



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA
APPLICATA

CORSO DI LAUREA IN FILOSOFIA

SACRALITÀ E SATANISMO DELLA POESIA

Per un confronto critico tra Heidegger e Benjamin interpreti di Hölderlin e Baudelaire

Relatore:

Prof. Giovanni Gurisatti

Laureando:

Francesca Luba De Gregorio

Matricola n. 2010680

ANNO ACCADEMICO 2022-2023

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO I – Essere uomo nel tempo inautentico	2
1. <i>Heidegger e la società del ‘Man’</i>	2
2. <i>Benjamin e la società della fantasmagoria</i>	5
3. <i>Visioni della storia a confronto</i>	9
CAPITOLO II – Linguaggio e parola poetica	13
1. <i>Teorie sul linguaggio</i>	13
2. <i>Heidegger, poesia e simbolo</i>	17
3. <i>Benjamin, poesia e allegoria</i>	20
CAPITOLO III – Sacralità di Hölderlin e satanismo di Baudelaire	25
1. <i>Il poeta sacerdote: i detti-guida di Hölderlin e il compito del poeta</i>	25
1.1. <i>Memorie della Grecia antica</i>	30
1.2. <i>La natura e il sacro</i>	32
2. <i>Poeta tecnico: il Baudelaire delle ‘Fleurs du mal’ secondo Benjamin</i>	34
2.1. <i>Esperienza e choc</i>	37
2.2. <i>Satanismo poetico</i>	41
CONCLUSIONE	44
BIBLIOGRAFIA	46

INTRODUZIONE

La seguente tesi è volta ad analizzare le riflessioni sulla dimensione poetica di Martin Heidegger (1889-1976) e Walter Benjamin (1892-1940), nonché a discuterne e dimostrarne gli elementi di similitudine, di complementarità e di specularità. Si vedrà come, presupponendo concetti somiglianti tra loro – talvolta perfino identici – le due visioni incorrono in una netta separazione, che porta a esiti opposti.

In primo luogo si esporranno le riflessioni di Heidegger sulla società inautentica, condensate in maniera esaustiva in *Essere e tempo*. Si metteranno in luce i concetti di “essere-per-la-morte”, di “gettatezza” e di “inautenticità”, per una comprensione adeguata della critica volta alla società del *Man*. Successivamente si effettuerà un confronto con la descrizione che Benjamin ci offre della società moderna parigina, rappresentativa di uno stato di crisi nascente, per scoprire elementi di estrema somiglianza tra i due autori. Infine si esporranno le rispettive visioni della storia, evidenziando la distinzione che occorre tra una temporalità autentica e una inautentica.

Nel secondo capitolo verrà effettuato un confronto tra la teoria del linguaggio così come concepita da Heidegger, facendo riferimento alla *Lettera sull'«umanismo»*, e quella esposta da Benjamin in *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*. Dopo aver evidenziato il comune riconoscimento dell'origine traduttiva e accogliente della parola, si presenteranno le differenze nella modalità di intendere il ruolo del linguaggio e dell'autore, ponendo particolare attenzione ai testi *L'origine dell'opera d'arte* e *L'autore come produttore*.

Infine, nell'ultimo capitolo si affronteranno le interpretazioni della poetica di Hölderlin e di Baudelaire. Verranno evidenziati i concetti heideggeriani di simbolo, natura e sacralità, come pure i concetti benjaminiani di allegoria, fantasmagoria e satanismo. Si mostrerà come da premesse filosofiche simili deriveranno risposte del tutto incompatibili.

CAPITOLO I

ESSERE UOMO NEL TEMPO INAUTENTICO

1. *Heidegger e la società del 'Man'*

In questo capitolo verranno esposte le evidenti affinità tra il pensiero di Martin Heidegger e quello di Walter Benjamin in riferimento alle analisi svolte sulla società, sui concetti di storia e di tempo. Entrambi esperiscono le difficoltà e gli orrori della Germania del primo '900, così come conoscono profondamente i cambiamenti socio-culturali e politici derivati dal consolidarsi del capitalismo. Inevitabilmente, dunque, sarà possibile rinvenire elementi di somiglianza tra gli sguardi dei due filosofi, fissi su di un mondo di sfarzi e di abissi, di novità e di immobilità.

La sintesi della critica rivolta da Heidegger alla società nella sua forma corrotta è contenuta nell'opera *Essere e tempo*.¹ In essa l'autore si distanzia dall'approccio fenomenologico husserliano, prediligendo un'analisi che accogla, anziché escludere, la quotidianità del reale. Il testo propone una riflessione ontologica sull'essere, dunque porta a dimostrare la necessità di comprenderlo nella sua dimensione diveniente e concreta. Vi è il rifiuto verso la concezione di una verità astratta e immutabile, lontana da storicità o temporalità; si verifica quindi un distanziamento da visioni asettiche svuotate di forza vitale.

Alla domanda circa l'essere si può rispondere soltanto esaminando il *Dasein*, ovvero il soggetto nella sua singolarità, la cui essenza è espressione dell'essere e ne permette una comprensione ontologica, poiché «Esserci è un ente che, comprendendosi nel suo essere, si rapporta a questo essere».² Heidegger tuttavia crede che il *Dasein*, in quanto possibilità, possa assumere il carattere di inautenticità come pure di autenticità, intesa come presa consapevole di sé nella modalità più propria.³

L'In-essere è il primo degli *esistenziali* affrontati, ovvero di quegli elementi che fanno parte necessariamente e costitutivamente dell'essenza dell'Esserci. L'In-essere richiama i concetti di

¹ M. Heidegger, *Essere e tempo*, nuova ed. it. a cura di F. Volpi, sulla versione di P. Chiodi, Longanesi, Milano, 2019.

² *Ivi*, p. 73.

³ L'autenticità viene definita come conquista di sé, mentre l'inautenticità risulta dal «perdersi e non conquistarsi affatto o conquistarsi solo "apparentemente"» (*ivi*, p. 61).

abitare, soggiornare ed è definito come «l'espressione formale ed esistenziale dell'essere dell'Esserci che ha la costituzione essenziale dell'essere-nel-mondo».⁴ Il *Dasein* si trova nel mondo, in un senso spirituale anziché meramente spaziale, e le tre modalità dell'In-essere sono la *situazione affettiva*, la *comprensione* e il *discorso*.⁵ Vediamo quindi, fin da subito, come il linguaggio sia cooriginario dell'emotività e della riflessione esistenziale. Il soggetto esperisce una situazione di gettatezza all'interno di un mondo che è già dato e si trova a dover agire ed esistere tra altri uomini, condizione definita come con-esserci (*Mitsein*). La cura è espressione della finalità progettuale del *Dasein*, della sua capacità di scelta tra le diverse possibilità: «L'Esserci, ontologicamente inteso, è Cura. Poiché all'Esserci appartiene, in linea essenziale, l'essere-nel-mondo, il suo essere in rapporto al mondo è essenzialmente prendersi cura».⁶ L'individuo, nel suo relazionarsi con il mondo, incontra oggetti e soggetti e si rapporta a essi in termini di utilizzabilità come pure di altruismo, nel tentativo di spingerli al raggiungimento di un'esistenza autentica e quindi di una corretta consapevolezza di sé.

Nel paragrafo 27, intitolato *L'esser se-Stesso quotidiano e il Si*, Heidegger introduce la realtà inautentica del *Man*, descrivendola come il luogo in cui «il Chi non è questo o quello, non è se stesso, non è qualcuno e non è la somma di tutti. Il Chi è il neutro, il Si».⁷ La critica del filosofo è rivolta a una società in cui gli individui non *sono* più, un luogo segnato da indistinzione e impersonalità. Carattere espressivo è quello della medietà, in quanto il soggetto permane in un oblio in cui eccessi e difetti non sono contemplati, in cui l'etica si esprime nell'attenersi a ciò che è comune e ordinario, a ciò che è solito.⁸ Dunque accade un livellamento della vastità delle possibilità, la quotidianità si esprime nell'abitudine e nella convenzione neutra, astratta. Si ottiene un agglomerato anonimo costituito di individui indistinti che abitano nel "si" impersonale e che mettono in scena un teatro di finzioni inespressive. Ne *Il concetto di tempo*,⁹

⁴ *Ivi*, p. 75.

⁵ Cfr. *ivi*, pp. 167-204 (§29 - §34)

⁶ *Ivi*, p. 78.

⁷ *Ivi*, p. 158.

⁸ «La medietà è un carattere esistenziale del Si [...] Esso si mantiene perciò di fatto nella medietà di ciò che si conviene, di ciò che si accetta e di ciò che si rifiuta, di ciò a cui si concede credito e di ciò a cui lo si nega» (*ivi*, p. 159).

⁹ Cfr. M. Heidegger, *Il concetto di tempo*, a cura di F. Volpi, e con una Postilla di H. Tietjen, Adelphi, Milano, 2006, p. 33.

Heidegger sottolinea la nullità ontologica destinata a coloro che si inseriscono nella rete di una società decadente.

Nel mondo del *Man* i caratteri esistenziali precedentemente analizzati «si rovesciano nelle forme corrispondenti dell'inautenticità».¹⁰ Il discorso, elemento fondante del linguaggio, si tramuta nella forma degradata della chiacchiera, caratterizzata da diffusione e ripetizione.¹¹ Qui non vi è fondatezza, la parola è incerta, superficiale, e trova giustificazione in vane dimostrazioni autoreferenziali che tuttavia non le impediscono di inserirsi in qualsivoglia campo di conoscenza. «Solo un ente la cui apertura sia costituita dal discorso emotivamente situato e comprendente, cioè tale da essere nella sua costituzione ontologica il suo *Ci*, ossia l'essere-nel-mondo, ha nel suo essere la possibilità di uno sradicamento di questo genere».¹² La comprensione – precedentemente definita come ciò che permette all'Esserci una reale apertura verso la radura (*Lichtung*) dell'essere e perciò un rapporto genuino con le proprie possibilità di esistenza – si vede trasformata nella forma della curiosità, caratterizzata da una incapacità di approfondimento e una superficialità nella considerazione degli eventi, quindi un interessamento esasperante ed ossessivo. Si è trasportati passivamente da una insaziabile voglia di costante novità e cambiamento; la curiosità ricerca distrazione.¹³ Infine la situazione affettiva, apertura emotiva dell'uomo derivata dalla sua condizione di gettatezza nel mondo, diventa ambiguità, equivoco (*Zweideutigkeit*). Esso crea uno spazio illusorio in cui cresce la presunzione di aver conosciuto e afferrato già ogni cosa, ovvero in cui tutto rientra nel noto e, proprio in quanto dato come certezza innegabile, non viene posto in discussione e rimane così celato l'errore.

La quotidianità inautentica del *Dasein* è detta deiezione (*Verfallenheit*), la quale induce nei soggetti la convinzione che la loro vita sia effettivamente piena, realizzata, tranquilla. Tale pacifica dimensione, nota Heidegger, non corrisponde tuttavia ad uno stato di inattività, bensì,

¹⁰ A. Marini, *Introduzione*, in M. Heidegger, *Il senso dell'essere e la "svolta"*, a cura di A. Marini, La Nuova Italia, Firenze, 1983, p. LXIII.

¹¹ Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 207.

¹² *Ivi*, p. 209.

¹³ «La curiosità è perciò caratterizzata da una tipica *incapacità di soffermarsi* su ciò che si presenta [...] dominata com'è dalla irrequietezza e dall'eccitazione che la spingono verso la costante novità e il cambiamento. In questa agitazione permanente la curiosità cerca di continuo la possibilità della *distrazione*» (*ivi*, p. 211).

al contrario, all'«attività sfrenata».¹⁴ Attività che viene accompagnata da una altrettanto eccessiva autoanalisi, da cui derivano per il filosofo illimitate caratterologie e tipologie.

Il se-stesso autentico è contrapposto al Si-stesso, da cui si può uscire tramite un accoglimento del sentimento di angoscia, che permetterà al *Dasein* di comprendere la caratteristica primaria della sua esistenza, ovvero il suo essere-per-la-morte. La morte è ciò che dona il carattere di autenticità, poiché esprime la possibilità più propria dell'individuo. Dell'angoscia si afferma che essa isola l'individuo, strappandolo alla parvenza di familiarità propria della dispersione nel Si e inserendolo in una dimensione di spaesamento, che però è anche dimensione di libertà e apertura.¹⁵

2. Benjamin e la società della fantasmagoria

La filosofia di Benjamin è di stampo storico e politico, dunque le sue opere contengono critiche sociali connotate da una maggiore concretezza e da un riferimento spazio-temporale esplicito, come esplicite sono anche le sue analisi fisiognomiche¹⁶. Nonostante ciò, è possibile individuare un'intima correlazione tra la visione di Heidegger e quella di Benjamin. Anche quest'ultimo, infatti, denota in ogni società in tempo di crisi – quindi in ogni società inautentica e alienata – un processo di livellamento, massificazione e neutralizzazione.

Nello scritto *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*¹⁷ sono condensate le innumerevoli idee che Benjamin ha maturato nei confronti della nascente epoca moderna, nonché una notevole quantità di analogie con Heidegger. Il testo è decisivo per la comprensione della concezione sociale e politica del filosofo, ed è esemplare di un sentire che non si distanzia eccessivamente – o che forse non lo fa affatto – dal pensiero di Heidegger precedentemente confrontato. L'analisi critica che egli rivolge alla Parigi dell'800 utilizza concetti affini sia al precedente mondo barocco, sia alla futura Avanguardia. I tre luoghi spazio-temporali, ovvero Barocco-Moderno-Avanguardia, sono posti da Benjamin in connessione, poiché «ogni fenomeno storico, in quanto espressione visibile dell'idea, acquista valore monadologico, si dà

¹⁴ *Ivi*, p. 217.

¹⁵ «L'angoscia isola e apre l'Esserci come un *solus ipse*» (*ivi*, p. 230).

¹⁶ Per maggiori chiarimenti, si veda il capitolo *Storia, Benjamin e Spengler*, in G. Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet Studio, Macerata, 2010, pp. 183-226.

¹⁷ W. Benjamin, *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire* in *Opere complete*, vol. VII [*Scritti 1938-1940*], a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhauser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino, 2006, pp. 101-178.

cioè come viva struttura capace di mostrare, nascosta nella propria, la figura abbreviata, scorcata e miniaturizzata del mondo (dell'epoca) a cui appartiene». ¹⁸ Avvicinati tra di loro, per affinità e similitudini, tali fenomeni vanno a costituire una costellazione rivelatrice e custode di verità. Essa si manifesta nell'attimo kairologico-apocalittico, nella *Jetztzeit*, in modalità spontanea e immediata. In Parigi Benjamin individua il seme della corruzione socio-politica che troverà pieno sviluppo nella Germania a lui contemporanea; allo stesso tempo però la città conserva rimandi di un mondo passato. Parigi viene descritta come una compresenza dialettica e conflittuale di spinte progressive e di forze regressive.

Benjamin nota anzitutto «la cancellazione delle tracce del singolo nella folla della metropoli», ¹⁹ dunque l'annullamento della individualità e la sua fagocitazione in una dimensione pubblica e anonima. Viene presentata la descrizione della massa da parte di Poe: «La maggior parte dei passanti aveva l'aria soddisfatta delle persone d'affari cui tutto va bene. E sembravano intenti soltanto a farsi largo attraverso la folla [...]. Altri, anch'essi numerosi, irrequieti ed eccitati, parlavano fra sé e gesticolavano, come se si sentissero soli proprio perché circondati da tanta folla». ²⁰ La situazione descritta da Poe è per Benjamin indicativa di qualcosa che nella Parigi dell'800 è ancora in fase germinale, ma che troverà pieno sviluppo negli anni a venire. Viene assunto dagli uomini un atteggiamento dogmatico, utilitaristico, egoistico. Sorge così un mondo di automatismi e di gesti ripetitivi, un allontanamento progressivo dall'*otium* tradizionale, che cede il passo a un'insaziabile necessità di azione.

