il nonno era al più una copia, un pezzo di giungla imitato in modo da dare l'illusione di autentico, interessante quanto l'allestimento della vetrina di un negozio di pellicce, per me era immediatamente identico alla natura all'esterno. Era proprio così che mi ero sempre immaginato le lande artiche, patria degli orsi polari. Non era la stessa visuale che si aveva da una rompighiaccio in rotta verso il polo Nord? E questa vegetazione, tipica dei territori amazzonici, non era realmente la foresta pluviale dove ci si perdeva nel folto, prigionieri nella maglia di liane, morsi da vipere velenose? Era solo la volontà di fantasticare? Ogni dettaglio doveva combaciare alla perfezione, altrimenti la percezione infantile delle cose avrebbe subito avvertito una frattura. Al contempo non sapevo quasi nulla delle piante tropicali, alcuni dei nomi degli animali li sentivo per la prima volta, con gratitudine per le conoscenze enciclopediche del nonno. La differenza tra lui e me non stava nell'attenzione al dettaglio, nella maggiore o minore gioia romantica. La divergenza era nello spirito, nel modo di recepire. Ciò che per lui restava definitivamente di là della lastra di vetro, un rispecchiamento come il prato di Dürer, per me era parte dell'aldiqua, inaccessibile solo a causa di una barriera. Apparteneva al mio mondo quanto le stanze di una casa estranea delle quali non conoscevo la disposizione e che immaginavo incasellate l'una nell'altra con la stessa naturale contiguità dei paesaggi in cui in momenti diversi avevamo fatto gite. Proprio vicino alla brughiera c'era la grotta di stalattiti, accanto alle dune mobili scrosciava il ruscello fra i pini silvestri. Dentro di me le conoscenze geografiche non avevano

ancora separato i luoghi proiettandoli come costellazioni celesti sulle carte geografiche. Nella mia topografia di foreste e prati c'erano solo confini fluttuanti e ciò di cui prendevo atto rimanendone assai impressionato si era in precedenza piegato a regole della memoria archetipica. In questo senso l'armadillo si era impresso fin da quando l'avevo visto apparire per la prima volta sul territorio stepposo a me familiare. Mi bastava un'occhiata per sapere quale flora apparteneva alla tundra siberiana, quale fauna alle steppe dell'Australia. Gli alternanti palcoscenici sotto vetro, *tableaux* che concentravano la natura tipica dei cinque continenti, corrispondevano esattamente alla coscienza combinatoria di un bambino in procinto di fare suo il mondo. Appena il sipario si alzava, fissavo come ammaliato quelle scene al tempo stesso estranee quanto familiari. Era il mondo dei libri illustrati e dei racconti d'avventura, lo conoscevo da un pezzo: un lembo di altopiano messicano, un pezzettino di Antartide, il chiaroscuro di una radura boschiva con caprioli in qualche località d'Europa ... Come sotto effetto di ipnosi registravo ogni singolo filo d'erba, la tonalità del fogliame, l'anatomia degli animali immobilizzati nelle loro rispettive posizioni: intenti a fiutare, a riposare, nutrirsi³. Se ne stavano immobili perché mi avevano scorto? Sarebbero rimasti ancora lì quando il museo fosse stato chiuso? Bisognava trattenere il fiato per non metterli in fuga. A forza di guardare si manifestavano lievi sensi di vertigine. Ciò che captavo in segreto come da una nicchia tra rami piegati, questa realtà impietrita in una radura eterna – era questo che mi procurava piccole estasi e mi perseguitava fin nei sogni, assai prima che io sapessi cosa fosse un'epifania.

