

SENTIERI DELLA FILOSOFIA
AUTORI, TESTI, PROBLEMI

**“L’ORIGINE DELL’OPERA D’ARTE”
DI HEIDEGGER
E IL PROBLEMA DELLA VERITÀ**



A CURA DI
VENIERO VENIER

paravia

SENTIERI DELLA FILOSOFIA

AUTORI, TESTI, PROBLEMI

Collana diretta da Giovanni Fornero e Giorgio Brianese

30

**“L’ORIGINE DELL’OPERA D’ARTE”
DI HEIDEGGER
E IL PROBLEMA DELLA VERITÀ**



A CURA DI
VENIERO VENIER

PARAVIA



Per i passi antologici, per le citazioni, per le riproduzioni grafiche, cartografiche e fotografiche, appartenenti alla proprietà di terzi, inseriti in quest'opera, l'Editore — che ha provveduto al deposito della stessa presso l'Ufficio della Proprietà letteraria ai sensi della Legge sul Diritto d'Autore — è a disposizione degli aventi diritto non potuti reperire, nonché per eventuali non volute omissioni e/o errori di attribuzione nei riferimenti bibliografici.

Realizzazione dell'Ufficio tecnico Paravia

Copertina: Studio Livio, Torino
Editing e composizione: EdiText, Torino
Stampa: Tipografia Gravinese, Torino

G.B. Paravia & C. S.p.A.
10139 Torino - Corso Racconigi, 16

Proprietà letteraria e artistica

© 1995, Paravia, Torino

Printed in Italy

Si ritengono contraffatte le copie non firmate o non munite del contrassegno della S.I.A.E.

Prima edizione
1995 (C) 22292 402

Indice

Avvertenza, 7

IL PROBLEMA

Heidegger e l'«Arte» della verità

1. Il problema dell'opera d'arte, 11
2. «La questione della cosa», 12
3. L'essenza dell'opera d'arte, 15
4. L'uomo, l'opera e la verità, 18

IL CLASSICO

L'origine dell'opera d'arte

di M. Heidegger

- L'origine dell'opera d'arte, 25
- Cosa e opera*, 27
- Opera e verità*, 41
- Verità e arte*, 56
- Conclusione*, 74
- Aggiunta*, 76

IL DIBATTITO

- H.G. Gadamer, *La verità dell'opera d'arte*, 83
- W. Biemel, *Arte e verità ne «L'origine dell'opera d'arte»*, 95
- O. Pöggeler, *L'inizialità dell'arte*, 112
- M. Ruggenini, *Essere, uomo e opera nell'apertura della verità*, 121
- G. Vattimo, *L'opera d'arte come messa in opera della verità e il concetto di fruizione estetica*, 135
- E. Severino, *Oltre l'interpretazione heideggeriana dei Greci*, 144

Bibliografia, 155

Avvertenza

La versione dell'*Origine dell'opera d'arte* qui riprodotta è quella pubblicata da La Nuova Italia Editrice (Firenze 1968) in *Sentieri interrotti*, alle pp. 3-69, tradotta in italiano da Pietro Chiodi. In alcuni casi, per ragioni interpretative, ci siamo discostati dalla versione di Chiodi indicando in nota sia il testo originale che la nostra traduzione.

Una prima redazione del saggio era stata approntata da Heidegger per una conferenza tenutasi il 13 novembre 1935 presso la *Kunstwissenschaftliche Gesellschaft* di Friburgo in Brisgovia e replicata nel gennaio 1936 su invito degli studenti dell'università di Zurigo. La seconda redazione che raccoglie (come si ricorderà in apertura della nostra introduzione) tre conferenze tenutesi nel 1936 a Francoforte presso il *Freies Deutsches Hochstift*, sarà invece quella inserita (con l'aggiunta delle conclusioni) in *Sentieri interrotti* (*Holzwege*, Klostermann, Francoforte sul Meno 1950). Il testo verrà poi pubblicato separatamente dall'editore Reclam di Stoccarda nel 1960 con l'aggiunta di un'*Introduzione* di H.G. Gadamer (che riportiamo nella sezione antologica), con il titolo di *Der Ursprung des Kunstwerkes*.

Un'antologia critica su Heidegger, vista la sterminata bibliografia che si va accumulando ormai da decenni, non può che risultare parziale. Abbiamo dovuto sopperire a tale oggettiva difficoltà limitandoci a proporre nella parte del volume dedicata al *dibattito* solo alcuni significativi interventi di interpreti italiani e tedeschi. Ci siamo lasciati guidare in questa proposta da un duplice criterio: restringere la scelta nell'ambito degli scritti che si sono occupati delle tematiche discusse nell'*Origine dell'opera d'arte*, e consentire al lettore, allo stesso tempo, un'ulteriore guida alla comprensione del *classico*. In questo senso si è voluto presentare la sezione antologica come un approfondimento di quel che nel testo è posto in questione piuttosto che proporre una panoramica storiografica.

Questa è la prospettiva in cui ci pare debba essere collocato anche il saggio conclusivo di Emanuele Severino che, pur non affrontando direttamente il tema dell'arte, mette radicalmente in questione i presupposti stessi del saggio di Heidegger. Le note e il commento sia al *classico* che al *dibattito* sono generalmente nostre; là dove si è reso necessario ci siamo serviti, per motivi di chiarezza, della sigla [N.d.C.] per le nostre note, e di [Nota di ...] per contrassegnare quelle dell'autore.

Vorrei infine esprimere gratitudine e riconoscenza a Birgit Müller Lumine per aver pazientemente rivisto la mia traduzione del testo di Walter Biemel, *Arte e verità*, che appare qui, per la prima volta, in edizione italiana.

Questo lavoro è dedicato ad Ana Paula, mia moglie.

Venezia, gennaio 1995



Martin Heidegger

Il problema

Heidegger e l'«Arte» della verità

1. Il problema dell'opera d'arte

L'origine dell'opera d'arte raccoglie, in forma rielaborata, tre conferenze tenute da Heidegger a Francoforte nell'autunno del 1936. In questo saggio Heidegger riprende gran parte delle questioni cruciali del proprio pensiero focalizzandole attorno al problema dell'opera d'arte. Si tratta, come vedremo, di un evento complesso che trascende la sfera limitata dell'esperienza estetica.

D'altro canto, però, l'esperienza dell'opera è ciò da cui bisogna partire; dobbiamo chiederci innanzitutto in che modo noi accediamo realmente all'opera d'arte. Per poter accedere autenticamente all'opera bisogna presupporre, secondo Heidegger, la sua autonomia: l'opera deve poter sussistere autonomamente. La capacità di autosussistenza dell'opera è la prima importante questione affrontata ne *L'origine dell'opera d'arte*.

La presenza dell'opera ed il suo offrirsi alla fruizione trascende il luogo e il contesto della propria produzione. Heidegger mette in luce un elemento paradossale dell'opera d'arte: il presentarsi dell'opera avviene attraverso una privazione del suo mondo originario. Se andiamo a vedere il tempio di Paestum là dove è stato edificato, oppure se assistiamo alla rappresentazione dell'*Antigone* di Sofocle, in entrambi i casi l'opera è sottratta dal proprio ambito essenziale. Per buona che sia la conservazione del tempio o persuasiva l'interpretazione della tragedia, tuttavia vien meno quel mondo originario in cui l'opera è cresciuta¹.

Si tratta di un fenomeno irreversibile: sarebbe un vano tentativo quello di voler ricostruire il contesto originario dell'opera. Al contrario, in un senso che approfondiremo meglio, il rinnovarsi della sua fruizione può avvenire solo se l'origine rimane celata. Ma l'opera d'arte, nella sua autonomia, oltre a essere privazione è anche manifestazione di un mondo ed è questo suo «esporsi» (l'aspetto pubblico dell'opera) quel che contraddistingue l'evento dell'arte in tutta la sua peculiarità. La presenza dell'opera non è però semplicemente una presenza oggettuale; al contrario, il mondo dell'opera d'arte è del tutto inoggettivo, vale a dire non è assolutamente né un oggetto e nemmeno un aggregato di oggetti. D'altro canto parrebbe ovvio che l'opera sia innanzitutto il prodotto di un agire

¹ Cfr. *infra*, *L'origine dell'opera d'arte* (sezione «Il classico», p. 42); d'ora in poi per ogni rimando testuale ci serviremo della sigla OA.

umano; anche se effettivamente l'opera ci appare come l'esito di un agire creativo, non è questo, secondo Heidegger, il modo più adeguato per comprendere l'autentica identità dell'opera d'arte. L'opera d'arte è un prodotto del tutto *sui generis*. A differenza dello strumento che viene fabbricato in ragione del suo utilizzo, l'opera, nella sua compiutezza formale, si impone come una realtà autonoma che non possiede alcuno scopo al di fuori di sé. In questo senso l'opera d'arte è perfetta autosoluzione. Dal momento in cui essa è autenticamente riuscita, diviene del tutto indifferente al suo creatore e si espone nella sua ricchezza di significati all'esperienza della fruizione estetica. Ma la fruizione dell'arte non significa per Heidegger semplicemente godimento estetico. La vera esperienza dell'arte non è solamente un fatto percettivo legato al gusto, è piuttosto un fare esperienza che ci espropria dalla nostra dimensione quotidiana al punto di rovesciare le nostre prospettive consuete. Si tratta di un motivo prevalentemente etico: l'aspetto eccezionale dell'opera d'arte ci attrae a sé obbligandoci a trasformare il nostro essere, la grande opera d'arte non lascia mai indifferenti².

La vitalità dell'opera d'arte trascende dunque la propria dimensione originaria e se l'opera è esposizione di un mondo ne è anche, come si è detto, privazione. Ma l'opera si espone conservando in sé le tracce di quei mondi di cui è privazione: ed è propriamente questo il grande fascino che l'opera d'arte esercita su di noi. Questa capacità di seduzione dell'arte pone in questione, per Heidegger, il senso più profondo della verità.

Il significato di verità attorno a cui s'interroga Heidegger non va frainteso con ciò che usualmente si intende per verità: la verità come verifica, accertamento empirico del contenuto di quel che diciamo. Heidegger intende la verità in un'accezione più radicale che sottintende anche il nostro modo usuale di intendere il vero. Verità per Heidegger è *alétheia* che per gli antichi pensatori greci significava innanzitutto l'esser manifesto, lo stare nella luce della disvelatezza³.

Secondo Heidegger, nell'opera d'arte è all'opera la verità nel significato di *alétheia*. La questione fondamentale dell'origine dell'opera d'arte sarà proprio, come vedremo, l'approfondimento del problema della verità.

2. «La questione della cosa»

Prima di entrare nel merito del rapporto arte-verità su cui insiste *L'origine dell'opera d'arte*, dovremo cercare di approfondire il modo in cui Heidegger chiarisce il senso e il significato ontologico dell'opera. *L'origine dell'opera d'arte* esordisce proprio cercando di distinguere l'essere dell'opera d'arte da quello della cosa, *das Ding*.

Secondo Heidegger esistono tre modi consueti tramite i quali la tradizione metafisica intende l'essere della cosa. La cosa viene vista nel suo aspetto materiale e sostanziale co-

² Si vedano a riguardo le considerazioni di G. Vattimo in *L'opera d'arte come messa in opera della verità e il concetto di fruizione estetica*, e di O. Pöggeler, *L'inizialità dell'arte*, *infra* nella sezione «Il dibattito», rispettivamente alle pp. 135 sgg. e 112 sgg.

³ Cfr. *infra* il nostro commento a *OA*, p. 38, nota 28.

me portatrice di qualità, oppure come il risultato di una sintesi percettiva, ed infine come materia plasmata (teoria che ci avvicina maggiormente alla questione estetica)⁴.

Heidegger s'interroga innanzitutto attorno all'essenza della cosa, la ragione per cui la cosa sia considerata tale. Usualmente il linguaggio filosofico definisce come «cose» tutti gli enti, quelli che appaiono e anche quelli che non appaiono. Kant parla della cosa in sé come di ciò che non appare dell'ente (anche Dio fa parte di quel che dell'ente non appare). Ma, in generale, per il linguaggio filosofico, la cosa (*das Ding*) è innanzitutto l'opposto del mero nulla: tutto ciò che non è nulla è una cosa. E in questo senso, ovviamente, anche l'opera d'arte è una cosa⁵.

La prima accezione tradizionale della cosa (il suo aspetto materiale-sostanziale) vede la cosa come il supporto delle proprie caratteristiche, come la sostanza dei propri accidenti. In ciò si riflette la struttura elementare dell'enunciato che viene suddiviso in soggetto e predicato: il soggetto è l'aspetto permanente, mentre il predicato è l'aspetto mutevole della cosa. Tra soggetto e predicato esiste quella stessa relazione che la sostanza intrattiene con i propri accidenti: è il modo attraverso cui la parola nomina la cosa⁶. Ma, sostiene Heidegger, questo modo di intendere la cosa non le rende pienamente giustizia. Questa analogia tra cosa e proposizione non è in grado di spiegare il significato né dell'una né dell'altra. Se noi cerchiamo di chiarire il senso della cosa attraverso quello della proposizione o viceversa, siamo di fronte a un problema irrisolvibile il cui esito necessario è o il nominalismo (privilegiare il nome rispetto alla cosa) o il realismo (privilegiare l'ente piuttosto che il linguaggio). Il rapporto tra cosa e parola è ben più profondo di quanto questa analogia lasci intravedere.

Il secondo modo usuale di intendere la cosa è quello dell'*aisthetón*, del percepito⁷. La cosa sarebbe, in questa accezione, il dato unitario di quel che viene percepito dalle nostre sensazioni. Ma in questo modo non si fa altro che confondere due realtà differenti: quella della percezione e quella della cosa. Ma, dice Heidegger, noi sentiamo una tempesta e non il rumore di una tempesta, il vento e non il suono del vento: è la cosa a essere immediatamente vicina a noi piuttosto che delle semplici sensazioni. Le cose sono più prossime a noi di quanto usualmente possiamo pensare. Vi è una complicità tale tra noi e le cose che rende estremamente difficile il classificarle semplicemente come sostanze materiali o come oggetti della percezione.

Il terzo significato consueto della cosa è quello di materia plasmata⁸. Questa concezione è quella che più si avvicina al problema dell'opera d'arte. In essa s'intende la cosa come sinolo, unione di materia e forma: la cosa è materia formata. Questa concezione che privilegia la cosa come il risultato dell'unione tra materia e forma, accomuna tutte le cose, sia quelle di natura, sia quelle create dall'uomo. Si tratta di un motivo che ci avvicina alla tradizione della riflessione estetica: la distinzione tra materia e forma è uno dei

⁴ Cfr. *OA*, pp. 28 sgg.

⁵ Cfr. *ibid.*, p. 28.

⁶ Cfr. *ibid.*, pp. 29-30.

⁷ Cfr. *ibid.*, pp. 30-31.

⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 31 sgg.

concetti più abusati dalle teorie estetiche. Secondo Heidegger la suddivisione dell'opera in materia e forma è quanto di più tipico appartenga alla tradizione teorica dell'arte. Ma da dove trae fondamento la coppia concettuale di materia e forma?

Un blocco di granito, dice Heidegger, dispone naturalmente di un proprio spazio materiale, di una propria forma, l'unione di materia e forma è qui predisposta dalla materia. Ma sono forme anche quegli utensili fabbricati dall'uomo come ad esempio la brocca, la scure, la scarpa, etc. In tutti questi casi però è la forma a predisporre la materia poiché è la forma che definisce l'utilizzo della materia⁹.

Ma, sia nel caso che sia la forma a predisporre la materia o, viceversa, la materia a presentarsi come forma, la facoltà essenziale delle cose è quella di essere utilizzabili. Heidegger chiama tale facoltà *Zeughaftigkeit* e ritiene che essa sia il modo fondamentale attraverso cui gli enti ci si presentano. Questo venir alla presenza (*Anwesen*) di cui parla Heidegger non è la presenza del semplice oggetto, il *vor-handenes Sein*, la presenza di ciò che è *Gegen-stand* vale a dire di ciò che ci sta semplicemente di fronte e si offre indifferentemente alla manipolazione (*Zuhandenheit*)¹⁰. Al contrario, il venire alla presenza inteso come *Anwesen* coinvolge e si appropria essenzialmente del nostro esserci (*Da-sein*). La *Zeughaftigkeit*, che caratterizza l'ente nel suo venire alla presenza, non è dunque riducibile semplicemente alla *Zuhandenheit* che qualifica invece la cosa come ciò che ci sta di fronte come mero oggetto¹⁰. Tra noi e gli enti non vi è semplicemente un rapporto di soggetto e oggetto: l'usabilità di cui parla Heidegger intende, insieme, l'esser presenti delle cose e il nostro stesso farne parte.

L'autentico venire alla presenza delle cose (*Anwesen*) è ciò che, profondamente, viene evocato dall'opera d'arte. Ma prima di chiarire in che senso l'arte sia emblematica rispetto all'esser autenticamente presenti delle cose, dobbiamo soffermarci ancora sull'analisi heideggeriana dell'accezione tradizionale dell'ente.

Il concetto di cosa come materia formata poggia su quello di ente prodotto, che a sua volta ha fondamento in una concezione teologica: le cose come creazione divina. Le cose sono il sinolo di materia e forma poiché Dio le ha create così. Il fatto che nell'età moderna non sia più Dio ma l'uomo a plasmare la materia non cambia assolutamente la distinzione tra materia e forma e la concezione degli enti come loro unione. Però a questo punto gli enti di natura non essendo più visti come l'esito di un agire divino, sono divenuti mere cose e ci appaiono come realtà abbandonate a se stesse di cui la tecnica si appropria per i suoi scopi produttivi. Ma in tal concezione siamo ben lontani, secondo Heidegger, dal cogliere l'autentico significato dell'ente, e tanto meno dell'opera come «cosa». I concetti tradizionali della cosa si sono dunque rivelati inadeguati. Il percorso che ha cercato di giungere attraverso di essi al chiarimento del significato «cosale» dell'opera d'arte si è rivelato del tutto insufficiente¹¹.

⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 32-33.

¹⁰ Cfr. *Essere e tempo*, trad. it. di P. Chiodi, Longanesi, Milano 1976, §§ 15 e 16.

¹¹ G. Vattimo ha notato in *Introduzione a Heidegger*, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 113-114, come alla «revisione del concetto di strumento che, come si sa, costituisce la nozione chiave usata in *Essere e tempo* per

Per Heidegger, al contrario di quanto intende la tradizione metafisica, l'ente ci si presenta innanzitutto come *Zeug*, materiale disponibile all'utilizzo. Questa usabilità però non deve essere assolutamente confusa con la *Zuhandenheit*, la manipolabilità. La manipolabilità delle cose è l'essenza della tecnica: le cose valgono e servono solo in virtù della loro riproducibilità. L'età della tecnica eredita il senso teologico dell'*ens creatum*, spogliandolo del suo significato divino. L'*ens creatum* ormai è divenuto la mera cosa disponibile per l'elaborazione tecnica¹².

Questo modo di intendere le cose non tiene assolutamente conto del problema autentico dell'essere dell'ente: è questo l'esito nichilistico della modernità dove viene annullata la differenza tra l'essere e l'ente. L'ente e l'essere non sono la stessa cosa. L'eredità teologica consente all'età della tecnica di identificare l'essere con l'ente: Dio ha liberato le cose per il dominio dell'uomo, secondo l'ideologia tecnologica tutto può essere riproducibile¹³.

Rimane dunque del tutto inspiegabile il come si possa concepire l'esser dell'opera d'arte partendo dall'essere dell'ente; dovremo allora procedere a una repentina inversione di direzione: invece di procedere dalla cosa verso l'opera, dovremo cercare di comprendere il senso dell'essere delle cose a partire dall'essere dell'opera d'arte.

Per far questo bisogna prima però chiarire meglio cosa Heidegger intenda per *Zeug*, materiale. *Das Zeug* si trova in una sorta di posizione intermedia tra la cosa e l'opera, perché per un certo verso è materia nel senso cosale e per un altro è opera nel senso che è materia formata dall'intervento umano. Il materiale (*das Zeug*) dunque oscilla tra la cosa e l'opera, ma se è qualcosa di più rispetto a una semplice cosa è anche qualcosa di meno rispetto all'opera; avevamo visto nelle nostre considerazioni iniziali che l'essere dello strumento è subordinato al suo uso, mentre l'opera d'arte sussiste autonomamente in sé, si dà da sé la propria legge.

La posizione intermedia che *das Zeug* (lo strumento, il materiale d'uso) occupa tra cosa e opera non significa che sia loro subordinato. Anzi, vedremo come, proprio attraverso l'autentico significato dell'opera d'arte, l'usabilità (*Zeughaftigkeit*) riceverà la sua più appropriata dimensione.

3. L'essenza dell'opera d'arte

Vi è un celebre esempio di Heidegger che è illuminante rispetto al significato del rapporto tra opera d'arte e ente: un quadro di Van Gogh raffigurante un paio di scarpe da contadino¹⁴. Il senso del quadro, ovviamente non è quello di una banale rappresentazione

definire il modo di essere delle cose», si accompagni «una revisione della stessa nozione di mondo che ad esso era collegata». Il mutamento di prospettiva si rivela proprio in relazione a un nuovo significato di strumentalità guadagnato dalla riflessione sull'essenza dell'opera d'arte.

¹² Cfr. *OA*, pp. 34-35.

¹³ Per un approfondimento di queste tematiche rimandiamo a M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, trad. it. di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976.

¹⁴ Cfr. *OA*, pp. 36 sgg.

di una coppia di calzature; piuttosto in una cosa così semplice come un paio di scarpe viene evocato, secondo Heidegger, tutto quello che è il mondo contadino. Le scarpe sono presenti non semplicemente come un prodotto anonimamente fabbricato per la sua utenza, ma attraverso quella raffigurazione prende consistenza tutta una ricchezza implicita di significati. Heidegger si dilunga in questo modo nella descrizione del quadro di Van Gogh: «Nell'orificio oscuro, dall'interno logoro, si palesa la fatica del cammino percorso lavorando. Nel massiccio pesantore della calzatura è concentrata la durezza del lento procedere lungo i distesi ed uniformi solchi del campo battuti dal vento ostile. Il cuoio è impregnato dell'umidità e del turgore del terreno, sotto la suola trasuda la solitudine del sentiero campestre della sera che cade. Per le scarpe passa il silenzioso richiamo della terra, il suo tacito dono il suo oscuro rifiuto nell'abbandono invernale. Dalle scarpe promana il silenzioso timore per la sicurezza del pane, la tacita gioia della sopravvivenza al bisogno, il tremore dell'annuncio della nascita, l'angoscia della prossimità della morte, questo mezzo appartiene alla terra, e il mondo del contadino lo custodisce»¹⁵.

È un passo estremamente importante non solo per la sua forza di suggestione ma anche e soprattutto perché ben mette in luce la capacità evocativa dell'opera d'arte. Qui Heidegger non si limita a descrivere il significato di un quadro ma vuole invece mostrare tutta la virtualità di significati di un'opera d'arte, virtualità che l'opera possiede proprio perché rivela il senso autentico dell'usabilità delle cose. L'opera d'arte esibendo se stessa esibisce dunque anche un mondo: gli enti nella loro relazione autentica rispetto al nostro esserci. Le scarpe di Van Gogh sono essenzialmente materiale nel senso che riflettono tutta una forma di vita. L'opera d'arte riesce a mostrare il significato autentico delle cose. Un normale paio di scarpe non ha quella forza significativa che invece possiede nel suo esser opera d'arte. Solo attraverso il suo esser opera d'arte possiamo capirne realmente la sua verità. Non quindi nella materialità delle cose dobbiamo rintracciare il senso dell'opera, ma al contrario attraverso l'opera d'arte possiamo capire le cose e la loro materialità, il senso su cui si fonda la loro utilizzabilità.

Stando nelle vicinanze dell'opera noi scopriamo improvvisamente una dimensione diversa da quella in cui comunemente siamo. Attraverso l'esperienza dell'opera d'arte viene alla luce il legame che noi intratteniamo con le cose nel nostro essere al mondo. Le scarpe di Van Gogh sono materiale che appartiene alla terra: oltre a evocare il mondo contadino esse hanno a che fare con ciò che di questo mondo rimane celato, implicito.

Approfondendo dunque il senso dell'opera d'arte possiamo anche capire il senso più riposto dell'ente: l'opera d'arte è, secondo Heidegger, «messa in opera della verità».

L'opera d'arte non è allora debitrice per il suo essere al proprio carattere di materialità: non è del materiale al quale venga aggiunto poi un valore estetico. L'opera non è assolutamente creazione geniale dell'artista, è piuttosto lo stesso artefice a dipendere dalla verità che l'opera d'arte originariamente dischiude. Il senso più autentico dell'opera d'arte è dunque quello di mostrare la verità dell'ente, l'*alétheia*: l'opera d'arte rispecchia in modo concreto e duraturo il gioco della manifestazione dell'ente tra occultamento e rivelazione. L'esperienza autentica dell'opera d'arte ci consente di soffermarci presso la verità.

¹⁵ *Ibid.*, p. 37.

Vi è un altro celebre passo de *L'origine dell'opera d'arte* in cui Heidegger mostra con suggestione il significato profondo di queste questioni: «Un edificio, un tempio greco [...] racchiude la statua del Dio ed in questo racchiudimento protettivo fa sì che attraverso il colonnato essa risplenda nella sacra regione. In virtù del tempio Dio è presente nel tempio. Questo esser presente è in se stesso il dispiegamento e la delimitazione di una regione sacrale. [...] Il tempio, in quanto opera, dispone e raccoglie intorno a sé l'unità di quelle vie e di quei rapporti in cui nascita e morte, felicità e fortuna, vittoria e sconfitta, sopravvivenza e rovina delineano la forma ed il corso dell'essere umano nel suo destino. [...] Eretto, l'edificio riposa sul suo basamento di roccia; stando lì, l'opera tien testa alla bufera che la investe, rivelandone la violenza. Lo splendore e la luminosità della pietra [...] fanno apparire la luce del giorno, l'immensità del cielo, l'oscurità della notte. Il suo sicuro stagliarsi rende visibile l'invisibile regione dell'aria. La solidità dell'opera fa da contrasto al moto delle onde, rivelandone l'impeto con la sua immutabile calma. [...] Questo venir fuori e questo sorgere, come tali e nel loro insieme è ciò che i greci chiamarono originariamente *phýsis*. Essa illumina a un tempo ciò su cui e ciò in cui l'uomo fonda il suo abitare: noi la chiamiamo la Terra. [...] La Terra è ciò in cui il sorgere riconduce, come tale, tutto ciò che sorge nel proprio nascondimento protettivo. [...] Eretto sulla roccia, il tempio apre un Mondo e lo riconduce nello stesso tempo alla Terra, e solo allora si rivela come suolo natale»¹⁶.

In questo lungo passo heideggeriano che abbiamo riportato riemergono tutti gli elementi sinora discussi attorno al senso autentico dell'essere dell'opera d'arte. L'opera porta a compimento una ricchezza espressiva; questa ricchezza è inesauribile, così come è inesauribile l'avvicinarsi dell'ente tra luce e nascondimento. Ma assieme all'ente viene messo in gioco anche l'esserci umano. Nella descrizione del tempio greco viene evocato il divino e il sacro, ma assieme anche il senso della nascita e della morte, l'opacità del destino, la solidità e insieme l'instabilità della materia. Tutto questo, ricorda Heidegger, è ciò che i Greci chiamavano *phýsis*: la forza della manifestazione dell'ente, delle cose, cui l'uomo stesso fa parte. L'uomo fonda il proprio abitare su ciò che Heidegger chiama Terra (*die Erde*). La Terra è ciò da cui sorge e prende consistenza tutto ciò che l'opera d'arte, nel suo esporsi, rappresenta come mondo (*die Welt*). La Terra nasconde e custodisce, ma da essa scaturisce il rivelarsi del Mondo. Terra e Mondo sono la coppia di concetti attorno a cui fondamentalmente Heidegger fa ruotare il senso di verità dell'opera d'arte. Il gioco della verità come alternanza di luce e nascondimento entro cui si manifesta l'ente è chiamato da Heidegger il conflitto tra Mondo e Terra. Nell'opera d'arte noi esperiamo compiutamente la contesa tra Mondo e Terra. Nell'opera d'arte la verità appare compiutamente come conflitto. *Die Erde* è l'aspetto nascondente e proteggente che, se consente lo scaturire dell'ente, tende anche a trattenerlo presso di sé. *Die Welt* è invece l'aspetto manifesto in cui l'ente riluce e la cui permanenza è contesa nei confronti della forza occultatrice della Terra.

La contesa tra *Welt* e *Erde* riflette anche quella che è la virtualità propria dell'opera d'arte: il suo possibile riaccadere, la vicenda storica della sua fruizione, la sua volontà di

¹⁶ *Ibid.*, pp. 43-44.

permanere e, assieme, il venir privata del suo mondo originario. Nell'opera d'arte, dunque, la verità riluce come contesa ed è quel che possiamo chiamare «il destino errante della verità». L'impatto straordinario (*Stoß*) che l'esperienza dell'autentica opera provoca in noi è esperienza compiuta della contesa inesauribile tra Terra e Mondo, tra celatezza e disvelamento. L'opera d'arte evoca la *phýsis* in tutta la sua ambiguità.

4. L'uomo, l'opera e la verità

Dovrebbe esser chiaro da quanto emerso finora che per Heidegger l'opera d'arte non è semplicemente il frutto di un fare creativo. Le intenzioni dell'artista sono del tutto subordinate alle leggi dell'opera. Il fare dell'artista (e anche quello del fruitore dell'arte) è del tutto assorbito dalla contesa tra *Welt* e *Erde* che compiutamente, autonomamente, l'opera rappresenta. Paradossalmente, possiamo dire che è l'opera a servirsi dell'artista per la propria affermazione. Proprio perché nell'opera d'arte è all'opera la verità si può credere che l'opera sia il risultato prodotto dalla manipolazione della materia. Ma l'opera, come abbiamo visto, non è semplicemente un materiale al quale venga aggiunta la creatività artistica. Piuttosto, nella sua compiutezza, l'opera d'arte si presenta come un *factum est*: nell'opera formata si dissolve la figura dell'artefice; l'artista cede necessariamente il campo all'autonomia dell'opera concretamente presente¹⁷.

L'esperienza dell'opera d'arte mette in gioco l'essere delle cose assieme a quello dell'uomo. Dice Heidegger a riguardo che «le cose sono e gli uomini anche. Doni e sacrifici sono. Animali e piante sono. Mezzo ed opera sono. L'ente sta nell'essere, l'essere è percorso da un oscuro fato disposto tra il divino e l'antidivino. Molta parte dell'ente sfugge al dominio dell'uomo, poche cose sono conosciute. [...] In nessun caso l'ente è ciò che potrebbe sembrare a prima vista, cioè qualcosa in nostro potere e meno ancora, una nostra rappresentazione. Se riuniamo tutto questo in uno, sembra che comprendiamo, sia pure grossolanamente, tutto ciò che è»¹⁸.

Nell'opera d'arte si fa esperienza di come l'ente sfugga al dominio dell'uomo. In quel che l'opera espone viene attratto anche l'essere stesso dell'uomo, l'esserci che Heidegger chiama *geworfenes Sein*, l'esser gettato nella profonda inconsapevolezza del proprio destino e della propria provenienza¹⁹.

L'opera d'arte rispecchia dunque, compiutamente, queste tensioni; è fattura non nel senso di essere la creazione intenzionale o geniale di un artista ma nel senso di quel fare che i Greci ritenevano appartenere alla *phýsis*, la forza dell'ente di rendersi presente, manifesto: questa forza, questo fare è *póiesis* che Heidegger chiama *Dichtung*²⁰. Ogni arte è

¹⁷ Cfr. *ibid.*, p. 63.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 37-38.

¹⁹ Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo* cit., §38 e la ripresa critica di questo concetto fatta dallo stesso Heidegger in *Lettera sull'umanesimo* (1949), in *Segnavia*, trad. it. di F. Volpi, Adelphi, Milano 1987, pp. 278 sgg.

²⁰ Si veda a riguardo il nostro commento ad *OA*, *infra*, pp. 69-71, note 96-101.

per Heidegger essenzialmente Poesia (*póiesis-Dichtung*) poiché riflette la contesa della verità tra occultamento e manifestazione. La «Poesia»²¹ esprime assieme al lato manifesto anche il lato oscuro del nostro essere nel mondo. Il concetto di Terra svolge un ruolo fondamentale in tutto ciò come una sorta di controconcetto rispetto al Mondo, a tutto ciò che è manifesto. Se da un lato è grazie alla Terra che l'opera d'arte può esporsi pubblicamente nel Mondo, d'altro lato la Terra costituisce il rinchiudersi in sé dell'opera, il suo nascondimento e la sua privazione. Si tratta, come già sappiamo, del conflitto tra *Welt* ed *Erde*. Ma è proprio grazie al controconcetto di Terra che Heidegger può esplicitare il significato autentico dell'opera d'arte²². È in questo modo che l'opera d'arte rivela tutta la propria consistenza originaria. Terra non è la materia dell'opera ma ciò che consente all'opera di emergere e di divenire Mondo, ma anche ciò in cui tutto riaffonda dopo essere emerso. L'opera d'arte paradossalmente mostra in forma incessante e quindi permanente la contesa tra il lato nascosto e quello manifesto dell'essere.

L'esperienza dell'opera d'arte è di per sé inoggettivabile poiché non può esistere un'opera che risolva una volta per tutte questa tensione tra il manifesto ed il latente.

Non vi è Mondo (l'aspetto pubblico dell'opera) senza il lato oscuro della Terra che custodisce. L'esperienza dell'arte si mostra allora anche come esperienza dell'*errare* della verità, del continuo oscillare tra luce e nascondimento. Parafrasando Eraclito si potrebbe dire che la verità si rivela come ciò che ama nascondersi²³. L'urto straordinario che avviene nell'autentica esperienza dell'opera d'arte evoca l'alternanza tra vita e morte, angoscia e piacere, stabilità e precarietà attraverso cui l'ente si manifesta e ci rende partecipi del suo manifestarsi. L'aspetto straordinario dell'opera d'arte è dunque che in essa la verità accade concretamente, Heidegger dice che nell'opera la verità si storicizza²⁴. Ma verità e storia vanno però comprese qui nel senso di *alétheia*, il prodigio di cui l'uomo viene chiamato a far parte che è quello della disvelatezza delle cose, il suo risplendere in quanto tale. Il senso dell'essere non si esaurisce però nella manifestazione dell'ente, anzi, dietro l'apparire delle cose si cela l'enigma dell'essere stesso. Enigma che, come si è visto, chiama in causa l'esserci umano come «essere gettato» nell'inconsapevolezza della sua origine. Celando la propria provenienza, l'essere può allora disporre dell'uomo più di quanto l'uomo non pensi di poter disporre dell'essere. Al ritrarsi dell'essere corrispondono secondo Heidegger le epoche storiche entro cui l'uomo interpreta e accoglie il rivelarsi delle cose e il suo rapportarsi a esse²⁵. A ogni epoca storica corrisponde un'epoca dell'opera d'arte. Vale a dire che ogni opera rivela un mondo storico e quel determinato accesso all'essere dell'ente che la caratterizza. Lo straordinario dell'o-

²¹ Qui «Poesia» va intesa in senso lato e comprende anche la poesia nel senso specifico di arte della parola; cfr. *OA*, pp. 69-70.

²² Per la centralità del concetto di Terra quale «controconcetto» di Mondo come sostanziale e feconda innovazione della «cosmologia» heideggeriana, rimandiamo, più avanti, al saggio di Gadamer *La verità dell'opera d'arte*, inserito nella sezione «Il dibattito», pp. 83 sgg.

²³ Cfr. il fr. 123 in *I Presocratici*, trad. it. a cura di A. Lami, Rizzoli, Milano 1991, p. 234; M. Heidegger, *Sull'essenza e sul concetto della phýsis*, in *Segnavia* cit., pp. 254-255.

²⁴ Cfr. *OA*, pp. 54 sgg.

²⁵ Si veda *infra* il nostro commento a *OA*, *infra*, pp. 35 sg., 49, 55, rispettivamente alle note 23, 46 e 61.

pera d'arte consiste proprio in questo: e cioè che essa sia un accadimento concreto della verità. Per verità non si intende qui nulla di diverso che il nostro rapporto col mondo, con un determinato mondo storico, nel suo dispiegarsi compiutamente. Questo ci si rivela a sua volta nella «bellezza» dell'ordinata presenza dell'opera d'arte. Non è nulla che abbia a che fare con un sentimento estetico o con una qualche esperienza intimistica. Si tratta piuttosto del rivelarsi di qualcosa di cruciale poiché con la sua inquietante presenza l'opera d'arte rende anche presente quel mistero dell'origine che accompagna essenzialmente l'esserci umano. Lo rende però manifesto in un modo paradossale poiché l'opera d'arte ci rivela soprattutto la meraviglia delle cose nel prodigio della loro disvelatezza.

Il classico

L'origine dell'opera d'arte
di M. Heidegger

Martin Heidegger

Martin Heidegger nasce a Messkirch nel Baden il 26 settembre del 1889. Nel 1903 si iscrive nella classe ginnasiale del liceo di Costanza, proseguendo poi i suoi studi a partire dal 1906, a Friburgo, presso il liceo Bertold. Nel 1909 inizia lo studio della teologia cattolica presso l'università di Friburgo. In seguito a una profonda crisi personale, nell'estate del 1911 decide di abbandonare gli studi teologici. Inizia a frequentare nel semestre invernale del 1911-1912 corsi di matematica e fisica, assieme a quelli di filosofia tenuti da Heinrich Rickert, laureandosi nel luglio del 1913, relatore Arthur Schneider, con una tesi dal titolo *La dottrina del giudizio nello psicologismo*. Consegue poi nel 1915 la libera docenza presso l'università di Friburgo, con la dissertazione *La dottrina delle categorie del significato in Duns Scoto*. L'anno seguente Husserl succede a Rickert nella cattedra di filosofia a Friburgo. Il 21 marzo del 1917 Heidegger si sposa con Elfride Petri. Nel 1919 diviene assistente di Husserl e nel 1923 ottiene la nomina a professore straordinario di Filosofia presso l'università di Marburgo. Nel 1927 vengono pubblicate le prime due sezioni della prima parte di *Essere e tempo*; l'opera, rimasta incompiuta, segnerà il suo definitivo distacco dal pensiero di Husserl, al quale, nell'anno seguente, subentra nella cattedra di Friburgo. Elaborato negli stessi anni di *Essere e tempo*, esce nel 1929 *Kant e il problema della metafisica*.

Nel 1933 Heidegger è nominato rettore dell'università di Friburgo, nomina che occasiona la sua celebre prolusione sulla *Autoaffermazione dell'università tedesca* e che contrassegnerà la sua provvisoria adesione al nazismo conclusasi poi, già durante l'anno successivo, con le dimissioni dal proprio incarico. Nel 1946, su sollecitazione della forza occupante francese, a causa delle sue collusioni con il passato regime, gli viene interdetto il diritto al pubblico insegnamento. Viene edita nel 1947 la *Lettera sull'umonesimo* (indirizzata a J. Beaufret nell'autunno del 1946) dove viene chiarita la propria «svolta» di pensiero rispetto al periodo di *Essere e tempo* e, assieme, anche quella serie di fraintendimenti causati dalle interpretazioni «esistenzialistiche» dell'opera.