Anche Benjamin, come Heidegger, nota nella società moderna la comparsa di testi descrittivi della società, di lavori intensi e minuziosi di autoanalisi, di fascicoli denominati «physiologies», i quali avevano lo scopo di rappresentare i tipi umani in cui ci si poteva imbattere all'interno della metropoli. Essi permettevano di ottenere un senso di assoluta familiarità di fronte a un mondo che nascondeva in sé, al contrario, qualcosa di perturbante e ignoto. Nel testo si afferma: «La folla non è solo il rifugio più recente del proscritto; è anche la più recente droga di chi è abbandonato a se stesso». ²¹ Sembra qui riecheggiare il senso di familiarità e quiete trasmesso dalla società del Si, minacciato però dall'ombra oscura e rivelatrice del sentimento di angoscia.

¹⁸ G. Gurisatti, *Costellazioni*, cit., p. 192.

¹⁹ W. Benjamin, *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, cit., p. 128.

²⁰ E. A. Poe, *L'uomo della folla*, in *ivi*, p. 136.

²¹ *Ivi*, p. 138.

Benjamin spiega la fantasmagoria come un velo che abbellisce gli orrori del mondo.²² La fantasmagoria è quindi un luogo di oblio in cui gli elementi di crisi sono celati; essa promuove una vita sognante e una parvenza di tranquillità non effettivamente posseduta. Solo quando il velo conoscerà uno strappo gli individui otterranno la consapevolezza riguardo al proprio stato di crisi e al proprio assoggettamento nei confronti di una massa anonima. L'uomo desidera permanere nelle proprie illusioni,²³ di modo da non essere risvegliato dalla sua realtà utopica e fittizia e così da non doverne toccare le crepe. L'individuo moderno si chiude all'interno della sua casa dalle spesse mura, adagiandosi nella comodità, e nasconde alla propria vista l'oscuro che i cambiamenti trascinano con sé.

Per Benjamin la compenetrazione di nuovo e vecchio nell'arte, nell'architettura, nella moda, nelle consuetudini, è una manifestazione del desiderio di occultare le rotture emergenti in un prodotto sociale fallimentare, nonché di rallentare i ritmi produttivi per generare l'illusione di un equilibrio nei fatti assente.²⁴ Perciò ogni dettaglio della città apocalittica parla della sua corruzione, in una logica micro-monadologica. Si afferma: «Ambiguità è l'apparizione figurata della dialettica, la legge della dialettica nell'immobilità. Questa immobilità è utopia, e l'immagine dialettica è quindi un'immagine di sogno».²⁵ Ancora una volta, quindi, rinveniamo la raffigurazione di una società narcotizzata che fatica a uscire dalla propria dimensione e si adagia su contraddizioni che le procurano uno stato di immobilità totale.

Come detto precedentemente, si ripresenta nelle varie opere di Benjamin l'idea per cui epoche distinte, sebbene lontane tra loro, siano caratterizzate da elementi comuni, espressivi di una stessa verità apocalittica. L'ambiguità della Parigi del XIX secolo è anche tratto distintivo dei personaggi de *Il dramma barocco tedesco*,²⁶ in cui il sovrano – colui che dovrebbe

²²«Per il *flâneur* si distende un velo. Questo velo è la massa che ondeggia nelle “pieghe sinuose delle antiche capitali”. Essa fa sì che anche l'orrore gli appaia incantevole. Solo quando questo velo si strappa, [...] anche al *flâneur* la grande città appare così com'è» (*ivi*, p. 142).

²³ «Il privato cittadino, che tiene conto della realtà nel *comptoir*, esige dall'*intérieur* di essere cullato nelle proprie illusioni» (W. Benjamin, *Parigi, la capitale del XIX secolo* [Exposé del 1935], in *Aura e Choc, Saggi sulla teoria dei media*, ed. it. A cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino, 2022 p. 380).

²⁴ «Alla forma del nuovo mezzo di produzione [...] corrispondono, nella coscienza collettiva, immagini in cui il nuovo si compenetra col vecchio. Si tratta di immagini di desiderio, in cui la collettività cerca di eliminare o di trasfigurare l'imperfezione del prodotto sociale, come pure i difetti del sistema produttivo sociale» (*ivi*, p. 374).

²⁵ *Ivi*, p. 383.

²⁶ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di F. Cuniberto, Einaudi, Torino, 1999.

governare con fermezza e puntualità – si mostra invece come un uomo assoggettato alle proprie passioni e affetto da un’incapacità decisionale, perciò produttore di immobilità. Come Heidegger, anche Benjamin conferisce un ruolo importante al sentimento di angoscia. Parlando del dramma barocco, egli afferma: «Se esso conosce una via di salvezza, questa sarà nel cuore dell’angoscia più che nel compiersi di un piano provvidenziale».²⁷ Il tragico è descritto come angoscia di fronte alla morte, e al sentimento melanconico-angoscioso viene affidato il ruolo di risveglio da una condizione illusoria. Infine, come nelle opere dedicate a Parigi, anche nella società barocca si nota un tentativo di distrazione ed evasione dagli orrori del tempo, tramite sfarzi e feste. Perfino l’Avanguardia è connessa ai precedenti momenti storici, tramite l’exasperazione di elementi che erano solo accennati nella Parigi moderna: vi è la degenerazione del *negotium* e della società nella sua intrezza. Benjamin si rivolgerà proprio ai suoi contemporanei, indicando loro la corretta modalità con cui abbandonare il quotidiano e promuovere una condizione di spaesamento, inteso come sentimento necessario per la realizzazione resiliente di qualcosa di nuovo e autentico.

Da ultimo, Benjamin riconosce come carattere tipico di una società che ha perduto ogni rapporto con l’autenticità dell’origine la *ciarla*, intesa come linguaggio successivo alla purezza della lingua paradisiaca perduta: «[...] l’uomo abbandonò, nella caduta, l’immediatezza nella comunicazione del concreto, il nome, e cadde nell’abisso della mediatezza di ogni comunicazione, della parola come mezzo, della parola vuota, nell’abisso della ciarla».²⁸ Tale ciarla sembra avvicinarsi notevolmente al concetto di chiacchiera heideggeriana, nonostante la prima si riferisca alla generica lingua corrotta e la seconda, invece, alla concretezza del linguaggio degenerato individuabile nella contemporaneità. Per Benjamin si tratta di una forma decadente e inautentica, la quale si genera nel momento in cui non si procede a un nominare sacro. Dal peccato accaduto tramite l’elaborazione di giudizi sulle cose, la parola ha perso il suo grado di perfezione ed è divenuta vana, così come vana è la chiacchiera di Heidegger. Per entrambi i filosofi il linguaggio autentico rimane distante da una logica comunicativa e strumentale, poiché nella parola risiede anzitutto l’essenza dell’essere.

²⁷ Ivi, p. 55.

²⁸ W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell’uomo*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, vol. I, [Scritti 1906-1922], a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhauser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, 2008, Torino, p. 293.

3. Visioni della storia a confronto

Il tempo autentico per Heidegger è orientato verso il futuro. La temporalità decadente, collocabile all'interno della dittatura del *Man*, si scandisce invece in una serie di *ora*, sempre uguali a se stessi e posti in una serie infinita ed eternamente ripetibile. Il tempo ordinario è perciò il tempo numerico, quantificabile, cronometrabile, scientifico, in cui «l'*ora* vien compreso nel prendersi cura dell'utilizzabile e della semplice-presenza».²⁹ In questo caso il *chronos* viene inserito in una logica di eterna ripetitività, come dimostrato dallo stesso orologio che indica l'ora presente senza essere mai in grado di indicare passato o futuro.³⁰ Un sempre-presente che non permette di ottenere consapevolezza riguardo alla propria dimensione finale, ma che racchiude anzi in un oblio inconsistente e narcotizzante.

Per Heidegger la temporalità autentica può essere accolta solo se ci si astiene da un fermo rifiuto nel vedere la fine del proprio essere, e cioè da una cecità nei confronti dell'essere-per-la-morte. Il tempo per Heidegger deve venire inteso nel suo essere intrinsecamente proteso verso la fine, poiché la fine è la possibilità prima e ultima del *Dasein*. La temporalità autentica come tempo dell'origine costituito dalla struttura fondamentale dell'*attimo*.³¹ In questo contesto, «il concetto di tradizione o tramandamento viene reinterpretato come fedeltà (accettazione del destino, della situazione storica determinata) che è attiva e libera ri-petizione di possibilità ricevute in eredità».³² L'esserci attua un precorrimiento, ovvero un'anticipazione e una comprensione profonda della morte come avvenimento certo e insieme indeterminato. In questo senso l'Esserci coincide con il suo futuro. Volto verso il futuro – ed essendo quello stesso futuro – l'uomo ritorna sul suo passato e sul suo presente. Heidegger promuove un recupero del passato, della tradizione; viene riconosciuta alla storia la capacità di riproporsi costantemente e di risultare attuale.³³

²⁹ M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 495.

³⁰ «L'orologio ci indica l'"ora", ma nessun orologio indica mai il futuro né ha mai indicato il passato» (M. Heidegger, *Il concetto di tempo*, cit., p. 44).

³¹ L'*attimo* viene definito come «fenomeno estatico-orizzontale» e riconosciuto come «proprio della temporalità autentica» (M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 499).

³² A. Marini, *Introduzione*, in M. Heidegger, *Il senso dell'essere e la "svolta"*, cit., p. LXXVIII.

³³ Si afferma: «La possibilità di accedere alla storia si fonda sulla possibilità secondo la quale un presente sa essere di volta in volta futuro. Questo è il principio di ogni ermeneutica» (M. Heidegger, *Il concetto di tempo*, cit., p. 48).

Il filosofo afferma: «Se l'Esserci esiste sempre e per essenza come con-esser con gli altri, il suo è un con-accader che si costituisce come destino-comune. Con questo termine intendiamo l'accadere della comunità, del popolo [...] Solo nella comunicazione e nella lotta, la forza del destino-comune si rende libera».³⁴ Sembrerebbe qui presentarsi l'allusione alla speranza di un progetto collettivo anarchico e ribelle; in realtà "lotta" sta ad indicare la coabitazione nella Cura, ovvero la resistenza ferma e lucida nella *Lichtung* dell'Essere. Il destino come storia diviene quindi il luogo di perfetta corrispondenza tra la tradizione, cioè l'eredità di possibilità ricevute, e il futuro da compiere collettivamente.

Considerando queste premesse, Heidegger suppone che la verità sia dis-veltante, e che si mostri senza mai concedersi completamente nelle varie epoche storiche. Esse si distinguono tra di loro in quanto l'*aletheia* si manifesta in maniera ogni volta differente, pur rimanendo invariata nell'essenza. Meditando sul concetto di tecnica, il filosofo riflette sui versi di Hölderlin contenuti all'interno di *Patmos*, in cui si afferma «Ma là dove c'è il pericolo, cresce/ Anche ciò che salva».³⁵ Si delinea qui un concetto di costellazione affine, se non identico, a quello che ritroviamo in Benjamin. Si tratta del luogo di espressione dell'essere, ovvero del movimento fluido e diveniente dell'*aletheia* che si dà e al tempo stesso si cela, che si manifesta sottilmente nei fenomeni storici.³⁶ Il rivolgere l'attenzione a tale costellazione è inteso come necessità, perché scorgere nei dettagli apparentemente distruttivi una forma disvelante di verità è ciò che permette il raggiungimento della salvezza. La vicinanza al pericolo – inteso come crisi, corruzione – spinge l'uomo a compiere un lavoro di riflessione e di meditazione, di raccoglimento emotivo, al fine di porlo nella manifestatività dell'essere. Heidegger sembra quindi proporre, di fronte alla massima distruzione, l'assunzione di un fare quieto e pensante, nell'attesa del sopraggiungimento della luce.

Benjamin riconosce nella società un mito del progresso, che porta alla percezione del tempo come «omogeneo e vuoto».³⁷ L'obbiettivo è quello di interrompere il *continuum* storico, la

³⁴ M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 453.

³⁵ M. Heidegger, *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano, 1994, p. 22.

³⁶ Il termine "costellazione" viene definito come ciò «in cui accade disvelamento e nascondimento, in cui accade ciò che costituisce l'essere della verità» (*ivi*, p. 25).

³⁷ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus novus, Saggi e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, p. 80.

cieca fede in un miglioramento infinito e progressivo. Il passato dei vinti deve essere fatto riemergere ed essere ribaltato nel suo opposto. Dare voce al passato significa coglierlo nel suo presentarsi immediato e subitaneo come monade, nella costellazione, e vivificarlo nel presente, così che possa essere ottenuta salvezza nel futuro.

Quando il pensiero si arresta di colpo in una costellazione carica di tensioni, le impartisce un urto per cui esso si cristallizza in una monade. In questa struttura egli riconosce il segno di un arresto messianico dell'accadere o, detto altrimenti, di una chance rivoluzionaria nella lotta per il passato oppresso. Egli la coglie per far saltare un'epoca determinata dal corso omogeneo della storia.³⁸

Le costellazioni della verità si generano per Benjamin anche dall'insieme di dettagli, che hanno valore monadologico e che esprimono il senso dell'unità senza poter essere ridotti a una sua mera porzione. Tale concetto viene chiarito apertamente all'interno della *Premessa gnoseologica al Dramma barocco tedesco*. Ad esempio, una parola può trattenere il senso di un'intera frase; una frase il senso di un'intera opera; una singola opera il senso dell'arte in generale. Così anche i dettagli di un'epoca sono esplicativi del senso dell'epoca a cui appartengono, ed epoche distanti tra loro possono portare in serbo la medesima verità. Una verità che si ripresenta circolarmente, compiendo dei balzi nella storia; un'origine (*Ursprung*),³⁹ e che viene accolta in modalità differenti a seconda dei contesti sociali e politici. Il ruolo del filosofo-storico è quello di intuire un'unità e selezionare le monadi dei rispettivi elementi scomposti e frammentati, così da poterle inserire in una nuova forma che sia in grado di esplicitare la costellazione. Mediante un atto distruttivo, anarchico, ribelle, antinomico, violento, ci si apre alla possibile salvezza.

Benjamin crede, come Heidegger, che la salvezza compaia perciò nel momento di massima crisi e che l'attimo come *Jetztzeit*⁴⁰ sia luogo temporale in cui si verifica l'accadimento della

³⁸ *Ivi*, pp 81-82.

³⁹ Il concetto di *Ursprung*, definibile come “balzo originario”, deriva dal concetto di *Urphanömen* di Goethe, per il quale la verità intellegibile si manifesta in maniera visibile nei fenomeni del mondo naturale. Similmente, Benjamin crede che l'*Ursprung* consista in una espressione temporale dell'idea della verità atemporale e storica. L'*Ursprung* del Barocco è ad esempio il dramma, quello della Modernità è il *passage*, quello dell'Avanguardia è il giornale.