Oggi mi pare che in quei momenti tutta la mia infanzia entrasse nel diorama. Come il maestro cinese di disegno a china, di cui si diceva che alla fine fosse entrato in uno dei suoi paesaggi dipinti, così l'*imago* del fanciullo scivolava dentro quei fantastici spazi intermedi tra vicino e lontano, il suo luogo di permanenza ideale. Qui come per effetto di una parola magica si mescolava tutto quello che vi incontrava, l'esotica lontananza e la familiarità più intima, congiungendosi ai frammenti d'esperienza dei primi anni. Tutti gli attimi freschi, plasmati dallo stupore, la prima discesa nel pozzo di una miniera in disuso, la processione notturna nel bosco alla luce dei

³ «Gli animali sono specialisti del movimento. La loro forma espressiva primaria è il movimento corporeo. L'articolazione determina la fisionomia. Il movimento tipico della specie è la loro forma di individualità»: così D. GRÜNBEIN, *Il primo anno. Appunti Berlinesi*, Torino 2004, p. 51.

lampioni, lo sguardo oltre il limite di una roccia cretacea sul mare: tutti erano inventariati qui nel museo come immagini oniriche archetipiche, e doveva essere possibile richiamarle un giorno quando fosse giunto il loro tempo. Il diorama era il sesamo da aprire, il sesamo in cui i ricordi erano immagazzinati come *Urmotive* geografici.

Da un punto di vista fenomenologico, il diorama è, nel senso vero del termine *Augenweide*, un *pascolo degli occhi*, un luogo in cui immagine e lacerto di natura riflesso si fondono entrambi in un tutt'uno. Nel suo spazio illusionistico la parvenza del naturale giunge a compimento come perfetto ricordo della natura. Il montaggio, sebbene applicato come mezzo, rimane però invisibile come principio, favorendo le speculazioni con la dimensione del probabile. Il naturalismo come effetto d'insieme si ottiene raggruppando senza fratture singoli elementi plastici: ogni centimetro è imitazione e il tutto è come «colto dalla vita». Nel diorama il biotopo torna come scena di repertorio, il perduto spazio esterno ritorna come palcoscenico congelato sul quale animali e piante si bloccano un attimo per incantesimo. Solo osservando più a lungo si comincia a intuire che quest'attimo dura in eterno. Negli *arrangements* si mantiene uno stato di aggregazione di rigidità mimetica che pare corrispondere a ciò che è morto o cessato nella natura stessa: allo scheletro di ossa sbiancate, a un pezzo di corteccia fossile, al moscerino sigillato nell'ambra. Viene percepito come uno shock inavvertibile in cui la subitanità dell'incontro coincide con il riconoscimento della vita irrigidita per sempre. Il fatto che l'una e l'altro, la scena naturale e l'attimo, esista solo come strappato da quella che è la rispettiva dimensione rende sospetta la scena osservata. Posti in quiescenza sulla piazza del museo, gli arredi di scena evacuati da fauna e flora formano una cavità artificiale, in cui l'illuminazione indiretta dovrebbe simulare momento della giornata e condizioni climatiche. Una lieve bombatura della parete posteriore crea l'effetto di profondità. A livello ottico, il primo piano plastico e lo sfondo dipinto sembrano distare chilometri l'uno dall'altro. Questo e la pittura *trompe l'œil* manipolatrice degli spazi inducono quell'effetto ipnotico di fondo che nel bambino provocava facilmente le vertigini. È forse anche questo uno dei motivi per cui il diorama esercita un effetto psicologico a lungo termine?

Se dapprima lo sguardo viene attratto verso la profondità del palcoscenico fino a perdersi nelle linee dipinte dell'orizzonte, viene poi rimandato indietro con irritazione dalla messa in scena stessa, dal nesso cospirativo di