Solo a partire dal 1950 Heidegger è totalmente riabilitato e può riprendere ufficialmente il suo insegnamento accademico a Friburgo. Esce nel 1953 *Introduzione alla metafisica* che riprende con aggiunte e rielaborazioni un corso universitario del 1936, tappa fondamentale per intendere l'evoluzione della «*Seinsfrage*», quella «questione dell'essere» che domina ossessivamente tutto il suo percorso di pensiero. Negli anni Cinquanta vengono inoltre edite raccolte di lavori importanti quali *Sentieri interrotti*, *Saggi e discorsi* e *In cammino verso il linguaggio*, opere in cui viene alla luce assieme alla rilettura dei primi pensatori greci la originale interpretazione dei grandi poeti di lingua tedesca quali Hölderlin, Rilke e Trakl, e dove il tema del linguaggio acquisisce sempre più peso in relazione alle questioni ontologiche.

Nel 1961 esce il *Nietzsche*, forse uno dei suoi contributi più originali, frutto di un lungo periodo di elaborazione (il decennio che va dal 1936 al 1946) in cui esegesi nicciana e speculazione heideggeriana si intrecciano saldamente in una rivoluzionaria rilettura della metafisica occidentale.

Nella seconda metà degli anni Cinquanta si ritira, abbandonato l'insegnamento universitario, a Todtnauberg nella foresta nera, dove comunque prosegue la propria attività di ricerca e il lavoro seminariale. Muore il 26 Maggio 1976 a Messkirch, sua città natale.

*

L'origine dell'opera d'arte si inserisce in un modo del tutto singolare nel corpus degli scritti heideggeriani. Le questioni cruciali per Heidegger, quali l'interrogazione radicale del senso dell'essere in rapporto all'uomo e il significato di verità a essa connessa, vengono riprese e discusse qui alla luce del problema della realizzazione dell'opera d'arte. Il procedere del saggio si orienta secondo tre scansioni fondamentali: *Cosa e opera*, *Opera e verità* e *Verità e arte*.

Partendo dalla questione dell'origine dell'opera, Heidegger incomincia a indagarne il suo «aspetto cosale», il suo esser cosa, e introduce, analizzandoli, quelli che – a suo giudizio – sono i tre modi tipici della tradizione metafisica di intendere la natura della cosa: la cosa come sostanza, come sintesi dell'attività percettiva e come sinolo, unione di materia e forma. Si tratta però, in tutti e tre i casi, di concettualizzazioni astratte della cosa che non rendono giustizia al suo autentico significato. Le cose sono svalutate dal pensiero metafisico come mere cose la cui esistenza si rivela infine del tutto subordinata al loro essere utilizzabili, alla loro strumentalità. Fallito il tentativo di cogliere l'essenza dell'opera a partire dalla sua «cosalità», Heidegger propone una vera e propria inversione di rotta: non più dalla materialità della cosa per capire l'essenza dell'opera d'arte, ma la messa in questione direttamente dell'opera per giungere a un diverso significato delle cose e del nostro rapportarci a esse. Assieme al tema dell'opera entra allora in gioco quello della verità, che Heidegger riprende nell'accezione greca dell'*alétheia*, non-nascondimento rivelazione dell'essere attraverso la piena presenza delle cose, degli enti. Si tratta di un rivelarsi del tutto analogo a quello della *physis*, termine con cui i greci intendevano l'auto-dischiudersi dell'ente nel dominio del non-nascosto, della disvelatezza. La disvelatezza ha a che fare però anche con il nascosto con l'occultamento poiché in essa noi incontriamo sempre degli enti e mai l'essere il quale si cela invece dietro la loro manifestazione. Nella disvelatezza si rivela inoltre anche il soggiornare dell'uomo. A essa l'uomo è affidato nelle diverse forme che accompagnano il rivelarsi dell'essere attraverso la manifestazione dell'ente, attraverso cioè quelle *epoche storiche* che caratterizzano l'avvento di *alétheia*, la disvelatezza delle cose e il nostro rapportarci a essa. Uno dei modi in cui l'essere tende a rivelarsi attraverso la presenza degli enti nella loro disvelatezza è l'opera d'arte. Nell'opera d'arte però viene alla luce la disvelatezza in quanto tale, in questo senso essa si presenta come un accadimento vero e proprio della verità. Si tratta secondo Heidegger di uno dei modi eccellenti attraverso cui la verità *si storicizza*, vale a dire uno dei modi in cui essa accade nel contesto di una determinata epoca dell'essere (il determinato accesso all'essere dell'ente che il celarsi stesso dell'essere dischiude). Questo alternarsi tra luce e occultamento che caratterizza nella loro disvelatezza il manifestarsi delle cose si rivela nell'opera come la contesa di Terra e Mondo, tra l'occultare e il disvelamento. L'opera è propriamente l'emergere nell'«aperto» di tale contesa, il suo esibirsi di fatto nella disvelatezza. Di fronte a tutto questo, passa inevitabilmente in secondo piano l'arte come esito di una creatività geniale, uno dei luoghi comuni che ereditiamo dall'estetica romantica, così come diviene una questione del tutto secondaria il pensare alla fruizione dell'arte come puro godimento estetico. Nella disvelatezza l'opera d'arte si impone come un *factum est*, come un permanere, libero da qualsiasi sottomissione strumentale, in cui si mostra anche l'aspetto inaudito delle cose e del rapporto

che intratteniamo con esse. Mentre solitamente questo rapporto si esaurisce con il loro uso in quanto mere cose del nostro mondo quotidiano, nell'opera d'arte esse sono riscattate nella luce di *alétheia*, in quell'originario venire alla presenza dell'essere su cui si fonda anche la nostra esistenza. Nell'opera è dunque all'opera la verità piuttosto che un determinato agire creativo. L'artista paradossalmente diviene allora ciò di cui l'opera si serve per la propria realizzazione piuttosto che esserne il suo inventore geniale. Il porsi all'opera della verità è Poesia nel senso greco di *Póiesis*, il lasciar essere l'ente nel pieno della sua disvelatezza. L'opera si consegna in questo modo alla nostra salvaguardia non solamente e non tanto come conservazione di un patrimonio artistico, ma anche e soprattutto come salvaguardia della verità: quell'originaria differenza tra essere ed ente in cui si radica l'esistenza umana è assieme anche quel mondo storico dell'arte cui apparteniamo.

L'opera che presentiamo è tratta da *Sentieri interrotti* (1935-1946), trad. it. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 3-69.

L'origine dell'opera d'arte

Origine significa, qui, ciò da cui e per cui una cosa è ciò che è ed è come è. Ciò che qualcosa è essendo così com'è, lo chiamiamo la sua essenza¹. L'origine di qualcosa è la provenienza della sua essenza. Il problema dell'origine dell'opera d'arte concerne la provenienza della sua essenza. Secondo il modo comune di vedere, l'opera nasce dall'attività e in virtù dell'attività dell'artista. Ma in virtù di che cosa e a partire da che cosa l'artista è ciò che è? In virtù della sua opera. Che un'opera faccia onore a un artista significa infatti: solo l'opera fa dell'artista un maestro dell'arte. L'artista è l'origine dell'opera. L'opera è l'origine dell'artista. Nessuno dei due sta senza l'altro. Tuttavia nessuno dei due, da solo, è in grado di produrre l'altro. Artista ed opera sono ciò che sono, in sé e nei loro reciproci rapporti, in base a una terza cosa, che è in realtà la prima, e cioè in virtù di ciò da cui tanto l'artista quanto l'opera d'arte traggono il loro stesso nome, in virtù dell'arte².

Così necessariamente come l'artista è l'origine dell'opera in un modo diverso da quello in cui l'opera è l'origine dell'artista, altrettanto necessariamente l'arte costituisce, in un modo diverso ancora, l'origine, ad un tempo, e dell'artista e dell'opera. Ma è dunque possibile che l'arte costituisca un'origine? Dove e in qual modo sussiste l'arte? L'arte è ormai solo più una parola a cui non corrisponde nulla di reale. Non si tratta che di una rappresentazione unitaria in cui facciamo rientrare ciò che l'arte include ancora di reale: l'opera e l'artista. Ma anche nel caso che l'arte fosse qualcosa di più di una semplice rappresentazione unitaria, ciò che viene inteso con tale parola potrebbe esser ciò che è solo sul fondamento della realtà in atto delle opere e degli artisti. O le cose stanno al contrario? C'è l'opera e c'è l'artista solo in quanto c'è l'arte come loro origine?

Qualunque risposta si dia a questi interrogativi, il problema dell'origine dell'opera d'arte assume la forma di problema dell'essenza dell'arte. Ma poiché deve restare impre-

¹ Risuona qui la definizione aristotelica di *essenza*, *tò ti én éinai*; è un'espressione ardua da tradurre alla lettera, che i latini rendono con *quod quid erat esse*, il cui significato principale è «ciò che fa sì che una cosa sia quella e non altrimenti», vale a dire il suo carattere permanente, di stabilità, che fa riconoscere la cosa come tale. Cfr. Aristotele, *Metafisica*, libro VII (Z).

² Si va annunciando uno dei temi fondamentali del saggio: il paradosso dell'interdipendenza tra opera e artista; Tale paradosso mette in luce un *tertium*, l'arte, che non coincide immediatamente né con l'opera né con l'artista, ma a cui entrambi sono debitori per la propria ragione d'essere. Vedremo in seguito come questo primato possa venir chiarito alla luce di due concetti greci fondamentali per il concretizzarsi dell'opera in quanto arte: quello di *Póiesis* e quello di *Phýsis*.

giudicato se e come l'arte in generale sia, cercheremo di rintracciare l'essenza dell'arte là dove l'arte domina indubitabilmente reale. L'arte si trova nell'opera d'arte. Ma che cos'è un'opera d'arte?

Solo l'opera ci può dire che cosa sia l'arte. Si potrà osservare che ci andiamo muovendo in un circolo vizioso. L'intelletto comune esige che si esca da questo circolo, contrario alla logica. Tale intelletto pretende che si ricavi la comprensione dell'essenza dell'arte da un'analisi comparativa delle opere d'arte, viste nella loro semplice-presenza [*Vorhandenheit*]³. Ma un'indagine di questo genere come potrà esser certa di basarsi su autentiche opere d'arte, quando non sa ancora in cosa consiste l'essenza dell'arte? Ma se è impossibile a raggiungersi per questa strada, l'essenza dell'arte non è neppure deducibile da concetti generali. Infatti anche una deduzione di questo genere non può non presupporre come acquisite le determinazioni costitutive di ciò che deve esser assunto come opera d'arte. Il muovere da opere assunte come semplicemente presenti e la deduzione da principi, sono procedimenti egualmente impossibili che, quando sono adottati, non producono che illusioni.

Dobbiamo quindi muoverci nel circolo. Ma non si tratta né di un ripiego, né di un difetto. Nel percorrere questo cammino sta la forza del pensiero, e nel non uscire da esso la sua festa, posto che il pensiero sia un mestiere. Non fa circolo soltanto il passo decisivo dall'opera all'arte – in quanto passo dall'arte all'opera –, ma ognuno dei passi che arrischiamo fa circolo in questo circolo⁴.

Per rintracciare l'essenza dell'arte, che risiede realmente nell'opera, ci indirizzeremo verso un'opera concreta per chiedere ad essa che cosa e come essa sia.

Tutti conoscono opere d'arte. Edifici e monumenti artistici ornano le piazze, opere d'arte si trovano nelle chiese e nelle case. Nelle collezioni e nelle esposizioni sono ospitate opere d'arte di diverse epoche e paesi. Se guardiamo le opere nella loro realtà immediata e senza preconetti, si fa chiaro che esse si trovano lì dinanzi nella loro semplice-presenza né più né meno delle cose. Il quadro pende dalla parete allo stesso modo di un fucile da caccia o di un cappello. Un quadro, ad esempio quello di Van Gogh che rappresenta un paio di scarpe da contadino, passa da una esposizione all'altra. Le opere sono spedite come il carbone della Ruhr e il legname della Selva Nera. Durante la guerra gli inni di Hölderlin erano impacchettati negli zaini accanto agli oggetti da pulizia. I quartetti di Beethoven sono disposti nei magazzini della casa editrice come le patate in cantina. Tutte le opere hanno questo carattere di cosa [*dinghaft*]. Che sarebbero senza di esso? Ma forse ci arrestiamo di fronte a un carattere dell'opera troppo grossolano ed estrinseco. Con una simile visione delle opere d'arte possono aggirarsi in un museo gli spedizionieri o la donna addetta alle pulizie. Noi dobbiamo prendere le opere quali appaiono a

³ *Vorhandenheit*, semplice-presenza, è un celebre termine heideggeriano che caratterizza gli enti, nel loro presentarsi a noi come mere cose sottomano. Si veda al riguardo M. Heidegger, *Essere e tempo* cit., §§ 15 e 16.

⁴ «L'importante non sta nell'uscir fuori del circolo, ma nello starvi dentro nella maniera giusta». È il motto famoso con cui Heidegger invita a sostare nel ragionamento circolare non come in un *circulus vitiosus* da superare per la sua carenza logica, ma come una positiva possibilità di approfondimento del rapporto tra l'essere, il pensare e l'esistenza. Cfr. *ibid.*, pp. 194-195.

coloro che le vivono e ne godono. Ma anche la tanto invocata immedesimazione estetica nell'opera non potrà mai prescindere dal carattere di cosa che inerisce all'opera. L'esser-pietroso è nell'edificio, l'esser-legnoso nella scultura in legno, l'esser-colorato nel quadro, la vocalità è nell'opera in parole, la sonorità nell'opera musicale. Il carattere di cosa è talmente radicato nell'opera d'arte che noi, addirittura, capovolgiamo queste affermazioni dicendo: l'edificio è in pietra, la scultura lignea è in legno, il quadro è in colore, il poema in parola, la musica in note. Bisogna guardarsi dalle evidenze grossolane. Certo. Ma che cos'è questo carattere di cosa così potentemente presente nell'opera d'arte?

O si tratterà di un problema secondario e ingannevole, visto che l'opera è qualcos'altro, al di sopra e al di là della cosalità? Quest'altro, è ciò che costituisce l'artistico. L'opera d'arte è, sì, una cosa fabbricata, ma dice anche qualcos'altro oltre la pura cosa: *állo agoréuei*. L'opera d'arte rende noto qualcos'altro, rivela qualcos'altro: è allegoria. Alla cosa fabbricata l'opera d'arte riunisce anche qualcos'altro. Riunire si dice in greco *syμβάλλειν*. L'opera d'arte è simbolo. Allegoria e simbolo costituiscono il campo entro cui si muove, già da tempo, la caratterizzazione dell'opera d'arte. Ma questo qualcosa che manifesta nell'opera qualcos'altro, che si riunisce a qualcos'altro, è proprio la cosità dell'opera d'arte⁵. Sembra quasi che la cosità nell'opera d'arte sia una specie di basamento in cui e su cui poggia l'altro, l'autentico. Ma non è proprio questo esser-cosa dell'opera ciò che l'artista fa nel suo operare? Ciò che ci proponiamo è di incontrare la realtà immediata e piena dell'opera d'arte; è solo così, infatti, che nell'opera possiamo rintracciare l'arte nella sua realtà. Dobbiamo quindi incominciare col porre in chiaro la cosità dell'opera. Ma a tal fine è necessario sapere chiaramente che cosa significa «cosa». Solo a questo patto ci sarà possibile stabilire se l'opera d'arte è una cosa a cui inerisce anche qualcos'altro, oppure se è alcunché di completamente diverso da una cosa; e quindi in nessun caso una cosa.

Cosa e opera

Che cos'è, in verità, una cosa perché sia una cosa? Ponendo questa domanda miriamo a stabilire l'esser-cosa (la cosità) della cosa. Bisogna cogliere il carattere di cosa della cosa⁶. Al qual fine è necessario conoscere la ragione in cui rientra ogni ente che diciamo cosa.

La pietra nella strada è una cosa, la zolla nel campo è una cosa. Sono cose il boccale e la fontana lungo la strada. Che dire poi del latte nel boccale e dell'acqua nella fontana? Anche queste sono cose, come lo sono la nuvola in cielo, il cardo nel campo, la foglia al vento d'autunno e lo sparviero in volo sulla foresta. Tutto questo dev'essere infatti detto

⁵ La materialità dell'opera d'arte, il suo esser-cosa, è dunque del tutto singolare per due fondamentali motivi: allude ad altro da sé, nel suo aspetto allegorico e insieme riunisce in sé ciò a cui allude attraverso il proprio carattere simbolico. Come, ad esempio, un oggetto sacro non solo allude al divino ma è, per il credente, anche una sua manifestazione.

⁶ Vale a dire l'essenza della cosa, ciò per cui una cosa è tale.

cosa, se viene designato con lo stesso nome anche ciò che, a differenza delle cose suddette, non si manifesta, e perciò non appare. Una cosa che non appare, cioè una «cosa in sé», è, ad esempio, secondo Kant, il mondo nella sua totalità, e perfino Dio. Cose in sé e cose che appaiono – tutti gli enti in generale – sono detti, nel linguaggio filosofico, cose. Aeroplani e stazioni radio fanno oggi parte delle cose più prossime, anche se, quando parliamo delle cose ultime, alludiamo a tutt'altro. Le cose ultime sono la morte e il giudizio. In generale il termine «cosa» indica tutto ciò che non è il mero nulla. Pertanto anche l'opera d'arte è una cosa, per il fatto di differenziarsi dal nulla. Ma questo concetto di cosa non ci offre aiuto alcuno, immediatamente almeno, in vista del nostro compito, e cioè della differenziazione del modo di essere della cosa dal modo di essere dell'opera. Ci ripugna inoltre designare Dio come cosa; e anche definire cosa il contadino nel campo, il fuochista dinanzi alla caldaia, il maestro nella scuola. L'uomo non è una cosa. È vero che diciamo «una troppo piccola cosa» una bimba dinanzi a un compito smisurato, ma soltanto perché in questo caso dimentichiamo in certo modo l'esser-uomo, mirando piuttosto alla determinazione di ciò che costituisce l'esser-cosa della cosa. Siamo anche perplessi a chiamar cosa il capriolo nella radura, lo scarabeo fra l'erba, lo stelo. Sono cose, piuttosto, il martello e la scarpa, la scure e l'orologio. Ma anche qui non si tratta di mere cose. Tali sembrano essere solo la pietra, la zolla, un pezzo di legno: l'inanimato della natura e dell'uso. In questo senso si parla abitualmente di cose di natura e di cose d'uso. Dal più ampio dominio in cui tutto è cosa (cosa = *res* = *ens* = ente), comprese le supreme e ultime, siamo così sospinti verso il ristretto dominio delle mere cose. «Mero» significa, qui, per un verso: la pura cosa, quella che è semplicemente cosa e null'altro. Ma «mero» significa anche: «soltanto più cosa», in un significato prossimo al peggiorativo. Le mere cose, con esclusione delle stesse cose d'uso, valgono come le vere e proprie cose. In che consiste il carattere di cosa di queste cose? È da esse che dobbiamo muovere per determinare la cosità delle cose. Tale determinazione ci porrà in grado di individuare l'essenza del carattere di cosa. Saremo allora in grado di muovere alla ricerca di quella realtà dell'opera in cui consiste quel qualcos'altro oltre alla cosa di cui abbiamo parlato.

È risaputo che, fin dall'antichità, quando fu posto il problema intorno alla natura dell'ente, le cose, nella loro cosità, si imposero come l'ente paradigmatico⁷. È dunque nelle interpretazioni tradizionali dell'ente che dovremo cercare la determinazione della cosità delle cose. Non avremo quindi che da esaminare le dottrine tradizionali intorno all'ente, senza doverci impegnare in una ricerca particolare, per raggiungere la determinazione del carattere di cosa della cosa. Le risposte al problema circa la natura delle cose sono talmente familiari che non si sospetta più che in esse si nasconda qualcosa di problematico.

Le interpretazioni della cosità delle cose, predominanti nel corso del pensiero occidentale e divenute in esso ovvie e di impiego abituale, si possono ridurre a tre.

Una mera cosa è, ad esempio, questo blocco di granito. È duro, pesante, esteso, massivo, informe, ruvido, colorato, in parte opaco e in parte rilucente. Tutto ciò è riscontrabile nella pietra. Ne conosciamo così i tratti caratteristici. Ma questi tratti caratteristici

⁷ Le cose fungono cioè da modello per il significato di ente.

non fanno che indicare ciò che appartiene alla pietra. Sono le sue proprietà. La cosa le possiede. La cosa? A che pensiamo in questo momento dicendo «cosa»? Evidentemente la cosa non è la semplice riunione delle sue caratteristiche, e neppure il sommarsi delle proprietà da cui soltanto risulterebbe l'insieme. La cosa, come ognuno crede di sapere, è ciò intorno a cui le proprietà si raccolgono⁸. Si parla così del nocciolo della cosa. I Greci lo intesero come *tó ypokéimenon*⁹. Questo nocciolo della cosa era per loro ciò che sta nel fondo e che precede ogni determinazione. Le caratteristiche sono invece *tá symbebekóta*, ciò che, nei singoli noccioli è già sempre incluso, e quindi si presenta sempre con essi¹⁰. Queste denominazioni non sono casuali. In esse parla – cosa che qui non c'è più bisogno di dimostrare – la sperimentazione fondamentale dell'essere dell'ente da parte dei Greci. In queste determinazioni trova fondamento la successiva interpretazione della cosità delle cose e in esse si fonda l'interpretazione occidentale dell'essere dell'ente. Questa incomincia con l'assunzione dei termini greci nel pensiero romano-latino; *ypokéimenon* diviene *subjectum*; *ypóstasis* diviene *substantia*; *symbebekós* diviene *accidens*. Questa traduzione latina dei termini greci non è per nulla quel processo «innocuo» che è ancor oggi ritenuto. Dietro questa traduzione letterale, e quindi apparentemente garantita, si nasconde invece il tradursi [*übersetzen*] in un modo di pensare diverso dalla sperimentazione greca dell'essere. Il pensiero romano assume i termini greci senza la corrispondente sperimentazione cooriginaria di ciò che essi dicono, senza la parola greca. La mancanza di base del pensiero occidentale incomincia proprio con questo genere di traduzione.

La determinazione della cosità della cosa come sostanza degli accidenti sembra corrispondere alla nostra concezione naturale delle cose. Niente di strano quindi che questa concezione abituale della cosa abbia fatto da norma anche al comportamento verso la cosa, e cioè alla chiamata in questione della cosa e al parlare intorno ad essa. La proposizione più elementare consiste di un soggetto – che è la traduzione latina di *ypokéimenon* (e, come tale, la sua reinterpretazione latina) – e di un predicato, che enuncia le caratteristiche della cosa. Chi potrebbe mai pensare di porre in dubbio questi rapporti fondamentali fra cosa e proposizione, fra costituzione della proposizione e costituzione della cosa? Ma noi non possiamo far a meno di chiederci: la costituzione della proposizione semplice (la connessione fra soggetto e predicato) è il rispecchiamento della costituzione della cosa (l'unione di sostanza ed accidenti)? Oppure la costituzione della cosa così rappresentata, è progettata in base alla struttura della proposizione?

Che cosa sembra più ovvio del fatto che l'uomo trasferisca nella cosa stessa la struttura della sua asserzione relativa alla cosa? Questo modo di pensare, apparentemente cri-

⁸ Heidegger introduce qui tre modi classici della tradizione metafisica per intendere la natura della cosa: la cosa come caratteristica permanente dei propri attributi, come sintesi percettiva e come sinolo, unione di materia e forma.

⁹ È il sostrato ultimo, definito da Aristotele come quel che non inerisce ad altro da sé mentre di sé si predica ogni altra cosa; cfr. *Metafisica*, libro VII (Z), 1028b 36-37.

¹⁰ Le proprietà della cosa che, pur essendo mutevoli, le competono sempre in quanto suoi attributi. Questo aspetto necessario, che appartiene alla realtà della cosa, andrà del tutto smarrito – come rileverà più avanti Heidegger – nella traduzione latina di *accidens*.

tico, ma in realtà avventato, dovrebbe innanzitutto far vedere come sia possibile il trapasso dalla struttura della proposizione a quella della cosa, ancor prima che la cosa si sia in se stessa rivelata. La questione se il primo e il normativo sia la costituzione della proposizione oppure quella della cosa, è tutt'oggi insoluta. È perfino dubbio se il problema, posto in questi termini, sia risolvibile. In ultima analisi, né la struttura della proposizione offre la norma per la struttura della cosa, né questa viene in quella semplicemente rispecchiata. L'una e l'altra derivano, in sé e nel loro reciproco rapporto, da una comune sorgente più originaria¹¹. Comunque questa prima interpretazione della cosità della cosa, la cosa come portatrice delle sue caratteristiche, non è così naturale come la sua accettazione abituale potrebbe far credere. Ciò che ci si presenta come naturale non è che l'abituale d'una lunga abitudine che ha dimenticato il disabituale da cui deriva. Quel disabituale ha tuttavia, un giorno, colto l'uomo di sorpresa come qualcosa di straordinario, ed ha riempito il pensiero di meraviglia.

La fiducia nell'interpretazione abituale della cosa non ha che un fondamento apparente. Inoltre il concetto di cosa che essa introduce (la cosa come supporto delle sue caratteristiche) non vale soltanto per le mere (ed autentiche) cose, ma per ogni ente in genere. Di conseguenza, non è possibile stabilire sulla sua scorta una distinzione fra l'entecosa e l'ente-non-cosa. Anche il vivo soggiornare presso le cose, anteriore ad ogni riflessione, basta ad avvertirci che questo concetto della cosa non coglie nella sua effettiva natura il carattere di cosa delle cose, ciò che vi è in esse di spontaneo e di autonomo. Abbiamo a volte la «sensazione» che, già da tempo, si sia usata violenza al carattere di cosa della cosa e che il pensiero ne sia il responsabile; si rinnega allora il pensiero, anziché sforzarsi di far sì che il pensiero divenga effettivamente pensante. Ma una «sensazione» di questo genere, per quanto sicura, che peso può avere nella determinazione dell'essenza della cosa, se solo il pensiero ha voce in capitolo? ma forse ciò che noi, in questo e in altri casi, chiamiamo «sensazione» e sentimento è più razionale, cioè più penetrante perché più aperto all'essere di ogni ragione che, decaduta a *ratio*, sia stata interpretata razionalmente. Il vagheggiamento dell'ir-razionale, quale frutto abortivo del razionale non pensato, porta quindi scarsi risultati. Il concetto abituale di cosa si confà certamente ad ogni cosa. Ma la sua capacità comprensiva, anziché abbracciare l'essenza della cosa, la sopraffà.

Come è possibile evitare questa sopraffazione? Solo a patto che noi, in certo modo, garantiamo alla cosa un campo libero in cui essa possa manifestare immediatamente il suo carattere di cosa. A tal fine dev'essere eliminata ogni sorta di concezione e di asserzione che possa frapporsi fra noi e la cosa. Solo a questo patto possiamo abbandonarci alla presenza trasparente della cosa. Ma questo venir incontro immediato della cosa non abbisogna né di essere sollecitato né di essere approntato. Avviene già da gran tempo. In ciò che la vista, l'udito e il tatto apportano, nella sensazione dei colori, dei suoni, della ruvidezza, della durezza, le cose ci investono, alla lettera, nel nostro corpo. La cosa è l'*aisthetón*, ciò che, attraverso le sensazioni, è percepito dai sensi della sensi-

¹¹ È il dilemma che oscilla tra una natura delle cose nominalistica e una realistica; si veda *supra*, la nostra introduzione (sezione «Il problema», pp. 13-14).

bilità¹². Diviene così abituale considerare la cosa semplicemente come l'unità d'un molteplice di dati sensibili. Non cambia nulla in questa concezione il fatto che l'unità venga concepita come somma, o come totalità, o come forma.

Questa interpretazione della cosità della cosa è esatta e comprovabile non meno della precedente. Il che basta già a far dubitare della sua verità. Se riflettiamo infatti con attenzione su ciò di cui andiamo alla ricerca, anche questa soluzione ci lascerà perplessi. La sua pretesa, infatti, che nella manifestazione delle cose noi incominciamo col percepire, innanzitutto e propriamente, un presentarsi di sensazioni – ad esempio di suoni e di rumori – è priva di fondamento. Ciò che udiamo è la tempesta che sibila nel camino, il rombo del trimotore, la *Mercedes* nella sua evidente diversità dalla *Adler*. Ciò che ci è più vicino non sono le sensazioni, ma le cose stesse. In casa udiamo sbattere la porta, e non udiamo mai sensazioni acustiche o anche solo semplici rumori. Per poter udire un semplice rumore dobbiamo non udire le cose, distogliere da loro il nostro orecchio, cioè ascoltare astrattamente. Il concetto di cosa che stiamo esaminando non consiste tanto in una sopraffazione della cosa, quanto nel tentativo esagerato di portarcela vicina nella massima immediatezza. Ma la cosa continuerà a sfuggirci finché ci chiuderemo nel tentativo di risolvere il suo carattere di cosa in ciò che è percepito dalle sensazioni. Mentre la prima interpretazione della cosa, in certo modo, ce l'allontana troppo, rendendocela totalmente estranea, la seconda la rende troppo incumbente e incalzante. Nell'uno come nell'altro caso, la cosa dilegua. È quindi opportuno evitare ambedue gli eccessi. Occorre far sì che la cosa riposi in se stessa e si faccia innanzi nel suo riposare in se stessa. È ciò che sembra fare la terza interpretazione, che è vecchia quanto le precedenti.

Ciò che installa la cosa nella sua persistenza e nel suo nocciolo e, ad un tempo, determina la modalità della sua presentazione sensibile (colore, suono, durezza, massività) è l'elemento materiale della cosa. In questa determinazione della cosa come materia (*ýle*) è già compresa anche la forma (*morphé*). L'elemento costitutivo della cosa la sua consistenza, sta nell'unione di una materia con una forma [*Form*]. La cosa è materia formata. Questa interpretazione della cosa si rifà all'immediatezza visiva attraverso cui la cosa ci si presenta nel suo aspetto (*éidos*). Con la sintesi di materia e forma è finalmente trovato un concetto di cosa ugualmente valido per le cose di natura e per quelle d'uso¹³.

Questo concetto di cosa pone in grado di rispondere al problema del carattere di cosa dell'opera d'arte. Ciò che nell'opera d'arte ha il carattere di cosa è, evidentemente, la materia di cui l'opera consiste. La materia è la base e il campo della formazione artistica. Ma questa concezione così chiara e nota non avrebbe potuto essere subito proposta? Per-

¹² Alla prima definizione della cosa come sostanza dei suoi accidenti (come ciò che permane rispetto alla mutevolezza dei propri attributi) si accompagna ora quella della cosa come unità della percezione sensibile. Ancora una volta, però, ci troviamo di fronte a un procedimento astratto che impoverisce il senso concreto della cosa. Noi, dirà Heidegger, udiamo una porta che sbatte e non dei rumori, udiamo cose, non sensazioni.

¹³ L'unione di materia e forma, il sinolo, è il terzo concetto di cosa; si tratta della concezione più universale e astratta poiché è in grado di accomunare le cose della natura e quelle fatte dall'uomo: un blocco di granito e un qualsiasi utensile, ad esempio, sono entrambi, indistintamente, sintesi di materia (*morphé*) e aspetto (*éidos*), sono cioè *materia formata*.

ché far un giro tanto lungo per giungere a una posizione comunemente ammessa? Perché diffidiamo anche di questa concezione della cosa come materia formata.

Ma la coppia di concetti materia-forma non è forse la più adatta al campo in cui ci stiamo muovendo? Certamente. La distinzione di materia e forma, nei suoi ruoli più diversi, è proprio lo schema concettuale classico di ogni teoria dell'arte e di ogni estetica. Ma questo fatto incontestabile non dimostra che la distinzione di materia e forma sia sufficientemente fondata, né che essa, originariamente, appartenga al dominio dell'arte e dell'opera d'arte. Inoltre il campo di validità anche di questa coppia di concetti oltrepassa già da tempo ed ampiamente l'estetica. Forma e contenuto sono concetti onnicomprensivi, a cui tutto e ogni cosa è riconducibile. Se poi la forma viene connessa al razionale e la materia all'irrazionale, facendo coincidere il razionale col logico e l'irrazionale con l'illogico, e se la coppia forma-materia viene connessa alla relazione soggetto-oggetto, allora il gioco disporrà di un meccanismo concettuale a cui nulla può più contrastare¹⁴.

Stando così le cose, quale aiuto ci potrà dare la distinzione di materia e forma nella determinazione della mera cosa rispetto al resto dell'ente?¹⁵ Forse l'utilizzazione della distinzione materia-forma sarà possibile se porremo rimedio all'ampliamento e allo svuotamento di questi concetti. Certamente, ma ciò presuppone l'individuazione del dominio dell'ente in cui essi possono ottenere la loro capacità determinativa. Che questo sia il dominio della mera cosa resta finora una semplice assunzione. Certamente il fruttuoso impiego di questa coppia concettuale nell'estetica potrebbe far pensare che materia e forma siano determinazioni derivate dall'essenza dell'opera d'arte, successivamente trasferite nel dominio della cosa. Ma dov'è che il plesso materia-forma trova la sua origine? Nel carattere di cosa della cosa o nel carattere di opera dell'opera?¹⁶

Un blocco di granito riposante in se stesso è qualcosa di materiale, con una forma determinata, benché non predisposta. In questo caso «forma» significa una disposizione spazio-locale ed un ordinamento delle particelle di materia da cui consegue un determinato contorno, e precisamente quello del blocco. È però materia che possiede una forma anche la brocca, anche la scure, anche la scarpa. Ma qui la forma, in quanto contorno, non consegue da una disposizione della materia. È la forma, al contrario, che determina l'ordinamento della materia. Non solo, ma la forma implica anche la qualità e la scelta

¹⁴ La materia è riconoscibile come tale solo attraverso una forma; il soggetto razionale è colui che sa cogliere le forme, dare ordine al caos, al mondo oggettuale che altrimenti rimarrebbe sotto il dominio dell'irrazionale. Come dice Heidegger, si tratta di un meccanismo concettuale formidabile, ma corrisponde veramente al senso autentico delle cose e al nostro rapporto con esse?

¹⁵ Come dobbiamo intendere – con l'aiuto della distinzione tra materia e forma – ciò che, specificamente, caratterizza la cosa differenziandola da un senso più generale dell'ente? Cosa contraddistingue la mera cosa in quanto tale? È realmente la cosa, come si chiedeva Heidegger in apertura del saggio, paradigma dell'ente? In altri termini, con tali concetti della cosa sopra elencati (e in primo luogo attraverso la distinzione di materia e forma) siamo in grado di determinare e di capire quella regione dell'ente *fatta di cose* nella quale abitiamo?

¹⁶ La coppia materia/forma fa slittare la questione della cosa sul concetto di opera come creazione. Dobbiamo vedere ora se sia veramente possibile intendere il senso dell'opera in quanto materia formata come emblema per la comprensione della realtà delle cose.

della materia: impermeabile per la brocca, sufficientemente dura per la scure, resistente e tuttavia morbida per le scarpe. L'unione di materia e forma che qui si riscontra è, sin dal principio, regolata da ciò a cui brocca, scure e scarpe debbono servire. Questa usabilità non è aggiunta e attribuita in un secondo momento agli enti suddetti. Essa non è neppure qualcosa come un fine che ondeggi qua o là sopra di essi. Essa è invece quel tratto fondamentale in base a cui questo ente ci si presenta, ci sta davanti e in tal modo ci è-presente [*an-west*], essendo così l'ente che è¹⁷. In questa usabilità si fondano tanto il genere di forma quanto la scelta della materia adatta, e con ciò il predominio della connessione di materia e forma. L'ente che sottostà ad esso è sempre il prodotto di una fabbricazione diretta all'approntamento di un mezzo-per qualcosa. Materia e forma, quali determinazioni dell'ente, ineriscono quindi all'essere del mezzo. Questo termine denota ciò che è stato prodotto per l'uso e per la fruizione. Materia e forma non sono mai determinazioni originarie della cosità della mera cosa¹⁸.

Il mezzo (le scarpe, ad esempio), una volta approntato, riposa in se stesso come la mera cosa; ma non possiede, come il blocco di granito, il carattere dell'esser sorto da sé. Infatti il mezzo ha in comune con l'opera d'arte il fatto d'esser frutto di un'attività umana. D'altra parte, però, l'opera d'arte, in virtù dell'autosufficienza del suo esser-presente, assomiglia piuttosto alla mera cosa nel suo esser sorta da sé e nel suo non essere costretta a nulla. Ciononostante non annoveriamo le opere fra le mere cose. In generale sono le cose d'uso che ci circondano quelle che noi consideriamo le cose più immediate ed autentiche. Quindi il mezzo è per metà cosa, perché determinato dalla cosità, con qualcosa in più; nel contempo è per metà opera d'arte, con qualcosa in meno, mancando dell'autosufficienza dell'opera d'arte. Il mezzo ha una singolare posizione intermedia fra cosa e opera, posto che sia lecito questo genere di esame-comparativo¹⁹.

Il complesso materia-forma, che determina inizialmente l'essere del mezzo, si offre facilmente come il modello della costituzione di ogni ente, poiché vi prende parte l'uomo stesso come fabbricante, cioè quanto al modo del venir all'essere del mezzo. Poiché il mezzo si colloca in una posizione intermedia fra la mera cosa e l'opera, diviene facile applicare l'essere del mezzo (la connessione di forma e materia) anche all'ente che non

¹⁷ Emerge un secondo fondamentale senso degli enti, oltre a quello già sottolineato dello star di fronte delle cose a portata di mano (*Vorhandenheit*): la loro usabilità (*Dienstlichkeit*) (in un significato del tutto analogo a quel che in *Essere e tempo* Heidegger chiamava con il termine di *Zuhandenheit*). Torna qui, inoltre, un motivo di schietta marca aristotelica: questa modalità di essere delle cose (la loro utilizzabilità) è quella rispetto cui l'atteggiamento umano si dispone ai fini della produzione di opere (*póiesis*) avvalendosi di un sapere che le accompagna verso la loro realizzazione (*téchne*). Cfr. *Etica Nicomachea*, libro VI. Per l'importanza di Aristotele nel pensiero di Heidegger cfr. F. Volpi, *Heidegger e Aristotele*, Daphne, Padova 1984.

¹⁸ Prevale, dunque, lo scopo per cui il mezzo (l'utensile, l'oggetto d'uso) è stato approntato. Tale fine diviene la ragion d'essere fondamentale della cosa come strumento.