⁴⁰ Il termine *Jetztzeit* è reso in italiano con “tempo-ora” o con “adesso”, per sottolinearne i due lati: quello della sua attualità e quello della sua irripetibilità. Su ciò cfr. G. Gurisatti, voce *Jetzt-Zeit*, in A. Pinotti, *Costellazioni, Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, 2018, Torino, pp. 91-94.

rottura e insieme della salvezza. La luce della redenzione può sopraggiungere in ogni tempo e gli uomini devono rispondere eticamente con un atteggiamento perenne di prontezza, vigilanza. Concetti messianici dell'ebraismo vengono da Benjamin inseriti nella propria filosofia; diversamente dalla Sacra Scrittura, il filosofo riconosce tuttavia agli uomini la possibilità di facilitare – benché non di determinare in maniera assoluta – l'avvento del Messia. Ciò si dà non tramite un isolamento in nome della riflessione, bensì mediante una partecipazione attiva alla dissoluzione di tradizioni, di classicismi, di cultura, che non fanno altro che promuovere una concezione della storia come *continuum* in cui vi è la permanenza del protagonismo dei vincitori e un dominio sui vinti. Anziché ambire ad un recupero della dimensione passata, il filosofo desidera una rottura con la tradizione e promuove un tempo discontinuo, in una ripresa dei punti utopici-profetici che sono emersi nel corso della storia. Analogamente ad Heidegger, quindi, Benjamin riconosce l'importanza delle dimensioni di passato, presente e futuro, ma esse acquistano qui un significato differente. Il passato è l'elemento da distruggere – e non da conservare tradizionalmente come pensava Heidegger – per permettere l'emergere di ciò che fu un tempo oppresso e nascosto. Il presente non è una dimensione in cui promuovere riflessione interiore e raccoglimento personale, ma è lo spazio catastrofico entro il quale praticare un movimento collettivo fatto di dolore, di sangue, di politica. Conseguentemente, il futuro non è compreso come destino finale e inevitabile, bensì come salvezza che potrà accadere solo con forza. Un presente che salva il passato e un passato che salva il presente, così da consentire il futuro.

Entrambi i filosofi, perciò, riconoscono il valore dell'attimo di massimo pericolo, sebbene Benjamin promuova un fare distruttivo anziché il recupero vano della dimensione tradizionale in una forma sacrale.

CAPITOLO II

LINGUAGGIO E PAROLA POETICA

1. *Teorie sul linguaggio tra umanismo e traduzione*

In questo capitolo verranno esposte le teorie sul linguaggio nelle loro somiglianze e, soprattutto, nelle divergenze. Si mostrerà la distanza tra Heidegger e Benjamin alla luce dei concetti di “simbolo” e “allegoria” e si introdurranno i rispettivi caratteri riconosciuti alla parola poetica e alla figura del poeta, visto talvolta come portatore di luce e talvolta come promotore dell’avvento della tempesta.

Heidegger offre una delucidazione dettagliata sulla propria posizione riguardo al linguaggio all’interno della *Lettera sull’«umanismo»*.¹ L’opera si pone il fine di dimostrare le peculiarità dell’uomo in una progressiva presa di distanza dalle metafisiche tradizionali; il linguaggio acquista un valore fondamentale per la comprensione dell’essenza umana e del suo rapporto con l’essere. Fin dal principio troviamo detto: «Il linguaggio è la casa dell’essere. Nella sua dimora abita l’uomo».² Originariamente, quindi, il linguaggio è lo spazio di apertura che permette la vicinanza tra *Dasein* e *Sein*. L’essere si manifesta in un dis-velamento all’interno della parola e l’uomo, in un ascolto tacito, può occupare quella stessa *Lichtung*, intesa come radura aperta in cui praticare un atto di salvaguardia e accoglienza. Egli si distingue dagli altri enti per la sua capacità di linguaggio e tale capacità determina la possibilità di abitare non un mero ambiente, ma un mondo. L’individuo è e-sistente ed è reclamato dall’essere fin dal principio, nella dimensione della gettatezza, dunque è in grado di svelare la verità dell’essere tramite un comportamento etico autentico.

Il linguaggio è una casa – posta nella radura dell’Aperto e costruita dall’essere – ed è messo a disposizione del *Dasein* per permettere un’unione assoluta tra ciò che è umano e ciò che è divino. L’abitare in questa casa è definito da Heidegger come un «rimanere, trattenersi»,³ come un permanere nella pace di ciò che più ci è intimo e preservarne l’essenza, ed è *la* modalità di esistenza dei mortali. Heidegger riconosce la causa della crisi dell’abitare non nell’assenza

¹ M. Heidegger, *Lettera sull’«umanismo»*, ed. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano, 2020.

² *Ivi*, p. 31.

³ M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in *Saggi e discorsi*, ed. it. a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano, 1998, p. 97.

dell'abitare, bensì nella mancata capacità di imparare ad abitare, quindi la salvezza giungerà solo in un'attenta ricomprensione della vera modalità abitativa.⁴

Il linguaggio inautentico è invece prodotto dal dominio della soggettività, che si affaccenda a impossessarsi degli enti del mondo – ridotti a meri oggetti – e a porli in una logica di utilizzabilità, la quale non è in grado di riconoscere la loro struttura in-quanto ma solo di esprimere giudizi quantitativi in base alle esigenze soggettive. In questo contesto, il linguaggio e il pensiero sono colti esclusivamente come strumenti di comunicazione; ciò provoca l'allontanamento dall'essere, nonché da un abitare autentico: «Il linguaggio cade al servizio della funzione mediatrice delle vie di comunicazione. [...] Il linguaggio cade sotto la dittatura della dimensione pubblica».⁵ Pertanto il linguaggio, che nel suo significato originario è signore dell'uomo, diviene in questa dimensione distopica servo dello stesso; nel rovesciamento dei rapporti di potere cessa il tentativo degli individui di prestare attenzione alla chiamata del *logos* e di rispondergli.

Per poter riottenere un legame peculiare e di intimità con l'essere, l'uomo deve abbandonare la pretesa di parlare e si deve concedere anzitutto all'ascolto. La verità si esprime in una lingua muta, che risulta essere simultaneamente vicina e lontana, e il soggetto deve pazientemente e faticosamente impegnarsi nell'accoglimento di quella stessa voce silenziosa. Tramite un'analisi della modalità traduttiva tradizionale di un noto detto di Eraclito,⁶ Heidegger giunge alla conclusione che *ethos* stia ad indicare «soggiorno, luogo dell'abitare»,⁷ quindi l'etica originaria permette l'atto nominativo del mondo in cui l'uomo abita. Non stupisce il riferimento al mondo greco, anziché a concezioni moderne, se si tiene in mente l'obbiettivo dell'autore di individuare il fondamento dell'etica, dunque il tentativo dello stesso di spogliare quest'ultima da eventuali modificazioni inappropriate. Scopriamo, nella *Lettera sull'«umanismo»*, che l'*ethos* è uno spazio ambivalente: sia il luogo del solito, fatto di passato e tradizioni, in cui l'uomo si trova come gettato; sia il luogo dell'insolito, inteso come dimensione in cui è permesso un

⁴ «[...] *l'autentica crisi dell'abitare* non consiste nella mancanza di abitazioni. [...] La vera crisi dell'abitare consiste nel fatto che i mortali sono sempre ancora in cerca dell'essenza dell'abitare, che essi *devono anzitutto imparare ad abitare*» (ivi, p. 108).

⁵ M. Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»*, cit., p. 37.

⁶ Il frammento di Eraclito a cui ci si riferisce è il 119, ovvero «Ethos anthropoi daimon». Tradizionalmente si era soliti tradurlo come «il carattere proprio è per l'uomo il suo demone», mentre Heidegger propone la traduzione seguente: «L'uomo, in quanto è uomo, abita nella vicinanza di Dio» (ivi, p. 90).

⁷ *Ibidem*.

avvicinamento al divino. Si tratta perciò di una compresenza di familiare e non familiare, in un equilibrio che non elimina le differenze. Si vive nell'*ethos* quando si abita la radura dell'essere, nell'apertura all'ascolto, e a partire dal consueto si viene reclamati da Dio.⁸ L'*ethos* è in conclusione luogo abitativo, come pure luogo di accoglimento della chiamata divina, ed anche luogo di condivisione dell'essere.⁹ Il comportamento etico può essere assunto solo tramite una rinuncia al linguaggio strumentale-dominante e l'adozione di un fare che sia invece nominativo-accogliente. Si afferma: «L'uomo non è il padrone dell'ente. L'uomo è il pastore dell'essere».¹⁰

Si delinea una polarità anche per quanto riguarda il concetto di *logos*. Da una parte troviamo il *logos* inteso come “dire”, come pensiero razionale che si fa parola; dall'altra abbiamo il *Logos* originario, che precede la parola e che coincide con l'essere stesso. Questi indica una dimensione pre-verbale di accoglimento etico, di eto-logia,¹¹ ed è solo tramite un abitare dell'uomo in tale dimensione di apertura che è permesso il *logos* dicente.

Riassumendo, Heidegger tenta di scovare la dimensione più intima e veritiera dell'uomo e, in tal senso, applica un'*epochè* alla concezione di linguaggio, distanziandosi dalla sua comprensione tradizionale come semplice elemento strumentale volto alla comunicazione e all'assoggettamento degli enti – quindi costituito di segni arbitrari utilizzati per indicare gli oggetti senza coglierne l'essenza – e si dedica a uno studio del linguaggio quale evento originario che permette l'espressione dell'eticità umana e, di conseguenza, del suo inscindibile legame con l'essere.

Benjamin propone la propria teoria del linguaggio all'interno del testo *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*. Nonostante lo scritto sia del 1916, esso continuerà ad avere una valenza, perlomeno parziale, nel corso di tutta la riflessione elaborata dal filosofo negli anni a venire. Dal punto di vista concettuale, questo è il luogo in cui le somiglianze tra Heidegger e Benjamin si fanno maggiormente evidenti, nonché il punto oltre il quale emergeranno le forti divergenze tra i due.

⁸ «Il soggiorno (solito) è per l'uomo l'ambito aperto per il presentarsi del dio (dell'in-solito)» (*Ivi*, p. 93).

⁹ Cfr. G. Gurisatti, *La parola inquietante. Eto-logia del poeta in Martin Heidegger*, in «Paradosso» 1, 2022, p. 24.

¹⁰ M. Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»*, cit., p. 73.

¹¹ Il termine “eto-logia” è esplicativo dell'umanismo concepito da Heidegger, che si scontra sia con le posizioni anti-umanistiche sia con quelle metafisiche. Eto-logico è l'uomo a cui sono riconosciute le peculiarità distintive e il cui linguaggio è al servizio di un'etica onto-centrica, che promuova la custodia degli enti senza per questo eliminarne le differenze (cfr. G. Gurisatti, *La parola inquietante*, cit., pp. 23-24).

Nel testo si afferma, fin dal principio, la peculiarità linguistica dell'uomo e la sua capacità di esprimere la propria essenza nominando tutti gli altri enti del mondo. L'atto nominativo è ciò mediante il quale «l'essere spirituale dell'uomo si comunica a Dio».¹² Il parlare dell'uomo, come per Heidegger, permette la manifestazione dell'essenza del linguaggio stesso, che altrimenti rimarrebbe segreto e celato. Dio è creatore del mondo e la sua opera si realizza completamente quando le cose ricevono il loro nome, e la capacità di nominare è affidata esclusivamente all'uomo. Dunque l'individuo agisce puramente e sacralmente quando adotta la parola per chiamare gli enti privi di linguaggio: «La lingua – e in essa un essere spirituale – si esprime puramente solo quando parla nel nome, e cioè nella denominazione universale».¹³ Si delinea anche qui un *logos* non meramente comunicativo-strumentale, bensì espressivo della peculiarità etica umana. Il linguaggio viene descritto come rivelativo, e la rivelazione che esso compie appare come un rito sacro. Le cose del mondo risultano incapaci di parlare di sé, mentre all'uomo è donata la lingua e così egli assume un grado di perfezione e completezza maggiore. L'individuo è invaso da una nobiltà divina che lo distingue e al contempo lo eleva, ponendolo in uno spazio privilegiato rispetto al resto dell'esistente.

Come per Heidegger l'essere è creatore *della* lingua e *tramite* la lingua, la quale viene disposta per l'uomo di modo da permettergli un avvicinamento a sé, così per Benjamin Dio è colui che compie la creazione tramite il verbo e conferisce all'uomo la capacità linguistica per garantirgli la possibilità di un'unione con il divino.¹⁴ Benjamin si scontra apertamente con la concezione per cui la parola sia, nel suo senso più autentico, un segno arbitrario e casuale ideato convenzionalmente per indicare elementi del mondo.¹⁵

Anche le cose sono detentrici di una lingua, ma essa è muta, silenziosa, e custodisce il segreto divino. La parola umana, pertanto, deve sviluppare una capacità recettiva, che colga la manifestazione di Dio negli enti del mondo. Il linguaggio si delinea quindi come un atto ricettivo-accogliente che trasforma l'indicibile in dicibile; esso si configura come «la traduzione della lingua delle cose in quella degli uomini»,¹⁶ di modo che la parola muta e luttuosa sia resa

¹² W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, cit., p. 284.

¹³ *Ivi*, p. 285.

¹⁴ «La creazione è avvenuta nel verbo, e l'essenza linguistica di Dio è il verbo. Ogni lingua umana è solo il riflesso del verbo nel nome» (*ivi*, pp. 288-289).

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 289.

¹⁶ *Ivi*, p. 290.

parola viva e sonora. Gli enti, irradiati del verbo divino, si mostrano all'uomo in una richiesta d'aiuto senza suono e attendono di essere nominati, così da poter conoscere una nobilitazione e poter raggiungere un grado di perfezione superiore. L'uomo, nel nominare le cose, sussurra loro "ti vedo, ti accolgo, ti conosco e ti mostro nella tua intima essenza". Il *logos*, anche qui, acquisisce un ruolo pre-verbale ed etico di ascolto.

Il peccato originale avviene nel momento in cui si abbandona il linguaggio paradisiaco e si mantiene la pretesa di poter esprimere giudizi qualitativi, perciò di poter dire cosa è bene e cosa è male.¹⁷ Ora la sola lingua adamitica, con il suo fare conoscitivo e magico-sacrale, viene sostituita da una moltitudine di lingue esteriori, vuote, iperdominanti,¹⁸ che sono semplici mezzi comunicativi. Ciò decreta la morte del nome e il sopraggiungimento del segno, che è mediatezza vana. Così gli enti, un tempo tristi perché incapaci di parlare, divengono ora doppiamente tristi: la tragicità è data dal fatto che è preclusa loro la possibilità di un'apertura al dicibile, perciò essi permangono muti e vittime di un linguaggio che non è in grado di rappresentarne essenza celata. Fin quando la dittatura dispotica del segno imporrà il proprio dominio, non potrà accadere un ritorno all'equilibrio simbolico originario.

2. Heidegger, poesia e simbolo

Pare assente, nei testi heideggeriani affrontati, un esplicito riferimento al simbolismo. Affidandoci però al testo *L'origine dell'opera d'arte*¹⁹ possiamo riconoscere come il linguaggio nominante, armonioso e sacrale precedentemente incontrato, coincida interamente con l'idea che Heidegger avanza di simbolo. Lo scritto contiene una riflessione sullo statuto dell'arte e ne ripercorre gli sviluppi storici per coglierne l'essenza autentica. Essendo la poesia, per il filosofo, la massima forma artistica,²⁰ risulterà possibile applicare ciò che è discusso nel testo alla parola poetica.

¹⁷ "La conoscenza a cui seduce il serpente, il sapere di ciò che è bene e male, è senza nome... è una conoscenza estrinseca, l'imitazione improduttiva del verbo creatore" (*ivi*, p. 291).

¹⁸ Il termine "iperdominante" compare frequentemente nel testo per indicare un atteggiamento di dominio anti-etico sul mondo. Un linguaggio dominante non si cura di esprimere l'aura custodita nelle cose, ma anzi dispone le stesse secondo il proprio interesse (cfr. *ivi*, p. 294).