preparati animali, *naturalia* e vegetazione adattata *ad hoc*. Le eterne riserve di caccia sono presentate come un *interieur*. L'angustia della cella (al tempo stesso loculo, visore, o gabinetto) – arredata con alberi e cespugli toglie alla coscienza l'illusione che essa credeva di avere raggiunto grazie alla simulazione di una vastità paesaggistica. Si è ricacciati a osservare dettagli che fanno oggetto e la cui abbondanza richiama alla memoria l'espressione «Fundus della natura». Un piccolo movimento rotatorio, e il sublime in forma di bello naturale diviene proprietà del panottico, di fronte al quale il fiato trattenuto svela l'emozione che stringe il petto. Colpisce l'assenza di rumori: nessun suono naturale disturba la contemplazione della natura anestetizzata. L'incantesimo di cui è in balia ripete soltanto l'attimo di terrore allo scoppio della catastrofe. Qualcosa dietro le spalle dell'ignaro spettatore, forse il mondo esterno da cui sono stati prelevati gli elementi del diorama, appare come pericolo. Per lo meno gli animali dalle loro tre pareti tengono fisso lo sguardo su qualcosa che per noi resta invisibile. La situazione ricorda dunque il loro salvataggio biblico a bordo dell'arca di Noè, quando con gli occhi sbarrati dal terrore scamparono all'onda del diluvio universale che inghiottiva tutto ciò che li circondava. Se non si fosse certi che, come statue di cera, sono da tempo divenuti parte di un polveroso mondo oggettuale, i muti attori nella loro esistenza immota si potrebbero scambiare per risorti, creature in carne e ossa che stanno per spiccare il balzo verso vastità perdute. È proprio l'assenza di queste vastità, resa tanto più manifesta nella citazione del loro stato brado, a creare l'atmosfera malinconica del diorama. Ciò che si diffonde non è tanto la sensazione del tempo che si è arrestato quanto quella del tempo da lungo decorso. Come nelle più tenebrose delle favole romantiche, qui ormai si sente solo aleggiare il fantasma dell'assenza di vita. Nello scintillio degli occhi di vetro, nell'assoluta bonaccia dove non si muove nemmeno una foglia cova la minaccia di una natura del tutto inanimata che schernisce ogni esperienza soggettiva. Il diorama intrattiene permettendo di studiare ciò che un tempo era in vita: ne glorifica la forma impietrata come fa la teca di vetro con la bellezza di farfalle trafitte dallo spillo. È andato perso ciò del vivente costituiva l'aspetto incommensurabile: la pirotecnica dei nervi e la ricchezza di movimenti degli animali, la luminosa intensità di colore delle piante. Il presupposto della loro sistemazione in vetrina è il fatto che non muoiano, che non possano più avvizzire. La loro capacità di irradiazione al di là della morte sembra non distinguersi più in nulla da quella dei fiori finti e dei monumenti di animali in bronzo. È così che

nella fatale immagine delle *nature morte* viene illustrato il miraggio di una natura incontaminata, il rovescio della medaglia di tutti gli sforzi per conquistare il mondo compiuti nell'epoca industriale. Non è forse in ultima analisi proprio l'irraggiungibilità del miraggio a tradursi, sui palcoscenici incantati, nel segreto di un'utopia perduta?

Se, come Nietzsche, si considera l'animale come prova dell'eterno presente, come guida totemica che ci conduce fuori dall'incubo della storia, allora nel diorama si celebra la sua apoteosi. L'animale riesce a spiccare per un attimo dalla nebbia dei tempi proprio perché l'impressione che fa al bambino al giardino zoologico e quella che faceva agli occhi erranti di Erodoto è sempre la stessa. Non ci si deve muovere, tutto è fermo, si spia immobili l'animale imperituro e con lui il primo giorno della creazione⁴. L'aquila che sembra fare tutt'uno con l'orlo della roccia, la coppia di antilopi che pascolano eternamente, il leone irrigidito in una posizione di costante vigilanza: in queste figure si mostra ciò che è transtorico [*das Transhistorische*], negli affreschi dei faraoni come nella memoria del bambino.