¹⁹ Il mezzo, per un verso, è fatto di una materia manipolata in vista di una forma ed è quindi un'opera prodotta dal suo artefice, ma, d'altro canto, una volta creato, esso sembra poter sussistere da sé come una qualsiasi altra cosa che ci sta intorno a portata di mano. Ma pur essendo qualcosa in più di una semplice cosa, il mezzo è sostanzialmente subordinato al suo uso, e quindi non possiede la completa autonomia dell'opera d'arte. E dunque si trova a essere in una posizione intermedia, avendo alcune caratteristiche sia della mera cosa che dell'opera d'arte.

ha il carattere di mezzo – cose ed opere – e infine a ogni altro ente in generale²⁰. La tendenza a intendere la costituzione di ogni essere nel quadro di materia-forma riceve poi un'altra notevole spinta dal fatto che si tende a concepire il tutto dell'ente come ente creato (cioè, qui, fabbricato), per effetto di una particolare fede, la biblica. La filosofia propria di questa fede ha un bell'insistere sul fatto che l'azione creatrice di Dio va intesa in un modo del tutto diverso dall'operare umano. Ma se, tuttavia, e sin dall'inizio, in virtù della predestinazione della filosofia tomistica a interprete della Bibbia, l'*ens creatum* viene pensato in base all'unità di *materia e forma*, allora la fede sarà chiarita nell'ambito di una filosofia la cui verità riposa in un non-esser-nascosto [*Unverborgenheit*] dell'ente che è di genere del tutto diverso da quello del mondo creduto nella fede.

Il concetto di creazione fondato nella fede può anche perdere la sua forza direttiva nei confronti della conoscenza dell'ente nel suo insieme. Tuttavia la ormai diffusa interpretazione teologica dell'ente, ricavata da una filosofia estranea, cioè dalla visione del mondo basata sullo schema di materia e forma, può continuare a valere. Ciò è visibile nel passaggio dal Medioevo al Mondo Moderno. La metafisica di quest'ultimo riposa, come quella medioevale, sulla connessione forma-materia che solo più verbalmente ricorda l'essenza dimenticata di *éidos e yle*. In tal modo l'interpretazione della cosa secondo lo schema materia-forma, medioevalmente o trascendentalmente (kantianamente) concepito, diviene abituale ed ovvia. Così anche questa interpretazione della cosità della cosa è, non meno delle altre, una sopraffazione dell'esser-cosa della cosa²¹.

Il fatto di chiamare mera cosa la cosa autenticamente tale è rivelatore. Il «mero» sta a rivelare l'avvenuta spogliazione dei caratteri di usabilità e di fabbricazione. La mera cosa è una specie di mezzo, e precisamente un mezzo spogliato del suo esser-mezzo. Ma questo «resto» rimane in se stesso del tutto indeterminato. Resta indeterminato se il carattere di cosa della cosa si presenti per effetto della semplice rimozione del carattere di mezzo. Anche il terzo modo di vedere la cosa – la cosa come connessione di materia e forma – si rivela pertanto una sopraffazione della natura della cosa²². Le tre maniere esaminate di determinare la natura della cosa la concepiscono rispettivamente come portatrice di accidenti, come unità della molteplicità delle sensazioni e come materia formata. Nel corso della storia della verità dell'ente, le suddette interpretazioni si sono talvolta mescolate fra di loro; ma non è il caso di parlarne. In queste contaminazioni la loro estensione astratta si è sempre più accentuata, al punto di farle valere indifferentemente per la cosa, il mezzo e l'opera. Ne conseguì quel modo di vedere in base al quale pensiamo non solo la cosa, il mezzo e l'opera in particolare, ma ogni altro ente in genere. Questo modo di vedere, dive-

²⁰ Cose e opere non sono essenzialmente mezzi, se non in modo marginale, poiché la loro ragion d'essere non è finalizzata all'uso. Il fatto di essere però intesi come materia formata può ingenerare tale confusione.

²¹ Rimane dominante la visione della cosa come sintesi di materia e forma, anche l'idea teologica di creazione può essere facilmente rimpiazzata dall'operare umano. Non solo l'artefice umano può subentrare a quello divino, ma la cosa, ormai libera da legami teologici, può tranquillamente sussistere in se stessa come mera cosa.

²² Le cose divenute *mere cose*, poiché la loro astratta usabilità è confusa con il fatto di essere opere, oppure semplici cose, decadono in un totale anonimato che oscura ormai del tutto la questione della loro vera natura.

nuto abituale da tempo, anticipa ogni autentica e immediata sperimentazione dell'ente. Ne consegue che il concetto predominante di cosa ci sbarra la via alla determinazione del carattere di cosa della cosa, come, del resto, al carattere di mezzo del mezzo e di opera dell'opera. Da questa situazione nasce la necessità di penetrare in questi concetti di cosa, di porre in luce la provenienza, di chiarirne le pretese e di denunciarne il presunto carattere di evidenza immediata. Questo procedimento è tanto più impellente quando ci si proponga di porre in luce e di esporre il carattere di cosa della cosa, il carattere di mezzo del mezzo e il carattere di opera dell'opera. Al qual fine è in primo luogo indispensabile rimuovere i preconcetti propri delle maniere abituali di considerare la cosa, per lasciare che la cosa riposi nel suo esser-cosa. Nulla sembra più facile che lasciare che l'ente sia l'ente che è. Ma siamo invece di fronte al più difficile dei compiti, visto che l'assunto di lasciar esser l'ente come esso è, costituisce proprio l'opposto di quella indifferenza che volge le spalle all'ente. Ciò che dobbiamo fare è rivolgerci all'ente, pensarlo nel suo essere, ma in modo tale da lasciarlo riposare da se stesso nella sua essenza.

Questo sforzo del pensiero sembra trovare il suo ostacolo maggiore nella determinazione della cosità della cosa; diversamente, come si potrebbe spiegare il fallimento dei tentativi sovraesaminati? La cosa, nella sua modestia, si sottrae al pensiero nel modo più ostinato. Oppure proprio questo rifiutarsi della mera cosa, questa in sé riposante e non costretta compattezza della mera cosa, dovrà appartenere all'essenza della cosa? Ma allora ciò che di più strano e segreto l'essere della cosa porta con sé, non dovrà costituire l'obiettivo ultimo di un pensiero che cerchi di pensare la cosa? In tal caso, però, ci si deve guardare con cura dal ricorrere a forzamenti per aprirsi la via verso il carattere di cosa della cosa.

Che la cosità della cosa si manifesti con grande difficoltà ed assai raramente è provato incontrovertibilmente dalla storia delle sue interpretazioni testé tratteggiate. Questa storia è connessa al destino in base al quale il pensiero occidentale in generale ha pensato sinora l'essere dell'ente²³. Ma non dobbiamo limitarci a questa semplice constatazione. In questa storia vediamo anche un avvertimento. È forse a caso che nell'interpretazione del-

²³ Si tratta di uno dei *percorsi heideggeriani* più noti, per cui alla storia del pensiero occidentale corrisponderebbe quella dell'oblio dell'essere (*Seinsvergessenheit*). La *Seinsvergessenheit* è oblio della differenza tra l'essere e l'ente (differenza ontologica); *differenza* secondo cui l'essere, l'ente nella sua totalità, non può venire concepito come un ente ma è piuttosto quel che consente all'ente di apparire in quanto tale. Però l'essere perviene all'apparire tramite la manifestazione dell'ente celando allo stesso tempo il «luogo» della propria provenienza. Nel consentirgli la manifestazione, celandosi, l'essere si differenzia dunque fondamentalmente dall'ente. La differenza ontologica (che negli ultimi scritti Heidegger chiamerà semplicemente differenza) viene totalmente annullata dalla tradizione metafisica. La metafisica, da Platone in poi, avrebbe *dimenticato*, secondo Heidegger, il senso autentico dell'essere a favore della predominanza dell'ente inteso come semplice presenza (*Vorandenesein*). L'oblio è fortemente segnato dal tentativo di una legittimazione del senso dell'ente, che, iniziato con l'idealismo platonico e proseguito poi dalla teologia medievale attraverso la concezione di Dio come una sorta di Super-ente, culmina in epoca moderna nel predominio dell'idea di soggetto come fondamento della realtà; ma l'esito finale della *Seinsvergessenheit* è quello nichilistico dell'età contemporanea in cui Nietzsche definirà il concetto di essere come «l'ultima esaltazione di una realtà che si dissolve».

Le ragioni dell'oblio non vanno però ricercate in una qualche singola responsabilità, ma appartengono al destino (*Geschick*) dell'essere, che è quello di celare se stesso nel lasciar apparire gli enti assieme al nostro modo di intenderli e di rapportarci a essi. Per un approfondimento di queste tematiche attraverso l'opera heideggeriana...

la cosità della cosa ha assunto un rango predominante lo schema materia-forma? Questa determinazione della cosa deriva da un'interpretazione dell'esser-mezzo del mezzo. Il mezzo è particolarmente vicino al modo di vedere dell'uomo, perché trae il suo essere dall'attività umana. Questo ente, il mezzo, a noi così familiare nel suo essere, possiede anche una caratteristica posizione intermedia fra la cosa e l'opera. Facciamo tesoro di questo avvertimento e incominciamo con l'indagare l'esser-mezzo del mezzo. Poi ci sarà forse possibile procedere oltre, verso la determinazione dell'esser-cosa della cosa e dell'esser-opera dell'opera. Dobbiamo però guardarci dal considerare avventatamente la cosa e l'opera come sottospecie del mezzo. Prescinderemo inoltre dalla possibilità che nel modo in cui il mezzo è tale abbiano luogo differenze storiche fondamentali²⁴.

Qual è la via che conduce all'esser-mezzo del mezzo? In qual modo possiamo accedere a ciò che il mezzo è in verità? Il procedimento che si rende a tal fine necessario deve guardarsi con cura dal cadere in quei forzamenti che caratterizzano le interpretazioni abituali. Ci potremo garantire da questo pericolo se incominceremo con la semplice descrizione di un mezzo qualsiasi, senza teorie filosofiche.

Consideriamo, a titolo di esempio, un mezzo assai comune: un paio di scarpe da contadino. Per descriverle non occorre affatto averne un paio sotto gli occhi. Tutti sanno cosa sono. Ma poiché si tratta di una descrizione immediata, può esser utile facilitare la visione sensibile. A tal fine può bastare una rappresentazione figurativa. Scegliamo, ad esempio, un quadro di Van Gogh, che ha ripetutamente dipinto questo mezzo. Che c'è in esso da vedere? Ognuno sa come son fatte le scarpe. Se non si tratta di calzature di legno o di corda, hanno la suola di cuoio e la tomaia unita alla suola con cuciture e chiodi. Questo mezzo serve da calzatura. Col variare dell'uso – lavoro nei campi o danza – variano la forma e la materia. Queste considerazioni abbastanza banali non fanno che chiarire ciò che già sappiamo. L'esser-mezzo del mezzo consiste nella sua usabilità. Ma che ne è di quest'ultima? Con essa afferriamo anche l'esser-mezzo del mezzo? A tal fine non dovremo considerare il mezzo usato nell'atto del suo impiego? La contadina calza le scarpe nel campo. Solo qui esse sono ciò che sono. Ed esse sono tanto più ciò che sono quanto meno la contadina, lavorando, pensa alle scarpe o le vede o le sente. Essa è in piedi e cammina in essa. Ecco come le scarpe servono realmente. È nel corso di questo

deggeriana cfr. *Introduzione alla metafisica* (1936), trad. it. di G. Masi, Mursia, Milano 1968; *Dell'essenza del fondamento* (1929), *La dottrina di Platone sulla verità* (1942) e *Lettera sull'umanesimo* (1949), in *Segnavia* cit., rispettivamente alle pp. 159-192 e 267-316; *La sentenza di Nietzsche: «Dio è morto»*, in *Sentieri interrotti* (1950) cit., pp. 191-246; *Identità e differenza* (1957), trad. it. di U.M. Ugazio, in «aut-aut», 187-188 (1982), pp. 2-38. Si veda inoltre *Nietzsche*, trad. it. di F. Volpi, Adelphi, Milano 1994, che raccoglie in due volumi i corsi universitari che vanno dal 1936 al 1946, dove le questioni sopraindicate sono ampiamente discusse.

²⁴ Entra in gioco una ulteriore e decisiva determinazione della cosa in grado di metterne in luce un significato più autentico: «l'esser mezzo del mezzo» (*das Zeughafte des Zeugtes*). Questo carattere peculiare dell'ente come «utilizzabilità» viene ora approfondito più radicalmente di quanto non sia accaduto in *Essere e tempo* e di quanto non si sia già accennato nelle pagine precedenti di questo stesso saggio (cfr. *supra* la nota 17). L'attenzione a cui ci richiama qui Heidegger va rivolta però al passaggio decisivo: dall'esser cosa come mezzo alla verità della cosa come opera. Se la prima non è in grado di render ragione della seconda, sarà, al contrario, l'opera – come vedremo – a mostrare il vero significato delle cose anche nel loro essere strumentale e quindi anche la loro autentica usabilità.

uso concreto del mezzo che è effettivamente possibile incontrarne il carattere di mezzo. Fin che noi ci limitiamo a rappresentarci un paio di scarpe in generale o osserviamo in un quadro le scarpe vuotamente presenti nel loro non-impiego, non saremo mai in grado di cogliere ciò che, in verità, è l'esser-mezzo del mezzo. Nel quadro di Van Gogh non potremmo mai stabilire dove si trovino quelle scarpe. Intorno a quel paio di scarpe da contadino non c'è nulla di cui potrebbero far parte, c'è solo uno spazio indeterminato. Grumi di terra dei solchi o dei viottoli non vi sono appiccicati, denunciandone almeno l'impiego. Un paio di scarpe da contadino e null'altro, ma tuttavia...²⁵

Nell'orificio oscuro dall'interno logoro si palesa la fatica del cammino percorso lavorando. Nel massiccio pesantore della calzatura è concentrata la durezza del lento procedere lungo i distesi e uniformi solchi del campo, battuti dal vento ostile. Il cuoio è impregnato dell'umidità e dal turgore del terreno. Sotto le suole trascorre la solitudine del sentiero campestre nella sera che cala. Per le scarpe passò il silenzioso richiamo della terra, il suo tacito dono di messi mature e il suo oscuro rifiuto nell'abbandono invernale. Dalle scarpe promana il silenzioso timore per la sicurezza del pane, la tacita gioia della sopravvivenza al bisogno, il tremore dell'annuncio della nascita, l'angoscia della prossimità della morte. Questo mezzo appartiene alla terra, e il mondo della contadina lo custodisce. Da questo appartenere custodito, il mezzo si immedesima nel suo riposare in se stesso.

Ma forse tutto ciò non lo vediamo che noi nel quadro. La contadina, invece, porta semplicemente le sue scarpe. Se almeno questo «semplice portare» fosse davvero semplice! Quando, alla sera, la contadina, stanca ma lieta, si toglie le scarpe; o quando, al primo mattino, le ricalza; oppure, quando in un giorno di festa le smette, essa sa tutto questo senza bisogno di osservazioni o di considerazioni. L'esser-mezzo del mezzo consiste certamente nella sua usabilità. Ma questa a sua volta riposa nella pienezza dell'essere essenziale del mezzo. Questo essere è da noi indicato col termine *fidatezza* [*Verlässigkeit*]. In virtù sua la contadina confida, attraverso il mezzo, nel tacito richiamo della terra; in virtù della fidatezza del mezzo essa è certa del suo mondo. Mondo e terra ci sono per lei, e per tutti coloro che sono con lei nel medesimo modo, solo così: nel mezzo. Diciamo «solo» ed in realtà erriamo, poiché la fidatezza del mezzo dà al mondo immediato la sua stabilità e garantisce alla terra la libertà del suo afflusso costante²⁶.

L'esser-mezzo del mezzo, la fidatezza, tiene unite tutte le cose secondo il loro modo e la loro ampiezza. L'usabilità del mezzo non è che la conseguenza essenziale della fidatezza. Quella vibra in questo, e senza di esso sarebbe nulla. Il singolo mezzo viene consumato e logorato; ma anche l'usare incappa nel frattempo nell'usura, si ottunde e diviene co-

²⁵ Le calzature da contadino raffigurate da Van Gogh non sono più un banale paio di scarpe, non semplicemente un qualcosa che serve; la loro «usabilità» si fonda invece su qualcosa di più profondo. Attraverso l'esempio di un'opera figurativa Heidegger inizia a introdurre concretamente la questione del senso autentico delle cose.

²⁶ Il vero senso dell'«essere mezzo del mezzo» si rivela dunque come fidatezza (*Verlässigkeit*), che non significa esclusivamente confidare nella sua utilità; sul fondamento della fidatezza riposa piuttosto quel rapporto di familiarità che quotidianamente inurteniamo con le cose. Heidegger introduce qui una coppia di concetti che, come vedremo, saranno fondamentali per chiarire il rapporto tra opera e verità: la Terra che *tende* a custodire le cose nel loro nascondimento, e il Mondo, invece, che *tende* a rivelarle attraverso il suo esporsi.

mune. Così lo stesso esser-mezzo si corrompe e decade a mero mezzo. Questa devastazione dell'esser-mezzo è il dileguare della fidezza. Il deperimento a cui le cose d'uso debbono la loro noiosa ed importuna abitudine non è che un segno dell'essenza originaria dell'esser-mezzo. La banale abitudine del mezzo si fa allora innanzi come il modo di essere unico ed esclusivo del mezzo. Di visibile non resta che la piatta usabilità. Essa porta con sé l'illusione che l'origine del mezzo consista nella semplice fabbricazione che impone una forma a una materia. Invece il mezzo, nel suo esser tale, risale ben oltre. Materia, forma, e la loro distinzione, hanno esse stesse un'origine assai più lontana.

Il riposo del mezzo riposante in se stesso consiste nella fidezza. È in esso che possiamo vedere che cosa il mezzo sia in verità. Tuttavia non sappiamo ancora nulla di ciò che cercavamo in principio, e precisamente dell'essere cosa della cosa; e meno ancora sappiamo di ciò che in ultima analisi andiamo cercando, cioè l'esser opera dell'opera nel senso dell'opera d'arte. O abbiamo forse, inavvertitamente e, per così dire di passaggio, intravisto qualcosa intorno all'esser opera dell'opera.

Ciò che abbiamo potuto stabilire è l'esser-mezzo del mezzo. Ma come? Non mediante la descrizione e l'analisi di un paio di scarpe qui presenti. Non mediante l'osservazione dei procedimenti di fabbricazione delle scarpe, e neppure mediante l'osservazione di un qualche uso di calzature. Ma semplicemente ponendoci innanzi a un quadro di Van Gogh. È il quadro che ha parlato. Stando nella vicinanza dell'opera, ci siamo trovati improvvisamente in una dimensione diversa da quella in cui comunemente siamo. L'opera d'arte ci ha fatto conoscere che cosa le scarpe sono in verità. Sarebbe un errore esiziale quello di credere che la nostra descrizione, con procedimento soggettivo, abbia immaginato tutto ciò, attribuendolo poi a un oggetto. Se qui c'è qualcosa di discutibile è solo la nostra scarsa capacità di esperire l'opera d'arte e di esprimere l'esperito. Ma prima di tutto bisogna rendersi conto che, contro ogni apparenza iniziale, l'opera non ci è semplicemente servita ad una migliore comprensione di ciò che il mezzo è. Al contrario, è solo nell'opera e attraverso di essa che viene alla luce l'esser-mezzo del mezzo²⁷.

Che significa ciò? Che cos'è in opera nell'opera? Il quadro di Van Gogh è l'aprimiento di ciò che il mezzo, il paio di scarpe, è [ist] in verità. Questo ente si presenta nel non-nascondimento [Unverborgenheit] del suo essere. Il non esser-nascosto dell'ente è ciò che i Greci chiamavano *alétheia*. Noi diciamo: «verità», e non riflettiamo sufficientemente su questa parola. Se ciò che si realizza è l'aprimiento dell'ente in ciò che esso è e nel come è, nell'opera è in opera l'evento [Geschehen] della verità.

Nell'opera d'arte la verità dell'ente si è posta in opera. «Porre» significa qui: portare a stare. In virtù dell'opera, un ente, un paio di scarpe, viene a stare nella luce del suo essere. L'essere dell'ente giunge alla stabilità del suo apparire²⁸.

²⁷ L'opera d'arte non è un semplice strumento per intendere realmente le cose, è piuttosto il luogo in cui le cose acquisiscono il proprio autentico significato.

²⁸ Emerge qui il senso greco di verità come *alétheia*, composto dall'alfa privativo e dal termine *lethé*, «nascosto» e che dunque nella traduzione letterale risuona come il non-nascondimento (*Un-verborgenheit*). *Alétheia* è l'ente nell'apertura del suo essere manifesto, disvelato, non nascosto. Nell'opera dunque si rivela l'ente nel suo non esser nascosto, nella sua disvelatezza. Nelle considerazioni che seguono potremo vedere più determinatamente quale sia questa corrispondenza tra opera e *alétheia*.

L'essenza dell'arte consisterebbe quindi nel porsi in opera della verità dell'ente. Ma finora l'arte non ha forse avuto a che fare solo col bello e la bellezza, e non con la verità? Quelle arti che producono queste opere sono infatti dette – a differenza delle arti pratiche – belle arti. Ma nelle belle arti non è l'arte ad esser bella: esse prendono questo nome perché producono il bello. La verità, al contrario, rientra nella logica. La bellezza è invece riservata all'estetica²⁹.

O magari, con l'affermazione che l'arte sia il porsi in opera della verità, si vorrà far risuscitare quell'antiquata opinione secondo cui l'arte consiste nell'imitare e nel copiare la realtà? La riproduzione della realtà semplicemente-presente richiede infatti la corrispondenza con l'ente, la commisurazione ad esso. *Adaequatio* dice il Medioevo³⁰; *omóiosis* diceva già Aristotele. Corrispondenza con l'ente, già da molto tempo, equivale a verità. Ma crediamo veramente che nel quadro di Van Gogh si ritrae la semplice-presenza di un paio di scarpe e che esso è un'opera d'arte perché l'intento è riuscito? Pensiamo forse che il quadro assume una copia del reale e la presenta come un prodotto della produzione artistica? Per nulla³¹.

Se l'opera non consiste nella riproduzione degli enti singoli che ci stanno innanzi, consisterà forse nella riproduzione dell'essenza universale delle cose? Ma dov'è e com'è questa essenza universale con cui l'opera d'arte dovrebbe concordare? Con l'essenza di quale cosa dovrebbe concordare un tempio greco? Chi avrà il coraggio di sostenere che nell'edificio del tempio è espressa l'idea del tempio in generale? Ma tuttavia in quest'opera, se è veramente tale, è posta in opera la verità. Pensiamo all'inno di Hölderlin *Il Reno*. Che mai si offriva al poeta che potesse esser riprodotto nella poesia? Ma, concesso che in questo, come in altri casi analoghi, la concezione che pone un rapporto descrittivo fra il reale e l'opera d'arte non regga, sembra tuttavia che un'opera d'arte come *Fontana romana* di C. F. Meyer confermi in pieno la tesi che l'opera non fa che riprodurre:

Alto va lo zampillo e, ricadendo,
ricolma la marmorea coppa,

Per un approfondimento del significato di verità in Heidegger cfr. *Logica. Il problema della verità*, trad. it. di U.M. Ugazio, Mursia, Milano 1986, che raccoglie un ciclo di lezioni tenute a Marburgo nel semestre invernale 1925-1926; *Essere e tempo* cit., § 44; *Dell'essenza della verità* (1943), in *Segnavia* cit., pp. 133-157; *Alétheia* (1943) in *Saggi e discorsi* cit., pp. 176-192; M. Heidegger, E. Fink, *Dialogo intorno a Eraclito*, a cura di M. Ruggenini, trad. it. di M. Nobile, Coliseum, Milano 1992, pp. 301-302.

²⁹ È la tematica che H.G. Gadamer riprende e sviluppa nella prima parte di *Verità e metodo* (trad. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983), dove si vuole riaffermare un senso di verità per l'arte oltre le svalutazioni moderne che la relegano nel campo non conoscitivo del godimento estetico. Per un approfondimento di tali questioni ci sia consentito rimandare a V. Venier, *La critica della coscienza estetica nella riflessione ermeneutica di H.G. Gadamer*, Cafoscarina, Venezia 1991.

³⁰ *Veritas est adaequatio rei et intellectus* è la celebre formula di Tommaso (cfr. *De Veritate*, I, 4) che ben riassume la tradizione metafisica della verità intesa come corrispondenza tra il conoscere e la realtà, come conformità della proposizione alla cosa.

³¹ L'opera d'arte non è vera in quanto corrisponde alla realtà: non è copia della realtà, non la imita e nemmeno ne rappresenta un senso ideale. Le scarpe di Van Gogh non sono, banalmente, la riproduzione più o meno riuscita di un paio di calzature e un tempio greco – dirà più avanti Heidegger – non rappresentano affatto l'essenza del tempio.

che, velandosi, trabocca in altra coppa.
Questa, troppo ricolma, offre a un'altra
il suo ondeggiante flusso;
e ognuna accoglie e dona,
scorre e sta.

In realtà, non si tratta né della riproduzione poetica di una fontana realmente esistente, né della rappresentazione dell'essenza universale di una fontana romana. Ma la verità è posta in opera. Quale verità si fa evento storico nell'opera? Può la verità in genere farsi storia ed essere così storica? Non si dice forse che la verità è qualcosa di atemporale e di ultratemporale?

Andiamo alla ricerca della realtà dell'opera d'arte e lo facciamo con l'intento di trovare realmente l'arte che vi si cela. Come realtà più prossima dell'opera ci si è offerta la cosità che la sorregge. Ma per la comprensione di questa cosità sono apparsi inadeguati i concetti tradizionali di cosa. Essi infatti si lasciano sfuggire il carattere di cosa della cosa. Il concetto di cosa predominante, la cosa come materia formata, è apparso ricavato non già dall'essenza della cosa, ma dall'essenza del mezzo. Si è inoltre constatato che l'essere del mezzo si è da tempo arrogato un particolare primato nell'interpretazione dell'ente in generale. Questo primato, finora non sufficientemente tenuto in conto, ci obbliga a porre su nuove basi il problema della natura del mezzo, al fine di non cadere nelle interpretazioni abituali³².

Che cosa sia il mezzo ci fu possibile stabilirlo in virtù di un'opera. È così venuto in chiaro, quasi di soppiatto, ciò che nell'opera è in opera: l'apertura dell'ente nel suo essere, il farsi evento della verità. Ma se la realtà dell'opera non può essere determinata che attraverso ciò che nell'opera è in opera, come staranno le cose per quanto concerne il nostro assunto iniziale: la determinazione della realtà dell'opera d'arte? Eravamo fuori strada fin che presumevamo di rintracciare la realtà dell'opera d'arte nel suo supporto cosale. Ci troviamo così di fronte a un esito inatteso delle nostre riflessioni, se questo può essere definito un esito. Due cose sono apparse chiare:

Da un lato: gli strumenti per comprendere il carattere di cosa dell'opera (i concetti di cosa predominanti) sono apparsi inadeguati.

Dall'altro: ciò che presumevamo di poter assumere come più prossima realtà dell'opera, il basamento cosale, non rientra, a questo modo, nell'opera d'arte.

Se non si tien conto di quanto sopra, si finisce per vedere nell'opera un mezzo a cui viene aggiunta una sovrastruttura che dovrebbe portare con sé «l'artistico». Ma l'opera

³² L'idea della cosa come unione di materia e forma si è dunque mostrata inefficace a chiarire sia la realtà della cosa che quella dell'opera. Il concetto predominante della sua utilizzabilità si è rivelato invece subordinato alla verità. La verità va intesa però qui in un senso profondamente diverso da quello della tradizione metafisica. La verità come concordanza tra realtà e pensiero poggia – secondo Heidegger – su di un fatto più essenziale, su di *alétheia*, la manifestatività dell'ente nel suo stare nell'apertura della disvelatezza. L'opera d'arte rivela – nella sua enigmaticità – tale forza manifestativa dell'ente. Non si tratta però di una verità storica e ultraterrena: al contrario, la verità dell'opera è vincolata al suo accadere storico, al suo concreto manifestarsi.

non è affatto un mezzo fornito aggiuntivamente di un valore estetico. L'opera non è qualcosa di simile, così come la mera cosa non è affatto una cosa a cui manchino i caratteri del mezzo, cioè l'usabilità e la fabbricazione.

La nostra impostazione del problema dell'opera è andata a pezzi perché non era diretta con vigore verso l'essenza dell'opera, ma ondeggiava fra cosa e mezzo. In realtà non si tratta di un'impostazione nostra. È l'impostazione caratteristica dell'estetica. Il modo in cui questa considera sin dall'inizio l'opera d'arte è sotto l'influsso dell'interpretazione tradizionale dell'ente come tale. Ma il ripudio di questa impostazione tradizionale non è l'essenziale. Ciò che conta più di tutto è il primo aprirsi di una prospettiva secondo cui è possibile accedere al carattere di opera dell'opera, al carattere di mezzo del mezzo e al carattere di cosa della cosa solo se ci impegniamo a pensare l'essere dell'ente. Al quale fine è necessario che crollino le barriere dell'ovvio [*selbstverständlich*] e che siano messi da parte i falsi concetti abituali. Perciò dovremmo fare un lungo giro. Ora siamo finalmente sulla via che può condurre alla determinazione della cosalità dell'opera. Il carattere di cosa dell'opera non può essere negato; ma esso, proprio in quanto rientrando nell'esser opera dell'opera, dev'esser concepito in base al carattere di opera dell'opera. In conseguenza di ciò, il procedimento che mira alla determinazione della realtà cosale dell'opera non andrà dalla cosa all'opera, ma, al contrario, dall'opera alla cosa.

L'opera d'arte apre, a suo modo, l'essere dell'ente. Nell'opera ha luogo questa apertura, cioè lo svelamento, cioè la verità dell'ente. Nell'opera d'arte è posta in opera la verità dell'ente. L'arte è il porsi in opera della verità. Che cos'è dunque la verità perché si realizzi temporalmente come arte? Che cos'è questo porsi in opera?³³

Opera e verità

L'origine dell'opera d'arte è l'arte. Ma cos'è l'arte? L'arte è reale nell'opera d'arte. Perciò ricerchiamo in primo luogo la realtà dell'opera. In che consiste? Se pur in modi diversi, le opere d'arte rivelano tutte un carattere di cosa. Il tentativo di concepire il carattere di cosa dell'opera con l'aiuto dei concetti abituali di cosa è andato incontro al fallimento. Non solo perché questi concetti non afferrano la cosità, ma perché, ponendo in questione l'opera sul fondamento del suo substrato cosale, la avvolgono in preconcetti che impediscono l'accesso all'esser opera dell'opera. Non è dunque possibile scoprire nulla circa la cosità dell'opera fin che non si è chiarito il puro stare-in-sé dell'opera. Ma è possibile accedere all'opera in se stessa? Perché ciò potesse felicemente riuscire bisognerebbe poter sottrarre l'opera a tutti i rapporti che essa ha con ciò che essa stessa non è, onde lasciarla, da sé, riposare in se stessa. Ma questo è proprio lo scopo ultimo dell'artista stesso, lasciar essere l'opera nel suo puro sussistere in se stessa. È proprio della

³³ Si deve, a questo punto, invertire il cammino intrapreso. Non più dalla cosa all'opera, ma dall'opera alla cosa. In questa inversione di rotta, però, viene del tutto abbandonato il supporto della concezione della cosa come materia formata in favore di *alétheia*, alla cui *messa in opera* sono dedicate le pagine seguenti.

grande arte – e di questa soltanto qui si discorre – il porsi dell'artista di fronte all'opera come qualcosa di indifferente, come una specie di momento passeggero annullantesi nell'operare stesso in vista della produzione dell'opera³⁴.

Dunque, le opere si trovano e sono esposte nelle collezioni e nelle esposizioni. Ma è questo il loro modo di essere le opere che sono, o qui non sono altro che oggetti dell'«industria» artistica? Le opere sono offerte al godimento artistico pubblico e privato. Uffici pubblici assumono il compito della loro conservazione. Intenditori e critici d'arte si occupano di esse. Il commercio delle opere ne cura il mercato. La storia dell'arte assume le opere a oggetto di scienza. Ma in tutto questo indaffaramento incontriamo veramente l'opera d'arte?

Gli *Egineti* nel museo di Monaco o l'*Antigone* di Sofocle nel suo miglior testo critico, in quanto sono le opere che sono, sono sottratti al loro ambito essenziale. Per grandi che siano il loro livello e la loro capacità di suscitare emozione, per buona che sia la loro conservazione e chiara la loro interpretazione, tuttavia il trasferimento in una collezione ha privato queste opere del loro mondo. Anche nel caso che ci sforzassimo di annullare questo trasferimento o di evitarlo, andando a vedere, ad esempio, il tempio di Pesto lì dove si trova o il duomo di Bamberg dove è stato costruito, tuttavia il mondo che apparteneva all'opera che ci sta innanzi è andato distrutto.

La sottrazione di un mondo o la sua scomparsa non sono fenomeni reversibili. Le opere non sono più ciò che erano. Sono sì, esse stesse a venirci incontro, ma come essenti-state. È come essenti-state che ci stanno innanzi nella prospettiva della tradizione e della conservazione. Ormai non sono che tali oggetti [*Gegenstände*]. Questo loro star-innanzi è certo ancora una conseguenza dello stare-in-se-stesse d'un tempo, ma non è più questo stesso. Lo stare-in-se-stesse è dileguato. Ogni sollecitudine per l'arte, per accurata che sia, e condotta in vista delle opere stesse, non varca l'ambito dell'oggettività dell'opera. Ma l'esser-oggetto non è il suo esser-opera.

Ma l'opera è ancora opera se è sottratta a ogni sorta di rapporto? Non è proprio dell'opera essere al centro di rapporti? Certamente; bisogna però stabilire di qual genere di rapporti si tratta³⁵.

In che rientra l'opera? In quanto tale essa rientra unicamente nel dominio che, in virtù sua, risulta dischiuso. Infatti l'esser opera dell'opera è presente [*west*] soltanto in questo dischiudimento. Abbiamo detto che nell'opera è in opera il farsi evento storico della verità. Il rinvio al dipinto di Van Gogh si proponeva di indicare questo evento. Sorse così il problema dell'essenza e della storicizzazione possibile della verità. Discuteremo ora il problema della verità nei confronti dell'opera. Per renderci familiare l'argomento, biso-

³⁴ Dall'essenza della cosa siamo dunque passati a interrogare l'essenza dell'opera. Nel far ciò è necessario considerare l'opera nella sua autonomia, vale a dire nella sua capacità di auto-sussistenza.

³⁵ Attraverso la presenza dell'opera d'arte ci rendiamo conto dell'irreversibilità del passato di cui essa è testimonianza e, allo stesso tempo, del suo cambiamento nel venirci incontro in contesti storici profondamente mutati. In questo essere passata, irrimediabilmente trascorsa, sembrerebbe consistere il carattere oggettuale dell'opera. Spogliata dalla appartenenza al proprio mondo storico, l'arte si rende dunque disponibile alla fruizione estetica nei luoghi che le sono deputati: i musei, i teatri, le sale da concerto ecc. Ma è realmente questa la vera autonomia dell'opera d'arte?

gna chiarire ulteriormente lo storicizzarsi della verità in opera. Al tal fine prendiamo, a ragion veduta, come esempio un'opera che non rientra nell'arte raffigurativa.

Un edificio, un tempio greco, non riproduce nulla. Si erge semplicemente, nel mezzo di una valle dirupata. Il tempio racchiude la statua del Dio ed in questo racchiudimento protettivo fa sì che, attraverso il colonnato, essa risplenda nella sacra regione. In virtù del tempio, Dio è presente [*anwest*] nel tempio. Questo esser-presente di Dio è in se stesso il dispiegamento e la delimitazione d'una regione sacrale. Ma il tempio e la sua regione non si perdono nell'indefinito. Il tempio, in quanto opera, dispone e raccoglie intorno a sé l'unità di quelle vie e di quei rapporti in cui nascita e morte, infelicità e fortuna, vittoria e sconfitta, sopravvivenza e rovina delineano la forma e il corso dell'essere umano nel suo destino [*Geschick*]. L'ampiezza dell'apertura di questi rapporti è il mondo di questo popolo storico. In base ad essa e in essa, questo popolo perviene al compimento di ciò a cui è destinato.

Eretto, l'edificio riposa sul suo basamento di roccia. Questo riposare dell'opera fa emergere dalla roccia l'oscurità del suo supporto, saldo e tuttavia non costruito. Stando lì, l'opera tien testa alla bufera che la investe, rivelandone la violenza. Lo splendore e la luminosità della pietra, che essa sembra ricevere in dono dal sole, fanno apparire la luce del giorno, l'immensità del cielo, l'oscurità della notte. Il suo sicuro stagliarsi rende visibile l'invisibile regione dell'aria. La solidità dell'opera fa da contrasto al moto delle onde, rivelandone l'impeto con la sua immutabile calma. L'albero e l'erba, l'aquila e il toro, il serpente e il grillo assumono così la loro figura evidente e si rivelano in ciò che sono. Questo venir fuori e questo sorgere, come tali e nel loro insieme, e ciò che i Greci chiamarono originariamente *Phýsis*. Essa illumina ad un tempo ciò su cui e ciò in cui l'uomo fonda il suo abitare. Noi la chiamiamo la Terra³⁶. Da ciò che intendiamo con que-

³⁶ Heidegger definisce la *phýsis* come «ciò che si schiude da se stesso, come ad esempio lo sbocciare di una rosa. [...] La *phýsis* è lo stesso essere, in forza del quale soltanto l'essente diviene osservabile e rimane» (*Introduzione alla metafisica* cit., pp. 25-26; cfr. anche *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi* cit., p. 9). Il significato di Terra, come sinonimo di *phýsis*, sembrerebbe dunque alludere a quello di essere e al gioco della differenza ontologica (cfr. *supra*, nota 23). In realtà – come vedremo immediatamente più avanti – senza il suo «antagonista», il Mondo, il senso autentico della Terra rimane ancora del tutto incompleto (così come incompleta sinora è l'analogia tra Terra e *phýsis*). Solo quando alla Terra, per mezzo dell'opera, viene messo in relazione il dischiudersi di un mondo, la Terra «si rivela come suolo natale», rivela cioè autenticamente se stessa. Tradotto sul piano della differenza tra essere ed ente: solo in quanto occultandosi consente la disvelatezza dell'ente, l'essere si rivela come forza manifestativa, come ciò che i Greci chiamavano *phýsis*. Non si deve però confondere la *phýsis* nel suo «rendersi presente», nella sua capacità di *auto-manifestazione*, con una «tecnica» in grado di auto-prodursi (ad esempio l'idea moderna di natura come organismo, macchina vivente). *Phýsis*, nel suo autentico significato (che in parte Aristotele condivide con i primi pensatori greci), è quel manifestarsi grazie a un rimanere celato, così come ad esempio un fiore cede necessariamente il posto al nascere del frutto. Cfr. M. Heidegger, *Sull'essenza e sul concetto della phýsis* cit., pp. 193-255 e «Come quando al di di festa...», in *La poesia di Hölderlin*, trad. it. a cura di L. Amoroso, Adelphi, Milano 1988, p. 70. Il saggio di W. Welsch, *La terra e l'opera d'arte. Heidegger e il Crepuscolo di Michelangelo*, trad. it. di U.M. Ugazio, Gallio, Ferrara 1991, sebbene abbia il merito di aver evidenziato nel concetto di Terra un elemento di rottura con le estetiche tradizionali, ci pare non colga a sufficienza proprio tale richiamo reciproco di Terra e Mondo nella sua inscindibilità (che è quanto poi Terra e Mondo, nel gioco di occultamento-disvelamento, condividono con il senso autentico della *phýsis*).