¹⁹ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, ed. it. a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze, 1968, pp. 3-69.

²⁰ «L'essenza dell'arte è la Poesia [...]. L'arte, in quanto messa in opera della verità, è Poesia» (*ivi*, p. 58).

Dopo avere mostrato come l'opera non possa essere ridotta alla mera somma dei suoi materiali, né al suo artista, si dichiara che essa serba in sé dell'altro. Della sua capacità di esplicitare un carattere che altrimenti rimarrebbe celato, è detto: «Alla cosa fabbricata l'opera d'arte riunisce anche qualcos'altro. Riunire si dice in greco σύμβάλλειν (*symballein*). L'opera d'arte è simbolo».²¹ Perciò il simbolo risulta da un'unione armonica, sacrale, ovvero da una corrispondenza etica tra il *Logos* come dimensione dell'essere e *logos* come linguaggio umano.

L'arte, dunque la poesia, è pura nel momento in cui esprime la verità degli enti permettendo loro di esistere autenticamente e la concordanza (*adaequatio*) tra essenza e opera, specifica Heidegger, non riguarda il singolo oggetto, bensì l'essenza generale della cosa.²² Si tratta di un atto nobilitante nei confronti del creato e di un richiamo a Dio che, in quanto segreto intimo degli enti del mondo, viene dis-velato. L'opera ci mostra il doppio movimento che la verità percorre, ovvero il suo mostrarsi celandosi e il suo celarsi mostrandosi. Infatti, il sottrarsi dell'*aletheia* da noi non corrisponde a un suo ricadere nel nulla, nell'assenza; ciò che si nasconde ci attrae con sé e a sé e ci spinge ad indagarne la natura. La verità ci trascina fuori dall'abituale e ci permette di cogliere le cose del mondo in quanto tali, nel loro *essere* e non nel loro essere-strumenti. La *poiesis* nel suo significato originario, cioè nel suo pro-durre, è creatrice di un mondo e condizione necessaria di accesso all'apertura verso uno sguardo che colga la struttura in-quanto degli enti. La parola poetica si configura come un nominare chiamante che, mantenendo una lontananza riverente, permette un avvicinamento degli uomini presso l'Aperto e un avvicinamento degli enti presso di noi, in un incontro armonico e sacrale. Il poeta assume un carattere etico: è colui che permette la salvezza della terra e la creazione di un mondo, abitando autenticamente e consentendo la realizzazione della cosiddetta "Quadratura". Essa è intesa come un'unione inscindibile tra «terra e cielo, i divini e i mortali».²³ Tramite la poesia, l'uomo indica l'apparizione delle cose e, mediante questo atto dell'additare (*weisen*), porta l'attenzione sulla disvelatezza che è loro propria.²⁴

²¹ *Ivi*, p. 6.

²² Cfr. *ivi*, p. 35-37.

²³ M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, cit., p. 99.

²⁴ Il lasciar apparire delle cose da parte dell'uomo è definito come «additare (*weisen*), cioè il richiamare l'attenzione su qualcosa liberandolo così per il suo avvento», e l'uomo è definito come «colui che indica» (M. Heidegger, *Che cosa significa pensare?*, in *Saggi e discorsi*, cit., pp. 89-90).

La poesia risulta essere simbolo di ciò che è degno di rammemorazione, dunque di ciò che continua a possedere una validità nel corso del tempo e che merita di essere pensato, ovvero mostrato tramite parole.²⁵ È necessario ricordare ciò che è già stato pensato, nell'attesa vigile che in esso si sveli l'indicibile che non è ancora stato reso oggetto di pensiero e che alle nostre menti si sottrae. Heidegger quindi si scontra con l'opinione per cui la criticità del mondo a lui contemporaneo possa essere risolta tramite l'azione, dichiarando «Eppure: può darsi che l'uomo del passato e di oggi abbia già per secoli troppo agito e poco pensato».²⁶ Il luogo poetico viene promosso come un luogo di astensione dal fare frenetico, in cui accade una profonda riflessione, un ripensamento, un raccoglimento del passato che è rivolto all'avvento del futuro.

La filosofia di Heidegger si presenta come un ossimoro da cui non emerge, tuttavia, contraddizione, bensì equilibrio armonioso delle differenze e degli opposti: chiuso-aperto, lontano-vicino, nascosto-esposto, solito-insolito. Sono poli di una realtà ambivalente e la poesia è in grado di esprimere questa duplicità. Il linguaggio poetico non è solamente una esplicitazione di conoscenze già possedute interamente dall'uomo, ma è l'unica modalità che permette all'uomo una comprensione autentica del mondo – che altrimenti rimarrebbe celato – e che perciò gli dona la possibilità di un abitare etico appropriato.

Nel linguaggio si genera un intimo patto tra soggetto e divino non privo di vicendevolezza: come l'uomo porta alla luce la manifestatività e agisce in un dis-veramento sacrale, così Dio dona l'uomo un'esistenza di consapevolezza e una storia. Infatti, si afferma che «la verità in opera è [...] pro-gettata per i salvaguardanti a venire, cioè per l'umanità storica»,²⁷ quindi è ciò che dona storicità all'esistenza umana. L'arte fonda la storia, intesa come «il risveglio di un popolo ai suoi compiti, in quanto inserimento in ciò che gli è stato affidato».²⁸ La poesia è accesso a una realtà profonda, accesso che concede il vivere autenticamente nella dimensione progettuale e finale propria del Dasein.

Per quanto riguarda il ruolo del poeta, troviamo un accenno importante all'interno della *Lettera sull'«umanismo»*. Si è visto come il linguaggio sia al contempo casa istituita dall'essere e dimora disposta per l'abitare umano; successivamente si dichiara che «i pensatori e i poeti

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 90-91.

²⁶ *Ivi*, p. 86.

²⁷ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 59.

²⁸ *Ivi*, p. 61.

sono i custodi di questa dimora».²⁹ Perciò colui che compone poesie garantisce, tramite il suo scrivere, una custodia autentica del luogo in cui l'*ethos* accade. Il suo compito non è quello di evocare passioni o narrare dei propri accadimenti personali, ma quello di proteggere l'essere nel suo disvelamento e mostrarne agli uomini il segreto darsi. Il poeta è sacerdote profetico, in quanto messaggero che ascolta le parole divine e le diffonde tra gli individui per offrire la possibilità di una pacifica riconciliazione con la loro essenza e il loro destino.

In conclusione, Heidegger esplicita il senso della poesia come luogo simbolico, come evento sacrale di riflessione e indagine da cui è possibile ricavare un'esistenza autentica. La parola simbolica è un punto di congiunzione tra spazi distanti, è aprente agli oggetti e all'uomo e permette il raggiungimento dell'*ethos* originario. La terra del familiare è connessa così al cielo divino dell'in-solito, nella creazione di una dimensione pura capace di porre adeguatamente il *Dasein* nel suo destino di apertura all'essere. Il simbolo, inteso in questi termini, non è mero segno di enti, quanto piuttosto elemento disvelante del segreto divino contenuto al loro interno ed espressivo della bellezza che appartiene loro in quanto elementi del creato di cui avere cura; è quindi ponte di connessione tra uomo e Dio, come pure tra Esserci ed essere. Il divino parla agli uomini in una chiamata silenziosa tramite gli enti, e gli uomini ascoltano con un fare ricettivo-accogliente, rispondendo tramite un linguaggio simbolico che onori l'essenza divina e che ne espliciti il doppio movimento di espressione e di custodia di una verità essenziale che permane come atemporale e sovratemporale. Il *Dasein* adotta un atteggiamento reverenziale nei confronti del *Logos* originario e le sue parole devono essere fedeli traduttrici del senso del mondo.

3. *Benjamin, poesia e allegoria*

Nonostante l'espressione dell'autenticità del simbolo all'interno del saggio *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, Benjamin accresce nel corso del tempo il suo atteggiamento di preferenza nei confronti del linguaggio allegorico. Egli scova nell'allegoria un carattere capace di soddisfare le esigenze storiche del materialismo di cui la sua filosofia si permea; infatti, tale forma verrà assunta come mezzo di espressione indistintamente per tutta l'arte. Il testo *Dramma barocco tedesco* è il luogo di svolta del pensiero benjaminiano: successivamente al primo scritto dedicato alla lingua, Benjamin abbandona ogni nostalgia per il simbolismo e

²⁹ M. Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»*, cit., p. 31.

abbraccia pienamente l'allegoria come elemento in grado di promuovere distruzione e quindi di affrettare il processo messianico-apocalittico di salvezza.

All'interno dell'opera troviamo in primo luogo un resoconto dei modi errati e fuorvianti, nell'epoca del classicismo, di concepire il concetto di allegoria: per Goethe, ad esempio, essa risulta non poetica, per Schopenhauer è mera pratica scherzosa, per Creuzer è priva di valore in quanto sono in essa assenti i caratteri del momentaneo, del grazioso, del bello.³⁰ Gli autori da Benjamin criticati sono coloro che si aggrappano fermamente alla maestosità simbolica e rifiutano di riconoscere la dignità della dimensione allegorica. Per Benjamin esiste effettivamente un'opposizione tra simbolo e allegoria; tuttavia non riconosce il primato esclusivo al primo e mostra la nobiltà della seconda, nonché il suo pieno diritto di appartenenza a ciò che è chiamata arte in senso proprio. La differenza tra i due non porta alla supremazia dell'uno sull'altra, perché essi adottano modalità differenti per esprimere cose distinte e non vi è esclusione reciproca o lotta, bensì una complementarità. L'allegoria è definita infatti come «pendant speculativo»³¹ del simbolo, poiché capace di mostrare il buio nascosto dalla luce del simbolo, ed essa «non è semplice artificio retorico, ma espressione piena, come lo è il linguaggio».³²

Si legge:

Mentre nel simbolo, con la trasfigurazione della caducità, si manifesta fugacemente il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, l'allegoria mostra agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come irrigidito paesaggio originario. La storia in tutto ciò che essa ha fin dall'inizio di immaturo, di sofferente, di mancato, si esprime in un volto, anzi: nel teschio di un morto.³³

Dunque notiamo come il simbolo assuma un ruolo sacrale di avvicinamento alla perfetta e misteriosa natura; esso è l'incarnazione immediata e subitanea dell'idea, che si rende perciò compatta e bella nelle sue forme. La definizione di simbolo da Benjamin esposta non si allontana evidentemente da quella contenuta nella filosofia di Heidegger, il quale crede nella possibilità della parola simbolica di creare uno spazio di apertura che avvicini al divino, mantenendone il segreto nel suo darsi e ritrarsi. Tuttavia l'allegoria assume un ruolo differente,

³⁰ Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 136-138.

³¹ *Ivi*, p. 135.

³² *Ivi*, p. 137.

³³ *Ivi*, p. 141.

e cioè quello di mostrare non l'attimo redentivo, bensì l'intera storia nella sua distruzione e caducità. Non vi è quindi spazio per armonia o grazia; ciò che è rotto, demolito, annichilito, è presentato dall'allegoria sotto forma di enigma, un enigma che assume significato solo nei tempi di crisi.

Sembra delinarsi l'idea per cui il simbolo risulta essere inattuale e, soprattutto, inefficace se adoperato in luoghi apocalittici. Il suo mostrare reverenziale l'idea nel dis-velamento, permettendo ad essa di mantenere una spiritualità luminosa, sembra essere superficiale quando impiegato in contesti di caduta e catastrofe. Non è un accordo tra idea e forma, né un raccoglimento meditativo nella venerazione di un passato lontano, che permetteranno il raggiungimento della salvezza: quest'ultima sarà ottenuta solo nell'abbandono di ogni speranza e nella pratica distruttiva atta a indurre il processo messianico.

Le allegorie sono immagini caotiche che raccolgono, in una modalità di montaggio, frammenti particolarmente espressivi e rappresentativi di una verità celata nell'abisso. Sarà tramite la codificazione e decodificazione dei significati che il senso autentico potrà emergere. Il loro carattere è definito geroglifico: elementi del mondo vengono strappati dal contesto quotidiano, nonché dal senso abituale, e vengono dall'allegorista combinati tra loro in un significato nuovo e del tutto arbitrario, convenzionale. A tal riguardo Benjamin afferma: «Ogni personaggio, ogni cosa, ogni situazione può significare qualsiasi altra cosa. [...] l'allegorico è due cose insieme, e queste due sono per natura contraddittorie».³⁴ L'allegoria pare addirittura eccedere il simbolo, poiché maggiormente consona nell'erigere gli elementi del mondo a una dimensione di senso più alta. Attraverso una svalutazione, infatti, essi vengono strappati dalla loro apparente condizione idilliaca e vengono riconosciuti nella loro criticità.³⁵ Viene fornito loro il potere di rimandare sempre ad altri sensi e vengono arricchiti di un valore del tutto nuovo che li toglie dalla banalità dell'armonia. È per tale motivo che l'allegoria è luttuosa, melanconica, tragica, ambigua, misteriosa e non affatto nostalgica, tutte caratteristiche che riflettono abilmente il sentire comune nel tempo apocalittico. Il barocco sviluppa un gusto per le rovine, elette come emblemi di una concezione della storia che nulla ha a che vedere con una mitizzazione cieca del progressivo miglioramento, ma che anzi ne riconosce il progressivo disfacimento.

³⁴ *Ivi*, p. 149.

³⁵ «La falsa apparenza della totalità si spegne» (*ivi*, p. 150).

Le composizioni poetiche si ergono su ammassi di frammenti senza ordine, rifiuti «con cui comporre la nuova totalità».³⁶ Il poeta, in questo senso, non è il custode della verità heideggeriano, che svolge il ruolo di *medium* tra terra e cielo annullando ogni sua traccia nell'atto di composizione per assoggettarsi al disvelamento della verità dell'essere. Qui egli è piuttosto un tecnico che abbandona l'appellativo di "genio" per sporcare le proprie mani nella melma del nascosto, del rotto, dimenticato e dedicarsi alla realizzazione di enigmi frammentari. In questo senso, «il poeta non può nascondere la sua attività combinatoria a meno che non voglia far tacere tutto, giacché proprio la messa in mostra della sua costruzione era al centro degli effetti perseguiti».³⁷ La poesia deve essere fotografica, o meglio cinematografica, e richiede la capacità di montare tecnicamente elementi diversi in un insieme di segni confusi che si susseguono velocemente. Vi è una compenetrazione di arti diverse, un oltrepassare i confini al fine di rendere la poesia qualcosa che scoperchia le tombe del non detto e smentisce le apparenze auratiche.

Il saggio *L'autore come produttore*³⁸ contiene alcune specifiche indicazioni sul compito del poeta e, più in generale, di ogni figura intellettuale, letteraria e artistica. Gli argomenti qui trattati vengono filtrati ancora una volta alla luce del materialismo storico e, se nel *Dramma barocco tedesco* vi era una lettura prettamente teologica, ora la dimensione acquisisce un carattere maggiormente politico. Anche Benjamin, come Heidegger, nota la necessità di un ripensamento dell'essenza dell'abitare; diversamente da lui, tuttavia, non crede in un recupero del passato in vista del ritorno a un'età dell'oro, bensì in un movimento opposto, ovvero quello di abbandono della tradizione e di rinascita in una situazione di povertà culturale. Si auspica lo sviluppo di uomini barbari privi di radici, che saranno capaci di creare una società nuova. L'abitare deve essere, in questo senso, collettivo, aperto, trasparente, distante dalle chiusure borghesi e dal loro allontanamento ascetico. Dunque la poesia assume qui l'obiettivo di risvegliare gli uomini alla coscienza e di promuovere in loro non mera riflessione, ma azione.