Il diorama è potuto nascere solo dopo che la natura stessa era stata riconosciuta come storica. Solo dopo che con Darwin l'origine delle specie è stata ricondotta a un denominatore evolucionistico, la storia naturale è potuta trasformarsi in una ricostruzione sulla scorta dell'intero patrimonio zoologico. I primi diorami, possiamo immaginarcelo bene, corrispondevano ancora pienamente all'idea di drammatici scenari della lotta per la sopravvivenza. Dalle camere degli orrori e bestiari a una raffigurazione della natura come non manieristico epos della zoologia il passo fu di poco minore a quello dai primi panorami di viaggi intorno al mondo e fantasmagorie panottiche all'esatta tecnica di riproduzione della fotografia e del film. Con il progredire dei processi di conservazione degli animali la fedeltà al dettaglio divenne un'idea fissa, come nel modellismo. Configurazione del paesaggio, studio anatomico, accessorio naturale: tutto concorrevano all'espressione della maggiore autenticità possibile. La composizione ne faceva un *Gesamtkunstwerk*: l'illusione di una tipica natura selvaggia attuata nel più esiguo spazio possibile. Forse solo oggi, con la distanza indotta da mostruose devastazioni della terra, si può riconoscere la tristezza che c'era dietro la magia del diorama. La statica celebrazione dell'attimo nel diorama è il *memento mori* della

⁴ «L'animale è messaggero da un epicureo *intermundium* transitorio e privo di segni. Chiusi gli occhi e riaperti, lo si vede come era il sesto giorno della creazione»: *ibidem*, p. 52.

natura quale era prima della comparsa dell'uomo. Solo ciò che ha in vista la propria fine può un giorno presentarsi dioramicamente. Sui palcoscenici museali l'uomo di Neanderthal con la sua comunità di caccia ha preceduto così di gran lunga il moderno abitante delle metropoli. I mondi artificiali del diorama derivano la loro bellezza dalla visione del tramonto dei loro modelli reali. È una bellezza che appare quando la storia è passata oltre questi stadi ed essa, riconosciuta retrospettivamente come conclusa, viene assegnata al panorama. Quale splendore crepuscolare abbiano tali momenti lo si vede di rado nella maestosità con cui si mostra nei saloni dell'*American Museum of Natural History* di New York. Nei suoi enormi diorami è stata fatta senza risparmio di mezzi l'ultima riverenza alle famiglie animali da cui si è preso congedo. Sono tutte radunate lì, corredate di tutto punto e magnifiche come non mai, depositate come in un forziere nel cuore della metropoli. Come i grandi della nazione nel pantheon, fissano dai loro loculi illuminati a giorno le remote lontananze continentali. Il museo è la loro galleria degli onori, ove hanno la loro residenza come mummie a grandezza sovranaturale: bisonti e orsi Grizzly nella sala dei mammiferi nordamericani, interi gruppi d'ippopotami ed elefanti nella sala dei mammiferi africani. Ad accogliere il visitatore, in fuga delle strade di New York, è l'aria fredda di un mausoleo, la musica senza suono di un requiem planetario. Di fronte alle teche diviene per ore un sognatore analitico che negli archivi del mondo animale vede l'allucinazione del suo piccolo passato. Ancora una volta gli viene donato in frantumi il paradiso perduto: come sfilata di cadaveri accuratamente imbalsamati. Il teatro della natura è aperto quando dagli interminabili corridoi di fogliame artificiale e dai panorami d'azzurro dipinto gli vengono incontro scene di un'infanzia comune e lui si ritrova come il primo giorno che ha passeggiato, un bambino, nella cinta di piante e animali che lo circondavano.

Era questo che Baudelaire intendeva, quando, dopo la visita di una galleria parigina, stanco dei dipinti sempre uguali annotava: «Vorrei ardentemente essere condotto di nuovo verso il diorama, la cui magia brutale ed enorme sa impormi un'utile illusione. Preferisco contemplare certi scenari teatrali, ove trovo, espressi con la sapienza dell'arte e concentrati in figura tragica, i miei sogni più cari. Poiché finite, tali cose sono infinitamente più vicine al vero ...»⁵.

⁵ Cfr. W. BENJAMIN, *Di alcuni motivi di Baudelaire*, in *Angelus Novus*, trad. it. di R. SOLMI, Torino 1976, p. 107, citazione tratta dal *Salon* del 1858, VIII, *Le paysage*.