Per un approfondimento del significato di *phýsis* cfr. U. Galimberti, *Linguaggio e civiltà. Il linguaggio nella lettura di Heidegger e Jaspers*, Mursia, Milano 1984, pp. 71-78.

sto termine occorre tener ben lontano ogni idea di massa materiale stratificata o di pianeta in senso astronomico. La Terra è ciò in cui il sorgere riconduce, come tale, tutto ciò che sorge come nel proprio nascondimento protettivo. In ciò che sorge è presente la Terra come la nascondente-protettiva.

Eretto sulla roccia, il tempio apre un mondo e lo riconduce, nello stesso tempo, alla Terra, che solo allora si rivela come suolo natale. Non accade mai che uomini e animali, piante e cose, siano dapprima semplicemente-presenti e conosciuti come semplici oggetti, per divenire poi, casualmente, il contorno adeguato del tempio, che, a sua volta, si sarebbe un giorno semplicemente aggiunto alla restante realtà. Ci avvicineremo invece a ciò che è [ist], solo procedendo al rovescio, posto che abbiamo occhi per vedere come tutto avvenga al rovescio. Ma il semplice capovolgimento, per sé preso, non chiarirebbe nulla.

Stando lì eretto, il tempio conferisce alle cose il loro aspetto e agli uomini la visione di se stessi. Questa visione resta attuale fin che l'opera è tale, fin che Dio non fugge via da essa. Lo stesso vale per la statua del Dio, votatagli dal vincitore durante la lotta. Non si tratta affatto di una specie di ritratto, eseguito perché sia possibile sapere come il Dio è fatto, ma di un'opera che lascia-esser-presente Dio stesso e, pertanto, è [ist] Dio stesso. Lo stesso dicasi delle opere in parole. Nella tragedia non è né presentato né rappresentato nulla, ma è combattuta la lotta fra i vecchi Dei e i nuovi. Allorché l'opera d'arte in parole si diffonde nel dire del popolo in modo tale che ogni parola essenziale conduce questa lotta e porta a decidere che cosa sia sacro e che cosa non lo sia, che cosa sia grande e che cosa sia piccolo, che cosa sia pregevole e che cosa sia vile, che cosa sia nobile e che cosa sia spregevole, che cosa sia il signore e che cosa sia lo schiavo (cfr. Eraclito, *Framm.* 53)³⁷.

In che consiste allora l'esser opera dell'opera? Partendo da quanto siamo venuti sommariamente dicendo, incominceremo col chiarire due caratteristiche fondamentali dell'opera. Prenderemo le mosse da quel carattere pregiudiziale dell'opera – la cosità – su cui poggia il nostro atteggiamento abituale verso l'opera.

Quando un'opera è ospitata in una collezione o presentata in una mostra, si dice anche che essa viene esposta. Ma questa esibizione è radicalmente diversa dalla esposizione vera e propria, cioè dalla costruzione di un palazzo, dall'erezione di un monumento, dalla rappresentazione d'una tragedia durante una celebrazione. L'esposizione vera e propria è erezione nel senso del votare e del celebrare. Esporre non significa in questo caso il semplice collocare. Votare significa consacrare, nel senso che nell'esposizione dell'opera viene aperto il sacro in quanto sacro, e viene invocato il Dio nell'aperto del suo esser-presente. Del voto fa parte la glorificazione che è considerazione della dignità e dello splendore del Dio. Dignità e splendore non sono proprietà accanto e dietro le quali, come qualcosa di accessorio, sta il Dio: il Dio è-presente [anwest] nella dignità e nello splendore. Nel riflesso di questo splendore riluce, cioè si illumina, ciò che chiamam-

mo il Mondo. *E-retto* significa: apriamento di ciò che è *retto*, nel senso delle di-*rettive* che ci dà l'essenziale in quanto misura. Ma perché l'esposizione dell'opera è un'erezione votiva e celebrante? Perché lo esige l'opera nel suo esser opera. In base a che l'opera richiede una siffatta esposizione? In quanto essa è come tale esponente. Che cosa espone l'opera in quanto opera? Costituendosi nel suo esser-opera, l'opera apre un mondo e lo mantiene in una permanenza ordinata.

Esser opera significa esporre un mondo³⁸. Ma cos'è un mondo? Lo abbiamo intravisto parlando del tempio. Nei limiti di questa indagine non è possibile che un abbozzo dell'essenza del Mondo. Questo abbozzo, inoltre, deve limitarsi a rimuovere ciò che potrebbe impedire la visione dell'essenziale.

Il Mondo non è il mero insieme di tutte le cose, numerevoli e innumerevoli, note e ignote. Il Mondo non è neppure una semplice rappresentazione aggiunta alla somma delle cose semplicemente-presenti. Il Mondo si mondifica [*Welt welter*] ed è più essente dell'afferrabile e del percepibile in cui viviamo fiduciosamente. Il Mondo non è un possibile oggetto che ci stia innanzi e che possa essere intuito. Il Mondo è il costantemente inoggettivo a cui sottostiamo fin che le vie della nascita e della morte, della grazia e della maledizione ci mantengono estatzati nell'essere. Dove cadono le decisioni essenziali della nostra storia, da noi raccolte o lasciate perdere, sconosciute e nuovamente ricercate, lì si mondifica il Mondo. La pietra è priva di Mondo. Piante ed animali sono egualmente senza Mondo. Essi appartengono al velato afflusso di un ambiente di cui fanno parte. La contadina, al contrario, ha un Mondo, perché soggiorna nell'aperto dell'ente. Il mezzo, col suo affidamento, dà a questo Mondo una necessità e una vicinanza appropriate. Con l'aprirsi di un Mondo, ogni cosa acquista il ritmo del suo sostare e del suo muoversi, la sua lontananza e la sua vicinanza, la sua ampiezza e il suo limite. Nel farsi mondo del Mondo si delinea l'ampiezza in cui si dona o si rifiuta il custodente favore degli Dei. Anche il fato dell'assenza di Dio è un modo in cui il mondo si mondifica³⁹.

³⁸ L'espore un mondo ha, per così dire, una valenza simbolica: attraverso l'opera si rende presente tutta quella ricchezza di significati cui essa allude; così come nell'esempio precedente attraverso il quadro di Van Gogh si manifestava anche il mondo contadino con quel senso che gli è proprio di gioia e sofferenza, vita e dolore, fatica e morte ecc.

³⁹ Ritorna qui l'idea di mondo non come mero aggregato di oggetti, ma piuttosto come quella totalità significativa in cui si radica la realtà umana che Heidegger ha ampiamente analizzato in *Essere e tempo*. Viene in risalto ora, come motivo predominante, l'aprirsi del mondo come ciò che non può mai essere ridotto a oggetto, «il costantemente inoggettivo» (*das immer Ungegenständliche*). Il soggiornare umano «dalla nascita sino alla morte» è interamente rapito, catturato in questa dimensione non oggettivabile. Questa impossibilità dell'essere ridotto a oggetto (che corrisponde alla «mondificazione del Mondo») è quell'*apertura* nella quale il nostro agire e il nostro comprendere determinato accadono effettivamente.

Cfr. a riguardo le osservazioni di M. Ruggenini in *I fenomeni e le parole*, Marietti, Genova 1992, pp. 103 sgg., dove si sottolinea come nel concetto di Mondo di *Essere e tempo* venga posta concretamente la differenza tra l'essere e l'ente. La differenza si manifesta come l'impossibilità del mondo di essere ridotto a un ente poiché il Mondo corrisponde a quell'«aperto» del tutto *inoggettivo* senza del quale non sarebbe possibile alcuna relazione con le cose. Si tratta di un reciproco movimento in cui al «cosmologizzare la questione dell'essere» corrisponde un «ontologicizzare l'esperienza del mondo», rivelando in questo modo l'essere come un problema del tutto *mondano*, e non come «l'oscuro al di là del pensiero» (p. 104). (Di opinione diversa è Otto Pöggeler, come si vedrà più avanti nel saggio *L'inizialità dell'arte* che riportiamo nella sezione antologica, pp. 112 sgg.) Va peraltro notato che lo stesso Ruggenini rettifica parzialmente, a riguardo, la propria posi-

³⁷ Cfr. *I Presocratici* cit., p. 217. L'opera, il tempio, è realmente tale, dunque, sino a che adempie alla propria funzione vitale «che conferisce alle cose il loro aspetto e agli uomini la visione di se stessi». Uomini e cose non sono semplicemente «il contorno» del tempio ma parte integrante della sua vivente realtà. Il pregiudizio storicistico che presume di poter «ricostruire» tale aspetto vitale tradisce, contrariamente alle sue intenzioni, proprio quella ricchezza di significati che appartiene al mondo originario dell'opera d'arte.

L'opera, in quanto è opera dispone quell'ampiezza. Disporre significa qui, in primo luogo: porre in libertà la pienezza dell'aperto e ordinare questa pienezza nell'insieme dei suoi tratti. Questo ordinare ha luogo in base all'erigere di cui abbiamo parlato. L'opera, in quanto opera, espone un Mondo. L'opera mantiene aperta l'apertura del Mondo⁴⁰. Ma l'esposizione d'un mondo è solo uno dei due caratteri fondamentali di quell'esser opera dell'opera che ci siamo proposti di esaminare. Cercheremo di rintracciare anche l'altro procedendo allo stesso modo, cioè muovendo dal carattere più immediato dell'opera.

Se un'opera è prodotta con questa o quella «materia», — ad esempio, pietra, legno, metallo, colore, parola, suono — si dice anche che è fatta [*hergestellt*] di essa. Ma l'opera, allo stesso modo che richiede una esposizione nel senso dell'erezione votante-celebrante (poiché l'esser opera dell'opera consiste nella esposizione di un mondo), implica anche necessariamente un porre-qui [*herstellen*], poiché l'esser-opera dell'opera ha nel contemporaneo il carattere del porre-qui. L'opera in quanto opera è ponente-qui nella sua stessa essenza⁴¹. Ma che cos'è ciò che l'opera pone-qui? Impareremo a conoscerlo se esamineremo con cura il significato abituale di ciò che comunemente si chiama la produzione [*Herstellung*] delle opere.

All'esser opera dell'opera appartiene l'esposizione di un mondo. In base a questo principio, qual è la natura di ciò che solitamente si chiama il materiale di lavoro dell'opera? Il mezzo, in quanto determinato dall'usabilità e dal bisogno, subordina a sé ciò di cui è fatto, la materia. La pietra, ad esempio, è impiegata e usata nella fabbricazione di quel mezzo che è la scure. La pietra è assorbita nell'usabilità. La materia è tanto migliore e adatta quanto più si subordina senza resistenza all'esser mezzo del mezzo. Il tempio, al contrario, in quanto espone un mondo, non fa sì che la materia scompaia, ma la fa emergere nell'aperto del mondo dell'opera. La roccia si immedesima nel sorreggere e nel riposare in se stessa e diviene così roccia. I metalli si fanno lampeggianti e rilucenti, i colori splendenti, i suoni risonanti, la parola dicente. Tutto ciò si fa innanzi perché l'opera si ritira nella massa e nel pesantore della pietra, nella saldezza e nella flessibilità del legno, nella durezza e nello splendore del metallo, nella

zione sostenuta in *Il soggetto e la tecnica*, Bulzoni, Roma 1977, dove si sosteneva che in virtù della *riduzione esistenziale* del mondo, la differenza tra l'essere e l'ente veniva oscurata dal prevalere della struttura dell'esistenza. Rimanendo sostanzialmente fedele a quella interpretazione, Ruggenini indica ora però come esista già in *Essere e tempo* quella considerazione per cui «ogni incontro con le cose è possibile solo nel mondo che le fa interpretare come tali, senza poter essere sperimentato a sua volta come una cosa» (*I fenomeni e le parole* cit., p. 178).

⁴⁰ Il primo carattere fondamentale dell'opera d'arte è dunque quello di «esporre un mondo», esibire cioè quell'apertura, quell'inoggettivabile, quel «farsi mondo del Mondo», che altrimenti sarebbe inesprimibile. Come nel caso del tempio greco, l'opera non solo è il luogo della presenza divina, della coscienza religiosa degli uomini, e non solo è il profilo attraverso cui distinguere la luminosità del giorno e l'oscuro della notte, ma è anche testimonianza vivente di tutto questo nel suo perdurare.

⁴¹ L'opera, dunque, espone un mondo, ed è proprio tale esporre quel che propriamente viene prodotto in essa e che con essa viene alla luce; ma, come si è detto, non è assolutamente nulla di oggettuale (è piuttosto un «inoggettivo» del tutto simile a quell'aura che avvolge l'opera nella sua irripetibilità di cui parla W. Benjamin nell'*Opera d'arte nell'età della riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1966, p. 23).

luce e nell'oscurità del colore, nella tonalità del suono e nella forza nominativa della parola⁴².

Ciò in cui l'opera si ritira e ciò che, in questo ritirarsi, essa lascia emergere, lo chiamiamo: la Terra. Essa è la emergente-custodente. La Terra è l'assidua-infaticabile-non-costretta. Su di essa ed in essa l'uomo storico fonda il suo abitare nel mondo. Esponendo un mondo, l'opera pone-qui la Terra. Il porre-qui è assunto nel significato rigoroso del termine. L'opera porta e mantiene la Terra nell'aperto di un mondo. L'opera lascia che la Terra sia una Terra⁴³.

Ma perché questo porre-qui la Terra deve aver luogo in modo tale che l'opera si ritiri in essa? Che cos'è la Terra perché debba giungere al non-nascondimento proprio in questo modo? La pietra è greve e denuncia così il suo pesantore. Ma questo pesantore, mentre ci si contrappone, ci rifiuta ogni penetrazione in se stesso. Se tentiamo di coglierlo facendo a pezzi la pietra, i frammenti non ci riveleranno mai qualcosa di interno. La pietra si ritira nella costante impenetrabilità e nella gravezza dei suoi frammenti. Se cercheremo di raggiungere il nostro scopo ricorrendo a una bilancia, il pesantore si perderà nel calcolo di un peso. Avremo senz'altro ottenuta una determinazione numerica, ma il pesantore ci sarà sfuggito. Il colore splende e vuol solo splendere. Quando pretenderemo di scomporlo in un calcolo di vibrazioni, ci sarà di già sfuggito. Esso si manifesta solo se resta integro e inesplicito. La Terra destina al fallimento ogni tentativo di penetrare in essa e condanna al fallimento ogni indiscrezione calcolatrice. Quest'ultima potrà assumere l'apparenza del dominio e del progresso sotto forma di oggettivazione tecnico-scientifica della natura, ma tale dominio non è che un'impotenza della volontà. Aperta e illuminata in se stessa, la Terra appare soltanto se è garantita e conservata come la essenzialmente indischiudibile, sottraentesi a ogni dischiudimento e mantenentesi in un costante rifiuto. Tutte le cose della Terra, essa stessa nel suo tutto, scorrono in un reciproco accordo; ma questo scorrere non è un dissolversi. Ciò che qui scorre è il pacato corso della delimitazione che confina ogni essente-presente nel suo esser-presente. Così in ognuna delle cose chiuse in se stesse si accampa un identico non-conoscer-si. La Terra è l'autochiudentesi per essenza. Porre-qui la Terra significa: porla nell'aperto come l'autochiudentesi.

⁴² Si va chiarendo qui la materialità dell'opera rispetto a quella di un mero strumento. Mentre la materialità del mezzo è subordinata al suo uso, e si dissolve in esso, quella dell'opera sussiste autonomamente in se stessa. L'opera consente alla materia di venire in primo piano (in tal senso nell'opera d'arte il suono diviene melodia, il colore cromatismo, la pietra lucentezza, la parola poesia ecc.). È il preludio al secondo fondamentale carattere dell'opera d'arte: la «Terra».

⁴³ L'opera si ritrae nella Terra lasciando intravedere la propria «materialità»; ma solo attraverso questo ritirarsi può emergere un «Mondo». L'esposizione di un mondo è necessariamente vincolata al ritirarsi dell'opera. Ritirarsi dell'opera significa dunque lasciar venire in primo piano la sua *materialità* in cui consiste la sua appartenenza alla Terra. La materialità che in tale modo si rivela non è però nulla di oggettuale, ad esempio i contrasti di un cromatismo in un'opera figurativa, oppure lo splendore del marmo in una scultura, non sono affatto degli oggetti pur essendo evidente il loro aspetto materiale.

La Terra è «la emergente-custodente» poiché in questo ritirarsi viene custodita la possibilità stessa dell'emergere di un Mondo che essa fa scaturire. Attraverso l'opera, Terra e Mondo mostrano dunque la loro reciproca appartenenza. La Terra va intesa allora come quell'inesauribile ricchezza di significati virtuali che possono esprimersi nel Mondo dell'opera: l'opera d'arte rivela compiutamente, nella sua piena libertà, quel gioco tra l'esplicito e il sottinteso, tra il celarsi e il disvelare che avevamo già intravisto in *alétheia*.

L'opera attua questo porre-qui la Terra ritirandosi essa stessa nella Terra. Ma l'autochiudersi della Terra non è per nulla una chiusura uniforme e rigida; esso si svolge in una pienezza inesauribile di maniere e forme semplici. Lo scultore ha certamente bisogno della pietra con cui anche il muratore ha a che fare a modo suo. Ma lo scultore non usa la pietra. Ciò avviene solo, in certo modo, quando l'opera fallisce. Certamente anche il pittore ha bisogno della materia colorata, ma anziché usarla la porta ad illuminarsi. Certamente anche il poeta ha bisogno della parola, ma non la impiega nello stesso modo in cui sono costretti a farlo coloro che abitualmente parlano e scrivono, bensì in modo tale che la parola divenga e rimanga veramente parola. In nessun caso è presente nell'opera qualcosa come un materiale d'opera. Resta perfino dubbio se nella stessa determinazione dell'essenza del mezzo ciò di cui esso consiste sia colto nella sua essenza di mezzo mediante la sua caratterizzazione come materia⁴⁴.

Esporre un mondo e porre-qui la Terra sono due tratti essenziali dell'esser opera dell'opera. Essi si articolano nell'esser opera dell'opera. Cercheremo la loro unità muovendo dallo stare-in-sé dell'opera e tentando di dire il riposo calmo ed unico del suo riposare in se stessa.

Coi suddetti tratti essenziali dell'opera – ammesso che sia stato detto qualcosa di pertinente – abbiamo però illustrato uno storicizzarsi e non un riposo. Ma che altro è il riposo se non l'opposto del movimento? Però il riposo non è un tal opposto che escluda il movimento, anzi, lo include.

Solo ciò che si muove può riposare. Il modo del riposo è sempre relativo al modo del movimento. Nel movimento, preso come semplice mutamento di luogo di un corpo, il riposo è, certo, il semplice opposto del moto. Ma se il riposo è tale da includere il movimento, deve trattarsi di un riposo tale da essere un intimo raccoglimento del movimento, e quindi estrema mobilità, posto che il modo del movimento in questione esiga un siffatto riposo⁴⁵.

⁴⁴ Il ritrarsi in sé da parte della Terra è del tutto analogo al celarsi stesso dell'essere che – consentendo la manifestazione dell'ente – non si lascia però a sua volta rivelare. Di fronte a questa impenetrabilità si rivela del tutto impotente qualsiasi atteggiamento di tipo conoscitivo-calcolante. Ed è proprio tale impenetrabilità a mostrarsi nella espressività dell'opera d'arte. L'esser impenetrabile si riflette inoltre nella materialità dell'opera. La materia si «trasfigura» nell'opera, vale a dire non si dissolve in essa, permane – per così dire – in sé e guadagna in questo modo la sua vera autonomia: ad esempio la pietra dello scultore a differenza di quella del muratore «non serve a nulla», poiché non è assoggettata ad alcun fine strumentale. In una scultura «riuscita», la pietra emerge in tutta la sua lucentezza, è quella stessa lucentezza. Violare questa impenetrabilità significa anche tradire il senso autentico dell'opera, non coglierlo affatto. Riguardo a fenomeni simili, qualsiasi atteggiamento «scientifico» risulta allora del tutto inadeguato. Del tutto inadeguato si mostrano, inoltre, anche tutte quelle estetiche tradizionali che pensano alla forma come a una sorta di sublimazione della materia. Nell'opera d'arte, la materia non si dissolve nella purezza della forma ma è essa stessa a porsi in piena evidenza. (Al di là delle apparenze, secondo cui Heidegger parrebbe privilegiare l'arte figurativa, l'approfondimento di tali tematiche potrebbe forse consentire un confronto fecondo anche con l'astrattismo contemporaneo.)

⁴⁵ Un Mondo può emergere solo in virtù della Terra e la Terra si rivela come ciò che concede l'esporsi di un Mondo. Nella quiete dell'opera si manifesta la reciproca tensione tra il ritrarsi della Terra e l'emergere di un Mondo. Il transito dal custodire della Terra verso la disvelatezza del Mondo riposa sulla presenza dispiegata dell'opera. L'opera non è semplicemente l'esito di questo transito, ma piuttosto ne è l'espressione concreta. L'opera trattiene questo movimento in sé. In *Sull'essenza e sul concetto della physis* cit., Heidegger, citando Aristotele, parlerà dell'*érgon*, dell'opera (pp. 238-239) come di «ciò che sta compiutamente nella "fine". [...]

Il riposo dell'opera riposante in se stessa è appunto di questo genere. Ci sarà possibile avvicinarsi a questo riposo se ci riuscirà di comprendere nella sua pienezza unitaria la natura del moto inerente allo storicizzarsi dell'esser opera⁴⁶. Chiediamo: quale rapporto rivelano nell'opera l'esposizione di un Mondo e il porre-qui la Terra?

Il Mondo è l'autoaprentesi apertura delle ampie vie delle opzioni semplici e decisive nel destino di un popolo storico.

La Terra è la non costretta apparizione del costantemente autochiudentesi, cioè del coprente-custodente. Mondo e Terra sono essenzialmente diversi l'un dall'altro e tuttavia mai separati. Il Mondo si fonda sulla Terra e la Terra sorge attraverso il Mondo. Ma la relazione fra Mondo e Terra non si esaurisce affatto nella vuota unità contrappositoria di elementi indifferenti. Riposando sulla Terra, il Mondo aspira a dominarla. In quanto autoaprentesi, esso non sopporta nulla di chiuso. Invece la Terra, in quanto coprente-custodente, tende ad assorbire e a risolvere in sé il Mondo.

Il contrapporsi di Mondo e Terra è una lotta⁴⁷. Sarebbe però una banale falsificazione della natura di questa lotta se la si intendesse come discordia e rissa, attribuendo ad essa solo i caratteri del perturbamento e della distruzione. Nella lotta autentica, i lottanti – l'un l'altro – si elevano all'autoaffermazione della propria essenza. L'autoaffermazione dell'essenza non è però mai l'irrigidimento in uno stato accidentale, ma l'abbandono di sé alla originarietà nascosta da cui scaturisce il proprio essere. Nella lotta ognuno porta l'altro al di sopra di ciò che esso è. La lotta diviene così sempre più rigorosamente e autenticamente ciò che essa è. Quanto più la lotta si fa intensa e tanto più intransigentemente i lottanti si abbandonano all'intimità del semplice appartenere a se stessi. La Terra non può far a meno dell'aperto del Mondo se deve essa stessa, in quanto Terra, apparire nel libero slancio del suo autochiudimento. Il Mondo, a sua volta, non può distaccarsi dalla Terra se deve, come regione e percorso di ogni destino essenziale, fondarsi su qualcosa di sicuro⁴⁸.

Il "compiuto" (*das Vollendete*) non è da pensare come il "concluso" (*das Abgeschlossene*), così come *telos* non significa conclusione, ma pensati in modo greco, *telos* ed *érgon* sono determinati dall'*éidos* e indicano il modo in cui qualcosa sta "finalmente" nell'aspetto».

⁴⁶ Come verrà meglio chiarito in seguito, lo storicizzarsi è l'accadere (*Geschehen*) della verità dell'essere nell'opera d'arte. Secondo Heidegger vanno distinti due sensi profondamente diversi di storia: quello inautentico di storiografia (*Historie*) – con la quale si ritiene di poter padroneggiare la comprensione degli eventi attraverso la ricostruzione critica delle fonti testimoniali –, da quello di storia (*Geschichte*) come oblio dell'essere (cfr. *supra*, p. 35, nota 23) nel suo destinarsi (*Geschick*) nelle varie epoche. Epoca va qui intesa nell'accezione greca di *epoché*, sospensione; l'epoca storica significa dunque per Heidegger sospensione dell'apparire dell'essere a favore della manifestazione dell'ente. Cfr. *infra*, p. 55, nota 61.

Per la distinzione tra *Historie* e *Geschichte* si veda *Lettera sull'umanesimo*, in *Segnavia* cit., p. 297; *L'epoca dell'immagine del mondo e il detto di Anassimandro*, in *Sentieri interrotti* cit., rispettivamente alle pp. 78-79 e 304-305; *La questione della tecnica e Scienza e Meditazione*, in *Saggi e Discorsi* cit., alle pp. 18 e 40.

⁴⁷ Il richiedersi l'un l'altro di Terra e Mondo si rivela ora come *contesa* (*Streit*); Chioldi traduce *Streit* con «lotta», ma ci pare che *contesa* renda meglio quel movimento tramite cui l'uno tende a soverchiare l'altra e viceversa. La tensione (*Spannung*) che contrappone Mondo e Terra è quella tra un voler insistere del manifestarsi (il Mondo) di contro al celarsi all'apparire e al trattenersi nel nascondimento (la Terra).

⁴⁸ Paradossalmente non dobbiamo intendere la contesa né come discordia (*die Zwietracht*, che Chioldi rende invece con «lotta») né come una sorta di litigio (*Hader*). Il tendere vicendevolmente l'uno verso l'altro dà luogo a un vero e proprio equilibrio senza il quale gli stessi contendenti verrebbero meno. Solo in virtù della contesa, Mondo e Terra possono essere quello che sono, possono cioè determinarsi reciprocamente.

Nella misura in cui l'opera è l'esposizione di un mondo e il porre-qui, la Terra essa è, ad un tempo, l'attizzatrice di questa lotta. Ma ciò non avviene in modo tale che l'opera, nello stesso tempo, attenui e appiani la lotta in un compromesso scialbo, bensì in modo che la lotta resti lotta. Esponendo un Mondo e ponendo-qui la Terra, l'opera produce questa lotta. L'esser-opera dell'opera consiste nella realizzazione della lotta fra Mondo e Terra. Poiché la lotta giunge al culmine nella semplicità di ciò che è intimo, per questo, nel corso della lotta, ha luogo l'unità dell'opera. La realizzazione della lotta è il raccoglimento, costantemente oltrepassantesi, del movimento dell'opera. È perciò nell'intimità della lotta che trova la sua essenza anche la calma dell'opera riposante in se stessa⁴⁹.

È proprio in base a questo riposo dell'opera che ci è possibile scorgere ciò che nell'opera è in opera. Che nell'opera sia in opera la verità non era finora che un'anticipazione introduttiva. In qual modo nell'esser opera dell'opera, cioè, ora, in qual modo nel corso della lotta fra Mondo e Terra, si storicizza la verità? Che cos'è la verità?

Quanto povera e piatta sia la nostra conoscenza della natura della verità, è dimostrato dalla trascuratezza con cui facciamo uso di questa parola fondamentale. Per «verità» s'intende per lo più questa o quella verità. Il che significa: qualcosa di vero. Può allora trattarsi anche di una conoscenza espressa in una proposizione. Però non diciamo vera soltanto la proposizione, ma anche la cosa: oro vero, contrapposto a oro falso. Vero significa qui qualcosa come oro genuino, reale⁵⁰. Che significa qui parlare di "reale" [*wirklich*]? Noi lo intendiamo come ciò che è tale in verità. Vero è ciò che corrisponde al reale e reale è ciò che è in verità. Il circolo si chiude di nuovo.

Che significa: «In verità»? la verità è l'essenza del vero. Che intendiamo parlando di essenza? Solitamente l'essenza del vero viene intesa come qualcosa di comune a ogni vero. L'essenza si presenta come concetto generale e universale che raffigura l'uno e che vale per tutti. Questa essenza indifferente (l'essenza come *essentia*) è però l'essenza inessenziale. In che consiste invece l'essenza essenziale di qualcosa? Probabilmente essa consiste in ciò che l'essente è [*ist*] in verità. La vera essenza di una cosa si determina in base al suo vero essere, in base alla verità dell'ente concreto. Ma noi non cerchiamo qui la verità dell'essenza, bensì l'essenza della verità. Siamo presi dentro uno strano groviglio. Ma questa stranezza è il semplice risultato di un giuoco di parole, o nasconde un abisso?⁵¹

⁴⁹ L'opera è il luogo dove la contesa si esprime manifestamente, e dunque si lascia anche effettivamente vedere. Siamo qui di fronte a un passaggio decisivo: quello in cui il gioco della verità tra occultamento e disvelatezza si rivela concretamente attraverso la presenza dell'opera.

⁵⁰ Con un passaggio del tutto analogo, Heidegger si serve del medesimo esempio in *Dell'essenza della verità* cit., p. 139.

⁵¹ Si tratta della verità intesa come conformità della proposizione alla cosa (cfr. *supra*, p. 39, nota 30): quando diciamo ad esempio di qualcosa che è oro vero intendiamo riferirci a un oggetto nella sua reale esistenza. Se il nostro dire corrisponda o meno all'oggetto in questione è quanto un orafa esperto può facilmente districare. Rimane però del tutto irrisolto il problema di cosa sia la verità, ciò per cui stabiliamo che qualcosa sia più o meno vera: la sua *essenza*. Rimane cioè il dilemma se sia la verità a decidere della realtà o viceversa. L'enunciato «è oro vero», si riferisce a un oggetto reale, ma l'oro genuino è tale solamente se è vero, e dunque la sua realtà rimanda a sua volta all'esser dichiarato come vero. Per intendere cosa sia la verità in quanto tale bisogna scendere più in profondità, come vedremo, nella dimensione di *alétheia*, quell'esser disvelato che comprende in sé anche la questione della verità come concordanza.

La verità è da pensarsi nel senso dell'essenza del vero. Noi la pensiamo – nel ripensamento della parola greca *alétheia* – come il non-esser-nascosto dell'ente. Ma ciò costituisce già una determinazione dell'essenza della verità? Non si tratterà forse di una semplice sostituzione di parole, fatta passare per una nuova determinazione della cosa? Certamente si tratta di una semplice sostituzione di parole fin che non impariamo a comprendere ciò che deve essere avvenuto perché ci si veda costretti a designare l'essenza della verità come non-esser-nascosto. Si tratterà forse di un ripristino della filosofia greca? Per nulla. Un ripristino – anche nel caso che siffatta impossibilità si realizzasse – non ci sarebbe di giovamento alcuno. Infatti la storia nascosta della filosofia greca riposa, sin dall'inizio, sul fatto della sua inadeguazione all'essenza della verità rilucente nel termine *alétheia*, e sul costante slittamento del suo sapere e del suo dire intorno alla essenza della verità verso la teorizzazione di un'essenza della verità secondaria e derivata. L'essenza della verità come *alétheia* non venne pensata autenticamente dal pensiero greco e tanto meno dalla filosofia successiva.

Il non-esser-nascosto è per il pensiero ciò che di più nascosto vi fu per l'Esserci [*Da-sein*] greco, ma, egualmente, fin dall'inizio, l'essente-presente [*das Anwesende*]⁵².

Ma perché non ci atteniamo a quell'essenza della verità che da secoli ci è familiare? Verità significa, oggi e da gran tempo, concordanza del conoscere con la cosa. Ma affinché il conoscere e la proposizione che dà forma ed espressione alla conoscenza si commisuri alla cosa, affinché, innanzitutto, la cosa possa divenire costrittiva per la proposizione, è necessario che la cosa stessa si manifesti come tale. Ma come è possibile che ciò avvenga se la cosa non esce fuori dall'esser-nascosto, se non sta nel non-esser-nascosto? La proposizione è vera se è retta dal non-esser-nascosto. La verità della proposizione è sempre e sempre solo questa rettitudine [*Richtigkeit*]. I cosiddetti concetti critici della verità che, da Cartesio in poi, assumono la verità come certezza, sono solo variazioni della determinazione della verità come rettitudine. Questa essenza abituale della verità come rettitudine della rappresentazione sta o cade con la verità come non-esser-nascosto dell'ente.

Concependo qui ed altrove la verità come non-esser-nascosto, non ci rifugiamo nella traduzione letterale di un termine greco, ma intendiamo riferirci proprio a ciò che nella concezione comune e abituale della verità come rettitudine sta alla base come non avver-

⁵² Ci sembra qui più opportuno tradurre: «Nell'esserci greco, la disvelatezza è il più nascosto per il pensare, ma parimenti, sin dagli inizi, è ogni presenza del determinantesi venir alla presenza» (cfr. *Der Ursprung des Kunstwerkes* cit., p. 49: «Die Unverborgenheit ist für das Denken das Verborgenste im griechischen Dasein, aber zugleich das von früh an alles Anwesen des Anwesenden Bestimmende»).

Alétheia, dunque, nel suo significato fondamentale di disvelatezza, non è stata pensata sino in fondo nemmeno dai Greci, pur essendosi caratterizzata come ciò che determina ogni venire alla presenza, ogni manifestarsi dell'ente. Per il rapporto tra Heidegger e la filosofia greca si veda J. Beaufret, *Dialogo con Heidegger*, vol. I, a cura di G. Zaccaria, trad. it. di M. Corona, EGEA, Milano 1992.

Esser-ci (*Da-sein*), uno dei termini più noti del linguaggio heideggeriano, indica l'essere dell'uomo nel suo distinguersi dagli altri enti. Quel che lo contraddistingue è il suo rapporto all'essere dove il ci (*Da*) sta per quella apertura alla disvelatezza dell'essere, oltre l'ente, cui l'uomo appartiene essenzialmente. Per un ulteriore chiarimento di questo termine, alla luce di uno sguardo retrospettivo fornitoci dallo stesso Heidegger, si veda la *Lettera sull'umanesimo* cit.; cfr. inoltre M. Heidegger, E. Fink, *Dialogo intorno a Eraclito* cit., pp. 237-239.

tito e non pensato. Viene sì ogni tanto riconosciuto che per attestare e comprendere la rettitudine (verità) di un'asserzione dobbiamo senz'altro rifarci a qualcosa che sia già rivelato. È un presupposto difficilmente eliminabile. Tuttavia fin che parliamo e pensiamo a questo modo, concepiamo pur sempre la verità come rettitudine, anche se in modo tale che essa richieda una condizione preliminare che noi assumiamo, solo il cielo sa come e perché. Non è, in realtà, che noi presupponiamo il non-esser-nascosto dell'ente, ma è il non-esser-nascosto dell'ente a determinare noi in modo che, nella nostra rappresentazione, dobbiamo sempre conformarci al non-esser-nascosto. Non è sufficiente che non sia nascosto l'ente nei cui confronti si costituisce la rettitudine di una conoscenza, ma occorre che l'intera regione in cui ha luogo questo costituirsi e inoltre ciò per cui si rende manifesto il commisurarsi della proposizione alla cosa si muova già totalmente nel non-esser-nascosto.

Nonostante tutte le nostre rappresentazioni rette, non saremmo nulla e non potremmo neppure presupporre che ci sia alcunché di manifesto in cui possa trovar verifica la rettitudine, se il non-esser-nascosto dell'ente non ci avesse già esposti a quell'illuminato dominio in cui si mantiene e in base a cui si ritrae ogni ente⁵³.

Ma come avviene tutto ciò? In qual modo la verità si storicizza come non-esser-nascosto? Prima di tutto bisogna porre in chiaro che cosa sia il non-esser-nascosto in se stesso.

Le cose sono, e gli uomini anche. Doni e sacrifici sono. Animali e piante sono. Mezzo ed opera sono. L'ente sta nell'essere. L'essere è percorso da un oscuro fato, disposto fra il divino e l'anti-divino. Molta parte dell'ente sfugge al dominio dell'uomo. Poche cose sono conosciute. Ciò che è conosciuto lo è approssimativamente; ciò che è posseduto lo è precariamente. In nessun caso l'ente è ciò che potrebbe sembrare a prima vista, cioè qualcosa in nostro potere e meno ancora una nostra rappresentazione. Se riuniamo tutto questo in Uno, sembra che comprendiamo, sia pure grossolanamente, tutto ciò che è⁵⁴.

Ma tuttavia, al di là dell'ente, ma non via da esso, anzi in cospetto di esso, qui si rivela un Altro. Nel mezzo dell'ente nel suo tutto, domina [west] un luogo aperto. C'è [ist] un'illuminazione. Questa, pensata a partire dall'ente, è più essente di ogni ente.

Questo Centro aperto non è quindi circondato dall'ente; al contrario, è questo Centro che – come il nulla, noto a mala pena – circonda ogni ente⁵⁵.

⁵³ Il senso fondamentale della verità come *alétheia*, come disvelatezza, non solo presuppone il problema della conformità (*Richtigkeit*) tra la proposizione e la cosa, ma presuppone, predeterminandolo, anche l'esser-stesso dell'uomo (*Dasein*).

⁵⁴ Noi facciamo esperienza delle cose in un modo sostanzialmente precario, transitorio, così come caduca ci si rivela anche la nostra esistenza. Facciamo esperienza, cioè, oltre le apparenze, del fatto che non possiamo disporre dell'ente a nostro piacimento.

⁵⁵ L'«illuminazione» traduce il termine *Lichtung*, che Heidegger intende qui come «luce dell'essere» quell'aperto, disvelato, in cui l'essere si rivela attraverso la manifestazione dell'ente, come Altro (*ein Anderes*) dall'ente ma allo stesso tempo anche come ciò che gli è del tutto prossimo. Nei suoi ultimi scritti, Heidegger, per evitare una qualsiasi commistione con metafisiche della luce intenderà la *Lichtung* come la «radura dell'essere»; cfr. *La fine della filosofia*, in *Tempo ed essere*, trad. it. di E. Mazzino, Guida, Napoli 1980, pp. 172-173: «Il sostantivo *Lichtung*, radura, rinvia al verbo *lichten*, diradare. L'aggettivo *licht* è la stessa pa-

L'ente può essere come ente solo se si immerge ed emerge dal seno dell'illuminato di questa illuminazione. Solo questa illuminazione apre e garantisce a noi uomini l'accesso all'ente che noi stessi non siamo, e l'entrata nell'ente che noi stessi siamo. Grazie a questa luce, l'ente è non-nascosto in una misura particolare e mutevole.

Lo stesso esser-nascosto dell'ente è possibile solo nel dominio di questo illuminato. Ogni ente che incontriamo e che ci accompagna sottostà a questa singolare natura oppositoria dell'esser-presente, poiché nel contempo si ritira nel nascondimento. L'illuminazione in cui l'ente si mantiene è parimenti un nascondimento. Il nascondimento si accampa nell'ente in un duplice modo.