L'autore si distingue dall'informatore, in quanto «la sua missione non è quella di informare, ma di lottare».³⁹ Ciò significa che l'opera deve nascere da un ripensamento dei rapporti di produzione e da una spinta rivoluzionaria, e lo scrittore deve prendere consapevolezza

³⁶ *Ivi*, p. 152.

³⁷ *Ivi*, p. 153.

³⁸ W. Benjamin, *L'autore come produttore*, in *Aura e Choc*, cit., pp. 147-162.

³⁹ *Ivi*, p. 149.

dell'influenza subita dalla società, dal governo, dall'economia. Come per Heidegger, anche per Benjamin l'autore abbandona la pretesa di costruire un racconto riguardo al proprio vissuto in favore di una riflessione sull'umanità; in questo caso, tuttavia, la poesia è il vero e proprio strumento per indurre una presa di responsabilità politico-sociale nei lettori. Per ribaltare i rigidi confini tradizionali e produrre una rottura, è necessario annullare sia le barriere tra arti differenti – quali scrittura, fotografia, cinema, teatro – sia avvicinarsi alla tecnica moderna senza opporsi ad essa, evitando una nostalgica ripresa di elementi passati. Infine, la reale coesione volta alla rivoluzione deve conoscere un avvicinamento tra scrittore e lettore, fino al punto in cui sia eliminata ogni distinzione fra i due.⁴⁰ La componente tecnica della poesia, con il suo carattere freddo e distaccato, permetterà all'uomo moderno di osservare con occhio lucido le situazioni in cui si trova e quindi di poter giudicare con consapevolezza.

Concludendo, Benjamin preferisce affidarsi alla componente antinomica dell'allegoria, perché riconosce in essa una forza dirompente, distruttiva, ribelle, violenta, capace di sovvertire gli ordini sociali e di aprire la strada della salvezza, in una visione che include sia componente storica che componente teologica. La poesia e il poeta perdono il carattere sacrale in favore di azione, dinamismo, cambiamento.

⁴⁰ In un'analisi dello sviluppo giornalistico sovietico, Benjamin nota come sia scomparsa «quella distinzione fra autore e pubblico» e come sia accaduta una «letterarizzazione dei rapporti vitali», la sola che possa contribuire alla salvezza (cfr. *ivi*, p. 151).

CAPITOLO III

SACRALITÀ DI HÖLDERLIN E SATANISMO DI BAUDELAIRE

1. *Il poeta sacerdote: i detti-guida di Hölderlin e il compito del poeta*

Questa sezione è dedicata all'analisi della poesia di Hölderlin alla luce dell'interpretazione che Heidegger ne dà, perciò ai significati che essa assume nell'ottica del simbolismo e della sacralità, nonché del poeta come profeta rivelatore.

Friedrich Hölderlin (1770-1843), nella sua permanenza a Tubinga, integra il metodo critico kantiano con le considerazioni spinoziane. Celebra perciò nelle sue poesie una visione panteistica della natura, all'interno della quale l'uomo deve perdersi per potersi riconoscere come espressione di una totalità assoluta. Nonostante la sua poesia lirica mantenga forti legami con i canoni classicisti, essa si indirizza prevalentemente verso un sentire romantico, come si evince dalle frequenti riflessioni riguardo all'arte, all'amore e al dolore. Tali temi vengono tuttavia coniugati con una esaltazione della grecità: nella Grecia antica Hölderlin vede il luogo di realizzazione massima dell'armonia tra soggetto e mondo, tra umano e divino, armonia a cui il poeta stesso aspira. È solo nella dimensione poetica che può accadere un raggiungimento dell'equilibrio perso e dunque una eliminazione dei conflitti emersi. Il poeta, in questo senso, diviene la figura in grado di condurre gli uomini a una ricongiunzione con il cielo e con la natura in un'unità divina definita Uno-Tutto, nel tentativo di annullamento della scissione formatasi successivamente alla fine del mondo greco. Quindi il poetare non raggiunge un mero fine estetico, bensì è produttore di una poesia sacra che viene consegnata nelle mani della dimensione religiosa; il poeta dimostra l'origine divina del proprio creato e quest'ultimo si configura come un mezzo redentivo capace di ricondurre in unione cielo e terra. La parola poetica – intesa come dono divino di cui il poeta stesso è investito – è elemento che indirizza gli uomini al luogo dell'aperto, in cui volgere il riconoscimento di sé nella natura e della natura in sé. Il linguaggio poetico risulta aulico, ricco di metafore e affiancato a un ritmo prorompente che sostiene con forza gli innumerevoli riferimenti al concetto di bellezza e al sentimento nostalgico.

La poesia di Hölderlin assume un protagonismo all'interno della filosofia di Heidegger, come è possibile riconoscere dalle varie conferenze e dai vari scritti del secondo dedicati al primo. In particolare, assume grande rilievo la raccolta di saggi denominata *La poesia di*

Hölderlin,¹ in cui Heidegger offre delle delucidazioni circa gli scritti del poeta, instaurando con lo stesso un colloquio altamente proficuo.

Nella conferenza *Hölderlin e l'essenza della poesia*² troviamo l'analisi e l'esplicazione di cinque detti-guida selezionati, utili per la comprensione della natura del poetare e della lettura che Heidegger ne dà. La scelta ricade su Hölderlin perché la sua poesia è una riflessione sulla poesia, sul ruolo del poeta, in una modalità che non ricade in una autoreferenzialità esasperata, ma che si costituisce come condizione necessaria per permettere la permanenza del poetare nella purezza. Si afferma: «Hölderlin è per noi in un senso eminente *il poeta del poeta*».³

Innanzitutto vengono posti a confronto due porzioni apparentemente discordanti, opposte, contraddittorie, e si tenta di spiegare come esse possano effettivamente conciliarsi. Il primo detto-guida, dunque, è ricavato da una lettera inviata alla madre nel 1799; qui Hölderlin definisce il poetare come «l'occupazione più innocente di tutte»,⁴ perciò come un gioco di parole che richiama immagini fantasiose, del tutto slegate dal reale. Il termine “innocente” potrebbe non solo significare un'opposizione alla categoria del serio, bensì anche evidenziare la funzione poetica: non vi è un rapporto di dominio del soggetto sull'oggetto, ma un giocare che richiama l'immagine di quiete e vicinanza armonica tra giocatori. Il secondo detto-guida, invece, è rintracciato in un frammento abbozzato del 1800, in cui il poeta afferma: «[...] e per questo il più pericoloso dei beni, il linguaggio, all'uomo è dato, affinché creando e distruggendo, e perendo, e ritornando a colei che sempre vive, la madre e la maestra, egli testimoni ciò che egli è».⁵ In questo caso, quindi, il linguaggio viene definito come un bene massimamente pericoloso, tramite cui l'uomo afferma la propria essenza. Egli parla e parlando testimonia la sua appartenenza al mondo e il suo legame con gli enti che lo occupano. Il pericolo annunciato riguarda la minaccia che si annida nel linguaggio stesso: questi ha la possibilità di accogliere e rendere manifesto l'ente come tale, ma pure di annullare l'essere delle cose e assoggettarle. Heidegger spiega che la parola utilizzata «non offre perciò mai la garanzia

¹ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, a cura di F.-W. von Herrmann, ed. it. a cura di L. Amoroso, Adelphi, Milano, 2021.

² *Ivi*, pp. 39-58.

³ *Ivi*, p. 42.

⁴ *Ivi*, p. 43.

⁵ *Ivi*, p. 44.

immediata di essere una parola essenziale e non un'illusione».⁶ Ciò significa che il linguaggio ha una natura ambivalente, misteriosa, e la sua veridicità non è apertamente chiara, dunque esiste il rischio che esso non esprima l'essenza autentica degli enti di cui tratta, come pure che lo faccia, ma in una modalità non facilmente intuibile. Nonostante la sua pericolosità intrinseca, il linguaggio risulta comunque un bene per gli uomini, in quanto esso non è mero strumento di comunicazione o comprensione, ma anzitutto unica possibilità per concedere l'ingresso all'Aperto. Ed è solo grazie al linguaggio che si crea un mondo di «decisioni e opere, di azioni e responsabilità»,⁷ quindi una storia fatta di accadimenti che si susseguono e si realizzano all'interno di un ambiente istituito tramite la parola.⁸ Il pericolo della parola è accettato, proprio perché il pericolo custodisce segretamente in sé la possibilità di salvezza. Il rischio che accompagna il poeta è testimoniato anche nell'ultima strofa di una poesia (*Come quando al di là di festa un contadino...*) in cui si incitano i poeti: «Ma a noi compete sotto le tempeste del dio, / o poeti, stare a capo nudo [...] / e porgere al popolo, velato / nella canzone, il dono divino».⁹ Dunque l'uomo che usa la parola poetica soffre nel suo ruolo profetico, è solo e mediatore tra Dio e il popolo, tanto solo da desiderare di dormire. Eppure egli persiste nella notte cupa, per onorare il cielo e avvicinare gli uomini allo stesso. La poesia, in questo senso, è innocua: ambisce alla libertà, al raggiungimento di un tempo futuro del Dio che verrà, resistendo nel tempo dell'assenza delle divinità, oramai fuggite.

L'accadere di questo linguaggio è esplicitato nel terzo detto-guida, ovvero una poesia incompiuta (*Conciliatore, tu che non mai creduto...*):

Molto ha esperito l'uomo.
Molti celesti ha nominato
da quando siamo un colloquio
e possiamo ascoltarci l'un l'altro.¹⁰

Gli uomini si riconoscono come appartenenti a un'unità fatta di passato e di destino comune ed essi si ascoltano. L'ascolto risulta essere condizione necessaria per l'avvenimento del parlare, perciò il colloquio – inteso come discorrere unitariamente – avviene grazie alla

⁶ *Ivi*, p. 45.

⁷ *Ivi*, p. 46.

⁸ Si afferma «Il linguaggio è un bene in un senso più originario. Esso dà benessere, cioè la garanzia che l'uomo possa essere in quanto storico» (*ibidem*).

⁹ *Ivi*, p. 53.

¹⁰ *Ivi*, p. 47.

predisposizione degli individui all'accogliere le parole altrui. L'armonia autentica si genera da una vicendevolezza, da un equilibrio tra tacere ed esprimere; in caso contrario vi è solo dominio e uso strumentale di parole che non colgono l'essenza della terra. Il colloquio ha un'origine comune con la storia: è solo dal tempo della storia che l'uomo ha potuto dialogare, e il linguaggio, ha sua volta, è ciò che rende possibile un'esistenza storica.¹¹ Gli dei, i cosiddetti celesti, ci invitano ad abitare il *Logos* autentico e ci pongono nelle condizioni di esercitare un *ethos* adeguato. Noi possiamo rispondere responsabilmente a tale chiamata nominandoli e nominando gli enti del mondo la cui essenza è divina, perciò il discorrere comune deve accadere nella nominazione sacra di cielo e terra. Il colloquio è l'atto che garantisce all'uomo la possibilità di una connessione intima, sia verbale che pre-verbale, con i suoi simili e con l'altro; tale congiunzione promuove il ribaltamento del familiare nell'insolito e l'emersione del noto dall'apparentemente lontano.

Il quarto detto-guida da Heidegger presentato è costituito dalla conclusione della poesia *Rammemorazione (Andenken)*: in cui si afferma: «Ma ciò che resta, lo istituiscono i poeti».¹² I poeti assumono il ruolo di portare a manifestazione l'essere nella sua autenticità più piena, sottraendolo a eventuali tentativi di corruzione e di interpretazione impropria. Questo compito viene promosso tramite la parola poetica, che coglie l'ente nella sua struttura in-quanto essenziale e lo pone nella dimensione dello stabile.¹³ E Heidegger riconosce il duplice risultato ottenuto dal poetare: non solo gli enti vengono liberati e nobilitati nella loro verità, ma anche l'uomo viene ricondotto alla sua dimensione di autenticità, nella vicinanza all'essere. Il pensiero poetico è costruzione, in quanto ponte che «riunisce presso di sé, nel suo modo, terra e cielo, i divini e i mortali».¹⁴

Il quinto e ultimo detto guida selezionato assume un rilievo particolare, poiché in esso è rinvenibile, in modo lampante, il motivo di un così forte apprezzamento di Heidegger nei confronti di Hölderlin. Per poterlo comprendere in maniera adeguata, ci si affiderà anche al

¹¹ «Entrambi – l'essere un colloquio e l'essere storicamente – hanno lo stesso tempo, si appartengono l'un l'altro e sono il medesimo» (*ivi*, p. 48).

¹² *Ivi*, p. 49.

¹³ «[...] quando il poeta dice la parola essenziale, l'ente riceve solo allora, attraverso questo nominare, la nomina a essere ciò che è. Così viene conosciuto *in quanto* ente» (*ivi*, p. 50).

¹⁴ M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, cit., p. 102.

saggio “... *poeticamente abita l'uomo...*”,¹⁵ in cui sono contenute delucidazioni prolungate sulla medesima poesia. In particolare, il passo in questione recita:

Pieno di merito, ma poeticamente abita
l'uomo su questa terra.¹⁶

Nell'analisi che Heidegger ne fa, l'uomo abita la terra edificando, coltivando, costruendo, e questi sono da egli stesso percepiti come meriti. Tali eventi, tuttavia, non sono rappresentativi dell'essenza dell'abitare autentico, né tantomeno possono esserne fondamento. Al contrario, se il coltivare-costruire si compie nel solo tentativo di soddisfare i propri bisogni – quindi se si concretizza come mero strumento per la realizzazione egoistica di desideri personali – l'essenza dell'abitare è perduta. È invece il poetare ciò che permette l'istituzione di una vita etica, e non in un mondo sognante e illusorio, bensì “su questa terra”. Heidegger chiarisce eventuali fraintendimenti derivabili da un presentimento di distanza tra ciò che Hölderlin afferma nelle proprie poesie e l'interpretazione che il filosofo ne fa: l'apparente discordia tra poesia e pensiero è dovuta a una mancata comprensione del concetto di medesimo. Questi non si configura come uguale o come identico, poiché conserva al proprio interno le differenze, ed è proprio per via di questa conservazione che è possibile far emergere il senso essenziale del detto.¹⁷

Nella poesia analizzata, l'uomo poetico è presentato come colui che si misura con il cielo – in un senso del tutto estraneo alla misurazione scientifica o geometrica – dunque scopre il nascondimento nello svelamento di Dio: «Il poeta fa poesia (*dichtet*) solo quando prende la misura, cioè quando dice gli aspetti del cielo in modo da adattarsi alle sue apparenze come all'estraneo in cui il Dio sconosciuto si “trasmette” (*schicket*)». ¹⁸ Scoprendo la presenza del divino in ciò che è assunto come familiare, se ne scopre anche l'estrema vicinanza, che viene resa visibile tramite la parola poetica. Quindi l'uomo abita poeticamente perché altrettanto poeticamente prende le misure nella predisposizione ad un abitare-costruire autentico. L'abitazione poetica viene spiegata come uno «stare alla presenza degli dei ed essere toccati dalla vicinanza essenziale delle cose». ¹⁹ Il poetare solo consente il linguaggio quotidiano,

¹⁵ M. Heidegger, “...*poeticamente abita l'uomo...*”, in *Saggi e discorsi*, cit., pp. 125-138.

¹⁶ M. Heidegger, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, cit., p. 51.

¹⁷ «Il medesimo riunisce il differente in una unione (*Einigkeit*) originaria» (M. Heidegger, “...*poeticamente abita l'uomo...*”, cit., p. 129).

¹⁸ *Ivi*, p. 135.