L'ente ci si rifiuta fino a quel punto, apparentemente infimo, che più sicuramente raggiungiamo quando di un ente possiamo solo più dire che esso è. Il nascondimento come rifiuto non è in primo luogo e soltanto il limite del conoscere, ma è l'inizio dell'illuminazione dell'illuminato. Ma un nascondimento, certo di genere diverso, si trova anche all'interno stesso dell'illuminato. Un ente si insinua innanzi a un altro ente, un ente vela l'altro, quello oscura questo, il poco si maschera di molto, il singolo rinnega il tutto. Qui il nascondimento non è il semplice rifiuto; infatti l'ente appare, ma si presenta come qualcosa che non è. Questo nascondere è il simulare. Se l'ente non simulasse l'ente, non potremmo ingannarci conoscendo ed agendo, né sviarci, né deviare, né mai assolutamente valutare erroneamente. Che l'ente, in quanto apparenza, possa ingannarci, è la condizione che rende possibile il nostro errore, e non viceversa. Il nascondimento può essere un rifiuto o semplicemente una simulazione. Noi non abbiamo mai la certezza assoluta se si tratta dell'uno o dell'altro. Il nascondimento nasconde e simula se stesso. Il che significa: il luogo aperto nel mezzo dell'ente, l'illuminazione, non è mai uno scenario immobile, a sipario costantemente sollevato, in cui si svolge la rappresentazione dell'ente. L'illuminazione ha invece luogo soltanto nell'ambito di questo duplice nascondimento. Il non-esser-nascosto dell'ente non è un suo stato abituale, ma un evento. Il non-esser-nascosto (la verità) non è né una qualità della cosa nel senso dell'ente, né una qualità della proposizione.

Nella cerchia dell'ente più prossimo ci riteniamo al sicuro. L'ente ci appare familiare, fidato, sicuro. Tuttavia l'illuminazione vi distende un costante nascondimento, nella duplice forma del rifiuto e della simulazione. Il sicuro è in fondo, malsicuro, non è rassicurante del tutto⁵⁶. L'essenza della verità, cioè il non-esser-nascosto, è pervasa da un di-

rola che *leicht*, facile. Diradare qualcosa significa: rendere qualcosa facile, aperto e libero, per esempio liberare la foresta in un luogo dagli alberi. Lo spazio libero (*das Freie*) che così sorge è la radura, *Lichtung*. Per la centralità di questo termine nel pensiero heideggeriano si veda L. Amoroso, *Lichtung. Leggere Heidegger*, Rosenberg & Sellier, Torino 1993.

⁵⁶ *A-létheia*, il non-esser-nascosto, la disvelatezza, contiene in sé anche il *lethé*, l'esser-nascosto, il celarsi alla manifestazione. Il nascondersi, però, non va inteso in senso cosale poiché ciò che si cela dietro l'ente – consentendogli la presenza – è l'essere che non è assolutamente alcuna cosa, in quanto *differisce* del tutto dall'ente. Si tratta di un «rifiutare» (*Versagen*) che è allo stesso tempo un consentire la disvelatezza dell'ente nel suo stare «rischiarato» (*gelichtet*) nell'aperto della «radura» (*Lichtung*). Ma in una seconda accezione – non disgiunta dalla prima – «il nascondimento» è il velo che si interpone tra gli enti stessi, e che ingenera l'errore ed il nostro ingannarci. In questo senso l'errore appartiene alla manifestazione dell'ente, alla sua *apparenza*, piuttosto che essere un qualcosa di immediatamente prodotto da noi. E inoltre, è proprio questo lato

niogo. Questo diniego non è affatto una mancanza o un difetto, come se la verità fosse un semplice non-nascondimento liberatosi da ogni impaccio. Se ciò fosse possibile il non-esser-nascosto non sarebbe più se stesso. È all'essenza stessa della verità come non-esser-nascosto che questo diniego appartiene nella forma del duplice nascondimento. La verità, nella sua essenza stessa, è non-verità. Ciò va detto affinché appaia in tutta la sua forse sconcertante chiarezza il principio che del non-esser-nascosto come illuminazione fa parte il diniego nella forma del nascondimento. L'affermazione che l'essenza della verità è la non-verità non sta quindi a significare che la verità sia in fondo falsità. Parimenti essa non significa che la verità non sia mai se stessa, nel senso che, dialetticamente, sia sempre anche il suo opposto. La verità è-presente proprio come se stessa, nella misura in cui il diniego nascondente, in quanto rifiuto, conferisce a ogni illuminazione la sua costante provenienza; e in quanto simulazione assegna ad essa l'irrimediabile presenza dell'erramento⁵⁷. Il diniego nascondente denota, nell'essenza della verità, quell'elemento di contrasto che sussiste, nell'essenza stessa della verità, fra illuminazione e nascondimento. È questa la contrapposizione della lotta originaria. L'essenza della verità è in se stessa la lotta originaria in cui viene conquistato, lottando, quel Centro aperto in cui l'ente soggiorna ed in base a cui si ritira in se stesso⁵⁸.

Questo Aperto si storicizza nel mezzo dell'ente. Esso rivela un tratto essenziale di cui abbiamo già parlato⁵⁹. All'Aperto appartengono il Mondo e la Terra. Ma il Mondo non è senz'altro l'Aperto, corrispondente all'illuminazione, e la Terra non è senz'altro il chiuso, corrispondente al nascondimento. Il Mondo è piuttosto l'illuminazione delle direttrici delle ingiunzioni essenziali in cui si ordina ogni decidere. Ma ogni decisione si fonda in qualcosa di non padroneggiato, di nascosto, di fuorviante, senza di che non potrebbe mai essere un decidere. La Terra, a sua volta, non è semplicemente il chiuso, ma ciò che emerge come autochiudentesi. Mondo e Terra sono sempre, e in virtù della loro stessa essenza, in contrapposizione e in lotta. Solo come tali essi prendono il loro posto

«oscuro» di *alétheia* che porta con sé la necessità dell'*errare* per cui gli enti stessi ci appaiono non solo come familiari e sicuri ma anche, nella loro *incertezza*, come transitori ed effimeri: si tratta, peraltro, di un'incertezza nella quale noi stessi siamo interamente trascinati. Con *alétheia* non si intende allora uno stato di cose, il loro apparire abituale; verità – nell'accezione di disvelatezza – non è affatto un modo di dire e qualificare le cose. Si tratta piuttosto di un accadere (*Geschehnis*) nel quale siamo coinvolti e che si *appropria* di noi – ben oltre la nostra consapevolezza – e sin nel più profondo della nostra esistenza.

⁵⁷ La disvelatezza non è assolutamente il togliimento di ciò che è nascosto. In *alétheia* nascondimento e non-esser-nascosto sono inscindibili poiché l'uno è la condizione dell'altro; solo in virtù del ricusare (*Verweigerung*) la propria provenienza l'esser manifesto può risplendere come tale. Si tratta di quella duplice forma del ricusare che si era sopra evidenziata come «duplice forma del nascondimento», per cui assieme all'occultarsi dell'essere si accompagna anche l'essere destinati a «errare».

Proprio perché si condizionano a vicenda, nascondimento ed esser manifesto non possono prevalere l'uno sull'altro; ma non vi è qui alcun movimento *dialettico*, poiché non vi è alcun riconoscimento reciproco della loro opposizione: disvelatezza e occultamento sono irriducibili l'uno all'altro, e tendono a prevalere l'uno sull'altro senza che sia possibile alcuna *conciliazione*.

⁵⁸ La verità in quanto tale è contesa originaria (*Urstreit*) tra disvelatezza e occultamento, tra il celarsi all'apparire (*Verbergung*) e il rischiararsi nell'esser manifesto (*Lichtung*). Il luogo dove questa contesa accade è quell'«aperto» (*das Offene*) in cui l'ente oscilla tra il suo essere disvelato e il nascondimento.

⁵⁹ Rivela, nel loro contendere, l'«esporre un Mondo» e il «porre qui la Terra»; cfr. *supra*, p. 48.

nella lotta di illuminazione e nascondimento⁶⁰. La Terra emerge attraverso il Mondo e il Mondo si fonda sulla Terra soltanto perché si storicizza la verità come lotta originaria di illuminazione e nascondimento. Ma come si storicizza la verità? Rispondiamo: la verità si storicizza in poche maniere essenziali. Una delle maniere in cui la verità appare è l'esser opera dell'opera. Esponendo un Mondo e facendo esser qui la Terra, l'opera è l'attuazione di quella lotta in cui è conquistato il non-esser-nascosto dell'ente nel suo insieme: la verità⁶¹.

Nella presenza del tempo si storicizza la verità. Ciò non significa che qualcosa è esattamente rappresentato e riprodotto, ma che l'ente nel suo insieme è portato e mantenuto nel non-esser-nascosto. Mantenere significa, originariamente, custodire. Nel quadro di Van Gogh si storicizza la verità. Ciò non significa che qualcosa di semplicemente presente venga esattamente riprodotto, ma che nel palesarsi dell'esser mezzo delle scarpe pervengono al non-esser-nascosto l'ente nel suo insieme, il Mondo e la Terra nel loro gioco reciproco⁶².

Nell'opera è quindi in opera la verità, e non soltanto qualcosa di vero. Il quadro che mostra le scarpe da contadino, la poesia che dice la fontana romana, non si limitano a far conoscere; anzi, a rigor di termini, non fanno conoscere nulla circa questi enti singoli, ma fanno sì che si storicizzi il non-esser-nascosto come tale, in relazione all'ente nel suo insieme. Quanto più semplicemente ed essenzialmente proprio solo le scarpe, quanto più schiettamente e puramente proprio solo la fontana emergono nella loro essenza, e tanto più immediatamente e profondamente ogni ente diviene, assieme ad esse, più essente. È questo il modo in cui viene illuminato l'essere autonascondentesi. La luce così diffusa ordina il suo apparire nell'opera. L'apparire ordinato nell'opera è il bello. La bellezza è una delle maniere in cui è-presente [*west*] la verità⁶³.

⁶⁰ Sembra consequenziale, a questo punto, tradurre con Terra il «chiuso» provocato dall'occultare, e con Mondo l'aperto dischiuso dal disvelare. Invece l'«Aperto» è il luogo che si dischiude in virtù della contesa tra Terra e Mondo (il conflitto originario, lo *Urstreit* in cui si rivela l'essenza della verità); l'«Aperto» è dunque anche l'emergere della contesa non nel suo immediato manifestarsi ma come quel «dischiudersi» che scaturisce dalla contesa. In tal modo però, l'opera è anche la concreta espressione della contesa stessa.

⁶¹ Storicità ha qui il senso dell'accadere (*Geschehen*) della verità dell'essere. Verità è – come si è visto – lo stare nella disvelatezza (*l'Aperto*) da parte della contesa tra il manifestarsi e l'occultare cui soggiacciono gli enti, le cose, nel loro apparire. *Questo accadere si concretizza pienamente, si lascia vedere, ed appare nella sua determinatezza storica, come opera d'arte*. È la verità stessa che diviene opera: nell'opera è all'opera la verità (*im Werk ist die Wahrheit am Werk*); non si tratta però dell'*epifania* della verità nel senso del suo rivelarsi assoluto, ma piuttosto di uno dei modi in cui la verità si può concretamente manifestare. Si può ora anche intendere meglio l'oblio dell'essere, come quell'errare in cui si configura, di volta in volta, l'accadere della verità. Tale accadimento, per Heidegger, è sì disvelatezza ma anche e fondamentalmente occultamento; quell'occultamento dietro cui si cela il senso autentico dell'essere e il cui ritirarsi (*suspendersi*) dà luogo alle differenti epoche storiche. Cfr. *supra*, note 23 e 46; *Dell'essenza della verità* cit., pp. 151 sgg.

⁶² L'opera d'arte non solo è lo storicizzarsi della verità ma – in un senso che verrà in seguito approfondito – ne è anche la salvaguardia. Heidegger usa qui il termine *huten*, quel custodire che è proprio del pastore (*Huter*), il guardiano del gregge. Nella *Lettera sull'umanismo* cit., p. 295, Heidegger dirà: «L'uomo è il pastore dell'Essere», colui al quale è destinata la salvaguardia della verità dell'essere.

⁶³ La bellezza è dunque il farsi presente della verità come quel *disporsi ordinato* che, emergendo dalla contesa tra disvelatezza e occultamento, si concretizza nell'opera d'arte.

Ecco dunque chiarita l'essenza della verità in un modo più preciso. Sarà ora più chiaro anche ciò che nell'opera è in opera. Ma questa delucidazione dell'esser-opera dell'opera non ci dice ancora nulla intorno alla realtà immediata e incontestabile dell'opera, cioè intorno alla cosità nell'opera. È evidente infatti che la nostra indagine, spinta dall'intento di porre il più possibile in luce l'opera nel suo esser tale, ha trascurato il fatto che l'opera è pur sempre un'opera, cioè il frutto di un operare. Se c'è qualcosa che caratterizza l'opera come opera è proprio il suo esser stata fatta. Nella misura in cui l'opera viene fatta e il fare esige un *medium* da cui ed in cui esso faccia, anche la cosità viene in opera. Ciò è incontestabile. Ma nasce allora il problema: che significa per l'opera il suo esser-fatta? È possibile rispondere solo dopo aver chiarito due cose:

1. Che significato hanno qui «esser-fatto» e questo «fare» rispetto alla fabbricazione e all'esser-fabbricato?
2. Qual è l'intima essenza dell'opera stessa, in base alla quale sia possibile stabilire in qual modo l'esser-fatta appartenga all'opera ed entro quali limiti esso determini l'esser-opera dell'opera?

Il «fare» è qui inteso sempre nei confronti dell'opera. All'essenza dell'opera appartiene lo storicizzarsi della verità. La determinazione dell'essenza del fare è per noi possibile solo muovendo dal suo rapporto con l'essenza della verità come non-esser-nascosto dell'ente. L'appartenenza dell'esser-fatta all'opera può esser posta in luce unicamente in base a una ancor più originaria chiarificazione dell'essenza della verità. Si ripresenta dunque il problema della verità e della sua essenza.

Siamo così costretti a chiederci ancora una volta se l'affermazione che nell'opera sia in opera la verità non rimanga, in ultima analisi, un'affermazione gratuita.

Dobbiamo ora spingere ancora più a fondo la ricerca chiedendoci: in qual misura l'essenza della verità porta con sé un'aspirazione verso qualcosa come un'opera? Qual è l'essenza della verità perché possa esser posta in opera, o anche, in determinate condizioni, debba [muss] esser posta in opera per essere come verità? Ma il porre in opera la verità venne da noi determinato come l'essenza dell'arte. In ultima analisi il problema da porre è dunque il seguente:

Che cos'è la verità perché possa storicizzarsi come arte o anche debba [muss] storicizzarsi come arte? In qual misura c'è qualcosa come l'arte?⁶⁴

Verità e arte

L'origine dell'opera d'arte e dell'artista è l'arte. L'origine è la provenienza dell'essenza in cui è presente l'essere di un ente. Che cos'è l'arte? Noi ne cerchiamo l'essenza nell'opera reale. La realtà dell'opera fu determinata in base a ciò che nell'opera è

⁶⁴ L'agire creativo dell'arte è, come vedremo, un «fare» (*Schaffen*) del tutto singolare: attraverso il suo chiarimento potremo intendere meglio anche il senso dell'«*esser all'opera*» da parte della verità.

in opera, in base allo storicizzarsi della verità. Questo storicizzarsi lo concepiamo come l'attuazione della lotta fra Mondo e Terra. Nel movimento raccolto di questa lotta è-presente il riposo. Qui si fonda il riposare in se stessa dell'opera⁶⁵.

Nell'opera è in opera lo storicizzarsi della verità. Ma ciò che risulta così in opera, è anche nell'opera. Ne consegue che l'opera reale qui è già presupposta come supporto di quello storicizzarsi⁶⁶. Ecco ripresentarsi così il problema del carattere di cosa dell'opera data. Una cosa si fa finalmente chiara: per acutamente che indaghiamo lo stare-in-se-stessa dell'opera, non ne coglieremo mai la realtà fin che non ci renderemo conto della necessità di assumere l'opera come qualcosa di oprato. Sembra una considerazione ovvia, visto che la stessa parola «opera» rinvia all'operare. Il carattere di opera dell'opera consiste nel suo esser fatta dall'artista. Può giustamente stupire che una determinazione così ovvia e chiarificatrice dell'opera venga introdotta solo ora.

Ma l'esser fatta dell'opera è comprensibile solo in base al processo del fare. La cosa stessa ci costringe quindi a esaminare l'attività dell'artista, per rintracciarvi l'origine dell'opera d'arte. Il tentativo di determinare l'esser-opera dell'opera unicamente in base alla sola opera, si rivela dunque irrealizzabile⁶⁷.

Anche se ci discostiamo ora dall'opera per indagare l'essenza del fare, dovremo però tener presente ciò che fu detto del quadro di Van Gogh e successivamente del tempio.

Il fare è da noi inteso come un produrre. Ma anche la fabbricazione di un mezzo è un produrre. Il lavoro artigianale non produce certo opere d'arte, anche se lo contrapponiamo, come è indispensabile, all'industria. In che dunque il produrre come fare dell'artista si distingue dal produrre come fabbricare? Quanto la distinzione verbale è facile, altrettanto difficile è la determinazione dei tratti distintivi essenziali. A prima vista non c'è differenza fra il lavoro dello stovigliaio e quello dello scultore, del falegname e del pittore. La fattura dell'opera d'arte presuppone il fare manuale. I grandi artisti pregiano moltissimo la capacità manuale. Essi si preoccupano prima di tutto della sua piena padronanza. Sono essi i primi a ricercare il rinnovamento costante delle loro capacità manuali. Si è spesso notato come i Greci, che di opere qualcosa capivano, usassero la medesima parola *téchne* per il lavoro manuale e per l'arte, e designassero l'artigianato e l'artista con la stessa parola *technítes*.

Sembra perciò sensato determinare l'essenza del fare artistico in base al suo aspetto manuale. Ma proprio l'allusione alla terminologia dei Greci, esprime la loro esperienza della cosa, ci rende perplessi. Per abituale ed illuminante che possa essere il rinvio al-

⁶⁵ Nell'indagine sin qui compiuta sulla *natura delle cose*, si è andato precisando un nuovo senso di verità, quello di *alétheia*, della disvelatezza che attraverso la contesa tra Terra e Mondo si concretizza compiutamente nell'opera d'arte. Ora si ritorna, ma in modo più approfondito, alla questione iniziale: il problema dell'origine.

⁶⁶ L'opera, come si è visto, è uno dei modi in cui accade (si storicizza) la verità. Resta però ancora in parte oscuro come l'opera effettivamente possa costituirsi come un «veicolo» (*Träger*) della verità.

⁶⁷ L'essenza dell'opera sinora discussa rimane ancora inesplicita se non si prende in considerazione il fatto, apparentemente banale, del suo essere un materiale lavorato (*ein Gewirktes*). L'origine dell'opera va ora messa in questione nel suo lato più ovvio: quello di essere il risultato di un fare creativo, dell'attività dell'artista.

la comune designazione da parte dei Greci del lavoro manuale e dell'arte con la stessa parola *téchne*, esso rimane tuttavia oscuro e superficiale; *téchne*, infatti, non significa né il lavoro manuale né l'arte, e meno ancora ciò che è tecnico nel senso odierno; *téchne* non ha mai il significato dell'operare pratico. La parola sta invece a designare una modalità del sapere. Sapere significa: aver visto, nel senso più ampio di vedere, e cioè: percezione dell'essente-presente come tale. Per il pensiero greco l'essenza del sapere consiste nella *alétheia*, cioè nel disvelamento dell'ente. La verità regge e guida ogni atteggiamento verso l'ente. La *téchne* come comprensione greca del sapere è un produrre [*vollbringen*] nella misura in cui trae fuori [*vorbringen*] dall'esser-nascosto nel non-esser-nascosto del suo apparire l'essente-presente come tale; essa non è affatto un'attività pratica. L'artista non è quindi un *technites* perché è anche un artigiano, ma perché tanto la produzione artistica quanto la produzione del mezzo avvengono in quel produrre traente-fuori che, sin dall'inizio, lascia rivelarsi l'ente – in base al suo aspetto – nel suo esser-presente. Tutto ciò ha però luogo in seno all'ente che sorge da sé, la *phýsis*. La designazione dell'arte come *téchne* non significa per nulla che l'attività dell'artista sia concepita a partire dall'attività dell'artigiano. Al contrario, ciò che nella produzione dell'opera ha l'aspetto della fabbricazione artigianale è di tutt'altro genere. Esso è determinato e sentito a partire dall'essenza del fare dell'artista e resta anche racchiuso in esso⁶⁸.

Scartato il lavoro artigiano, quale filo conduttore dovremo assumere per determinare il fare artistico? Come potremo rintracciarlo se non in base a ciò che dev'essere fatto, all'opera? L'opera si fa reale proprio nel corso del fare e per la sua realtà dipende da esso; ciononostante o proprio per questo l'essenza del fare dipende dall'essenza dell'opera. Benché l'esser-fatta dell'opera implichi un rapporto al fare, tuttavia così l'esser-fatta co-

⁶⁸ Un lavoro artigianale e una creazione artistica sono entrambi frutto di un agire produttivo, ma non sono però la medesima cosa. Questo agire produttivo si fondava per i greci sulla *téchne*, il cui significato è del tutto distante da ciò che noi oggi intendiamo con la parola tecnica. «*Téchne* è un concetto conoscitivo e significa il sapersi orientare, l'intendersi di ciò su cui si fonda ogni fabbricazione e produzione, intendersi delle cose che determinano la riuscita di una produzione, per esempio di una lettiera, fino a giungere alla sua fine e al suo compimento» (*Sull'essenza e sul concetto della phýsis* cit., p. 205). Cfr. anche *Introduzione alla metafisica* cit., pp. 166-167. Non si deve dunque confondere la *téchne* con l'attività produttiva, e se i greci non distinguevano dal punto di vista della *téchne* l'artigiano dall'artista questo non significa che si trattasse di un identico «fare». La comunanza tra artigiano e artista poggia piuttosto sul fatto che entrambi, nel loro agire (*poiéin*), devono far riferimento alla *phýsis*, a quell'auto disvelarsi dell'ente in virtù di un occultare, che è più originario di qualsiasi produzione umana. In quanto la *phýsis* ha in sé il fine del proprio agire essa è ontologicamente prima rispetto all'attività produttiva umana (*poiéin*); detto altrimenti, l'agire dell'uomo, il suo sapere tecnico dipende, per il suo essere, dalla priorità della *phýsis*. Vi è un celebre esempio aristotelico – ripreso da Heidegger – del medico che è in grado di guarire da sé. È un esempio che ben mette in relazione sapere pratico e *phýsis*: il sapere medico è finalizzato al risanamento del corpo, si tratta quindi di uno scopo, per così dire, a esso esterno; può avere successo solo se il corpo riacquista il proprio equilibrio organico, solo cioè se si innesta positivamente sull'autotendenza naturale del corpo al ristabilimento della propria salute. Mentre dunque la medicina è subordinata a un fine a lei esteriore, la guarigione, la *phýsis* (la natura del corpo) possiede in sé la capacità di raggiungere il proprio scopo (il mantenimento della salute). L'attività medica, dunque, coadiuva la *phýsis*, ma non la sostituisce, anzi è a essa essenzialmente subordinata (cfr. *ibid.*, pp. 209 sgg. e Aristotele, *Fisica*, libro II, 192b 23-27).

Il fare dell'artista, pur non essendo omologabile a un qualsiasi sapere pratico, si fonda anch'esso sulla appartenenza alla *phýsis*, all'«ente che sorge da sé»; ma soprattutto, come vedremo meglio in seguito, a differenza del sapere pratico, con l'arte è in gioco l'accadimento stesso della verità.

me il fare debbono esser determinati in base all'esser-opera dell'opera. Ora non ci potrà più stupire il fatto d'aver trattato in primo luogo ed a lungo dell'opera per considerare soltanto alla fine l'esser-fatta dell'opera. Se l'esser-fatta appartiene così essenzialmente all'opera come la stessa parola «opera» denuncia, dovremo cercare di comprendere in modo ancora più essenziale ciò che abbiamo definito l'esser-opera dell'opera.

Muovendo dalla definizione dell'opera come storicizzarsi della verità in opera, possiamo caratterizzare il fare artistico come un lasciar-venir-fuori qualcosa come prodotto [*hervor-gebrachtes*]. Il divenir-opera dell'opera è una maniera del divenire e dello storicizzarsi della verità. Tutto dipende dalla sua essenza. Ma che cos'è la verità perché debba storicizzarsi in qualcosa di fatto? In qual modo la verità, nel fondamento stesso della sua essenza, implica un'aspirazione verso l'opera? È possibile comprendere quest'ultima in base alla verità quale venne finora determinata?⁶⁹

La verità è non-verità. Nel non-esser-nascosto come verità è-presente, ad un tempo, l'altro «non» del duplice rifiuto. La verità è-presente come tale contrasto di illuminazione e duplice nascondimento. La verità è la lotta originaria in cui, sempre in un particolare modo, viene conquistato l'Aperto in cui sta dentro ogni cosa e da cui emerge, ritirandovisi, ciò che si manifesta e si costituisce come ente. Comunque questa lotta erompa e si storicizzi, sempre, attraverso di essa, si costituiscono, separandosi, i lottanti: l'illuminazione e il nascondimento. In tal modo è conquistato l'Aperto del campo di lotta. L'apertura di questo Aperto, cioè la verità, può esser ciò che è, cioè questo aprimento, solo se e fintantoché essa si istituisce nel suo Aperto. Perciò in questo Aperto deve sempre sussistere un ente in cui l'apertura assuma il suo stato e la sua stabilità. In-ponendosi così all'Aperto, la verità lo mantiene aperto. Porre e in-porre, qui, sono sempre intesi muovendo dal senso greco di *thésis*, che sta a significare il produrre esponente nel non-esser-nascosto⁷⁰. Col rinvio all'istituirsi dell'apertura nell'Aperto, il pensiero rasenta un campo che qui non può ancora esser preso in esame. Basti accennare che, se l'essenza del non-esser-nascosto dell'ente appartiene in qualche modo all'essere stesso (cfr. *Essere e tempo*, § 44), questo deve, in base alla sua essenza, lasciar essere l'ambito dell'apertura (l'illuminazione del Ci [*da*]) e deve introdurlo come ciò in cui ogni ente sorge nel modo che gli è proprio⁷¹.

⁶⁹ Si è chiarito in precedenza il senso della verità in relazione all'opera come storicizzarsi, cioè in relazione al suo accadere nell'opera d'arte. Ma perché la verità dovrebbe di per se stessa tendere a un tale accadere? Se l'opera è opera della verità, qual è allora il ruolo dell'artista, in cosa consiste dunque il suo agire creativo?

⁷⁰ Nell'opera, la verità si rivela come lo scaturire necessario della contesa tra Mondo e Terra. Come si è visto, Mondo e Terra tendono a *imporsi* l'uno sull'altra. Non potendo però i contendenti prevalere l'uno nei confronti dell'altro, la loro contesa si è rivelata anche come un equilibrio: l'opera d'arte è quel che necessariamente scaturisce dal loro contendere come un «porsi» stabilmente in *equilibrio*. L'equilibrio che si manifesta compiutamente nell'opera, sta dunque nell'«Aperto», nel disvelato. Rispetto a tutto ciò, il «fare artistico» non è nulla di «creativo» né alcun agire intenzionale, ma si mostra invece come un assecondare, un «lasciar essere» l'accadimento della verità, come un favorire, assecondandolo, il *prodursi* dell'opera d'arte.

⁷¹ Non è l'artista che «invent» l'opera, l'artista, piuttosto, partecipa al suo prodursi che è un accadimento della verità, vale a dire di quel gioco tra occultamento e disvelatezza in cui l'essere cela se stesso per lasciare apparire l'ente. Accadimento significa mantenersi nell'«Aperto» dell'esser disvelato. A tale «apertura»

La verità si storicizza solo istituendosi nella lotta e nell'ambito che si apre ad opera sua. Poiché la verità è il contrapporsi reciproco di illuminazione e nascondimento, proprio per questo le appartiene ciò a cui qui diamo il nome di istituzione [Einrichtung].

Ma la verità non è, dapprima, in qualche luogo iperuranio, nel modo della semplice-presenza, per poi trasferirsi nell'ente. Ciò è impossibile già per il fatto che solo l'aprimiento dell'ente offre la possibilità di un «luogo» in genere e di un dominio occupato dall'essente-presente. Illuminazione dell'aprimiento e istituzione nell'Aperto sono inscindibili. Esse coincidono nell'essenza unitaria dello storicizzarsi della verità. Quest'ultima è storica in molteplici modi.

Un modo essenziale in cui la verità si istituisce nell'ente da essa stessa aperto, è il porsi in opera della verità. Un altro modo in cui la verità è-presente è l'azione che fonda uno Stato; Un altro modo ancora in cui la verità giunge alla luce è la vicinanza di ciò che non è semplicemente un ente, ma il più essente degli enti. Un altro modo ancora in cui la verità si fonda è il sacrificio essenziale. Un altro modo ancora in cui la verità diviene è l'interrogazione del pensiero che, come pensiero dell'essere, lo nomina nella sua dignità di problema. La scienza, al contrario, non è affatto uno storicizzarsi originario della verità, ma l'elaborazione di un dominio di verità di già aperto: e precisamente attraverso la comprensione e la giustificazione di ciò che, nel suo dominio, si manifesta come esatto [retto] in linea di possibilità e di necessità. Quando e nella misura in cui una scienza, procedendo al di sopra della esattezza, perviene a una verità (cioè a un essenziale scoprimento dell'ente come tale), essa è filosofia⁷².

Poiché è proprio dell'essenza della verità istituirsì nell'ente per poter così divenire verità, per questo sussiste nell'essenza della verità un'attrazione verso l'opera, come eminente possibilità della verità di essere nel mezzo dell'ente⁷³.

l'artista partecipa nel senso fondamentale del *farne parte*. D'altro canto senza l'artista l'opera sarebbe inimmaginabile: si tratta quindi di un essere partecipi del tutto indispensabile.

L'«Aperto» come gioco della differenza ontologica in cui si manifesta l'opera d'arte sposta il discorso di Heidegger su di un piano ancora più radicale che è quello del rapporto tra l'essere e l'esserci dell'uomo (*Da-sein*). L'apertura ha a che fare con il *ci* (*Da*) del *Da-sein* in quanto senza di esso non vi sarebbe alcun disvelamento, ma è la disvelatezza a determinare l'essere dell'uomo e non viceversa. In un passo che ci sembra esemplare rispetto a tali questioni Heidegger sostiene che: «Dell'«essere stesso» diciamo sempre *troppo poco* se, dicendo l'«essere», tralasciamo il suo presentarsi (*Anwesen*) all'essere umano (*Menschenwesen*), dando così a vedere di non comprendere che proprio questo essere è parte dell'«essere». Ma anche dell'uomo diciamo sempre *troppo poco* se, dicendo l'«essere» (non l'essere uomo), poniamo l'uomo per se stesso e, dopo averlo così posto, lo mettiamo in relazione all'«essere». Diciamo invece anche *troppo*, se pensiamo l'essere come qualcosa di onnicomprensivo, e ci rappresentiamo l'uomo soltanto come un ente particolare tra gli altri (vegetali, animali), per poi mettere i due in relazione tra loro» (*La questione dell'essere*, in *Segnavia* cit., pp. 356-357).

⁷² Cfr. nella sezione «Il dibattito» le osservazioni di W. Biemel (p. 107).

⁷³ Sarebbe qui preferibile tradurre con: «Poiché appartiene all'essenza della verità l'auto-istituirsì nell'ente, ed innanzitutto per divenire verità, a ragione di ciò l'impulso per l'opera (*Zug zum Werk*) risiede nell'essenza della verità come una eccellente possibilità della verità di essere entro l'ente stesso» (cfr. *Der Ursprung des Werkes* cit., p. 62: «Weil es zum Wesen der Wahrheit gehört, sich in das Seiende einzurichten, um so erst Wahrheit zu werden, deshalb liegt im Wesen der Wahrheit der Zug zum Werk als einer auszeichnenden Möglichkeit der Wahrheit, inmitten des Seienden selbst seiend zu sein»).

In virtù del suo tendere verso l'opera (*Zug zum Werk*), la verità può manifestarsi concretamente in quell'ente del tutto singolare in cui consiste l'opera d'arte.

L'istituirsì della verità nell'opera è una produzione [traente fuori] un ente che prima non era ancora e che, successivamente, non sarà mai più. La produzione pone questo ente nell'Aperto in modo tale che ciò che nella produzione viene prodotto illumina l'aprimiento dell'Aperto in cui esso è prodotto. Quando il produrre produce l'aprimiento dell'ente, la verità, il prodotto è un'opera. Un tal produrre è il fare dell'arte. In quanto è un produrre di questo genere, esso è piuttosto un ricevere e un attingere all'interno del rapporto col non-esser-nascosto⁷⁴. In che consiste allora l'esser-fatto? Lo chiariremo con due precisazioni essenziali.

La verità si istituisce nell'opera. La verità è-presente solo come lotta fra illuminazione e nascondimento, nel contrapporsi di Mondo e Terra. La verità deve esser disposta nell'opera come lotta fra Mondo e Terra. La lotta non deve essere superata in un ente prodotto a tal fine, né semplicemente trovare rifugio in esso; ma dev'esser accesa sulla base di questo ente; il quale, pertanto, deve, portare in sé i tratti fondamentali della lotta. Nella lotta viene conquistata l'unità di Mondo e Terra⁷⁵. Quando si apre un mondo, si decidono, per un'umanità storica, vittoria o sconfitta, benedizione o maledizione, dominio o servitù. Un Mondo che sorge fa apparire il non ancora deciso e misurato, aprendo così la nascosta necessità della misura e della decisione. Ma, aprendosi un mondo, emerge la Terra. Essa si rivela come la tutto-portante, come la costantemente autochiudentesi e nascondentesi nella sua legge. Il Mondo esige decisione risoluta e misura, e lascia pervenire l'ente nell'Aperto delle sue vie. La Terra, sopportando ed emergendo, tende a mantenersi chiusa e ad affidare tutto alla sua legge. La lotta non è un tratto [*Riss*] che spalanchi un baratro, ma è l'intimità di un convenirsi reciproco dei lottanti. Un tal tratto at-trae i contendenti verso l'origine della loro unità, in base al comune fondamento. Esso è un disegno fondamentale [*Grundriss*]. Esso è il profilo [*Auf-riss*] che disegna i tratti fondamentali dell'illuminazione dell'ente. Questo tratto non permette che gli opposti si dilacerino separandosi, ma inserisce la contrapposizione di misura e limite in un unico contorno [*Umriss*]⁷⁶.

La verità come lotta si istituisce in un ente da produrre solo se la lotta erompe in questo ente, cioè solo se l'ente è portato nel tratto che lo delinea. Il tratto è centro unitario di profilo e disegno, taglio e contorno. La verità si istituisce nell'ente in modo tale che l'ente stesso occupi l'Aperto della verità. Questa occupazione può avvenire solo se ciò che deve esser prodotto, il tratto, si affida all'autochiudentesi che emerge nell'Aperto. Il tratto deve ritirarsi nell'ostinato pesantore della pietra, nella sorda resistenza del legno, nell'intensa vampa dei colori. Nella misura in cui la Terra ritira in sé il tratto, questo viene prodotto nell'Aperto e così ricondotto, cioè posto, in quella che, come autochiudentesi e custodente, emerge nell'Aperto. La lotta, che viene condotta nel tratto – ed in tal modo

⁷⁴ Sul senso *nichilistico* di tali affermazioni, cfr. *infra*, nella sezione «Il dibattito», il saggio di E. Severino (pp. 144 sgg.). Quando la verità si produce in un ente come lo scaturire dalla contesa tra luce e nascondimento, tale ente è un'opera d'arte.

⁷⁵ La contesa tra Mondo e Terra non si risolve nell'opera e non si acquieta in essa, anzi l'opera la pone in risalto come tale.

⁷⁶ Nell'opera si delinea un «disegno» (*Auf-riss*) nel cui contorno (*Umriss*) si definisce il tratto fondamentale (*Grundriss*) della verità: il tendere l'uno verso l'altro di Mondo e Terra nel loro alternarsi tra occultamento e disvelatezza.

ricondotta alla Terra e in essa fissata – è la figura [*Gestalt*]. Esser-fatta dell'opera significa: fissazione della verità nella figura. Questa è la disposizione secondo cui si dispone il tratto. Il tratto così disposto è l'ordinamento dell'apparire della verità. Che cosa significhi qui figura [*Gestalt*] è da determinarsi sempre in base a quel porre [*stellen*] ed a quella costituzione [*Ge-stell*] secondo cui l'opera è-presente in quanto si espone [*auf-stellt*] e si produce [*her-stellt*]⁷⁷.

Nella fattura dell'opera la lotta come tratto deve esser restituita alla Terra; la Terra deve esser tratta-fuori e fruita come l'autochiudentesi. Questo fruire non adopera la Terra e non si serve di essa come d'una materia, ma la pone in libertà per se stessa. Questo uso della Terra è un operare con essa e può sembrare una manipolazione utilizzando la materia. Da ciò l'illusione che la fattura dell'opera sia anche un'attività artigiana. Il che non è mai. Si tratta invece di un uso della terra nella fissazione della verità nella forma⁷⁸. La fabbricazione del mezzo, al contrario, non è mai immediatamente la realizzazione dello storicizzarsi della verità. La fabbricazione di un mezzo è l'esser-formata [*Geformtsein*] di una materia in vista del suo impiego. Esser-fabbricato, per un mezzo, significa esser-rimesso all'uso, al di là di sé⁷⁹.

Nulla di simile ha luogo con l'esser-fatta dell'opera. Ciò verrà in chiaro nella illustrazione della seconda caratteristica.

L'esser-fabbricato del mezzo e l'esser-fatta dell'opera hanno in comune il fatto di costituire una produzione. Ma l'esser-fatta dell'opera ha, rispetto a ogni altra produzione, la sua peculiarità nell'esser fatta dentro ciò che è fatto. Ma la stessa cosa non si può forse dire per ogni cosa prodotta, e in genere per ogni risultato? Non è forse proprio di ogni prodotto il risolvere in sé la propria produzione? Certamente, ma nell'opera l'esser-fatto

⁷⁷ La figura (*Gestalt*) è la «composizione» (*Ge-stell*) della contesa tra Terra e Mondo in virtù della quale l'opera «si espone» (*sich auf-stellt*) e «si propone» (*sich her-stellt*). Heidegger gioca sul termine *Stellen* – che significa porre – e i suoi prefissi, cosa estremamente difficile da rendere nella lingua italiana. Lo *Stellen* va qui inteso come quel porre che consente la presenza dell'ente nel suo carattere di disvelatezza; cfr. *La questione della tecnica* cit., p. 15.

⁷⁸ Per poter apparire nella sua fatticità (*Werkschaffen*), l'opera deve lasciare che il delinarsi della contesa si ritragga nella Terra; la Terra stessa viene «posta fuori» (*hervorstellt*), si manifesta come l'«autochiudentesi»; in altri termini è il profilo stesso della contesa a defilarsi per lasciare emergere l'opera nella sua autentica materialità («l'ostinato pesantore della pietra», «la sorda resistenza del legno» ecc.). Questo processo, che equivale al prender corpo dell'opera, può sembrare il frutto di una manipolazione dell'artista che si serve della materia per creare l'opera. In realtà l'artista non fa altro che prender parte a un processo che si dà da sé le proprie regole. Egli deve semplicemente assecondare «la messa in opera della verità». L'opera d'arte è riuscita – e quindi realmente tale – solo nella misura in cui esprime compiutamente il gioco della verità tra disvelatezza e occultamento.

⁷⁹ Di tutt'altro genere è l'approntare un materiale d'uso (*Fertigsein des Zeuges*), poiché di tutt'altra specie è il rapporto che tale «fare» intrattiene con la verità, con la disvelatezza dell'ente. Come si è visto, la verità si *autoproduce* nell'opera d'arte – ed è essa stessa a dettare le regole del proprio accadere all'artista. La realizzazione dell'opera ha in sé (in quanto accadimento della verità, verità che si storicizza) le ragioni del proprio procedere. Al contrario la fabbricazione di un utensile non può essere *immediatamente* tale «storicizzarsi» della verità, poiché è innanzitutto subordinata a un fine a lei esteriore, il suo essere utile. Heidegger usa l'avverbio immediatamente (*unmittelbar*) perché anche il produrre artigianale presuppone, seppure in forma mediata, la verità, la disvelatezza dell'ente, che, a differenza dell'arte non è qui direttamente «all'opera» (cfr. *supra*, p. 58, nota 68).

è così propriamente fatto-dentro ciò che è fatto, da emergere espressamente da ciò che viene in tal modo prodotto. Stando così le cose, sarà possibile cogliere l'esser-fatto nell'opera stessa.

L'emergere dell'esser-fatto proprio dell'opera non significa che nell'opera debba balzare all'occhio il suo esser-fatto da un grande artista. La fattura non deve testimoniare la capacità di un maestro additandolo alla pubblica ammirazione. Non si tratta di render pubblico l'*NN fecit*⁸⁰; ciò che nell'opera deve esser tenuto nell'aperto è il semplice *factum est*; cioè questo: che qui si è storicizzato il non-esser-nascosto dell'ente e che si storicizza ancora proprio perché si è storicizzato; cioè questo: che una tale opera è, anziché non essere. L'urto che l'opera – in quanto è quest'opera – è, e la persistenza di questo urto, esprimono la persistenza di quel riposare in se stessa che inerisce all'opera. Proprio là dove l'artista, il processo e le circostanze del sorgere dell'opera rimangono ignoti, l'urto si impone nel modo più netto: l'urto, cioè il «che» [*Dass*] dell'esser fatta⁸¹. Certamente anche ogni mezzo disponibile e in uso porta con sé il «che» del suo esser approntato. Ma questo «che», anziché emergere dal mezzo, delegua nell'usabilità. Quanto più un mezzo è maneggevole e alla mano e tanto più passa inosservato «che», ad esempio, è questo martello qui; e tanto più, cioè, il mezzo si mantiene esclusivamente nel suo esser-mezzo. È certamente possibile riscontrare in ogni semplice-presenza «che» essa è; ma si tratta di una semplice constatazione che, anche quando sia fatta, delegua tosto nell'abitudine e nell'oblio. Che mai c'è di più abituale del fatto che l'ente è? Nell'opera, invece, lo straordinario è proprio questo: che l'ente, in quanto tale, è [*ist*]⁸². Non però nel senso che nell'opera continui a vibrare l'evento del suo esser-fatta; ma nel senso che essa proietta innanzi a sé ed ha costantemente proiettato intorno a sé il carattere di evento che essa è in quanto è quest'opera qui. Quanto più essenzialmente l'opera si apre e tanto più si illumina l'unicità del fatto «che» essa è anziché non essere. Quanto più essenzialmente l'urto irrompe nell'Aperto e tanto più sorprendentemente ed unica si rivela l'opera. Così nella produzione dell'opera ha luogo l'offerta del suo «che è»⁸³.

L'indagine intorno all'esser-fatta dell'opera mirava ad accostarci al carattere di opera dell'opera, e con ciò alla sua realtà. L'esser-fatta si rivelò come la fissazione della lotta mediante il tratto della figura. Di conseguenza, l'esser-fatta è fatto-dentro l'opera come tale, e sta nell'Aperto come l'urto del «che». La realtà dell'opera non si esaurisce

⁸⁰ È l'abbreviazione del latino *nescio nomen*, che significa «di padre ignoto». Contrariamente alle apparenze, ciò che va riconosciuto nell'opera non è il suo artefice, ma è la sua fatticità, il suo manifestare concretamente la verità.

⁸¹ La meraviglia del nostro impatto (*Anstoss*) con l'opera è quello stupore di fronte all'esser presenti delle cose, al fatto che esse *siano* piuttosto che non *siano*. Nell'opera si raccoglie concretamente lo straordinario stare nella disvelatezza da parte degli enti; rispetto a ciò anche il grande artista passa in secondo piano poiché quel che si fa effettivamente innanzi è l'opera in tutta la sua valenza espressiva.

⁸² L'attenzione che rivolgiamo all'utensile è del tutto subordinata all'efficacia del suo impiego; il suo «è» ci interessa di conseguenza solo in modo relativo e spesso il rapporto che intratteniamo con le cose è sostanzialmente distratto dall'abitudine con cui ci serviamo di esse. Al contrario, presso l'opera d'arte, la nostra attenzione si ferma sull'ente, sul suo «è», dal quale viene totalmente catturata.

⁸³ Quanto più l'opera incarna la meraviglia della disvelatezza, tanto più grande è lo stupore e più forte l'impatto che abbiamo con essa.

nell'esser-fatta. Tuttavia l'esame della natura dell'esser-fatta ci pone in grado di compiere il passo decisivo a cui mirava tutto ciò che è stato detto finora⁸⁴.

Quanto più l'opera, fissata nella sua forma, sta solitaria in se stessa, quanto più puramente essa sembra far dileguare ogni rapporto con gli uomini e tanto più recisamente viene all'Aperto l'urto che tale opera è [ist] e ci colpisce l'urto del prodigioso, respingendo ciò che fino allora appariva normale. Ma questo insieme di urti non ha il carattere della violenza; infatti, quanto più puramente l'opera si immedesima nell'aprimiento dell'ente da essa stessa aperto, e tanto più semplicemente essa ci immedesima in questo aprimiento, strappandoci all'abituale. Acconsentire a questa immedesimazione significa: trasformare i nostri rapporti abituali col Mondo e con la Terra, sospendere ogni modo abituale di fare e di giudicare, di conoscere e di vedere, per soggiornare nella verità che si storicizza nell'opera. Questo soggiornare lascia che l'opera sia l'opera che è. Questo lasciare che un'opera sia l'opera che è, lo designiamo come la salvaguardia dell'opera. È in virtù della salvaguardia che l'opera c'è (nel suo esser-fatta) come reale, cioè è-presente come opera.

Come è impossibile che un'opera ci sia senza essere stata fatta (cioè: come l'opera richiede in linea essenziale chi l'ha fatta) così, quale fattura, essa non può sussistere senza chi la salvaguardi⁸⁵.

Il fatto che un'opera non trovi i suoi salvaguardanti, o non li trovi immediatamente conformi alla verità che si storicizza nell'opera, non significa affatto che l'opera resti opera anche senza i salvaguardanti. In quanto opera essa resta sempre riferita ai salvaguardanti, anche quando e proprio quando essa ne è semplicemente in attesa, cattivandosi e attendendo il loro ingresso nella sua verità. La stessa dimenticanza in cui un'opera può cadere non è un nulla; essa è ancora una salvaguardia. Vive dell'opera. Salvaguardia dell'opera significa: star dentro nell'aprimiento dell'ente storicizzantesi nell'opera. Ma lo star dentro proprio della salvaguardia è un sapere. Ma il sapere non consiste nella semplice conoscenza e nella rappresentazione di una cosa. Chi sa veramente che cosa sia l'ente, sa che cosa vuole nel mezzo dell'ente.

Questo volere – che non è né un semplice impiego del sapere, né una sua determinazione anticipata – è pensato in base all'esperienza fondamentale del pensiero in *Essere e tempo*. Il sapere che resta un volere e il volere che resta un sapere è il lasciarsi essere estatico dell'uomo esistente nel non-esser-nascosto dell'essere. La «decisione» [Ent-schlossenheit] di cui si parla in *Essere e tempo* non è il semplice atto di decidere da parte di un soggetto, ma è il passaggio dell'Esserci dall'imprigionamento nell'ente all'apertura dell'essere. Tuttavia nell'esistenza l'uomo non va da un dentro a un fuori, poiché l'essenza dell'esistenza è lo star-dentro ex-ponentesi all'essenziale estaticità dell'illumina-

⁸⁴ La fatticità dell'opera, la sua realtà si è dunque rivelata debitrice nei confronti del ritirarsi nella Terra da parte della contesa tra occultamento e disvelatezza per lasciare emergere un Mondo nella sua ricchezza di significati. Ma deve ora essere ulteriormente approfondito un altro aspetto essenziale dell'opera: il nostro rapporto con essa.

⁸⁵ L'opera è quell'accadimento (*Geschehen*) che si appropria dell'artista per potersi realizzare e dunque l'artista è indispensabile all'opera, analogamente, anche la sua permanenza richiede necessariamente chi sappia custodirla e salvaguardarla.

zione dell'ente. Né nel fare, di cui si è discusso prima, né nel volere, di cui si discorre ora, intendiamo riferirci alle operazioni e alle azioni di un soggetto che ponga se stesso a fine di ogni proprio sforzo.

Il volere è la calma decisione dell'esistente auto-oltrepassamento che si espone all'apertura dell'ente quale è posta in opera. Così facendo, lo star dentro si porta nella legge. La salvaguardia dell'opera è, in quanto sapere, il calmo e trasparente star dentro nel prodigio della verità storicizzantesi nell'opera⁸⁶.

Questo sapere che, in quanto volere, si immedesima nella verità dell'opera in cui soltanto resta sapere, non sottrae l'opera al suo riposare in se stessa, non la trascina nella cerchia delle mere esperienze vissute [*Erleben*] per ridurla al ruolo di semplice suscitatrice di emozioni. La salvaguardia dell'opera non isola l'uomo nelle sue esperienze vissute, ma lo fa entrare nell'appartenenza alla verità quale si storicizza nell'opera, fondando in tal modo l'essere-l'un-per-l'altro e l'essere assieme come ex-posizione storica dell'Esser-ci al rapporto col non-esser-nascosto. Il sapere nella forma della salvaguardia è poi assolutamente diverso dall'apprezzamento specialistico fondato sul gusto del formale [*Formal*] nell'opera, delle qualità e del fascino. E ciò proprio perché il salvaguardare è un sapere. L'aver visto è un esser-deciso, è uno star dentro nella lotta che l'opera ha ordinato nel tratto⁸⁷.

Il modo della salvaguardia genuina dell'opera si delinea e si costituisce esclusivamente in virtù dell'opera stessa. La salvaguardia ha luogo nei diversi gradi del sapere – con diversa ampiezza, costanza e chiarezza. Quando le opere sono offerte al semplice

⁸⁶ L'opera d'arte chiama in causa l'essere dell'uomo, gli si rivolge naturalmente come una sorta di invito a coglierne la verità. La salvaguardia (*Bewahrung*) va intesa qui come salvaguardia della verità, mantenimento dell'ente nella propria disvelatezza (cfr. *supra*, p. 55, nota 62). Non si tratta, per Heidegger, semplicemente e solamente della conservazione e della tutela di un patrimonio artistico, ma più fondamentalmente del nostro rapporto con la verità. L'impatto con l'opera si manifesta – come si è visto – attraverso quello stupore che essa suscita in noi rivelando il prodigio del manifestarsi delle cose, mostrandoci così come esse sono, nella loro disvelatezza. Voler salvaguardare l'opera, corrispondendo a quello che è il suo appello, pone concretamente la questione essenziale del rapporto tra uomo e verità. Ma qui il volere non va confuso come un atto intenzionale di un soggetto che decide di agire in un certo modo. La decisione (*Ent-schlossenheit*) ha a che fare piuttosto con l'apertura (*Er-schlossenheit*) della verità, del permanere dell'ente nella disvelatezza. Decidersi per la verità significa acconsentire al dischiudersi dell'essere dell'ente nel prodigio del suo manifestarsi, vedere questo prodigio, e quindi *comprenderlo*. Si tratta di un sapere in cui l'uomo comprende la propria esistenza (*Dasein*) come un fuoriuscire da sé, un arrischiarsi nell'estasi della verità, in quell'«Aperto» dove l'ente si illumina grazie al celarsi dell'essere (cfr. *Lettera sull'umanismo* cit., pp. 278-279 e *Essere e tempo* cit., pp. 64-65).

⁸⁷ L'autentica relazione tra l'uomo e l'opera d'arte (la sua salvaguardia) non va intesa in senso intimistico né deve esser ridotta a una mera capacità di valutazione critica. Al contrario, nell'esperienza dell'opera, nel modo in cui ci avviciniamo a essa, si riflette anche il nostro mondo, il nostro esserci storicamente determinato che per Heidegger, come si è visto, ha la valenza di quel determinato rapporto che intratteniamo con l'essere dell'ente nell'epoca in cui viviamo. Sapere significa qui aver visto nel senso arcaico del concetto greco di *theoria*. Il *theorós* era il delegato che partecipava in qualità di spettatore a una festa sacra. Il suo assistere significava essere parte effettiva della celebrazione sacra. In un modo del tutto simile, l'uomo appartiene all'evento dell'opera d'arte, rapito dal gioco della contesa tra Terra e Mondo che essa esprime, ed in cui si trova a essere in una situazione del tutto inusuale. Sapere è dunque quella consapevolezza di essere spettatori partecipi al gioco della verità che si manifesta nel gioco dell'arte (cfr. H.G. Gadamer, *Verità e metodo* cit., p. 157).

godimento artistico, non si può ancora dire che siano salvaguardate come opere. Al-l'opposto: tosto che l'urto nel prodigio si perde nell'abitudine e nella competenza, l'industria e il commercio hanno già invaso il dominio dell'arte. Anche la conservazione accurata delle opere e il lavoro scientifico di restauro non investono mai l'esser-opere delle opere, ma semplicemente il ricordo di esse; tale ricordo può però conferire ancora all'opera un posto dal quale essa può contribuire a dar forma alla storia. Ma la realtà autentica dell'opera frutta veramente solo quando l'opera è salvaguardata nella verità storicizzantesi attraverso di essa.

I tratti essenziali della realtà dell'opera sono dunque determinati dall'essenza dell'esser-opera. Siamo ora in grado di rispondere alla domanda iniziale: che dire di quel carattere di cosa dell'opera in cui consiste la sua realtà immediata? Ormai siamo così progrediti da non porre neppure più il problema della cosità dell'opera, poiché il solo fatto di porlo farebbe assumere anticipatamente e surrettiziamente l'opera come un oggetto semplicemente presente. In tal caso non imposteremmo la questione a partire dall'opera, ma a partire da noi: da noi che, in tal modo, non lasceremmo che l'opera sia un'opera, ma vedremmo in essa soltanto un oggetto che suscita in noi non si sa qual stato d'animo.

Ciò che nell'opera, presa come oggetto, ha l'aspetto della cosità, nel senso del concetto abituale di cosa, se è considerato in base all'opera è la terrestrità dell'opera. La Terra emerge nell'opera, poiché l'opera è-presente come tale là dove la verità è in opera, e perché la verità è-presente in quanto si istituisce in un ente. È nella Terra, come l'essenzialmente autochiudentesi, che l'apertura dell'Aperto trova il suo più alto ob-stare e in tal modo lo stato del suo stare costante, in cui deve fondarsi la figura⁸⁸.

Sarà dunque un problema futile quello del carattere di cosa della cosa? Per nulla. Se non è possibile determinare il carattere di opera in base a quello di cosa, è possibile, al contrario, porre adeguatamente il problema del carattere di cosa della cosa esclusivamente muovendo da una consapevolezza precisa circa il carattere di opera dell'opera⁸⁹. Non è un risultato trascurabile; non si dimentichi infatti che i modi di concepire la cosità divenuti abituali da tanto tempo usano violenza al carattere di cosa della cosa e impongono una visione dell'ente nel suo insieme che rende incomprensibile la costituzione essenziale così del mezzo come dell'opera e acceca nei confronti dell'essenza originaria della verità.

Per la determinazione della cosità della cosa risultano inadeguate così la dottrina che la concepisce come portatrice di proprietà, come quella che vede nella cosa l'unità di un

⁸⁸ Si tratta da un lato della materialità della Terra che si esprime nell'opera, e quindi nel suo emergere (non è però – come Heidegger ha mostrato – un mero aspetto cosale; così come, ad esempio, si diceva che la pietra che diviene la lucentezza del tempio non è nulla di oggettuale; cfr. *supra*, pp. 47 sgg., note 42 sgg.). Ma d'altra parte alla Terra, intesa come l'«autochiudentesi» (ciò che tende a trattenerne in sé la provenienza del manifestarsi dell'ente), si oppone l'«Aperto», il permanere della disvelatezza da parte dell'opera, in cui emerge (nella sua materialità) quell'esserci fissato (*festgestellt*) come figura (*Gestalt*) della contesa tra Terra e Mondo, tra luce e nascondimento (cfr. *supra*, p. 62, nota 77).

⁸⁹ Siamo di fronte a quella svolta decisiva già più volte annunciata da Heidegger: attraverso l'opera possiamo intendere meglio il significato delle cose ed il nostro rapportarci a esse. Da qui, dopo aver guadagnato il senso di verità dell'opera d'arte, può prendere effettivamente avvio l'inversione di rotta, non più dalle cose all'opera, ma dall'opera alle cose.

molteplice di dati sensibili, e infine quella che intende la cosa come congiunzione di materia e forma [*Form*], prendendo a modello l'interpretazione del mezzo. Se si vuol capire la cosità della cosa bisogna prender le mosse dall'appartenenza della cosa alla Terra. L'essenza della Terra, come la non costretta sorreggitrice-autochiudentesi, si svela solo nel suo emergere dentro un Mondo, in una contrapposizione reciproca. Questa lotta si consolida nella figura dell'opera e si rende in essa manifesta. Ciò che vale per il mezzo, e cioè che il suo carattere di mezzo è compreso soltanto sul fondamento dell'opera, vale anche per il carattere di cosa della cosa. Il fatto che non sappiamo nulla, o sappiamo qualcosa solo indeterminatamente, circa la cosità della cosa e dobbiamo quindi far ricorso all'opera, rende immediatamente chiaro che nell'opera è in opera proprio lo storicizzarsi della verità, l'apririmento dell'ente⁹⁰. Ma, si potrebbe obiettare: l'opera, da parte sua, prima ancora di esser fatta e proprio per esser fatta, non deve trovarsi già in un rapporto con le cose della Terra, con la natura, se deve sospingere efficacemente nell'Aperto la cosità? Uno che se ne intendeva, Albrecht Dürer, sentenziò: «Poiché l'arte, in verità, è dentro la natura, chi è capace di trarla fuori, la possiede». «Trar fuori» significa qui cogliere il tratto e tirarlo col tiralinee sulla carta. Ma, si potrebbe obiettare: in qual modo il tratto potrebbe esser tratto-fuori se non apparisse come tratto, se cioè, sia dall'inizio, non fosse in chiaro come lotta fra misura e dismisura in seno al progetto artistico? Certamente sussistono nella natura tratto, misura e limite, nonché la relativa possibilità di trarli fuori, l'arte. Ma è altrettanto certo che l'arte si rivela nella natura solo in virtù dell'opera, poiché essa è originariamente riposta nell'opera.

Lo sforzo per raggiungere la realtà dell'opera deve preparare il terreno per rintracciare nell'opera reale l'arte e la sua essenza. Il problema dell'essenza dell'arte e della via della sua soluzione, debbono esser posti su una nuova base. La risposta a questo problema, come del resto ogni risposta genuina, sarà solo l'ultimo passo di una lunga serie di interrogativi. Ogni risposta conserva il suo valore di risposta solo fin che resta radicata nella domanda.

L'esser-opera dell'opera non solo ha reso più chiara la realtà dell'opera ma l'ha anche arricchita. All'esser-opera dell'opera appartengono coesenzialmente tanto coloro che la fanno quanto coloro che la salvaguardano⁹¹. Ma è l'opera stessa a rendere possibili coloro che la fanno e a richiedere, quanto alla sua stessa essenza, coloro che la salvaguardano. Che l'arte sia l'origine dell'opera significa che essa fa sorgere nella loro essenza quelli che sono ad essa coesenziali: i facenti ed i salvaguardanti⁹². Ma che cos'è l'arte in se stessa perché noi possiamo a buon diritto chiamarla origine?

Nell'opera si attua lo storicizzarsi della verità, e precisamente nel modo dell'essere-in-opera. Perciò l'essenza dell'arte venne da noi intesa come il porre in opera la verità.

⁹⁰ Nell'opera come accadimento della verità viene alla luce l'autentica materialità delle cose e non solo di quelle di cui ci serviamo.

⁹¹ Cfr. *supra*, p. 64, nota 85.

⁹² Sia l'artista che i fruitori sono parte dell'evento dell'arte che è accadimento di verità. Rivelando il gioco della manifestazione dell'ente in quanto tale, l'opera si serve dell'artista e richiede di per se stessa di essere conservata nella sua verità.

Ma questa determinazione è volutamente ambigua. Per un lato significa: l'arte è il fissarsi della verità ordinantesi nella figura. Il che ha luogo nel fare come produzione [*hervorbringen*] del non-esser-nascosto dell'ente. Ma porre in opera significa anche: porre in moto e far esser storico l'esser-opera. Il che ha luogo come salvaguardia. Così l'arte è la produttore salvaguardia della verità in opera. Ma in tal caso l'arte è il divenire e lo storicizzarsi della verità. La verità sorge dunque dal nulla? Sì, se per «nulla» si intende la pura negazione dell'ente inteso come quella semplice-presenza abituale che l'opera, nel suo limpido sussistere, denuncia e dissolve come l'ente solo presuntivamente vero⁹³. La verità non può mai esser letta presso ciò che è semplicemente-presente e abituale. La verità dell'Aperto e l'illuminazione dell'ente si realizzano solo se è progettata l'apertura che l'esser-gettato [*Geworfenheit*] porta con sé. La verità, come illuminazione e nascondi-

⁹³ Nell'opera d'arte si intrecciano due significati fondamentali di storicità. Il primo concerne l'opera come accadimento della verità (il rivelarsi nella disvelatezza dell'ente di quel processo in cui l'essere – tramite il manifestarsi delle cose – nasconde la propria *origine*). L'altro, inscindibile dal primo, è quello per cui l'opera tende di per se stessa a quella permanenza alla cui salvaguardia ci appella come fruitori.

In quanto la permanenza dell'opera è anche permanere della verità nel suo esser determinatamente accaduta, essa è anche «storica», testimonianza tangibile della verità. Ma vi è un motivo, qui, ancora più importante. Nella sua *storicità* la questione dell'opera ci riporta immediatamente a quella dell'*origine*, poiché quel che si mostra nella disvelatezza non è l'essere in quanto tale, ma solo la sua celatezza. Nel suo concedere la manifestazione dell'ente – assieme al nostro prendervi essenzialmente parte – l'essere è un'*origine* del tutto ambigua delle cose; poiché non solo l'*origine delle cose* ci si rivela unicamente nel suo esser nascosta, ma tale nascondimento è anche l'enigma che accompagna *sempre*, e dunque *originariamente*, la nostra condizione umana.

Si tratta di un passaggio cruciale dove viene in primo piano non più e solamente la questione della verità dell'ente e dell'opera d'arte, ma anche e soprattutto quella dell'essere, che è poi la vera questione dell'*origine*. In questo modo la domanda da dove possa scaturire l'ente nella sua disvelatezza, si trasforma nell'interrogazione sul *nulla* della provenienza delle cose. Tale questione rivela inoltre il nostro essere al mondo nella dimensione della gettatezza (*Geworfenheit*) come radicale inconsapevolezza della nostra origine. A essa, però, si accompagna anche l'innegabile fattualità del nostro stare nell'aperto della manifestazione dell'ente. Il *nulla*, che accompagna il problema dell'*origine*, va dunque inteso qui non come mera assenza di senso («la pura negazione dell'ente»), bensì come l'*altro* dall'ente, senza il quale il nostro esserci e la nostra relazione con le cose non si potrebbero manifestare. In *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio*, trad. it. di A. Carracciolo e M.C. Perotti, Mursia, Milano 1973, p. 97, in risposta al suo interlocutore giapponese, Heidegger parlerà addirittura del *nulla* come di quel «che noi tentiamo di pensare come l'Altro rispetto a tutto quello che può essere presente o assente».

Per il rapporto tra verità e nichilismo negli scritti di Heidegger, cfr. soprattutto *Che cos'è metafisica?*, in *Segnavia* cit., pp. 59-77; *Il principio di ragione*, trad. it. di G. Gurisatti e F. Volpi, Adelphi, Milano 1991; *La questione dell'essere* cit.; si veda, inoltre, F. Vercellone, *Introduzione al nichilismo*, Laterza, Bari 1994, pp. 112-128.

Attorno alla tematica dell'*origine*, sulla base di suggestioni heideggeriane (ma anche sotto l'influsso di Merleau Ponty) si orientano le belle pagine di *Verso l'originario* di M. Dufrenne, trad. it. di P. Stagi, in *Estetica e filosofia*, Marietti, Genova 1989, pp. 3-15. Nella direzione di un approfondimento ancor più radicale di tali problematiche si muovono da anni, secondo un percorso di estrema coerenza, gli scritti di E. Severino, per il quale le radici del nichilismo vanno ricercate piuttosto nell'evidenza originaria del divenire (l'oscillare delle cose tra l'essere e il nulla); si tratta di una fede dietro cui essenzialmente si cela un convincimento ancor più profondo: la persuasione inconscia che le cose siano un niente. Si veda, nella sezione «Il dibattito», *Oltre l'interpretazione heideggeriana dei Greci* (pp. 144 sgg.); cfr. inoltre, edite o ripubblicate presso Adelphi, opere fondamentali quali: *La struttura originaria* (1958), Milano 1981; *Essenza del nichilismo* (1972), Milano 1982; *Destino della necessità*, Milano 1980; *Il parricidio mancato*, Milano 1985; *Il gioso*, Milano 1989 e *Oltre il linguaggio*, Milano 1992.

mento dell'ente, si storicizza se viene poetata [*gedichtet*]⁹⁴. Ogni arte, in quanto lascia che si storicizzi l'avvento della verità dell'ente come tale, è nella sua essenza Poesia [*Dichtung*]. L'essenza dell'arte, in cui risiedono contemporaneamente opera d'arte e artista, è il porsi in opera della verità. Dall'essenza poetica dell'arte deriva lo spalancarsi, nel mezzo dell'ente, di un luogo aperto, nella cui apertura ogni cosa è diversa dall'abituale. In virtù del progetto – proprio dell'opera – del non-esser-nascosto dell'ente che ci viene incontro, ogni abitudine tramandata dilegua nell'opera come non-essente, perdendo così il potere di offrire e conservare l'essere come misura. Lo straordinario, qui, sta nella impossibilità assoluta da parte dell'opera di influire sull'ente abituale e ordinario mediante un'azione causale. L'efficienza dell'opera non consiste nel produrre effetti. Essa consiste invece in quel mutamento del non-esser-nascosto dell'ente che è connesso all'opera: cioè in un mutamento dell'essere⁹⁵.

Ma Poesia non significa escogitazione sbrigliata e arbitraria o abbandono all'irreale della semplice rappresentazione fantastica. Ciò che la Poesia, come progetto illuminante, dispiega nel non-esser-nascosto e progetta nel tratto della figura, è l'Aperto che essa fa sì che si storicizzi, e precisamente in modo tale che l'Aperto, nel seno dell'ente, porti l'ente stesso a risplendere e a risuonare; Muovendo da una visione rigorosa dell'essenza dell'opera e del suo rapporto con lo storicizzarsi della verità dell'ente, è da revocare in dubbio se l'essenza della Poesia – e quindi, egualmente, del progetto – possa esser pensata adeguatamente se è concepita in termini di immaginazione comunque intesa.

L'essenza della Poesia, quale abbiamo ora conosciuta in modo ampio, e forse proprio per questo non indeterminato, deve essere tenuta ben salda nella sua dignità di problema e come tale indagata.

Se ogni arte è, nella sua essenza, Poesia, l'architettura, la scultura e la musica dovranno poter esser ricondotte alla poesia [*Poesie*]. Ma non si tratterà di un arbitrio? Sì, certo, se concepissimo le arti suddette come sottospecie dell'arte della parola, se è lecito designare la poesia con questa espressione facilmente equivocabile. Ma la poesia [*Poesie*] è soltanto un modo della progettazione illuminante della verità, cioè del Poetare [*Dichten*] nel senso più ampio. Tuttavia l'opera d'arte in parola, la poesia in senso stretto, ha una posizione sua propria nell'insieme delle arti⁹⁶.

Per rendersene conto basta un concetto esatto del linguaggio. Abitualmente il linguaggio è inteso come una specie di comunicazione. Serve alla conservazione e all'accordo, cioè, in genere, alla comprensione interumana. Ma il linguaggio non è soltanto

⁹⁴ La Verità per storicizzarsi nell'opera deve ricorrere al fare dell'arte, al suo poetare che va inteso come un far venire alla presenza la verità nell'opera.

⁹⁵ Dietro il mondo dell'arte si dilegua quello abituale; ma non si deve pensare qui al godimento estetico come evasione dalla realtà; al contrario la realtà, che usualmente ci scorre accanto in modo indifferente, si trasforma nell'opera come quell'evento «straordinario», al di fuori delle consuetudini, dove si mostra la verità, il prodigio della disvelatezza.

⁹⁶ La Poesia (*Dichtung*) va qui compresa in un senso più ampio dell'arte della parola, poiché è, per Heidegger, del tutto simile alla *Póiesis*, quell'accezione greca del produrre come «condurre fuori» dal nascondimento alla disvelatezza. La Poesia è però *Póiesis* della verità stessa, che nel «farsi» dell'opera appare in quanto tale.

e in primo luogo l'espressione orale e scritta di ciò che dev'essere comunicato. Esso non si limita a trasmettere in parole e frasi ciò che è già rivelato o nascosto, ma, per prima cosa, porta nell'Aperto l'ente in quanto ente. Là dove non ha luogo linguaggio di sorta, come nell'essere della pietra, della pianta e dell'animale, non ha neppure luogo alcun aprimento dell'ente e quindi nessun aprimento del non-essente e del vuoto. Il linguaggio, nominando l'ente, per la prima volta lo fa accedere alla parola e all'apparizione. Questo nominare dà un nome all'ente nel suo essere e in base ad esso. Questo dire è un progetto dell'illuminazione in cui è detto il modo di essere in cui l'ente accede all'Aperto. Progettare [*ent-werfen*] è la liberazione di un «gettamento» secondo cui il non-esser-nascosto si dispone nell'ente come tale. La dizione progettante è ad un tempo il ripudio di quella sorda confusione in cui l'ente si copre e si sottrae. Il dire [*sagen*] progettante è Poesia. Questo dire è saga [*Sage*] del Mondo e della Terra, dell'ambito della loro lotta e quindi del costituirsi della vicinanza o della lontananza degli Dei. La Poesia è la saga del non-esser-nascosto dell'ente. Ogni lingua è lo storicizzarsi di quel dire in cui per un popolo si apre storicamente il suo Mondo e per cui la Terra è custodita nella sua chiusura. Il dire progettante è quello che, nella elaborazione del dicibile, fa sì che contemporaneamente acceda al mondo anche l'indicibile come tale. In questo dire si approntano per un popolo storico i concetti del suo essere, cioè della sua appartenenza alla storia del mondo.

La Poesia qui è pensata in un senso così ampio e, ad un tempo, in una così intima ed essenziale unità col linguaggio e la parola, da lasciar aperta la questione se l'arte, in tutte le sue maniere, dall'architettura alla poesia, esaurisca veramente l'essenza della Poesia.

Il linguaggio stesso è Poesia in senso essenziale. Essendo il linguaggio quell'evento in cui l'ente in quanto ente si apre in generale agli uomini la poesia (la Poesia in senso stretto) è la più originaria Poesia in senso essenziale. Non è che il linguaggio sia Poesia in senso essenziale. Non è che il linguaggio sia Poesia perché è la poesia originaria [*Urpoesie*], ma la poesia si realizza nel linguaggio perché questo custodisce l'essenza originaria della Poesia. Per contro l'architettura e la scultura hanno sempre luogo solo nell'Aperto del dire e del nominare: ne sono rette e guidate. E proprio per questo restano sempre vie e maniere particolari in cui la verità si dispone nell'opera. Ciascheduna di esse è un particolare Poetare entro l'illuminazione dell'ente che di già, e in modo inosservato, si è storicizzato nel linguaggio. L'arte, in quanto messa in opera della verità, è Poesia. Ma non è poetica [*dichterisch*] soltanto la produzione dell'opera; lo è altrettanto, a modo suo, anche la salvaguardia dell'opera. Un'opera è reale come opera soltanto se noi stessi ci sottraiamo alla nostra abitudine ed entriamo in ciò che l'opera apre, per condurre il nostro essere stesso a soggiornare nella verità dell'ente⁹⁷.

⁹⁷ Noi pensiamo di solito al linguaggio come a uno strumento di cui ci serviamo ai fini della comunicazione, ma in questo modo, secondo Heidegger, ci sfugge del tutto l'essenza del linguaggio, che cosa esso veramente sia. In realtà, il linguaggio è l'enigma dietro cui si cela il rapporto tra noi e le cose nel loro venire alla presenza. Parole e cose si coappartengono senza che le une possano sovrapporre le altre. Se le parole alludono alle cose, senza il linguaggio non sarebbe immaginabile alcuna disvelatezza dell'ente e nemmeno l'esistenza di quell'esser parlanti che noi sostanzialmente siamo. La disvelatezza dell'ente è avvolta dal linguaggio. La parola ci fa vedere la cosa, la rende manifesta. La Poesia dice la cosa e il nostro rapporto a essa nel suo senso essenziale: quello della disvelatezza (cfr. i saggi raccolti in *In cammino verso il linguaggio* cit.).

L'essenza dell'arte è la Poesia. Ma l'essenza della Poesia è la instaurazione [*Stiftung*] della verità. Instaurare qui è inteso in un triplice significato: come donare, come fondare, come iniziare. Ma l'instaurazione è reale solo nel salvaguardare. Pertanto ad ogni modalità dell'instaurare corrisponde una modalità del salvaguardare. Qui non è possibile che delineare a larghi tratti questa struttura dell'arte, e sempre relativamente ai risultati raggiunti nella determinazione dell'essenza dell'opera⁹⁸.

Il porsi in opera della verità apre il prodigioso, rovesciando l'ordinario e ciò che è mantenuto come tale. La verità, aprendosi nell'opera, non trova in ciò che è durato finora né fondamento né giustificazione. Ciò che è durato finora non trova nell'opera che la confutazione della sua realtà esclusiva. Ciò che è instaurato dall'arte non trova né contrappeso né compenso in ciò che è immediatamente presente e disponibile. La fondazione è un traboccamento, una donazione⁹⁹.

Il progetto poetico [*dichtende*] della verità che si pone in opera non ha mai luogo nel vuoto e nell'indeterminato. La verità in opera è invece pro-gettata per i salvaguardanti a venire, cioè per l'umanità storica. Ciò che risulta così gettato non è però il frutto di una esigenza arbitraria. Il progetto veramente poetico è l'apertura di ciò in cui l'Esserci è di già gettato in quanto storico. È, cioè, la Terra e, per un popolo storico, la sua Terra, il fondamento autochiudentesi su cui esso riposa, assieme a tutto ciò che, pur essendogli ancora nascosto, esso già è. Ma è anche il suo Mondo, quale si dispiega secondo il rapporto che viene a costituirsi fra l'Esserci e il non-esser-nascosto dell'essere. Pertanto, tutto ciò che fu donato all'uomo nel progetto, deve esser tratto-fuori dal suo fondamento nascosto e fatto riposare in esso. In tal modo questo fondamento è fondato come fondamento sorreggente¹⁰⁰. Ogni fattura d'opera, in quanto costituisce un trar fuori di questo genere, è un creare-atingente [*schöpfen*]¹⁰¹. Il soggettivismo moderno equivoca il concetto di creatività, intendendola come l'azione geniale di un soggetto sovrano¹⁰². L'in-

⁹⁸ «Ma ciò che resta, lo istituiscono i poeti» dice Heidegger citando Hölderlin (cfr. *Hölderlin e l'essenza della poesia*, in *La poesia di Hölderlin* cit., p. 49), cosa che qui possiamo intendere nel senso più allargato di Poesia come *Póiesis*. Istituirsi della verità attraverso l'arte. Il destino della Poesia è quello di salvaguardare l'istituzione della verità, dietro il cui fondamento si cela il mistero dell'origine (l'inizio) e il prodigio della disvelatezza (il dono).

⁹⁹ L'opera d'arte; dunque, sconvolge la realtà usuale scuotendo la nostra indifferente assuefazione alle cose.

¹⁰⁰ Nel «fare» dell'arte, uomo e opera si trovano strettamente vicini come volti diversi dello stesso accadimento di verità. Non si tratta assolutamente di un evento casuale, frutto di un qualche arbitrio: in realtà il gioco dell'arte – in quanto è il gioco della verità – è del tutto vincolante per i suoi partecipanti. In tale evento l'esserci storico dell'uomo si riflette necessariamente poiché ne è parte essenziale: come artista porta a compimento nell'opera il passaggio dal nascondimento alla disvelatezza, come fruitore è ciò cui l'opera si destina per la sua salvaguardia. Nel mondo esibito dall'opera d'arte si rispecchia essenzialmente la gettatezza (*Geworfenheit*) dell'esserci umano (*Dasein*), l'inconsapevolezza dell'origine che sempre lo accompagna, ma anche, e allo stesso tempo, quell'insieme di tradizioni di usanze e comportamenti sedimentati (uno degli aspetti della Terra) da cui l'opera stessa attinge per potersi manifestare.

¹⁰¹ L'attività creatrice dell'artista è una sorta di prelevare (*Holen*) nel senso di un attingere (*Schöpfen*) l'acqua dalla fonte («das Wasser holen aus der Quelle»: periodo del tutto assente nella traduzione di Chiodi. Cfr. *Der Ursprung des Werkes* cit., p. 78).

¹⁰² Si tratta dell'idea romantica dell'artista come genio creatore la quale, a sua volta, poggia sulla nozione centrale per la modernità del «soggetto» come criterio fondamentale per interpretare la realtà. Il reale, se-

staurazione della verità è instaurazione non solo nel senso di libera donazione, ma anche nel senso nel senso di fondamento che fonda. Il progetto poetico viene dal nulla, nel senso che non riceve il suo dono dall'abituale e dal tramandato. Ma esso non sorge mai dal nulla assoluto, poiché ciò che è pro-gettato in virtù sua, è semplicemente la determinazione trattenuta dello stesso Esserci storico¹⁰³.