¹⁹ M. Heidegger, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, cit., p. 51.

poiché nomina le cose nel loro essere essenziale e le pone quindi in un aperto manifesto, permettendo di renderle oggetto di conversazioni. La poesia garantisce storia, cultura ed è aperta ad una dimensione est-etica autentica.²⁰

1.1. *Memorie della Grecia antica*

La poesia *Rammemorazione*,²¹ precedentemente citata, merita una maggiore analisi, poiché esplicativa del linguaggio simbolico utilizzato da Hölderlin, nonché della sua predilezione per un ritorno alla dimensione della Grecia antica. Il poeta non crede nella possibilità di risolvere il negativo nel positivo, di attuare un'*Aufhebung* in grado di sollevare il concetto sino alla sua forma più piena; al contrario, egli vede come necessaria e inevitabile la condizione umana di permanere nel dolore, nell'infelicità e nella discordia. Eppure tale negativo costituisce il fondamento della bellezza, intesa come realizzazione consapevole della impossibilità di oltrepassare l'oscuro e l'accettazione dello stato di inconciliabilità. Heidegger riflette sulla lirica di Hölderlin per rispondere alla domanda circa l'essenza del popolo tedesco e, più in generale, circa il destino dell'uomo nel tempo di crisi dell'Occidente. È quindi inevitabile che nelle parole del filosofo risuoni un tentativo da parte dello stesso di individuare un programma post-metafisico dell'essere in un periodo politico connotato da rottura.

Ciò che sembra delinarsi all'interno di *Rammemorazione* è una descrizione poetica della natura, come ente che pervade ogni cosa e che è avvolto da un'aura sacrale. Si richiamano immagini di ruscelli, di pioppi argentati, di mulini, di sogni dorati, di amore. Heidegger precisa, anzitutto, che i paesaggi descritti non sono ricordi del soggiorno del poeta in Francia o di altri ambienti appartenenti al suo vissuto personale. I fiumi pensati – protagonisti non solo della poesia presa in analisi ma anche dell'inno *L'Istro (Der Ister)* – sono quelli degli Indi e dei Greci, i fiumi orientali di un passato lontano. L'elemento fluviale, nell'analisi offerta da Heidegger, risulta essere specchio del percorso che l'uomo attua al fine di raggiungere un'esistenza autentica. L'Istro, in particolare, presenta all'inizio del suo corso un movimento a ritroso: pare cioè assumere una direzione inversa, all'indietro rispetto al suo procedere naturale, da est ad ovest. Ora, per il poeta gli uomini sono autenticamente presso la propria dimora «solo dopo aver esperito, attraversato e imparato a dominare l'altro da sé, quel che gli è più intimamente

²⁰«La poesia è il linguaggio originario di un popolo storico» (*ivi*, p. 53).

²¹ M. Heidegger, *Rammemorazione*, in *La poesia di Hölderlin*, cit., pp. 95-180.

“estraneo” (*das Fremde*)».²² Egli scova e ammira nei Greci la loro comprensione della necessità del movimento appena descritto; essi, difatti, furono pervasi dal “fuoco del cielo”, ovvero dalla vicinanza alle divinità, ma per potersi disporre autenticamente nel proprio destino appresero ciò che non apparteneva loro, ovvero la chiarezza, la sobrietà, la capacità espositiva. In questo senso, il riferimento al fiume Istro costituirebbe un incitamento – volto al popolo tedesco – all’avvicinamento e al ritorno verso ciò che pare essere altro, non familiare. Tuttavia, in questo caso, Heidegger nota come gli individui della Germania si trovino in una situazione speculare: essi possiedono una grande capacità espositiva, ma mancano di vicinanza al divino. Il loro compito sarà quindi quello di rivolgersi ai Greci, tornare indietro per poter apprendere ciò che risulta massimamente distante da sé, così da potersi appropriare adeguatamente del proprio esistere storico presente e futuro. L’obiettivo sembra essere quello di un assoluto che includa tanto una completezza di forma, data dalla realizzazione costruttiva ed espositiva, quanto una completezza di contenuto, data dalla pienezza del sentimento religioso.

Qual è quindi il senso di tale rammemorare? Non si tratta di un mero pensare fine a se stesso, di un recupero di esperienze personali, di un nostalgico ricordare che lascia le cose nel passato a cui appartengono. Il filosofo dimostra la validità della propria tesi sottolineando la presenza di domande all’interno del testo poetico; l’interrogarsi proietta inevitabilmente i contenuti in una dimensione futura, risvegliandoli dal torpore che li avvolgeva. La rammemorazione si configura come una ripresa di «ciò che da lontano continua a dispiegare la sua essenza»,²³ quindi riflettere simbolicamente su quegli enti del passato che continuano a guidare gli uomini nel destino storico comune e che continuano ad avere una forte valenza, uno spirito prorompente e manifestante.

I poeti, in questo senso, sono chiamati a svelare la verità celata del reale e costituiscono il fondamento dell’abitazione autentica: «L’abitare poetante dei poeti precede l’abitare poetico degli uomini».²⁴ Il popolo si trova distante dall’origine, dalla sorgente, e deve avvicinarsi a ciò che gli è lontano per poter assumere un *ethos* adeguato: la terra straniera pensata dal poeta richiama gli individui alla riflessione sulla propria patria. Il confronto con i luoghi distanti da sé, sia spazialmente che temporalmente, promuove una vivificazione degli stessi e

²² G. Gregorio, *Heidegger e Hölderlin: la ‘Wanderschaft’ quale essenza del proprio*, in «Paradosso» 1, 2022, p. 163.

²³ M. Heidegger, *Rammemorazione*, cit., p. 103.

²⁴ *Ivi*, p. 111.

un'attualizzazione del loro contenuto.²⁵ I poeti devono percorrere un'escursione nel lontano, devono essere “naviganti”, così da scoprire la vicinanza con gli dei propria della greicità e ritornare con essa alla terra di appartenenza. Il passato è custode di una promessa – la promessa di un'unione con il divino – e il poeta deve riportare la stessa nel presente tempo dell'attesa. Egli dimentica se stesso e si astrae dall'oggi, tornando a uno ieri che nasconde elementi estetici profondamente significativi; solo così permetterà alla patria di arricchirsi tramite anticipazioni salvifiche.

L'uomo è perseguitato intimamente da un'inquietudine, poiché ha la possibilità di dominare l'ente e di determinare un allontanamento dall'essere.²⁶ Tramite però un accoglimento in sé della propria essenza inquietante, quindi un'accettazione della stessa, è possibile per il *Dasein* l'esperienza della spaesatezza che lo riporta nella casa dell'essere.

In questa poesia, perciò, troviamo un recupero del passato come custode di una verità eterna e immutabile, che riflette interamente l'idea heideggeriana per cui la tradizione comune debba essere trattenuta di modo da garantire l'avvento del destino altrettanto comune. Il linguaggio simbolico permette l'individuazione e la rivelazione del sacro e spinge la società a distarsi dall'inautentico, nella ripresa di valori etici del passato che mai risultano inattuali e che, anzi, rappresentano l'unica modalità con cui potersi preparare alla realizzazione di un futuro in unione inscindibile con Dio.

1.2. *La natura e il sacro*

Attraverso l'analisi approfondita che Heidegger offre della poesia *Come quando al dì di festa...*²⁷ è possibile una comprensione esaustiva della teoria di Hölderlin circa i concetti di natura e sacro, nonché del legame che intercorre tra i poeti e la dimensione sacrale stessa. La poesia, composta nel 1800, presenta al principio una similitudine: come il contadino riposa nella quiete e nella serenità – nonostante la costante minaccia di perdere i frutti del proprio campo a causa della tempesta – poiché situato sotto la protezione nella grazia, così stanno i poeti, calmi sotto le intemperie. Ciò che permette loro di resistere al pericolo è «la potente, la

²⁵ “Nel frattempo il valore dello spirito poetante ha fatto esperienza della lunga escursione in terra straniera. Lo spirito è arrivato a casa perché ha amato la colonia” (*ivi*, p. 115).

²⁶ “In ciò consiste l'esser-inquietante dell'uomo in quanto spaesato, non-di-casa: nel suo (poter) dimenticare l'essere” (G. Gregorio, *Heidegger e Hölderlin*, cit., p. 171).

²⁷ M. Heidegger, “*Come quando al dì di festa...*” in *La poesia di Hölderlin*, cit., pp. 59-94.

divinamente bella, la natura»,²⁸ descritta anche come la «prodigiosa onnipresente».²⁹ La natura è colta qui in un'accezione panteista, come quell'essere che irradia di sé ogni elemento del reale, come pure ogni tempo e ogni ente, mortale o immortale che sia.³⁰ Essa risulta essere la massima potenza capace di creare unità nella discordia, ovvero di lasciar essere gli opposti del mondo nel loro manifestarsi, richiamando però la loro medesima appartenenza a sé.

Tale natura accoglie i poeti in un abbraccio; questi ultimi sono con lei sia nei tempi in cui essa sprofonda in un sonno luttuoso – rimanendole vicini e “presentando” la sua venuta futura – sia quando essa conosce il risveglio e invita loro all'ascolto. La cosiddetta onnipresente permette l'apparire e il mostrarsi degli enti del mondo nel loro essere autentico, tramite un fare aprente e illuminante; essa nomina silenziosamente «ciò che sosta nell'aperto di questo sorgere essenzialmente».³¹ Quando l'alba giunge, e cioè quando la potenza si sveglia dal proprio torpore, i poeti sono chiamati ed è domandato loro di creare parole poetiche che svelino il sacro, da Hölderlin identificato con la natura stessa.³²

La natura è prima, dunque precede sia ontologicamente che assiologicamente gli uomini e perfino le divinità; la sua sacralità non è pertanto dipendente dal divino, bensì è il divino che si costituisce come tale grazie alle forze donategli dalla natura. L'aperto creatosi si delinea come uno spazio originario in cui emerge la possibilità di incontro tra ogni dimensione del reale, perciò anche tra cielo e terra: si tratta di un immediato mediatore di elementi mediati.³³ L'originarietà della natura permette anche ad ogni ente di ottenere la salvezza nella *Lichtung* realizzata.

L'intima relazione tra natura e poeti non ha come sua conseguenza un allontanamento degli ultimi dalla dimensione del reale; infatti, è proprio tramite una profonda riflessione su “i segni e i fatti del mondo”³⁴ che emerge la possibilità di scovare in essi la profezia della venuta del

²⁸ *Ivi*, p. 65.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ «Essa [la natura] è presente in tutto il reale. La natura dispiega la sua presenza nell'opera degli uomini e nel destino dei popoli, nelle costellazioni e negli dei, ma anche nelle pietre, nelle piante e negli animali, ma anche nei fiumi e nelle tempeste» (*ivi*, p. 65-66).

³¹ *Ivi*, p. 70.

³² «[...] chi sta “sotto la benigna temperie” ha da nominare soltanto ciò che egli, presentando, ascolta: la natura. Destandosi, essa rivela la sua propria essenza come il sacro» (*ivi*, p. 72).

³³ La natura è origine priva di mediazioni che consente l'essere degli enti tramite una mediazione (cfr. *ivi*, p. 75).

³⁴ *Ivi*, p. 79.

sacro. I poeti, quindi, interpretano il reale in virtù del loro legame con la dimensione sacrale e colgono nella terra l'immanenza della potenza originaria; il popolo può ricongiungersi con la natura, negando un uso meramente utilitaristico dei suoi doni, solo attraverso il canto del poeta, in cui «lo "spirito" si fa armonia meditabile del sacro».³⁵ Come può però colui che vede il sacro giungere a una tale visione? Come può innalzarsi dalla cecità che affligge il popolo e distinguersi nella capacità di cogliere il vero? È il dio che, essendo «più vicino al sacro e tuttavia pur sempre sotto di lui»,³⁶ coglie la verità sacrale e la invia al poeta tramite l'illuminazione, il quale perciò viene colpito dal raggio divino e viene reso capace di vedere, di notare, di preannunciare.

In conclusione, Hölderlin esegue un poetare circa l'essenza della poesia, in una modalità meta-letteraria, e i suoi scritti paiono un'incitazione all'abitare nell'autenticità, al prendere su di sé il faticoso peso di svelare il sacro tramite la promozione di una connessione con il divinino. Le parole poetiche evocano immagini di bellezza, grazia, purezza e perfino il dolore viene trattato con un'accezione nobilitante. La poesia si configura come un tempio che richiama gli dei e gli uomini e li unisce nel sacro riconoscimento della natura, che è legge a tutto. Heidegger rintraccia nei suoi componimenti un tentativo di porsi nel luogo solitario della mediazione, per permettere l'illuminazione del destino comune come ripresa di una tradizione che risulta sempre attuale. Il sacro si configura come elemento che non proviene dal divino, ma che irradia parimenti divinità e umani nel segno di una perfetta unione armonica e che li conduce entrambi a sé.

2. Poeta tecnico: il Baudelaire delle *'Fleurs du mal'* secondo Benjamin

Charles Baudelaire (1821-1867) pubblica una prima edizione della sua unica raccolta di componimenti nel 1857, con il titolo definitivo di *Les fleurs du Mal*,³⁷ e una seconda edizione arricchita di diverse poesie seguirà nel 1861. Stupisce la scelta dell'artista di produrre liriche in un contesto temporale in cui esse erano ormai distanti dal gusto del pubblico, definito come «il

³⁵ *Ivi*, p. 80.

³⁶ *Ivi*, p. 83.

³⁷ Per la seguente tesi si è scelto – data la presenza solamente parziale dei componimenti baudelairiani all'interno dei testi di Benjamin – di proporre la traduzione integrale delle poesie contenute in C. Baudelaire, *I fiori del male*, ed. it. a cura di D. Rondoni, Salerno editrice, Roma, 2010.

più ingrato di tutti»;³⁸ eppure le sue poesie saranno le ultime ad ottenere un successo diffuso, nonostante quest'ultimo sopraggiunga successivamente alla morte del poeta. Il liricismo baudelairiano, in effetti, si distingue dal classico stile rinascimentale: viene conservata l'espressione dell'individualità dell'artista, come pure l'uso di una musicalità armoniosa e la frequente comparsa di figure retoriche classicheggianti, ma si abbandona progressivamente il tradizionale sentimentalismo straboccante. Inoltre Baudelaire indirizza le proprie poesie a coloro che gli somigliano, quindi ai lettori che criticano con fare ipocrita il suo atteggiamento stravagante, estraniato, talvolta rozzo, senza comprendere che essi si stanno osservando in un'immagine che li riflette.

Benjamin si interessa particolarmente ai componimenti prodotti da Baudelaire durante la realizzazione del *Passagen-Werk*, al punto tale da dedicare all'immensa raccolta di citazioni riguardanti il poeta – inizialmente contenute in un solo capitolo – un testo autonomo, denominato *Charles Baudelaire: un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*.³⁹

Come visto precedentemente, Benjamin interpreta la Parigi moderna alla luce della sua visione apocalittico-messianica del materialismo storico, dunque la città si presenta come soglia di passaggio tra Barocco e Avanguardia, tra melanconia e massa anonima. La verità riemerge in ognuna di queste epoche come balzo dirompente che smuove gli individui da una concezione illusoria e che tenta di strappare gli stessi alla cecità che li affligge. Parigi compie il passaggio al capitalismo, quindi ai processi di massificazione, e Benjamin nota nella città una lotta tra tendenze utopiche di armonia uomo-tecnica, e tendenze progressive legate al feticcio della merce. In questo contesto, egli rintraccia l'elemento eroico nella figura del *flâneur*, in cui anche Baudelaire si rispecchia. Questi trova asilo nel *passage*, inteso come luogo di raccolta dell'inconscio utopico che include in sé ciò che è scartato, dimenticato, escluso, ciò che non è fatto rientrare nella standardizzazione. Il *passage* viene definito come «via di mezzo fra la strada e l'*intérieur*»,⁴⁰ poiché la via diviene casa e si impone come spazio di confine tra un abitare aperto, legato al sogno del vivere collettivamente, e un abitare chiuso, connesso invece alla regressione verso un vivere isolato e refrattario al cambiamento. Il *flâneur* è il bighellone, il

³⁸ W. Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in *Aura e Choc*, cit., p. 163.

³⁹ W. Benjamin, *Charles Baudelaire, Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Harle, trad. it. a cura di G. Agamben, B. Chitussi, G. Gurisatti, M. De Carolis, A. Moscati, F. Porzio, G. Russo, Neri Pozza, Vicenza, 2012.

⁴⁰ W. Benjamin, *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, cit., p. 123.

passaggiatore privo di meta che si ribella ai ritmi frenetici imposti dalla società moderna. Anch'egli presenta una polarità intrinseca: da un lato è attratto e incuriosito dal dinamismo della massa, ma dall'altro ne riconosce il carattere anonimo e neutro, dunque la pericolosità intrinseca. Si avvicina alla stessa con un fare investigativo, ma alla fine se ne ritrae per non lasciarsi travolgere, percependone la minaccia catastrofica. Il suo ozio è una protesta silenziosa contro la velocità ininterrotta della folla e della vita che essa offre. Benjamin quindi elogia del *flâneur* lo sguardo inquisitorio e ribelle, anarchico rispetto a una società ormai legata al culto della merce e alla divinizzazione del progresso come destino dell'umanità. Tuttavia il filosofo ne critica le tendenze regressive: il rallentamento caratteristico della figura analizzata è sì l'espressione indiretta della necessità di un rapporto più umano con la tecnica e di un ritorno a ritmi pacifici ormai perduti, ma risulta inefficace, se non controproducente. L'unica via per ottenere salvezza, come visto, risiede nella distruzione, nella organizzazione collettiva contro la minaccia politica e dunque nell'azione direzionata e puntuale. Questo compito verrà affidato da Benjamin all'Avanguardia, che dovrà quindi riprendere l'utopia socio-politica sognata dalla modernità parigina e realizzarne i contenuti inconsci in un risveglio dalla fantasmagoria, eliminandone le componenti regressive.

Baudelaire fa parte della *bohème*, insieme di artisti, scrittori e poeti dell'800 che conducono una vita sregolata, ribelle, anticonformista, e la cui esistenza viene percepita come caotica e incerta. L'immagine di Baudelaire è somigliante alla descrizione che Marx offre dei cospiratori di professione, definiti come elaboratori di un piano volto a distruggere il regime esistente e risollevarne la classe operaia dalle loro condizioni di sottomissione schiavizzata.⁴¹ Il poeta parigino, con il suo «umorismo macabro»,⁴² è contemporaneamente calato negli enigmi dell'allegoria e in quelli della cospirazione politica, e le due dimensioni si fondono nella sua poesia.

Baudelaire, investigatore di professione, pare adottare il genere letterario dei racconti *noir*, e riecheggiano nelle sue poesie i temi macabri, ambigui, nonché le figure della vittima, dell'assassino e della massa.⁴³ L'uomo della folla di Poe, con cui Baudelaire si confronta, è un asociale che si abbandona all'anonimato della massa perché incapace di rimanere solo con se

⁴¹ Cfr. *ivi*, pp. 102-103.

⁴² *Ivi*, p. 104.

⁴³ «Da *diseicta membra*, le *Fleurs du mal* ne presentano tre elementi decisivi: la vittima e il luogo del reato (*Un martyre*), l'assassino (*Le vin de l'assassin*), la massa (*Le crépuscule du soir*)» (*ivi*, p. 128).

stesso. Il *flâneur* del poeta, invece, «amava la solitudine; ma la voleva nella folla»,⁴⁴ e si immedesima nella merce inorganica per scoprirsi così simile ad essa, in quanto forza-lavoro di un sistema produttivo che rende gli individui neutri, indistinguibili e sopra ogni cosa utilizzabili, al pari di articoli che si desidera acquistare. Il godimento nel girovagare per negozi o grandi magazzini, il piacere derivato dallo sfrenato e inarrestabile comprare per il solo gusto di comprare, sono droga narcotizzante che cela agli uomini la realtà: essi non sono dominatori della merce, ma sottomessi alla stessa. Baudelaire, in una vaga somiglianza con Hölderlin, vede ciò che la società non coglie, il terribile segreto nascosto della catastrofe: «I poeti trovano sulla loro strada i rifiuti della società e appunto in essi il loro tema eroico».⁴⁵ Il poeta, in lotta contro le correnti della massa trascinata verso un futuro falsamente brillante, diviene dunque eroe e si oppone alla fede nel progresso. Ma mentre Hölderlin smuove gli uomini dalle loro ragnatele attraverso l'uso evocativo del simbolo, Baudelaire utilizza l'allegoria come antidoto al mito, come arma in grado di dissolvere la fantasmagoria che avvolge la società moderna.

2.1. *Esperienza e choc*

Benjamin legge Baudelaire come un poeta ambiguo di un'epoca connotata da altrettanta ambiguità. Egli è contemporaneamente distante e vicino alla folla, è insieme legato alla lirica classica e alla poesia tecnica, è sia nostalgico di un passato alle spalle che orientato verso il cambiamento. In particolare, all'interno delle *Fleurs du mal* è riconoscibile uno sviluppo che si articola in due fasi distinte: la prima è ancorata all'*idéal*, dunque al culto classicheggiante e simbolista, mentre la seconda è manifestazione dello *spleen*. Il principio della poesia *Correspondences*⁴⁶ recita:

La Natura è un tempio dove pilastri viventi
Lasciano uscire a volte parole sciamanti,
foreste di simboli gli uomini vi attraversano
mentre con sguardi familiari li osservano.
Come lunghi echi che da lontano si fondono
in una tenebrosa unione profonda
vasta come la notte e come l'albeggiare

⁴⁴ *Ivi*, p. 134.

⁴⁵ *Ivi*, p. 159.

⁴⁶ C. Baudelaire, *I fiori del male*, cit., pp. 20-23.

i profumi i colori e i suoni si rispondono.⁴⁷

Qui Baudelaire pare collocarsi in prossimità della poesia religiosa dello Hölderlin “sacerdote”, ed è chiaro fin dall’uso di termini graziosi e di attributi che ci rinviano a percezioni sensoriali. La natura è luogo sacro in cui poter cogliere simboli del divino, è spazio ove all’uomo è concesso di esperire l’armonia panteista con il tutto. La *Lichtung* si configura come regno di incontro tra gli enti e gli uomini, in cui i primi si manifestano silenziosamente ai secondi, che eseguono una pratica accogliente e traduttiva. La parola poetica è creatrice di un dipinto simbolico e celebrativo dell’armonia del naturale; si verifica un’unione assoluta con il tutto che arricchisce religiosamente l’uomo. L’esperienza qui presentata è intesa come *Erfahrung*, ovvero come esperienza accumulata in maniera spontanea e simbolica, culturale, che si genera liberamente senza mediazioni da parte di una coscienza.⁴⁸ L’*Erfahrung* si delinea come ciò che non è vissuto consapevolmente, che non fa parte di una esperienza elaborata consciamente quanto piuttosto di una memoria involontaria. Si verifica un nostalgico rimando a un tempo anteriore, dunque il capo è ancora volto all’indietro, a una mitica età dell’oro perduta. Altra poesia esplicitamente contenente un sognante ritorno alla pace antica è *La Vie antérieure*,⁴⁹ in cui sono rievocati paesaggi marini fatti di onde celesti e musiche cullanti. Qui ricompare il regresso ad un tempo *anteriore*, il cui ricordo è attivato in modo involontario; la rammemorazione si presenta come attività spontanea, richiamata alla mente per mezzo di eventi improvvisi.

La poesia *Il cigno*,⁵⁰ in questo senso, rappresenta un luogo di passaggio dal passato al presente, dunque dal sentimento nostalgico alla rabbia rivoluzionaria.⁵¹ Si nota qui l’addio del poeta al mondo simbolico e l’adozione di un linguaggio allegorico che nelle poesie successive diverrà dirompente. Baudelaire, osservando un corso d’acqua, richiama d’improvviso alla memoria Andromaca, l’esiliata per eccellenza, in cui egli si riconosce profondamente. Si dichiara che la vecchia Parigi, così come ricordata dall’autore, non esiste ormai più e nello spirito il poeta conserva le immagini antiche, ancora relativamente ancorate ad un malinconico

⁴⁷ *Ivi*, pp. 21-23, vv. 1-8.

⁴⁸ «Il tempo delle *correspondances* non è altro che l’”idéal” baudelairiano, cifra di uno stato dell’esperienza che conserva ancora elementi culturali» (F. Desideri, M. Baldi, *Benjamin*, Carocci, Roma, 2010, p. 127).

⁴⁹ C. Baudelaire, *I fiori del male*, cit., pp. 244-247.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 224-229.

⁵¹ «La prima strofa di *Le Cygne II* ha il movimento di una culla che dondola avanti e indietro fra modernità e antichità» (W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, cit., p. 36).

ritorno al passato. Il cigno, in questo senso, sarebbe metafora di Baudelaire stesso, esiliato e sporcato dal fango della città moderna, tristemente umiliato e allontanato dalla nobiltà che un tempo accompagnava la figura poetica. Lo *spleen*, inteso come stato d'animo angoscioso, regna nella poesia e si fa testimone della perturbante verità apocalittica che giace sotto i nuovi palazzi, i negozi della metropoli, e l'abbagliante fantasmagoria del progresso.⁵² Il testo recita:

Parigi cambia! Ma nulla nella mia malinconia
è mutato! nuovi palazzi, case, impalcature,
vecchi sobborghi, tutto per me diviene allegoria
e sono più pesanti che macigni i miei ricordi più cari.⁵³

La città ha perduto la quiete simbolica e si incammina verso la massificazione, tanto estranea all'età dell'oro. Il poeta accetta il suo destino moderno e riconosce come linguaggio privilegiato di espressione quello allegorico, che permette di svelare l'illusione dietro alle vetrine, agli oggetti alla moda, alle luci. L'allegoria diviene strumento per la redenzione dei vinti, messi a tacere e celati da un racconto storico volutamente incapace di cogliere la verità del reale; eppure riecheggia ancora, in questa poesia, un debole sentimento nostalgico per l'armonia perduta, accompagnato tuttavia da una rassegnazione consapevole e da una nascente forza antinomica. Baudelaire diverrà un tecnico, creatore di montaggi di immagini dotate di una evidente valenza monadologica, così da permettere l'emergere repentino di un senso profondo e celato. Il poeta non è più il genio creatore heideggeriano, illuminato dal raggio divino e onorato del potere sacerdotale, ma un uomo fra gli uomini, che con le sue mani coglie i pezzi della città per accostarli in una verità che redima i vinti, gli sconfitti.

Giungiamo quindi alla poesia *A une passante*,⁵⁴ in cui è condensata l'esperienza chocante tipica della modernità. Il testo narra della visione da parte di un uomo di una donna, che si differenzia drasticamente dalla figura della donna-angelo classica: ella emerge dalla folla chiassosa e nella stessa folla ritorna, senza permettere alcun tipo di contatto e senza garantire la possibilità di un incontro prossimo.

Un lampo ... poi la notte! – O beltà che sei fuggita
il cui sguardo m'ha dato vita all'improvviso,
non ti rivedrò che nell'eternità?

⁵² «Lo spleen è il sentimento che in permanenza corrisponde alla catastrofe» (W. Benjamin, *Parco centrale*, in *Opere complete*, vol. 7 [scritti 1938-1940], cit., p. 182).

⁵³ C. Baudelaire, *I fiori del male*, cit., pp. 227-229, vv. 29-32.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 244-247.

Altrove, lontano da qui! Tardi! Forse mai più!
Perché io non so dove fuggi né tu dove vado,
tu che avrei amata – che lo sapevi, tu!⁵⁵

La protagonista è qui l'esperienza choccante, denominata *Erlebnis*, in cui incorre il moderno oggetto metropolitano senza capacità di sottrarsene. La società parigina dell'800 non ha più spazio per incontri armonici ed evocativi, ma solo per fugaci sguardi e ritmi frenetici. Benjamin afferma che «l'estasi del cittadino è un amore non tanto al primo quanto all'ultimo sguardo. È un congedo per sempre, che coincide, nella poesia, con l'attimo dell'incanto»,⁵⁶ sottolineando il carattere effimero dell'evento, che sopraggiunge come choc passionale e si dilegua fulmineo, fagocitato tra i passi veloci dei lavoratori. L'uomo vive l'improvviso incontro e accetta con malinconica consapevolezza l'impossibilità di dare un nome e un amore a quella donna, la quale è ormai scomparsa e, per le leggi della massificazione, non sarà mai più vista. L'abitante della metropoli è elettrizzato da brevi momenti intensi e affascinanti che solo la folla può fornirgli. Baudelaire viene definito da Benjamin come colui che «ha posto l'esperienza dello choc al centro stesso del suo lavoro artistico»,⁵⁷ e che ha compiuto nella poesia ciò che Freud ricercava nella psicoanalisi. Come la coscienza tenta di proteggere l'individuo dal trauma provocato attraverso lo choc, così il poeta utilizza un linguaggio allegorico per trasformare l'esperienza traumatizzata in esperienza vissuta, dunque in *Erlebnis* che agevoli la ricezione degli stimoli moderni rendendoli un ricordo consapevole. Egli è collezionista che raccoglie scarti della società per decontestualizzarli e fornire loro un significato del tutto arbitrario; ciò comporta da una parte la perdita dell'aura sacrale degli oggetti, ma dall'altra la possibilità di creare connessioni tra segni differenti che sommariamente rivelano qualcosa di nuovo.

Hölderlin, come si è visto, esprime tragicamente le condizioni di una società anonima e invoca gli uomini a un ritorno nell'intimo spazio della natura, tra le parole di Dio e i paesaggi della Grecia antica. Baudelaire, invece, si distacca dall'ideale classico e nostalgico e si rende produttore di liriche che non esprimono più le esperienze religiose di connessione spontanea con la sacralità del creato, bensì le traumatizzanti esperienze arrecate da un contesto culturale e politico degradato e catastrofico. Il primo si identifica come messaggero, illuminato dalla grazia divina, che risveglia i popoli raccogliendoli attorno a una tradizione comune e

⁵⁵ *Ivi*, p. 247, vv. 9-14.

⁵⁶ W. Benjamin, *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, cit., p. 130.

⁵⁷ W. Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, cit., pp. 170-171.

indirizzandoli verso un destino altrettanto comune; il secondo conosce invece la perdita dell'aureola e si immerge nei rifiuti per raccogliere elementi che portino consapevolezza nella società narcotizzata. Tra *Erlebnis* ed *Erfahrung* «non si dà alcuna “armonica” sintesi ma solo dissonante contrasto».⁵⁸

2.2. Satanismo poetico

Baudelaire subì le accuse di immoralità e offesa alla religione e la raccolta delle *Fleurs du mal* venne sottoposta ad un processo per le presunte oscenità di cui si faceva portatrice. In effetti, tra i protagonisti troviamo ubriachi, giocatori d'azzardo, prostitute, lesbiche, nonché diversi riferimenti alla figura di Satana. Tuttavia Benjamin riconosce come la blasfemia di Baudelaire non debba essere interpretata in un senso letterale, quanto piuttosto come sforzo dello stesso di porsi in una posizione anticonformista, ribelle.⁵⁹ Satana è in possesso di una cultura estesa ed è ricco di abilità; soprattutto, egli è «patrono degli ostinati e degli irriducibili»,⁶⁰ conduce i ribelli all'azione e sussurra consigli anche alle classi sociali superiori. Il satanismo è l'unico atteggiamento che potrà dirigere alla salvezza sperata, poiché è attraverso la distruzione e la decomposizione degli ordini prestabiliti che sarà possibile la creazione di qualcosa di nuovo e di armonico. Non sono le toppe e le ammende a decretare il sopraggiungimento di forme autentiche, ma solo la cancellazione radicale di esperienze, istituzioni e culture. Dall'analisi benjaminiana Satana risulta essere una figura dicotomica: da un lato violenta e crudele, dall'altro sovvertitrice degli ordini in nome di una salvezza prossima. E mentre il simbolismo è volto alla manifestazione del sublime, l'allegorico *spleen* è «manifestazione meschina del demoniaco»,⁶¹ in quanto contenente la rabbia necessaria all'eliminazione dell'apparenza fantasmagorica e della struttura sociale corrotta.