Dono e fondazione racchiudono in sé la immediatezza di ciò che chiamiamo inizio. Ma questa immediatezza dell'inizio, cioè la singolarità del suo salto fuori dell'immediatezza, non solo non esclude ma esige che l'inizio si prepari da gran tempo e senza dar nell'occhio. L'inizio autentico, in quanto salto, è sempre un salto in avanti in cui è già oltrepassato tutto ciò che verrà, anche se lo è in modo velato; L'inizio include già, nascosta, la fine. L'inizio autentico non ha però il genere di «inizialità» propria del primitivo. Il primitivo, essendo privo del carattere anticipativo del salto donante e fondante, è sempre mancante di avvenire. Esso non può lasciar derivare nulla dal suo seno, poiché non racchiude in sé null'altro che ciò di cui è prigioniero.

L'inizio, al contrario, racchiude sempre in sé la pienezza del prodigioso e perciò la lotta con l'ordinario. L'arte come Poesia è instaurazione nel terzo senso¹⁰⁴, cioè come istitutrice della lotta per la verità, è instaurazione come inizio. Sempre, quando l'ente nel suo insieme richiede, in quanto ente, il suo fondamento nell'apertura, l'arte raggiunge la sua essenza storica come instaurazione. Essa comparve per la prima volta in Occidente col mondo greco. Ciò che «essere» doveva significare da allora in poi, fu posto in opera in modo decisivo. L'ente nel suo insieme, così aperto, fu poi trasformato in ente nel senso di creatura di Dio. Ciò avvenne nel Medioevo. Questo ente venne ulteriormente trasformato all'inizio e nel corso del Mondo Moderno. L'ente divenne oggetto [*Gegenstand*] calcolabile, dominabile e trasparente. Ogni volta si dischiuse un Mondo nuovo ed essenziale. Ogni volta l'apertura dell'ente dovette esser ordinata – mediante il consolidamento della verità nella figura – nell'ente stesso. Ogni volta si storicizzò il non-esser-nascosto dell'ente. Questo non-nascondimento fu posto in opera: questo «porre» è prodotto dall'arte¹⁰⁵.

parato in tal modo dalla soggettività, diviene il terreno che si presume libero per la manipolazione del soggetto: il suo oggetto. Ma questa visione dualistica occulta completamente la questione della verità che, come si è visto, è piuttosto quella della prodigiosa coappartenenza di uomo e cose, di essere e linguaggio. Dovremmo deliberatamente mettere da parte – dice Heidegger – «quel pensiero da tempo pensato che è la relazione soggetto-oggetto, secondo la quale a ogni soggetto (uomo) appartiene un oggetto (essere), e viceversa. [...] Soggettività e oggettività si fondano già, da parte loro, su una particolare manifestatività dell'«essere» e dell'«essere umano». Essa fissa il rappresentare sulla distinzione dell'uno dall'altro rispettivamente come oggetto e come soggetto. Da allora, questa distinzione vale come un che di assoluto e condanna il pensiero in una via senza uscita» (*La questione dell'essere* cit., p. 357).

¹⁰³ Cfr. *supra*, p. 68, nota 93.

¹⁰⁴ Gli altri due sono – come si è visto – il donare e il fondare. Cfr. *supra*, p. 71.

¹⁰⁵ Poiché sull'apertura della verità (il prodigio della disvelatezza) si fonda l'esistenza storica dell'uomo, essa è autenticamente l'inizio, l'originario. Heidegger parla qui di immediatezza dell'«inizio» perché la verità si istituisce nell'opera mediante se stessa e non mediante altro, è del tutto autonoma, si dà da sé la propria legge. Si tratta di un inizio che non deve essere inteso come un *prius* storico-temporale, un'età primordiale; piuttosto ci si rivela come una sorta di ridondanza dell'essere che si dona (*es gibt*), e donandosi lascia esser l'ente celando se stesso (cfr. *Lettera sull'umanesimo* cit., pp. 287-288). Nella verità in quanto disvelatezza si manifesta – come si è già osservato – la storia dell'essere (*Seinsgeschichte*), il cui destinarsi (*Geschick*) nelle varie

Sempre quando l'arte si storicizza, cioè quando un inizio è, si ha nella storia un urto, e la storia inizia o riinizia. Qui «storia» non significa la serie indifferente degli eventi nel tempo, per importanti che siano. La storia è il risveglio di un popolo ai suoi compiti, in quanto inserimento in ciò che gli è stato affidato.

L'arte è la messa in opera della verità. In questa affermazione si nasconde un'ambiguità essenziale in virtù della quale la verità è ad un tempo il soggetto e l'oggetto del porre in opera. Qui, però, soggetto e oggetto sono termini inadeguati. Essi impediscono proprio di pensare l'equivocità di questa essenza (compito, questo, che esorbita dalla presente trattazione). L'arte è storica e come tale è la salvaguardia fattiva della verità in opera. L'arte si storicizza come Poesia. La Poesia è instaurazione nel triplice senso di donazione, fondazione e inizio.

In quanto instaurazione, l'arte è essenzialmente storica. Ma ciò non significa soltanto che l'arte abbia una storia intrinseca, nel senso che col trascorrere del tempo essa sorge, cambia e scompare assieme a tutte le altre cose, presentando così aspetti mutevoli alla ricerca storica; l'arte è storia e lo è nel senso essenziale sopra chiarito che essa fonda la storia.

L'arte fa scaturire la verità. L'arte fa scaturire la fondante salvaguardia della verità dell'ente nell'opera. Far scaturire qualcosa [*etwas entspringen*], porlo in opera con un salto [*Sprung*] che muova dalla sua provenienza essenziale, tutto questo è racchiuso nel significato della parola origine [*Ursprung*].

L'origine dell'opera d'arte, cioè, ad un tempo, dei facenti e dei salvaguardanti – ossia dell'Esserci storico di un popolo – è l'arte. E ciò perché l'arte è nella sua essenza origine e null'altro: una maniera eminente in cui la verità si fa essente, cioè storica.

Stiamo indagando intorno all'essenza dell'arte. Perché lo facciamo? Lo facciamo per poter indagare più genuinamente se nel nostro Esserci storico l'arte sia un'origine oppure no; se, e a quali condizioni, lo possa e lo debba essere. Questo genere di riflessione non può forzare l'arte nel suo divenire; tuttavia questo sapere riflessivo è la preparazione preliminare, e perciò indispensabile, per il divenire dell'arte. Solo questo sapere prepara all'opera lo spazio, ai facenti la via, ai salvaguardanti il luogo.

In questo sapere, che può accrescersi solo lentamente, si decide se l'arte possa essere un'origine – e se debba perciò essere un salto anticipante – oppure se debba restare semplicemente un alcunché di accessorio che portiamo con noi come un fenomeno abituale della cultura.

Siamo noi, nel nostro Esserci, storicamente all'origine? Sappiamo – cioè cerchiamo veramente – l'essenza dell'origine? Oppure, nel nostro atteggiamento di fronte all'arte, ci affidiamo semplicemente alle notizie erudite sul passato?

epoche storiche racchiude in sé ogni fine ed ogni inizio come quell'enigma *originario* che accompagna l'esserci umano nella sua *gettatezza* storica. Assieme alla storia umana scorre quella dell'essere sulla quale essa si fonda; ma, insieme alla storia dell'essere procede l'arte, come la necessità stessa della verità di *porsi all'opera*, di manifestarsi. Nell'opera d'arte di volta in volta prende corpo quella determinata disvelatezza dell'ente in cui si rispecchiano le epoche del *nascondimento* dell'essere, che predetermina i differenti modi in cui l'esserci (*Dasein*) si rapporta al manifestarsi *storico* dell'essere dell'ente (cfr. *supra*, pp. 35 sg., nota 23).

Per questo *aut-aut* e per la sua decisione c'è un segno sicuro. Hölderlin, il poeta la cui opera spetta ancora la comprensione dei Tedeschi, vi ha accennato quando dice:

Difficilmente ciò che abita vicino all'origine, abbandona il suo posto (*Die Wanderung*, IV, 167)¹⁰⁶.

Conclusione

Le considerazioni che precedono concernono l'enigma dell'arte, quell'enigma che l'arte stessa è. Esse sono ben lontane dalla pretesa di sciogliere questo enigma. Ciò che conta è vederlo.

Da quando ebbe inizio una considerazione specifica dell'arte e degli artisti, questa considerazione ha preso il nome di estetica. L'estetica assume l'opera d'arte come un oggetto, e precisamente come l'oggetto della *dísthesis*, della apprensione sensibile nel senso più ampio. Oggi questa apprensione prende il nome di esperienza vissuta [*Erlebnis*]. Il modo in cui l'uomo esperisce l'arte ne decide l'essenza. L'esperienza vissuta è fatta valere come criterio originario non solo del godimento artistico, ma della stessa produzione dell'opera. Tutto è esperienza vissuta. Ma, forse, l'esperienza vissuta è l'elemento in cui l'arte sta morendo. Questo morire procede così lentamente che ha bisogno di alcuni secoli.

Certamente si parla anche delle opere immortali dell'arte e dell'arte come di un valore eterno. Se ne parla in quel linguaggio che in tutte le cose essenziali non procede con rigore perché teme che un tale procedere significhi, in ultima analisi: pensare. Quale angoscia è oggi maggiore di quella davanti al pensare? Il parlare dell'eterno operare dell'arte e del valore immortale dell'arte possiede un contenuto e una validità? O si tratta soltanto di modi di dire avventati di un tempo in cui la grande arte, unitamente alla sua essenza, ha abbandonato l'uomo?

Nella meditazione più vasta – perché pensata in base alla metafisica – che l'Occidente possiede intorno all'essenza dell'arte, nelle *Lezioni di estetica* di Hegel, è scritto: «Ma non abbiamo più alcuna necessità assoluta di dare espressione a un contenuto nella forma dell'arte. Quanto alla sua suprema destinazione, l'arte è per noi qualcosa di passato...» (*W W X*, I, p. 16)¹⁰⁷.

Non si può passar sopra a ciò che è contenuto e presupposto in questa affermazione contrapponendogli l'osservazione che, dall'inverno 1829-30 in cui l'estetica di Hegel venne esposta per l'ultima volta nell'Università di Berlino, abbiamo assistito alla nascita di molte nuove opere d'arte e di numerosi nuovi indirizzi artistici. Hegel non ha mai preteso negare questa possibilità. La domanda resta quindi sempre attuale: l'arte è ancor oggi una maniera essenziale e necessaria in cui si storicizza la verità decisiva per il nostro Esserci storico, o non lo è più? E se non lo è più, resta sempre da chiedere perché non lo sia più. L'ultima parola intorno a questa affermazione di Hegel non è ancora stata detta;

dietro di essa, infatti, c'è tutto il pensiero occidentale a partire dai Greci, pensiero che corrisponde a una verità dell'ente già storicizzatasi. L'ultima parola intorno a questa affermazione si avrà – se la si avrà – a partire da questa verità dell'ente e sopra di essa. Fino allora l'affermazione resta valida. Proprio per questo è necessario chiederci se la verità che l'affermazione enuncia sia definitiva, e che cosa ne venga, se è tale.

Queste domande, che ci toccano ora espressamente ora casualmente, possono venir poste solo sul fondamento di una considerazione dell'essenza dell'arte. Ponendo il problema dell'origine dell'opera d'arte, ci siamo proposti di fare qualche passo innanzi su questa via. L'essenziale è di porre in luce il carattere di opera dell'opera. Il significato attribuito qui al termine «origine», è pensato in base all'essenza della verità.

La verità di cui qui si discorre non fa tutt'uno con ciò che è comunemente inteso con questo termine, cioè con ciò che è attribuito al conoscere e alla scienza come loro proprietà, in contrapposizione al bello e al buono, intesi come i valori propri del comportamento non teoretico.

La verità è il non-esser-nascosto dell'ente in quanto ente. La verità è la verità dell'essere. La bellezza non è qualcosa che si accompagna a questa verità. Ponendosi in opera, la verità appare. L'apparire, in quanto apparire di questo essere-in-opera e in quanto opera, è la bellezza. Il bello rientra pertanto nel farsi evento nella verità. Non è quindi qualcosa di relativo al piacere, quale suo semplice oggetto. Il bello riposa, sì, nella forma [*Form*], ma solo perché la forma prese luce dall'essere come «entità» dell'ente. L'essere si attua allora come *éidos*. L'*idéa* si ordina nella *morphé*. Il *synolon*; il tutto unitario di *morphé* e *yle*, cioè l'*érgon*, è [*ist*] nel modo della *enérgeia*. Questo modo dell'esser-presente diviene l'*actualitas* dell'*ens actu*. L'attualità diviene realtà [*Wirklichkeit*]. La realtà diviene oggettività [*Gegenständlichkeit*]. L'oggettività diviene esperienza vissuta [*Erlebnis*]. Nella particolare maniera in cui il mondo di impronta occidentale intende la realtà dell'ente, si nasconde una singolare connessione di bellezza e verità. Al mutamento dell'essenza della verità fa riscontro la storia dell'essenza dell'arte occidentale. Questa non va intesa a partire dalla bellezza per sé presa più di quanto vada intesa a partire dall'esperienza vissuta, ammesso che, in generale, il concetto metafisico penetri nella sua essenza.

¹⁰⁶ Cfr. F. Hölderlin, *Le liriche*, tomo II, trad. it. a cura di E. Mandruzzato, Adelphi, Milano 1977, p. 205.

¹⁰⁷ Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino 1976, p. 16.

Aggiunta¹⁰⁸

A un lettore attento le pagine 48 e 56 presentano una difficoltà essenziale, per il fatto che le espressioni «fissazione della verità» [*Feststellen der Wahrheit*] e «lasciare che l'avvento della verità si storicizzi» [*Geschehenlassen der Ankunft von Wahrheit*] sembrano incompatibili. Infatti la «fissazione» esige un volere che preclude e impedisce l'avvento. Per contro, nel «lasciare che avvenga» si richiede una sottomissione e quindi, in certo modo, un non-volere che dà via libera all'avvento.

La difficoltà scompare se intendiamo il «fissare» nel senso suggerito dal contesto generale e in primo luogo dalla espressione conduttrice «messa in opera della verità» [*ins-Werk-setzen der Wahrheit*]. Nel «porre» [*stellen*] e nel «mettere» [*setzen*] rientra anche il collocare [*legen*]: significati, questi, che sono tutti raccolti nel latino *ponere*.

Lo *stellen* [di *feststellen* = fissare] dev'esser pensato nel senso di *thésis*. Per questo si dice, a pagina 46: «Porre e imporre sono qui sempre (!) intesi a partire dal senso greco di *thésis*, che sta a significare un produrre esponente nel non-esser-nascosto». Il «porre» greco significa: depositare, collocare un'offerta. Porre e collocare hanno il significato del tedesco *her-vor-bringen*: portare [*bringen*] qui vicino (*her-*) nel non-esser-nascosto, qui dinnanzi [*vor-*] fra ciò che è-presente: cioè lasciare che la cosa giaccia lì dinanzi. Mettere e porre non hanno qui il significato moderno del contrap-porsi (all'Io-soggetto). Lo «stare» della statua (cioè l'esser-presente dell'apparizione del suo aspetto) è tutt'altra cosa dello «stare» di ciò che ci contra-*sta* nel senso di oggetto. Lo stare è la co-*stanza* dell'apparire (cfr. p. 38)¹⁰⁹. Invece, tesi antitesi e sintesi, nella dialettica di Kant e dell'idealismo tedesco, indicano un «porre» che cade all'interno della sfera della soggettività della coscienza; In base a ciò, Hegel – a buon diritto dal suo punto di vista – ha interpretato la *thésis* greca nel senso della posizione immediata dell'oggetto. Un «porre» del genere è quindi per Hegel ancora non vero, mancante com'è della mediazione dell'antitesi e della sintesi (cfr. *Hegel und die Griechen*, nella *Festschrift* per H.-G. Gadamer, 1960)¹¹⁰.

Ma se in questo saggio sull'opera d'arte teniamo fermo lo sguardo al senso greco di *thésis*: lasciare che la cosa ci stia innanzi nell'apparire della sua presenza, allora il «fisso» del «fissare» non potrà mai assumere il significato di un irrigidimento nella immobilità della sicurezza.

Il «fisso» ha qui il significato del delimitare, del lasciar essere nei propri limiti (*péras*), del tracciare un contorno (pp. 48 sg.). Nel senso greco, il limite non imprigiona, ma, nel suo esser-prodotto, immette l'esser-presente nella sua apparizione. Il limite pone nella libertà del non-nascondimento; è in virtù del suo contorno che nella luce greca la montagna si staglia nella sua quiete. Il limite fissato è la sorgente del riposo – e proprio nella

¹⁰⁸ Si tratta dell'aggiunta apposta alla edizione separata del saggio, apparsa presso l'editore Reclam, Stuttgart 1960. [N.d.T.]

¹⁰⁹ Lo stare dell'opera in cui si rivela la stabilità stessa dell'apparire, della disvelatezza in quanto tale.

¹¹⁰ Cfr. la trad. it. di F. Volpi in *Hegel e i Greci*, in *Segnavia* cit., pp. 375-391 e per le considerazioni che seguono, *Scienza e meditazione* cit., pp. 30 sgg.

pienezza della mobilità –; tutto questo vale per l'opera nel senso greco di *érgon*. Il suo «essere» è la *enérghēia*, che racchiude in sé una quantità ben maggiore di movimento delle moderne «energie»¹¹¹.

In nessun caso, dunque, la fissazione della verità, rettammente intesa, può contraddire al «lasciar che si storicizzi». Infatti, per un verso, questo «lasciare» non è per nulla una «passività», ma una suprema attività (cfr. *Vorträge und Aufsätze*, p. 49)¹¹² nel senso della *thésis*, un «operare», un «volere», quale a p. 64 di questo saggio è presentato come «il lasciarsi essere estatico dell'uomo esistente nel non-esser-nascosto dell'essere». E per un altro verso, lo «storicizzarsi» [*geschehen*] a cui si allude nel «lasciar che si storicizzi» la verità nell'opera è quel movimento che regna nella illuminazione e nel nascondimento, o meglio nella loro articolazione unitaria, quel movimento che regna nella illuminazione dell'autonascondimento come tale e da cui deriva, di nuovo, ogni illuminazione. Questo «movimento» richiede una fissazione nel senso del pro-durre [*Hervorbringen*], in cui l'addurre del pro-durre è da intendersi nel senso precisato a p. 61, in quanto il produrre che fa [che crea = *schöpfen*] è «in primo luogo un ricevere e un assumere all'interno del rapporto al non-esser-nascosto».

Quanto siamo venuti dicendo illumina anche il significato del termine *Ge-Stell* [p. 62]: il raccoglimento della pro-duzione, del lasciar pervenire nella linea di separazione come contorno (*péras*). È attraverso il *Ge-Stell* così inteso che si chiarisce il senso di *morphé* come figura. E difatti *Ge-Stell* – il termine che ho successivamente impiegato per designare l'essenza della tecnica moderna – è stato pensato a partire dal *Ge-Stell* come viene inteso qui, e non nel senso di apparecchio e apparecchiatura. Questo legame è essenziale perché storico-ontologico. Il *Ge-Stell* come essenza della tecnica moderna deriva dal lasciar giacere lì dinnanzi (*lógos*) come lo intesero i Greci, dalla *poíesis* e dalla *thésis* greche. Nel porre [*stellen*] di questo secondo *Ge-Stell*, cioè, ora, nella richiesta di porre ogni cosa in uno stato di sicurezza, si annuncia l'esigenza della *ratio reddenda*, cioè del *lógon didónai*; di modo che tale richiesta assume, nel *Gestell*, la potenza dell'incondizionato, e il rappresentare [*Vor-stellen* = porre-innanzitutto] trapassa dal percepire in senso greco al porre-innanzitutto in modo sicuro e garantito.

Quando nel saggio sull'*Origine dell'opera d'arte* incontriamo le parole «fissare» [*feststellen*] e *Ge-stell* dobbiamo, da un lato, prescindere dai significati moderni di *stellen* e *Gestell*, e dall'altro dobbiamo tener presente in qual modo ed in qual misura l'essere che, quale *Ge-stell*, determina il mondo moderno, derivi dalla struttura-destino [*Geschick*] occidentale dell'essere, e non sia quindi un'escogitazione dei filosofi, ma sia offerto al pensiero di coloro che pensano (cfr. *Vorträge und Aufsätze*, pp. 28-49)¹¹³.

¹¹¹ Cfr. *supra*, pp. 48 sg., nota 45. «L'*enérghēia* – dice Heidegger – realizza l'essenza del puro venire alla presenza in modo più originario, perché significa quell'avversarsi-in-opera-e-nella-fine che ha lasciato alle sue spalle ogni "non ancora" dell'attitudine... a (*la dynamis che i latini hanno reso con potentia*), anzi meglio, lo ha con-dotto e pro-dotto nella pienezza dell'aspetto compiutamente "finito" (*voll-"endet"*)» (*Sull'essenza e sul concetto della phýsis* cit., p. 241, corsivo nostro).

¹¹² Cfr. *Saggi e discorsi* cit.

¹¹³ Cfr. *ibid.*, e *supra*, p. 62, nota 77.

Non è facile chiarire le determinazioni, brevemente delineate a p. 60, dell'«istituire» e dell'«istituirsi della verità nell'ente». Anche qui dobbiamo guardarci dall'intendere l'«istituire» nel senso che gli è attribuito dal saggio sull'*Essenza della tecnica*, e cioè come «organizzare» e approntare. L'istituire è invece da intendersi in base alla «attrazione della verità verso l'opera» (di cui si parla a p. 61), affinché la verità, nel mezzo dell'ente, si renda più essente, facendo proprio l'esser-opera.

Se teniamo presente che la verità in quanto non-esser-nascosto dell'ente non significa altro che l'esser-presente [*anwesen*] dell'ente come tale – cioè l'essere – (cfr. p. 69), parlare dell'istituirsi della verità, cioè dell'essere, nell'ente, finisce per concernere la differenza ontologica (cfr. *Identität und Differenz*, 1947, pp. 37 sgg.)¹¹⁴. È proprio in conseguenza di ciò che il presente saggio sull'*Origine dell'opera d'arte* si cautela dichiarando (p. 59): «Con il rinvio all'istituirsi dell'apertura nell'Aperto, il pensiero rasenta un campo che qui non può ancora esser preso in esame». Il saggio sull'*Origine dell'opera d'arte* si muove consapevolmente, e tuttavia inespressamente, nella direzione del problema dell'essenza dell'essere. La riflessione intorno all'essenza dell'arte è interamente e rigorosamente determinata dal solo problema dell'essere. L'arte non vi è considerata come fatto culturale, né vi costituisce una manifestazione dello spirito. Essa rientra nell'evento [*Ereignis*] in base a cui si determina originariamente il «senso dell'essere» (cfr. *Sein und Zeit*). Che cosa sia l'arte è un problema a cui il saggio non dà alcuna risposta. Ciò che ha l'apparenza d'una risposta non costituisce che un'indicazione per la ricerca (cfr. le prime frasi della *Conclusione*).

A queste indicazioni appartengono due importanti avvertimenti, che si trovano a p. 69 e a p. 73. In ambedue i luoghi si discorre di «ambiguità». A p. 73 si accenna a un'«ambiguità essenziale» riposta nella designazione dell'arte come «messa in opera della verità». Infatti la verità è per un verso «soggetto» e per l'altro «oggetto». L'una e l'altra caratterizzazione restano «inadeguate». Se la verità è «soggetto», l'espressione «messa in opera della verità» viene a significare «porsi in opera della verità» (cfr. pp. 69 e 38). L'arte è allora pensata a partire dall'evento del senso dell'essere; ma l'essere è inteso come pretesa dell'uomo e come richiedente l'uomo. L'arte è perciò contemporaneamente determinata come «porre in opera la verità», nel qual caso la verità è «oggetto» e l'arte è il fare e il salvaguardare dell'uomo.

All'interno del rapporto umano all'arte, sorge l'altra ambiguità relativa alla messa-in-opera della verità che, sopra, a p. 67, è designata come fare e come salvaguardare. A p. 67 e a p. 56, si afferma che opera d'arte e artista riposano «assieme» nell'essenza dell'arte. Nell'espressione «messa-in-opera-della-verità», in cui resta indeterminato e tuttavia determinabile chi (o che cosa) «metta», si cela il rapporto fra l'essere e l'essenza dell'uomo, rapporto che in questa forma è però pensato in modo inadeguato: difficoltà, questa, veramente grave che mi si è fatta chiara dopo *Sein und Zeit* e che, successivamente, si è manifestata linguisticamente in svariate forme (cfr. le conclusioni in *Zur Seinfrage* e questo saggio a p. 46, là dove si dice: «Basti accennare che...»)¹¹⁵.

¹¹⁴ Cfr. *Identità e differenza* cit., pp. 29 sgg.

¹¹⁵ Cfr. *La questione dell'essere* cit., e *supra*, pp. 59 sg., nota 71.

Questo complesso di problemi di grande importanza si raccoglie attorno al vero e proprio nocciolo della questione che si trova là dove si discute dell'essenza del linguaggio e della Poesia, sempre in riferimento all'appartenenza reciproca dell'essere e del dire.

È inevitabile che il lettore, il quale, naturalmente, accede al saggio dall'esterno, dapprima e per un lungo tratto veda ed intenda le cose in discussione non a partire dalla silenziosa regione di ciò che bisogna pensare. Da parte sua l'autore si trova nella necessità parimenti inevitabile di parlare la lingua adatta a ciascuna delle tappe del suo cammino:

La questione cruciale riguarda il rapporto tra l'essenza dell'essere e l'essenza dell'esserci dell'uomo (*Dasein*) che diviene sempre più importante per Heidegger a partire da quel rovesciamento di prospettiva (*Kehre*) per cui – sin dalla conferenza del 1930 *Sull'essenza della verità* – la questione dell'essere determina sempre più fondamentalmente quella dell'essenza umana (cfr. *Lettera sull'umanesimo* cit., p. 281). Per il significato del termine *Kehre*, cfr. anche H.G. Gadamer, *Maestri e compagni del pensiero*, trad. it. di G. Moretto, Queriniiana, Brescia 1980, p. 176; M. Ferraris, *Cronistoria di una svolta*, in M. Heidegger, *La svolta*, trad. it. di M. Ferraris, Il melangolo, Genova 1990, pp. 37-106.

Il dibattito

Gadamer, *La verità dell'opera d'arte*

Hans Georg Gadamer (1900) è forse l'allievo che più ha cercato di mantenersi vicino alle posizioni di Heidegger, sviluppando quella riflessione attorno al rapporto tra essere e linguaggio che ne caratterizza gli ultimi scritti. Si tratta di un ordine di questioni che traspare nettamente anche dal saggio che qui presentiamo (La verità dell'opera d'arte, in H.G. Gadamer, I Sentieri di Heidegger, a cura di R. Cristin, Marietti, Genova 1987, pp. 83-96, che riprende integralmente l'introduzione dell'edizione separata de L'origine dell'opera d'arte del 1960). Non è inoltre difficile scorgere in queste pagine uno tra i motivi più celebri dell'opera capitale, di Gadamer, Verità e metodo (1960), quello della ripresa di un discorso di verità dell'arte oltre la riduzione alla sfera del godimento estetico che contraddistingue l'epoca moderna.

Sullo sfondo di questi motivi, Gadamer rileva qui l'importanza e la novità del concetto di Terra per la «cosmologia» di Heidegger.

Innovazione che deriva certamente dall'interesse heideggeriano per la grande poesia tedesca ed in particolare per Hölderlin. Come Gadamer fa notare, proprio in relazione a Hölderlin, Heidegger ripensa il rapporto di verità tra l'uomo e l'essere. Tale rapporto, nell'intreccio di arte, poesia e pensiero si rivela come un motivo essenziale per ripensare la storia della metafisica a partire dal suo esordio greco.

Se oggi guardiamo indietro al periodo compreso tra le due guerre mondiali, questa pausa di respiro negli avvenimenti vorticosi del nostro secolo si presenta come un'epoca di straordinaria fecondità spirituale. Segni premonitori di ciò che sarebbe sopraggiunto potevano essere visti già prima della grande catastrofe rappresentata dalla prima guerra mondiale, in particolare nell'ambito della pittura e dell'architettura. Ma la coscienza generale di quel tempo si è trasformata, nell'insieme, solo con il grande sconvolgimento che le «battaglie di materiali» della prima guerra mondiale hanno abbattuto sulla coscienza culturale e sulla fede nel progresso che caratterizzava l'età liberale. Nella filosofia di quel periodo, la trasformazione del generale sentimento della vita si è esplicitata nel fatto che la filosofia dominante, sorta nella seconda metà del XIX secolo dal rinnovamento dell'idealismo critico di Kant, è apparsa improvvisamente inattendibile. «Il crollo dell'idealismo tedesco», come aveva annunciato Paul Ernst in un libro che aveva avuto molto successo, fu collocato in un orizzonte storico mondiale dal *Tramonto dell'Occidente* di Oswald Spengler. Le forze che esercitavano di fatto la critica al neokantismo

dominante avevano due potenti antesignani: da un lato la critica di Friedrich Nietzsche al platonismo e al cristianesimo e, dall'altro, il brillante attacco di Søren Kierkegaard alla filosofia della riflessione elaborata dall'idealismo speculativo. C'erano due nuove parole d'ordine, che venivano contrapposte alla coscienza metodica del neokantismo: quella dell'irrazionalità della *vita* e in particolare della vita storica, per la quale ci si poteva richiamare a Nietzsche a Bergson, ma anche a Wilhelm Dilthey, il grande storico della filosofia – e la parola d'ordine dell'*esistenza*, che echeggiava dalle opere di Søren Kierkegaard, il filosofo danese della prima metà del XIX secolo che solo in quegli anni cominciava a esercitare il suo influsso, grazie alla traduzione pubblicata dall'editore Diederichs. Come Kierkegaard aveva criticato Hegel, definendolo come il filosofo della riflessione, che si era scordato dell'esistere, così si criticava ora l'autosufficiente coscienza sistematica del metodologismo neokantiano, che avrebbe completamente sottomesso la filosofia a una fondazione della conoscenza scientifica. E come Kierkegaard era comparso in veste di pensatore cristiano contro la filosofia dell'idealismo, così anche adesso era l'autocritica radicale della cosiddetta teologia dialettica a schiudere la nuova epoca.

Tra gli uomini che fornivano espressione filosofica alla diffusa critica nei confronti della devozione liberale per la «civiltà» e della dominante filosofia della cattedra, c'era il genio rivoluzionario del giovane Martin Heidegger. La sua comparsa, nei primi anni del dopoguerra, come giovane docente universitario a Friburgo, fece veramente epoca. Che qui stesse nascendo una forza originaria del filosofare, lo rivelava già il linguaggio inusitato, energico e impetuoso che risuonava dalla cattedra friburghese. Dal contatto fecondo e ricco di tensione con la coeva teologia protestante, che Heidegger allacciò nel 1923 grazie alla sua chiamata a Marburgo, nacque *Essere e tempo*, il capolavoro heideggeriano che nel 1927 fornì in un sol colpo a vaste cerchie di pubblico qualcosa del nuovo spirito che, in seguito agli sconvolgimenti della prima guerra mondiale, era penetrato nella filosofia. A quell'epoca, ciò che accomunava la filosofia e animava i cuori era definito filosofia dell'esistenza. La prima opera sistematica di Heidegger trasmetteva infatti con veemenza al lettore contemporaneo emozioni critiche, legate all'appassionata protesta contro il ben garantito mondo culturale del passato, emozioni che si rivolgevano contro l'appiattimento di ogni forma individuale di vita generato dalla società industriale, che si stava uniformando in modo sempre più intenso, dalla sua politica dell'informazione, che stava manipolando tutto, e dal suo processo di formazione dell'opinione. Al «sì», alla chiacchiera, alla curiosità come forme deietive dell'inautenticità, Heidegger contrapponeva il concetto dell'autenticità dell'«esserci», che è cosciente della propria finitezza e la assume con decisione. La serietà esistenziale con cui qui l'enigma della morte, che fin dall'antichità ha afflitto l'umanità, è stato spinto al centro della riflessione filosofica; l'energia con cui l'appello all'autentica «scelta» della propria esistenza aveva frantumato i mondi apparenti della *Bildung* e della *Kultur*, erano come un'irruzione nella ben protetta pace accademica. E tuttavia non si trattava della voce di un intemperante *outsider* del mondo accademico, non era la voce di una audace esistenza eccezionale nello stile di Kierkegaard o di Nietzsche, ma era l'allievo della più retta e scrupolosa scuola filosofica allora presente nelle Università tedesche, l'allievo della ricerca fenomenologica di Edmund Husserl, il cui fine, perseguito con tenacia, era la fondazione della filosofia come scienza rigorosa.

Anche il nuovo prodotto dell'ingegno filosofico di Heidegger si presentava sotto la parola d'ordine fenomenologica: «alle cose stesse!»¹. Questa «cosa» era però il più nascosto problema della filosofia, cioè il problema più dimenticato di tutti: che cosa significa essere? Per imparare a porre questo problema, Heidegger scelse di determinare positivamente in senso ontologico l'essere dell'esserci umano in sé stesso, anziché comprenderlo, associandosi alla metafisica fino a quel momento imperante, a partire da un essere infinito e sempre assente, come ciò che è soltanto finito. La priorità ontologica che l'essere dell'esserci umano ha acquistato per Heidegger, ne ha determinato la filosofia come «ontologia fondamentale»². Per definire le determinazioni ontologiche dell'esserci umano finito, egli ha usato l'espressione determinazioni dell'esistenza, «esistenziali» (*Existenzialien*)³.

Heidegger ha contrapposto, con metodica risolutezza, questi concetti fondamentali a quelli della metafisica che aveva dominato fino a quel momento, cioè alle categorie del semplicemente-presente. Ciò che Heidegger, risolvendo l'antichissimo problema del senso dell'essere, non voleva perdere di vista, era il fatto che l'esserci umano non trova il proprio essere autentico nella constatabile semplice-presenza, ma nella mobilità della cura, con cui l'esserci, prendendosi cura del suo essere, è il proprio avvenire. L'esserci umano è quindi caratterizzato dal comprendere se stesso in relazione al suo essere. A causa della finitezza della temporalità dell'esserci umano, che non può cessare di porsi la domanda sul senso del proprio essere, il problema del senso dell'essere si determina per lui nell'orizzonte del tempo. Ciò che la scienza, soppesando e misurando, stabilisce come essente, vale a dire il semplicemente-presente, deve lasciarsi comprendere, analogamente all'eterno che si trova al di là di qualsiasi umanità, a partire dalla centrale certezza d'essere della temporalità umana. Questa era la nuova impostazione di Heidegger. Ma la sua meta, pensare l'essere come tempo⁴, rimase nascosta al punto che

¹ Il motto fenomenologico «Alle cose stesse!» (*zur Sache selbst*), riprende il celebre invito di Husserl in cui si dice che «non dalle filosofie ma dalle cose e dai problemi deve partire l'impulso della ricerca» (M. Heidegger, *La fine della filosofia*, in *Tempo ed essere*, trad. it. a cura di E. Mazzarella, Guida, Napoli 1980, p. 171; E. Husserl, *La filosofia come scienza rigorosa*, trad. it. a cura di F. Costa, Paravia, Torino 1975, p. 83). Per un primo approccio alla fenomenologia si veda L. Landgrebe, *Itinerari della fenomenologia*, trad. it. di G. Piacenti, Marietti, Torino 1974; G. Piana, *I problemi della fenomenologia*, Mondadori, Milano 1966; E. Paci, *La filosofia contemporanea*, Garzanti, Milano 1974, pp. 161-196; S. Zecchi, *La fenomenologia dopo Husserl nella cultura contemporanea*, voll. I e II, La Nuova Italia, Firenze 1978; ed E. Franzini, *Fenomenologia. Introduzione tematica al pensiero di Husserl*, Angeli, Milano 1991, a cui rimandiamo inoltre per un orientamento bibliografico più esaustivo.

² Priorità ontologica che l'uomo acquisisce poiché il suo esserci (*Dasein*) si rapporta all'essere come possibilità stessa della propria esistenza: «L'Esserci non è soltanto un ente che si presenta fra altri enti. Onticamente, esso è piuttosto caratterizzato dal fatto che, per questo ente, nel suo essere, ne va di questo essere stesso». Sulla base di questo primato ontico la comprensione dell'essere (ontologico) è ciò che lo caratterizza peculiarmente (cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo* cit., p. 28).

³ «Quell'essere stesso – sostiene Heidegger – verso cui l'Esserci può comportarsi in un modo o nell'altro e verso cui sempre in qualche modo si comporta noi lo chiamiamo *esistenza*». Si tratta dunque di quella determinazione che lo distingue essenzialmente dagli altri enti nel loro mero esser presente (cfr. *ibid.*, § 4).

⁴ Si tratta, come è noto, di un progetto che non fu mai ultimato: di *Essere e tempo* vennero pubblicate solo le prime due sezioni della prima parte. L'opera rimase un frammento proprio di fronte all'impossibilità di fondare la temporalità come orizzonte costitutivo del *Dasein* (*Zeitlichkeit*) assieme al riconoscimento dell'esser temporale del senso dell'essere (*Temporalität*). Cfr. O. Pöggeler, *Il cammino del pensiero di M. Heidegger*, trad. it. di G. Varnier, Guida, Napoli 1991, p. 75; C. Sini, *La fenomenologia*, Garzanti, Milano 1965.

Essere e tempo fu definito addirittura fenomenologia ermeneutica, perché il comprendersi rappresenta il fondamento autentico di questo interrogare. Vista a partire da questo fondamento, la comprensione dell'essere attuata dalla metafisica tradizionale si rivela come una forma deiettiva della comprensione originaria dell'essere, realizzata nell'esserci umano. L'essere non è solo pura presenzialità (*Gegenwärtigkeit*) e semplice-presenza (*Vorhandenheit*). Nel senso autentico, «è» l'esserci finito e storico. Nel suo progetto del mondo ha poi il proprio posto l'utilizzabile, e soltanto alla fine il semplicemente-presente.

Ma a partire dal fenomeno ermeneutico del comprendersi, alcune forme d'essere non hanno ora una giusta collocazione: forme né storiche né solo semplicemente-presenti. L'atemporalità dei fatti matematici, che non possono essere facilmente fissati come semplicemente-presenti; l'atemporalità della natura che si ripete sempre nella sua circolarità e che domina anche noi stessi determinandoci fin dall'inconscio; infine l'atemporalità dell'arcobaleno artistico, che si inarca sopra ogni distanza storica: tutto ciò sembra definire i confini della possibilità di interpretazione ermeneutica aperta dalla nuova impostazione heideggeriana. L'inconscio, il numero, il sogno, l'azione della natura, il prodigio dell'arte – tutto ciò sembra essere afferrabile solo al margine dell'esserci che si conosce nella sua storicità e si comprende in funzione di se stesso, sembra concepibile come in una sorta di concetti-limite.