Tra le poesie in cui compare il tema del satanismo troviamo *Les litanies de Satan*,⁶² in cui Satana è invocato dal poeta con la speranza di ricevere soccorso per le sue lunghe pene, ed è

⁵⁸ F. Desideri, M. Baldi, *Benjamin*, cit., p. 128.

⁵⁹ «Al satanismo di Baudelaire non si deve dare troppo peso. Se aveva un qualche significato, allora in quanto unico atteggiamento in cui Baudelaire era in grado di conservare a lungo una posizione non conformista» (W. Benjamin, *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, cit., p. 110).

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ W. Benjamin, *Parco centrale*, cit., p. 192.

⁶² C. Baudelaire, *I fiori del male*, cit., pp. 332-337.

celebrato per le qualità più disparate. Viene definito come «il più sapiente e il più bello tra gli Angeli», come colui «a cui si fece torto», come «confessore degli impiccati e dei cospiratori», come padre di tutti coloro che «Iddio padre dal paradiso terrestre ha cacciato». ⁶³ Satana è qui dipinto come vittima, come tradito, e non come carnefice; è esule e accoglie sotto la sua protezione i rifiuti del mondo. Tramite la propria sapienza dà pace agli uomini, consolandoli con le passioni e le conoscenze prometeiche. Egli è padre e padrone di ciò che conserva al proprio interno la forza antinomica.

L'atteggiamento satanico emerge ancora all'interno della poesia *Abel et Cain*. ⁶⁴ Qui Baudelaire presenta una contrapposizione tra razze: quella nobile, meritevole del destino paradisiaco e ispirata dalla grazia divina, e quella proletaria, «la razza di coloro che non posseggono altra merce se non la propria forza lavoro». ⁶⁵ Abele è figlio di Dio mentre Caino è in grembo a Satana: ciò non connota una separazione tra bontà e meschinità, bensì una distinzione tra coloro che vivono benedetti e coloro che sono vittime di una pena eterna. La prima parte della poesia recita:

Razza d'Abele, dormi bevi e mangia;
Dio ti sorride compiacente.
Razza di Caino, nel fango
striscia e muori miseramente.
Razza d'Abele, il tuo sacrificio
delizia le narici dei Serafini!
Razza di Caino, il tuo supplizio
potrà mai avere fine?⁶⁶

È evidente il riferimento a condizioni di vita drasticamente opposte e altrettanto evidentemente si evince come tra le due classi non si dia conciliazione, ma solo lotta; come abbiamo visto, Benjamin auspica invece un intervento da parte della borghesia letteraria di sinistra, affinché la classe proletaria venga liberata dalle ingiustizie subite, in una collaborazione che dissolva le distanze.

Baudelaire è descritto come un poeta *chiffonnier*, ovvero uno straccivendolo che raccoglie i rifiuti della società nella realizzazione di un mosaico fatto di immagini con valore altamente

⁶³ *Ibidem*, vv. 1,4, 41, 44.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 328-331.

⁶⁵ W. Benjamin, *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, cit., p. 110.

⁶⁶ C. Baudelaire, *I fiori del male*, cit., p. 329, vv. 1-8.

significativo. In effetti nessuno straccivendolo aveva il merito di inserirsi nella *bohème*, ma tutti i partecipanti di quest'ultima «potevano ritrovare nel cenciaiolo una parte di se stessi». ⁶⁷ E agli stessi straccivendoli è dedicata la poesia *Le vin des chiffonniers*: tra l'ebbrezza dei vini e i fumi delle strade, sommersi dal «vomito confuso della gran villa parigina», ⁶⁸ i reietti sono ribelli volti a distruggere le fondamenta dell'ordine sociale e il loro sguardo non va oltre le macerie, non è accompagnato da alcuna speranza nel domani. E quel vino, dono peccatore, è ciò che permette agli uomini di sognare dimenticando gli orrori a cui sono soggetti. Sia gli straccivendoli che Baudelaire sono convulsivamente dediti alla raccolta di «tutto ciò che la grande città ha rigettato, tutto ciò che ha perduto, tutto ciò che ha disdegnato», ⁶⁹ e la collezione spasmodica di tali scarti è ciò che garantisce il disvelamento satanico della realtà nascosta e intrappolata fra i magazzini e le strade.

Vediamo quindi come Heidegger promuova una poesia classicheggiante e ricca di una sacralità in grado di nobilitare simbolicamente gli enti del mondo e di ricostituire l'armonia perduta, in una relazione misteriosa e profonda tra uomo e dei, tra le braccia della natura. Benjamin crede invece nella necessità di affidarsi ad autori allegoristi che siano produttori di un sovvertimento radicale degli ordini di produzione e delle istituzioni sociali, in quanto la visione della catastrofe eminente richiede una risposta satanica e distruttiva, che permetta la nascita di una nuova umanità.

⁶⁷ W. Benjamin, *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, cit., p. 108.

⁶⁸ C. Baudelaire, *I fiori del male*, cit., p. 285.

⁶⁹ W. Benjamin, *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, cit., p. 160.

CONCLUSIONE

Nel nostro elaborato ci siamo proposti di confrontare le posizioni di Heidegger e di Benjamin riguardo al linguaggio poetico, tenendo conto dei rispettivi presupposti filosofici e delle rispettive interpretazioni di Hölderlin e di Baudelaire. Alla luce delle riflessioni compiute, possiamo notare come i due filosofi partano da una visione condivisa, poiché entrambi rivelano l'emergente catastrofe e la pericolosità annidata in una società anonima, indifferenziata. In modo altrettanto analogo i due concordano sul nascente processo della perdita d'aura, quindi sull'atteggiamento di abbandono nei confronti della verità autentica degli enti del mondo. Tuttavia, essi elaborano risposte diametralmente opposte nel tentativo di risoluzione della criticità apocalittica. Nonostante il riconoscimento condiviso dell'importanza della parola poetica, considerata come elemento contenente il maggiore valore salvifico, l'interpretazione della stessa diverge nei due autori.

Heidegger rinviene l'essenza della poesia nei componimenti di Hölderlin, a cui dedica molti suoi saggi, riconoscendo in lui la realizzazione più piena della parola poetica. Tramite l'analisi dei testi heideggeriani, è emerso il tentativo di coniugare le liriche di Hölderlin alla luce delle riflessioni filosofiche precedentemente affrontate. Heidegger mostra come il poeta sia in grado di svelare una verità misteriosa, di togliere gli elementi dalle gabbie della logica strumentale e di donare loro un significato di autenticità. Ciò risulta possibile per via della illuminazione divina che i poeti ricevono, ma il protagonismo non è affidato a Dio, bensì alla natura sacrale. Quest'ultima erige uno spazio di apertura e infonde il proprio carattere sacro nel divino, il quale a sua volta richiama a sé gli uomini per la realizzazione di un'unione intima e indissolubile. Il poeta è destinatario della sacralità naturale ed è sacerdote che, con le proprie parole, riconduce gli uomini all'origine, all'armoniosa fonte del fiume. La minaccia del pericolo è qui vista come contenente in potenza la possibilità di salvezza, poiché nella catastrofe si può ottenere un raccoglimento intorno alla radura illuminata, si può attuare un ritorno alle tradizioni, di modo da erigere un futuro – in un senso altamente nazionalistico – collettivo. La consapevolezza del fine della vita umana, ovvero la morte, si mostra nelle poesie di Hölderlin in un linguaggio gravido di drammaticità e altamente classicheggiante, nella celebrazione armoniosa e simbolica dell'esperienza intesa come *Erfahrung*.

Benjamin, come visto, ammira invece il lavoro compiuto da Baudelaire, rinvenendo in questi l'unico atteggiamento in grado di permettere l'avvento del Messia, nonché la libertà della classe

proletaria. Nonostante Baudelaire sia situato in un contesto temporale e spaziale differente da Benjamin, quest'ultimo individua nella Parigi moderna quella stessa verità monadologica che riaffiorerà con maggiore forza nella Germania dell'Avanguardia. Il poeta, in un abbandono progressivo del linguaggio classicheggiante, si cimenta nella realizzazione di poesie socialmente impegnate, poesie di denuncia verso un sistema socio-politico altamente critico. I componimenti abbandonano definitivamente il loro approccio "pittorico", volto alla raffigurazione di immagini naturali, eteree, eroiche, e si indirizzano verso la tecnica fotografica: le parole allegoriche producono immagini fatte di accostamenti di oggetti e soggetti rappresentativi della metropoli, e tali immagini sprigionano la verità apocalittica celata dalle luci abbaglianti del capitalismo. Non più, quindi, felici corrispondenze richiamate da memorie involontarie, ma elaborazioni coscienti di choc tipici della modernità. Non più la ricostruzione del disgregato per la riproposizione di un'armonia del passato, ma la distruzione di ciò che possiede crepe per la possibilità di realizzare il nuovo, il giusto. Non più parole che incitano al patriottismo e alla preservazione della tradizione comune, ma parole di ribellione che spronano all'abbandono di quella stessa tradizione e al risveglio dalla fantasmagoria. Hölderlin è poeta del grazioso, dell'ordinato, dell'armonico, del sacrale, dell'auratico; Benjamin poeta del caotico, del blasfemo, del satanico, del vizioso, del non-auratico.

In conclusione, è evidente come Heidegger e Benjamin eleggano due modalità di reazione al tempo catastrofico opposte fra loro, l'una orientata verso il quietismo e l'attendismo nella celebrazione del passato, l'altra direzionata verso un'attività violenta e sovversiva. La presente tesi è volta ad evidenziare lo stupore in cui si incorre nel notare come da simili considerazioni su un medesimo contesto possano realizzarsi proposte cotanto differenti.

BIBLIOGRAFIA

1. Opere di Martin Heidegger citate e di riferimento (in ordine cronologico):

Der Begriff der Zeit, 1924, trad. it. di F. Volpi, *Il concetto di tempo*, con una Postilla di H. Tietjen, Adelphi, Milano, 2006.

Sein und Zeit, 1927, nuova trad. it. a cura di F. Volpi, *Essere e tempo*, sulla versione di P. Chiodi, Longanesi, Milano, 2019.

Der Ursprung des Kunstwerkes, 1936, in *Holzwege*, 1950, trad. it. di P. Chiodi, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1968, pp. 3-69.

Hölderlin und das Wesen der Dichtung, 1936, in *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, 1951, trad. it. di L. Amoroso, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, in *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano, 2021, pp. 39-58.

«*Wie Wemm am Feiertrage...*», 1939, in *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, 1951, trad. it. di L. Amoroso, «*Come quando al dì di festa...*», in *La poesia di Hölderlin*, cit., pp. 59-94.

«*Andenken*», 1943, in *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, 1951, trad. it. di L. Amoroso, «*Rammemorazione*», in *La poesia di Hölderlin*, cit., pp. 95-180.

Brief über den Humanismus, 1946, trad. it. di F. Volpi, *Lettera sull'«umanismo»*, Adelphi, Milano, 2020.

Bauen Wohnen Denken, 1951, in *Vorträge und Aufsätze*, 1954, trad. it. di G. Vattimo, *Costruire abitare pensare*, in *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano, 1994, pp. 96-108.

“...dichterisch wohnet der Mensch...”, 1951, in *Vorträge und Aufsätze*, 1954, trad. it. di G. Vattimo, “...poeticamente abita l’uomo...”, in *Saggi e discorsi*, cit., pp. 125-138.

Was heißt Denken?, 1952, in *Vorträge und Aufsätze*, 1954, trad. it. di G. Vattimo, *Che cosa significa pensare?*, in *Saggi e discorsi*, cit., pp. 85-95.

Die Frage nach der Technik, 1953, in *Vorträge und Aufsätze*, 1954, trad. it. di G. Vattimo, *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, cit., pp. 5-27.

2. Opere di Walter Benjamin citate e di riferimento (in ordine cronologico):

Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, 1916, trad. it. di R. Solmi, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell’uomo*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, vol. I, [Scritti 1906-1922], a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhauser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino, 2008, pp. 281-295.

Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1928, trad. it. di F. Cuniberto, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1999.

Der Autor als Produzent, 1934, trad. it. di R. Solmi, *L’autore come produttore* in *Aura e Choc*, *Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somiani, Einaudi, Torino, 2022, pp. 147-162.

Paris, Hauptstadt des XIX Jahrhunderts, 1935, trad. it. di R. Solmi, *Parigi, la capitale del XIX secolo [Exposé del 1935]*, in *Aura e Choc*, *Saggi sulla teoria dei media*, cit., pp. 372-386.

Das Paris des Second Empire bei Baudelaire, 1938, trad. it. di R. Solmi, *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, vol. VII [Scritti 1938-1940], a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhauser, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, 2006, pp. 101-178.

Zentralpark, 1938, trad. it. di E. Ganni, *Parco centrale*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, vol. VII [Scritti 1938-1940], cit., pp. 179-211.

Über einige Motive bei Baudelaire, 1939, trad. it. di R. Solmi, Parigi, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in *Aura e Choc, Saggi sulla teoria dei media*, cit., pp. 163-202.

Thesen über den Begriff der Geschichte, 1940, trad. it. di R. Solmi, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus novus, Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 2014, pp. 75–86.

Charles Baudelaire, Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, pubblicazione postuma (1981), trad. it. a cura di G. Agamben, B. Chitussi, G. Gurisatti, M. De Carolis, A. Moscati, F. Porzio, G. Russo, *Charles Baudelaire, Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Neri Pozza, Vicenza, 2012.

3. Opere di Charles Baudelaire citate e di riferimento:

Les Fleurs du mal, 1861, trad. it. a cura di D. Rondoni, *I fiori del male*, Salerno editrice, Roma, 2010.

Saggi e studi su Martin Heidegger e Walter Benjamin citati e di riferimento (in ordine alfabetico):

F. DESIDERI, M. BALDI

Benjamin, Carocci, 2010, Roma.

G. GREGORIO

Heidegger e Hölderlin: la ‘Wanderschaft’ quale essenza del proprio, in “Paradosso” 1, 2022, pp. 159-175.

G. GURISATTI

Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin, Quodlibet Studio, Macerata, 2010.

G. GURISATTI

La parola inquietante. Eto-logia del poeta in Martin Heidegger, in “Paradosso” 1, 2022, pp. 23-38.

A. MARINI

Introduzione, in M. Heidegger, *Il senso dell’essere e la “svolta”*, a cura di A. Marini, La Nuova Italia, Firenze, 1983.

P. MENZIO

Orientarsi della metropoli, Walter Benjamin e il compito dell’artista, Moretti&Vitali, Bergamo, 2002.

A. PINOTTI

Costellazioni, Le parole di Walter Benjamin, Einaudi, Torino, 2018.