Fu quindi una sorpresa, quando nel 1936 Heidegger prese in esame in alcune conferenze l'origine dell'opera d'arte. Anche se questo lavoro è diventato accessibile al pubblico solo nel 1950 come primo saggio della raccolta *Sentieri interrotti*, tuttavia il suo influsso aveva cominciato a farsi sentire già molto prima. Da tempo, infatti, le lezioni e le conferenze di Heidegger incontravano dovunque un ansioso interesse e trovavano un'ampia diffusione in copie trascritte e resoconti, che lo immettevano in quella chiacchiera di cui egli stesso aveva fatto una feroce caricatura⁵. In realtà le conferenze sull'origine dell'opera d'arte rappresentavano un vero e proprio avvenimento filosofico. Non si trattava solo del fatto che ora l'arte veniva inserita nell'impostazione ermeneutica fondamentale dell'autocomprensione dell'uomo nella sua storicità, perché in queste conferenze essa era addirittura intesa – analogamente alla fede poetica di Hölderlin e di George – come l'atto di fondazione di interi mondi storici. Ciò per cui l'inedito tentativo filosofico di Heidegger faceva scalpore, era propriamente costituito dalla concettualità sorprendentemente nuova che osava esternarsi in questa tematica. Si parlava in esse di Mondo e di Terra. Ora, il concetto di *Mondo* era stato da sempre uno dei concetti-guida ermeneutici di Heidegger. Il Mondo, in quanto totalità di riferimento del progetto dell'esserci, formava l'orizzonte precedente a ogni progetto della cura dell'esserci umano. Lo stesso Heidegger ha tracciato la storia del concetto di Mondo e in particolare ne ha ben differenziato, legittimandolo storicamente, il senso antropologico neotestamentario, da lui stesso usato, dal concetto della totalità del semplicemente-presente. L'aspetto sorprendente era che questa nozione di Mondo trovava un polo antitetico nel concetto di *Terra*. Infatti, mentre la nozione di Mondo poteva essere portata a intuizione evidente, in quanto idea

⁵ Cfr. *Essere e Tempo* cit., § 35.

della totalità in cui, a partire dall'autocomprensione dell'esserci umano, ha luogo l'autointerpretazione umana, il concetto di *Terra* aveva invece l'aria di essere un suono ancestrale, mitico e gnostico, che poteva avere diritto di cittadinanza al massimo nel mondo della poesia. Evidentemente era dalla poesia di Hölderlin, cui in quegli anni si era applicato con appassionata intensità, che Heidegger aveva tratto il concetto di *Terra* introdotto nel proprio filosofare. Ma con quale diritto? L'esserci che si comprende nel suo essere, l'essere-nel-mondo, questo nuovo e radicale punto di partenza di ogni interrogazione trascendentale, come avrebbe potuto entrare in una relazione ontologica con un concetto come quello di *Terra*?

Ora, la nuova impostazione di *Essere e tempo* sviluppata da Heidegger non era certamente una semplice ripetizione della metafisica spiritualista dell'idealismo tedesco. Il comprendersi nel proprio essere, caratteristico dell'esserci umano, non è il sapere-di-sé proprio dello spirito assoluto hegeliano. Non è affatto un autoprogettarsi, quanto piuttosto un sapere, nella propria autocomprensione, di non essere padrone di se stesso e del proprio esserci, ma di ritrovarsi in mezzo all'essente e di doversi accettare come si ritrova. Egli è progetto gettato. È stata una tra le più brillanti analisi fenomenologiche di *Essere e tempo*, quella in cui Heidegger ha analizzato questa esperienza-limite dell'esistenza, ritrovarsi cioè in mezzo all'essente, come situazione emotiva e ha assegnato ad essa, alla tonalità emotiva, l'apertura autentica dell'essere-nel-mondo⁶. Ciò che di tale situazione emotiva può essere trovato rappresenta però evidentemente il confine estremo fin cui poteva spingersi l'autocomprensione storica dell'esserci umano in generale. Non c'è alcun sentiero che conduca da questo concetto-limite ermeneutico della situazionalità affettiva e della tonalità emotiva a un concetto come quello di *Terra*. Qual è allora la legittimità di questo concetto? Come può trovare legittimazione? L'idea fondamentale offerta dal saggio heideggeriano sull'origine dell'opera d'arte è che «*Terra*» è una necessaria determinazione dell'essere dell'opera d'arte.

Per riconoscere il significato sostanziale del problema circa l'essenza dell'opera d'arte e il modo in cui questo problema si collega ai problemi fondamentali della filosofia, è necessario però comprendere i pregiudizi insiti nel concetto di estetica filosofica. È necessario superare il concetto stesso di estetica. È noto come l'estetica filosofica sia la più recente tra le discipline filosofiche. Infatti, solo nel XVIII secolo, entro una esplicita restrizione del razionalismo illuministico, fu fatto valere il diritto autonomo della conoscenza sensibile e quindi la relativa indipendenza del giudizio di gusto rispetto all'intelletto e ai suoi concetti. Come il nome, anche l'autonomia sistematica di questa disciplina ha inizio a partire dall'estetica di Alexander Baumgarten. Successivamente, nella sua terza critica, la *Critica del giudizio*, Kant ha consolidato il significato sistematico del problema estetico. Nell'universalità soggettiva del giudizio di gusto estetico, Kant ha scoperto la legittima pretesa che il giudizio estetico può sollevare nei confronti delle pretese dell'intelletto e dell'etica. Né il gusto dell'osservatore né il genio dell'artista, possono essere intesi come l'applicazione di concetti, norme o regole. Ciò che contraddistingue il bello non può essere dimostrato al pari di determinate qualità conoscibili in un oggetto,

⁶ Cfr. *ibid.*, § 40.

ma si manifesta per mezzo dell'elemento soggettivo: è la crescita del sentimento vitale nella corrispondenza armonica tra immaginazione e intelletto. Ciò di cui facciamo esperienza quando ci troviamo di fronte al bello in natura e in arte, è una vivificazione dell'insieme delle nostre energie spirituali: il loro libero gioco⁷. Il giudizio di gusto non è conoscenza e tuttavia non è casuale. Contiene una pretesa di universalità su cui si può fondare l'autonomia della sfera estetica. Bisogna riconoscere che questa giustificazione dell'autonomia dell'arte nei confronti della stretta osservanza delle regole e nei confronti della fede morale, caratteristiche dell'età dell'Illuminismo, ha rappresentato un'operazione di grande portata. Soprattutto all'interno del processo evolutivo tedesco, che proprio in quel periodo aveva raggiunto il punto in cui l'epoca classica della sua letteratura cercava, a partire da Weimar, di costituirsi come uno stato estetico. Queste fatiche avevano trovato nella filosofia di Kant la loro giustificazione concettuale.

D'altra parte aver fondato l'estetica nella soggettività delle energie dell'animo rappresentava l'inizio di una pericolosa soggettivizzazione. Per lo stesso Kant era certamente ancora determinante l'armonia misteriosa che sussiste tra la bellezza della natura e la soggettività del soggetto che giudica. Il genio creativo che, superiore a qualsiasi regola, realizza il prodigio dell'opera d'arte, viene interamente concepito da Kant come un favorito dalla natura. Questo però presuppone nel complesso la validità aproblematica dell'ordine naturale, il cui fondamento ultimo è la creazione dell'idea teologica. Con la scomparsa di questo orizzonte, una simile fondazione dell'estetica doveva condurre a una soggettivizzazione radicale, perfezionando la teoria della sregolatezza del genio. L'arte, non più riferita al completo insieme dell'ordine dell'essere, viene contrapposta, come potenza trasfigurante della poesia, alla realtà, alla ruvida prosa della vita. Solo nel regno estetico della poesia si avvererà la conciliazione tra idea e realtà. È l'estetica idealistica, che parla dapprima con Schiller e trova poi il proprio compimento nella grandiosa estetica di Hegel. Anche in questo caso la teoria dell'opera d'arte si trova ancora in un orizzonte ontologico universale. Nella misura in cui nell'opera d'arte si realizza in generale l'accordo e la conciliazione tra finito e infinito, si tratta del pegno di una verità suprema, che alla fine deve essere recuperato dalla filosofia. Come la natura è per l'idealismo non solo l'oggetto della moderna scienza calcolante, ma anche l'azione di una grande potenza creatrice, legata al mondo, che si innalza al proprio compimento nello spirito autocosciente, così anche l'opera d'arte, agli occhi di questi pensatori speculativi, è un'oggettivazione dello spirito – non è il suo compiuto concetto di sé stesso, ma la sua apparizione nel modo di vedere il mondo. Arte è, nel senso letterale del termine, visione del mondo.

Volendo determinare il punto di partenza da cui Heidegger inizia a riflettere sull'essenza dell'opera d'arte, deve essere ben chiaro che l'estetica idealistica, che aveva attribuito all'opera d'arte, in quanto organo di una comprensione acconcettuale della verità assoluta, un significato eccezionale, è stata a lungo occultata dalla filosofia del neokantismo. Questo movimento filosofico predominante aveva rinnovato la fondazione kantiana della conoscenza scientifica, senza riacquistare l'orizzonte metafisico di un ordine teologi-

⁷ Cfr. I. Kant, *Critica del giudizio*, trad. it. A. Gargiulo riveduta da V. Verra, Laterza, Bari 1979⁴, § 9.

co⁸ dell'essere, che invece stava a fondamento della descrizione kantiana del giudizio estetico. Il pensiero del neokantismo era quindi gravato, riguardo al problema estetico, da particolari pregiudizi. Questo fatto è rispecchiato chiaramente nell'esposizione del tema nello scritto heideggeriano: esso si apre con il problema della delimitazione dell'opera d'arte rispetto alla cosa (*Ding*). Che l'opera d'arte sia anche una cosa e possa avere un ulteriore significato solo al di là del suo essere-cosa, come simbolo che rinvia a qualcosa o come allegoria che lascia intendere qualcos'altro, proprio questo descrive il modo d'essere dell'opera d'arte a partire dal modello ontologico offerto dal primato sistematico della conoscenza scientifica. Ciò che è realmente, è il «cosale» (*das Dinghafte*), il fatto, ciò che si dà ai sensi, ciò che la scienza naturale eleva ad oggetto di conoscenza oggettiva. Il significato che gli compete, il valore che ha, sono al contrario forme di apprensione aggiuntive che hanno validità esclusivamente soggettiva e non appartengono né alla dattà originaria stessa, né alla verità oggettiva che da essa deve essere ottenuta. Presuppongono la cosalità (*das Dinghafte*) come l'unico elemento oggettivo in grado di diventare portatore di tali valori. Per l'estetica, tutto ciò doveva significare che l'opera d'arte possiede, in un primo e superficiale aspetto, un carattere cosale, che ha la funzione di una struttura di base su cui si eleva, come sovrastruttura, l'autentica creazione estetica. Ancora Nicolai Hartmann descrive in questo modo la struttura dell'oggetto estetico⁹.

Interrogandosi sulla cosalità (*Dinglichkeit*) della cosa, Heidegger si collega a questa precomprensione ontologica. Distingue tre concezioni della cosa sviluppate nella tradizione: la cosa è portatrice di qualità, è unità di una varietà di sensazioni ed è materia plasmata. Soprattutto la terza di queste concezioni, quella in base a forma e materia, contiene qualcosa di immediatamente evidente. Perché segue il modello del produrre, per mezzo del quale viene fabbricata una cosa che deve servire ai nostri scopi. Heidegger definisce questa cosa «mezzo» (*Zeug*). A partire dal prototipo di questo modello, le cose nel loro complesso appaiono dal punto di vista teologico come produzioni, vale a dire come creazioni di Dio, dal punto di vista umano invece appaiono come «mezzi» che hanno perso la loro strumentalità (*Zeughaftigkeit*). Le cose sono le semplici cose, sono cioè qui, senza alcuno sguardo retrospettivo alla loro possibile utilità. Heidegger mostra ora che tale concetto dell'essere-semplimente-presente, corrispondente al procedere dimostrativo e calcolante della scienza moderna, non consente di pensare né la cosalità della cosa, né la strumentalità del mezzo. Per scorgere la strumentalità del mezzo, Heidegger si collega perciò a una rappresentazione artistica, un dipinto di Van Gogh che raffigura delle scarpe da contadino. Ciò che si può vedere in quest'opera d'arte è il mezzo stesso, vale a dire non un ente qualunque che può essere utilizzato per uno scopo qualsiasi, ma qualcosa il cui essere consiste nell'essere servito e nel servire a qualcuno cui queste scarpe appartengono. Quello che emerge nell'opera del pittore e che è raffigurato con insistenza, non è un paio di casuali scarpe da contadino, ma la vera essenza del mezzo che esse so-

⁸ È un probabile refuso: si doveva tradurre con «teleologico» (*teleologisch*) invece di «teologico». Cfr. H.G. Gadamer, *Die Wahrheit des Kunstwerks*, in *Heideggers Wege*, Mohr, Tübingen 1983, p. 87.

⁹ Cfr. N. Hartmann, *L'estetica*, trad. it. parziale a cura di M. Cacciari con una introduzione di D. Formaggio, Liviana, Padova 1969.

no. L'intero mondo della vita contadina è in queste scarpe. È dunque l'opera dell'arte che dischiude la verità sull'ente. Questo scaturire della verità che qui accade deve essere pensato esclusivamente a partire dall'opera e in nessun caso a partire dalla sua struttura cosale¹⁰.

Si pone così il problema di cosa sia un'opera, perché in essa possa emergere la verità. In contrasto con la comune impostazione che muove dalla cosalità e dall'oggettività dell'opera d'arte, un'opera d'arte è caratterizzata proprio dal non essere oggetto, bensì dallo stare in sé stessa. Grazie al suo stare-in-sé (*In-sich-stehen*), non solo essa appartiene al suo Mondo, ma in essa è presente il Mondo. L'opera d'arte apre il Mondo che le è proprio. Oggetto è solo qualcosa in cui qualcosa non si trova più nella struttura del suo Mondo, perché il Mondo di cui fa parte si è disgregato. Così un'opera d'arte è un oggetto solo se è in commercio. Infatti a quel punto è senza Mondo e senza terra natia.

Caratterizzare l'opera d'arte mediante lo stare-in-sé e l'aprire-il-mondo, come fa Heidegger all'inizio del saggio, evita con evidente consapevolezza qualsiasi ricorso al concetto del genio, come faceva l'estetica classica. Preoccupandosi di comprendere la struttura ontologica dell'opera indipendentemente dalla soggettività del suo creatore o dell'osservatore, Heidegger, accanto al concetto di Mondo a cui l'opera appartiene e che espone e apre l'opera, impiega ora il concetto contrapposto di «Terra». Terra è un controconcetto rispetto a Mondo nella misura in cui delinea, in contrasto con l'aprirsi, il ripartire-in-sé e la chiusura. Entrambi, l'aprirsi e il chiudersi, sono evidenti nell'opera d'arte. Un'opera d'arte non intenziona qualcosa, non rinvia come un segno a un significato, ma si rappresenta nel proprio essere, in modo da costringere l'osservatore a soffermarsi su di essa. È a tal punto presente essa stessa, che solo in essa il materiale di cui è fatta, pietra, colore, suono, parola, perviene all'esistenza autentica. Finché dunque qualcosa è semplice materia, che aspetta di essere lavorata, non è realmente presente, non è cioè emersa in una presenza autentica, ma si manifesta davvero solo quando viene usata, cioè quando è vincolata nell'opera. I suoni di cui consiste un capolavoro musicale sono per così dire più sonori di qualsiasi altra vibrazione e suono; i colori dei dipinti costituiscono una colorazione più autentica anche del più alto ornamento cromatico della natura; le colonne dei templi fanno apparire, innalzando e sostenendo, in forma più autentica la loro essenza di pietra che non il blocco ancora grezzo. Ciò che in questo modo emerge ora nell'opera è proprio l'essere-chiuso e il chiudersi: è ciò che Heidegger chiama l'essere-Terra (*Erde-Sein*). Terra, in verità, non è materia, ma ciò da cui tutto emerge e in cui tutto finisce.

A questo punto si rivela l'inadeguatezza dei concetti riflessivi di *forma e materia*. Se si può dire che in una grande opera d'arte «sorge» un Mondo, allora il sorgere di questo Mondo è al tempo stesso il suo entrare nella sua quieta figura: standosene lì, la figura ha per così dire trovato la propria esistenza legata alla Terra. Da ciò l'opera d'arte riceve la quiete che le è propria. Il suo essere autentico non si trova solo in un io dall'esperienza vissuta, un io che dice, che intenziona o indica e il cui detto, intenzionato o indicato sarebbe il significato dell'opera d'arte. Il suo essere non consiste nel diventare esperienza

¹⁰ Cfr. OA, pp. 36 sgg.

vissuta, ma è esso stesso, mediante la sua esistenza propria, un evento, un urto che rovescia tutto ciò che era valso fino a quel momento e tutto ciò che era consueto; un urto con cui si apre il Mondo, che non era mai stato presente così. Questo urto però è accaduto nell'opera in modo da essere, al tempo stesso, celato nel rimanere. L'elemento che così si schiude e così si nasconde realizza nella sua tensione la figura dell'opera. Questa tensione è definita da Heidegger come la lotta tra Mondo e Terra. In questo modo non viene solo descritta la maniera d'essere dell'opera d'arte, così da evitare i pregiudizi dell'estetica tradizionale e del moderno pensiero della soggettività. Quindi Heidegger non rinnova semplicemente l'estetica speculativa, che ha definito l'opera d'arte come l'apparire sensibile dell'idea. Questa definizione hegeliana del bello condivide, in realtà, con il tentativo filosofico heideggeriano il superamento di principio dell'opposizione tra soggetto e oggetto, tra io e oggetto, non descrivendo l'essere dell'opera d'arte a partire dalla soggettività del soggetto. E tuttavia lo descrive anche in funzione della soggettività. Infatti l'opera d'arte deve realizzare la manifestazione sensibile dell'idea pensata nel pensiero autocosciente¹¹. Nel pensiero dell'idea sarebbe dunque «tolta» l'intera verità dell'apparenza sensibile. La verità ottiene nel concetto l'autentica figura di se stessa. Se invece Heidegger parla della lotta fra Mondo e Terra e descrive l'opera d'arte come l'urto grazie al quale una verità diviene evento appropriante (*Ereignis*)¹², allora questa verità non è «tolta» e compiuta nella verità del concetto filosofico. È una autonoma manifestazione di verità, quella che avviene nell'opera d'arte. Il richiamo all'opera d'arte, in cui emerge la verità, deve testimoniare appunto in Heidegger che è sensato parlare di un accadere (*Geschehen*) della verità. Il saggio heideggeriano non si limita perciò a fornire una più adeguata descrizione dell'essere dell'opera d'arte. Il suo intento filosofico centrale è piuttosto quello di comprendere l'essere stesso come un accadere della verità, che si fonda su questa analisi.

È stato spesso rimproverato alla formazione concettuale sviluppata da Heidegger nella sua produzione più recente, di non essere più legittimabile. Non è possibile portare per così dire a compimento nella soggettività del nostro intendere ciò che Heidegger ha in mente, per esempio, quando parla di essere nel senso verbale del termine, di accadere dell'essere, di *Lichtung* dell'essere, di scoprimento dell'essere e di oblio dell'essere¹³. La formazione concettuale che domina gli ultimi lavori filosofici di Heidegger non può chiaramente essere legittimata dal punto di vista soggettivo, in modo analogo a come il processo dialettico di Hegel è precluso a ciò che Hegel definisce pensiero rappresentativo. Essa incontra perciò una critica analoga a quella che ha incontrato la dialettica hegeliana

¹¹ Per Hegel l'arte è l'intuizione concreta dell'assoluto, sua manifestazione sensibile. Cfr. *Enciclopedia delle scienze filosofiche*, trad. it. di B. Croce con un'introduzione di C. Cesa, vol. II, Laterza, Bari 1980², § 556.

¹² Il termine *Ereignis* apparirà più spesso negli ultimi scritti di Heidegger accanto a *Geschehen* per caratterizzare con più forza l'evento come ciò che si appropria dell'esserci umano (*Ereignis* significa «evento, accadimento»; Heidegger lo collega ad *eigen*, «proprio», e ai suoi derivati: *zueignen*, «appropriare» ed *enteignen*, «espropriare»). Cfr. *Identità e differenza* cit., pp. 12-15, e *Tempo ed essere* cit., pp. 119-126.

¹³ Per il significato di *Lichtung*, cfr. *supra* il nostro commento al classico alle pp. 52-53, nota 55; per quello di «oblio dell'essere» rimandiamo invece alle pp. 35-36, nota 23.

da parte di Marx: viene definita «mitologica». Mi sembra invece che il significato fondamentale del saggio sull'opera d'arte consista nel fornire una precisa indicazione dell'autentico proposito dell'ultimo Heidegger. Nessuno può rifiutarsi di riconoscere non solo che nell'opera d'arte, in cui sorge un Mondo, diventa esperibile un aspetto ricco di senso che prima non era conosciuto, ma anche che con essa qualcosa di nuovo entra nell'esistenza. Non è soltanto l'apertura (*Offenlegung*) di una verità, ma anche un evento appropriante. Si offre quindi una via per seguire da vicino la critica di Heidegger alla metafisica occidentale e al suo sfociare nel moderno pensiero della soggettività. È noto come Heidegger abbia riprodotto il termine greco usato per definire la verità, *aletheia*, con non-nascondimento (*Unverborgenheit*). La forte accentuazione del senso privativo contenuta in *aletheia* non significa però solo che la conoscenza della verità ha strappato, come con un atto di rapina – *privatio* significa «spoliazione» –, il vero dal suo incognito (*Unerkanntheit*) o dal nascondimento nell'errore. Non si tratta solo del fatto che la verità non si trova in mezzo alla strada e non è già sempre praticabile e accessibile. Questo è certamente vero – e i Greci hanno voluto esprimerlo manifestamente, definendo l'ente, così com'è, come il non-nascosto. Sapevano che qualsiasi conoscenza è minacciata dall'errore e dalla menzogna e che si tratta di non sbagliarsi e di pervenire alla giusta rappresentazione dell'ente così com'è. Se nella conoscenza si tratta di lasciarsi alle spalle l'errore, allora la verità è il puro non-nascondimento dell'ente. Questo ha in mente il pensiero greco: esso è quindi già sulla via, che la scienza moderna doveva del resto percorrere fino alla fine, di realizzare l'esattezza della conoscenza, grazie a cui l'ente viene custodito nel suo non-nascondimento.

Heidegger obietta che il non-nascondimento non è il carattere dell'ente solo quando viene correttamente conosciuto. In un senso più originario, il non-nascondimento «accade» ossia «si storicizza» (*geschieht*) e solo questo accadere rende possibile in generale che l'ente sia non-nascosto e sia conosciuto correttamente. Il nascondimento che corrisponde a tale originario non-nascondimento non è errore, ma appartiene originariamente all'essere stesso. La natura, che ama nascondersi (Eraclito), è quindi caratterizzata non solo riguardo alla sua conoscibilità, ma anche secondo il proprio essere. Essa non è solo il sorgere nella luce, ma è altrettanto il nascondersi nell'oscurità, lo schiudersi del fiore al sole così come il radicarsi nella profondità della terra. Heidegger parla della *Lichtung* dell'essere, che rappresenta l'unica sfera in cui l'ente viene conosciuto come dis-occultato (*ent-borgen*) e nel suo non-nascondimento. Tale emergere dell'ente nel «Ci» del suo esserci presuppone chiaramente una sfera dell'apertura in cui questo «Ci» può accadere e storicizzarsi. E tuttavia è altrettanto palese che questa sfera non sussiste senza che in essa si mostri l'ente: senza cioè che ci sia un aperto che occupi l'apertura. Questa è senza dubbio una assai strana situazione. E ancora più strano è che nel «Ci» di questo mostrarsi dell'ente si rappresenti proprio anche il nascondimento dell'essere. È la manifestatività del «Ci» che rende possibile il conoscere corretto. L'ente che emerge dal non-nascondimento si presenta a colui che lo percepisce. Tuttavia non si tratta di un atto arbitrario del dis-occultare, dell'esercizio di una rapina, per mezzo del quale qualcosa viene strappato dal nascondimento. Tutto ciò deve piuttosto essere reso possibile solo dall'unione tra disoccultamento (*Entbergung*) e occultamento (*Verbergung*) nell'accadere dell'essere stesso. A comprendere questo fatto ci aiuta l'ormai acquisita comprensione

dell'essenza dell'opera d'arte. L'essere dell'opera è chiaramente costituito da una tensione tra lo schiudersi e il celarsi. L'intensità di questa tensione costituisce il livello formale di un'opera d'arte e produce la rilucenza attraverso cui l'opera irradia ogni cosa. La sua verità non è la piatta rivelazione dell'essere, ma l'impenetrabilità e la profondità del suo senso. Così essa, secondo la sua essenza, è lotta tra Mondo e Terra, tra lo schiudersi e il celarsi.

Ciò che in questo modo trova la sua legittimazione nell'opera d'arte deve però costituire l'essenza dell'essere in generale. Lotta tra disoccultamento e occultamento è non solo la verità dell'opera, ma quella di ogni ente. Infatti verità, in quanto non-nascondimento, è sempre una simile *contrapposizione tra disoccultamento e occultamento*. I due momenti sono necessariamente intrecciati l'uno all'altro. Ciò significa evidentemente che la verità non è semplicemente assoluta presenzialità dell'ente, in modo che esso si trovi per così dire di fronte al rappresentare corretto. Un tale concetto dell'essere-nascosto presupporrebbe piuttosto la soggettività dell'esserci che rappresenta l'ente. Ma l'ente non è determinato correttamente nel suo essere, se è definito esclusivamente come oggetto del rappresentare possibile. All'essere dell'ente è proprio piuttosto il fatto di rifiutarsi, di non concedersi. La verità come non-nascondimento è in sé stessa antitetica. Nell'essere c'è, come dice Heidegger, qualcosa come una «natura oppositoria dell'esser-presente»¹⁴. Ciò che Heidegger cerca così di descrivere può essere riconosciuto da tutti. Ciò che è, offre non solo, come superficie, un profilo riconoscibile e familiare, ma possiede anche una interna profondità di autonomia, che Heidegger definisce «stare-in-sé» (*In-sich-stehen*). Il completo non-nascondimento di ogni ente (per mezzo di un rappresentare pensato nella sua perfezione), toglierebbe lo stare-in-sé dell'ente e significherebbe un livellamento totale. In questa oggettivazione totale si rappresenterebbe qualcosa che non sarebbe più per nulla un ente che sta nel proprio essere. Verrebbe piuttosto rappresentata, in tutto ciò che è, la stessa cosa: la possibilità della sua utilizzabilità. Ma questo significa: ciò che si manifesterebbe in tutte le cose sarebbe la volontà di impossessarsi dell'ente. D'altra parte, con l'opera d'arte ognuno esperisce che contro tale volontà di possesso c'è un fattore di resistenza per eccellenza, non nel senso della rigida resistenza contro la pretesa della nostra volontà di essere utile, ma nel senso di un superiore imporsi di un essere che riposa in sé. Così la compattezza e la chiusura dell'opera d'arte rappresentano il pegno e la legittimazione della tesi universale della filosofia heideggeriana, secondo cui l'ente trattiene se stesso mentre si pone nell'Aperto dell'essere-presente. Lo stare-in-sé dell'opera garantisce al tempo stesso lo stare-in-sé dell'ente in generale.

Già nell'analisi dell'opera d'arte si schiudono così prospettive che delineano anticipatamente l'ulteriore itinerario del pensiero di Heidegger. È stato solo passando attraverso l'esame dell'opera che si è potuto mostrare la strumentalità del mezzo e, alla fine, anche la «cosità» (*Dingheit*) della cosa. Come l'onnicolante scienza moderna provoca la perdita delle cose, il cui «stare-in-sé che non è costretto a nulla» si dissolve in fattori di calcolo del suo progettarsi e del suo trasformarsi, viceversa l'opera d'arte rappresenta un'istanza che salvaguarda dalla perdita generale delle cose. Come Rilke, in mezzo alla

¹⁴ OA, p. 53.

generale scomparsa della cosità, trasfigura poeticamente l'innocenza della cosa, mostrandola all'angelo, analogamente il pensatore pensa la stessa perdita della cosità, riconoscendone al tempo stesso la salvaguardia nell'opera d'arte¹⁵. Ma la salvaguardia presuppone che il salvaguardato sia ancora nella verità. Questo discorso implica la verità della cosa stessa, se nell'opera d'arte la sua verità è ancora in grado di emergere. Per questo motivo il saggio heideggeriano su *La cosa (Das Ding)* rappresenta un necessario passo avanti sul sentiero del suo pensare. Ciò che un tempo non raggiungeva neppure l'utilizzabilità del mezzo, ma rimaneva pensato come semplicemente-presente per il semplice fissare o stabilire, ora, proprio perché non serve a nulla, viene riconosciuto nel suo essere «salvo e integro» (*heil*).

Ma, a partire da qui, possiamo riconoscere ancora un ulteriore passo in questa direzione. Heidegger sottolinea che l'essenza dell'arte è il poetare (*Dichten*). Con questa affermazione vuole dire che l'essenza dell'arte non è costituita dalla trasformazione del preformato, né dalla rappresentazione dell'ente preesistente, ma dal progetto grazie al quale qualcosa di nuovo emerge come vero: lo «spalancarsi di un luogo aperto»¹⁶ costituisce l'essenza dell'accadere della verità che si trova nell'opera d'arte. Ora però l'essenza della poesia, nel consueto senso ristretto del termine, è caratterizzata dalla specifica linguisticità, grazie alla quale la poesia si differenzia da tutti gli altri generi artistici. Anche se in qualsiasi arte, anche nell'architettura e nella scultura, il progetto autentico e l'elemento veramente artistico possono essere definiti «poesia», tuttavia il tipo di progetto che accade e si storicizza nell'opera poetica reale è decisamente diverso. Il progetto dell'opera d'arte poetica è legato a un elemento già tracciato, che non può essere progettato di nuovo a partire da sé: le direttrici già tracciate del linguaggio. Il poeta dipende a tal punto da esse, che il linguaggio dell'opera d'arte poetica può raggiungere solo coloro che possiedono la stessa lingua. In certo senso dunque la poesia, che in Heidegger deve simbolizzare il carattere di progetto di ogni creazione artistica, è progetto in misura inferiore di quanto non lo siano le forme secondarie dell'architettura e della scultura che derivano da pietra, colore e suoni. In verità qui il poetare è come diviso in due fasi: in un progetto che è già sempre accaduto e storicizzato, in cui domina una lingua, e in un altro progetto che fa sorgere dal primo la nuova creazione poetica. La priorità del linguaggio sembra non solo costituire la caratteristica particolare dell'opera d'arte poetica, ma sembra anche avere valore, oltre che per ogni opera, per qualsiasi essere-cosa delle cose stesse. L'opera del *linguaggio* è la più originaria poesia dell'essere. Il pensiero che ogni arte essendo poesia pensa, e che l'essere-linguaggio dell'opera d'arte svela, è, a sua volta, ancora in cammino verso il linguaggio.

Biemel, *Arte e verità ne «L'origine dell'opera d'arte»*

Walter Biemel (1918), di formazione fenomenologica, è dal 1945 collaboratore dell'archivio Husserl di Lovanio, nel cui ambito ha curato diversi volumi delle opere husserliane. *Opera d'arte e mondo* sono tra i temi privilegiati della sua riflessione filosofica, nella quale cerca di mediare la riflessione heideggeriana con l'ultimo Husserl (Analisi filosofiche sull'arte contemporanea, 1968). Si tratta di questioni peraltro già affrontate con *La fondazione kantiana dell'estetica e il suo significato per la filosofia dell'arte* (1965). Tra le sue numerose ricerche, che annoverano saggi su Sartre e sulla struttura del romanzo moderno, vanno ricordati soprattutto *Il concetto di Mondo in Heidegger* (1950) e la monografia *Martin Heidegger, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg* (1973), di cui qui presentiamo il capitolo *Arte e verità*, pp. 79-97, nella nostra versione italiana.

Le pagine che seguono cercano di mostrare come la vera questione de *L'origine dell'opera d'arte* sia quella del rapporto tra verità ed essere entro cui trova una autentica legittimazione anche il mondo storico dell'arte. In un'attenta analisi, Biemel individua la questione della verità in Heidegger nel suo evolversi, mostrandone l'aspetto fecondo e la sua inesauribilità.

Per discutere lo svolgimento delle questioni del saggio *L'origine dell'opera d'arte*, cercheremo di trarre dal testo, per commentarli, i suoi enunciati fondamentali. In questo modo mostreremo a quale significato di *alétheia* si pervenga tramite l'interpretazione dell'arte di Heidegger. Gli enunciati sono i seguenti:

1. *Nell'opera d'arte è posta in opera la verità dell'ente* (OA, p. 41).
2. *Esporre un mondo e porre qui la Terra sono due tratti essenziali dell'esser opera dell'opera* (p. 48).
3. *L'essenza della verità è in se stessa la lotta originaria in cui viene conquistato quel centro aperto in cui l'ente soggiorna ed in base a cui si ritira in se stesso* (p. 54).
4. *L'apparire ordinato nell'opera è il bello. La bellezza è una delle maniere in cui è presente la verità* (p. 55).
5. *La salvaguardia dell'opera è, in quanto sapere, il calmo e trasparente star dentro nel prodigio della verità storicizzantesi nell'opera* (p. 65).
6. *Ogni arte, in quanto lascia che si storicizzi l'avvento della verità dell'ente come tale, è nella sua essenza Poesia* (p. 69).

¹⁵ Cfr. R.M. Rilke, *Elegie duinesi*, trad. it. di E. e I. De Portu, Einaudi, Torino 1978.

¹⁶ OA, p. 69.

Il testo inizia con l'annunciare la direzione che si vuole intraprendere. Vale a dire trovare l'origine per cui un'opera d'arte diviene tale. *Origine significa, qui, ciò da cui e per cui una cosa è ciò che è ed è come è* (p. 25). Nel come e nel che cosa essere è pensata l'essenza. L'origine dell'essenza dell'opera d'arte è ciò che è posto in questione. Non si tratta dunque di una qualche discussione o riflessione estetica e nemmeno di una qualche illuminante idea sull'opera d'arte, ma di una rigorosa questione che abitualmente eludiamo alludendo al fatto che essa sia del tutto ovvia: esistono le opere d'arte solamente perché degli artisti le hanno create. Perciò gli artisti sono un qualche cosa di simile all'origine¹. Ma, d'altra parte, non è che l'artista diviene tale solo in virtù del fatto di aver creato un'opera? E allora, anche l'essere artisti non dipende in tal modo dall'opera? *L'artista è l'origine dell'opera. L'opera è l'origine dell'artista* (ibid.).

Un rimando reciproco di notevole portata. Non è l'arte origine per entrambi, sia per l'opera che per l'artista? Ma che cosa è arte? Non possiamo proseguire se non ricuperiamo la questione dell'essenza dell'arte.

Ma per provare cosa sia arte dobbiamo soffermarci presso l'opera d'arte. Così Heidegger ci ha trascinato sin dall'inizio, in un modo niente affatto segreto, in una questione circolare, esposta piuttosto come una esplicita e necessaria premessa per il nostro procedere. Non dobbiamo temere questa via circolare, ma invece dobbiamo piuttosto appositamente immedesimarci in essa, in essa persistere e condurla alle sue estreme conseguenze. Probabilmente questo procedimento circolare appartiene a tutte le questioni ermeneutiche². Non si tratta di evitare il circolo per infrangere le regole usuali, così come noi le apprendiamo dalla logica, poiché qui nulla deve essere provato e dedotto. Si tratta di un lasciar vedere, tramite cui più le avremo davanti agli occhi, più vicino saremo portati presso le cose. E questo accade in quel processo circolare che dobbiamo seguire interamente (*Vollziehen*): Dall'opera all'arte - dall'arte all'opera.

Un modo in cui possiamo provare a cogliere l'opera d'arte ci si offre a partire dalla sua cosità (*Dingsein*). Heidegger ha analizzato i diversi tentativi da noi conosciuti di determinare l'essere della cosa: la cosa come portatrice di qualità, la cosa come unità della molteplicità di quel che ci è dato come significante, la cosa come materia formata. Heidegger differenzia la pura cosa cioè la presenza naturale, poi la cosa utilizzabile (la cosa prodotta dall'uomo) e l'opera (nel senso dell'opera d'arte). Per far emergere il carattere proprio di tali differenze dobbiamo oltrepassare queste distinzioni usuali. Anche lo schema forma-contenuto non è di alcun aiuto. Esso è - al pari delle altre interpretazioni - una *sopraffazione dell'esser cosa della cosa* (p. 34), ma questa sopraffazione non è affare di poco conto; in essa si mostra la storia della metafisica con i suoi tentativi di pensare l'ente.

Dobbiamo tentare un'altra strada. Ma ad Heidegger non interessa poi così tanto mostrare come questo tentativo non ci faccia proseguire (sebbene giochi anch'esso un proprio ruolo); dobbiamo piuttosto prestare attenzione come in certe determinazioni consuete, quali quelle della cosa, sia già all'opera la storia della metafisica, senza che ce ne ren-

¹ Sono cioè, secondo la concezione usuale, coloro che danno origine all'opera creandola.

² Cfr. *supra* la nostra nota 4 a OA, p. 26.

diamo conto. Intendiamo avvicinarci in un modo del tutto spregiudicato alle cose (*Sachveralt*) assumendo però i significati metafisici dell'ente. Heidegger si pone in un continuo confronto con la metafisica. Non si tratta per lui in alcun modo di tradurre le soluzioni e le rispettive interpretazioni date dalla metafisica, in una sintesi più elevata, ma piuttosto di trovare una via che rappresenti allo stesso tempo un distacco dalla metafisica. Noi siamo qui in cammino su questa via.

Per far emergere cosa sia un utensile nella sua materialità (*das Zeug*), Heidegger intraprende una variazione di percorso (*Umweg*) del tutto singolare. Egli prende ad esempio un'opera di Van Gogh, un dipinto che rappresenta delle scarpe da contadino. Noi apprendiamo da questo dipinto qualcosa del mondo del contadino, del suo lavoro, delle sue pene, delle sue preoccupazioni e delle sue fatiche. All'improvviso ci imbattiamo in una nuova definizione di un qualcosa nella sua materialità: la fidatezza (*Verlässlichkeit*). Che cosa significa tutto ciò? E come possiamo giustificare tale definizione? Iniziamo con il mettere in rilievo le caratteristiche del materiale, che qui esclusivamente si intende a partire dalla sua utilizzabilità, come già accadde in *Essere e tempo*³, sebbene lì si fosse anche andati oltre: sulle condizioni di chiarimento delle caratteristiche proprie del mondo circostante (*Umwelt*) veniva posta la questione attorno alla mondità del mondo⁴.

Il puro costituirsi dell'utilità, coglie qui il materiale nel suo nudo esser impiegabile. E questo è senz'altro il modo di intenderlo più consequenziale ed evidente. Ma è detto in forma troppo abbreviata. Sofferamoci ancora un po' su questo punto e proviamo a intendere il materiale nella sua «spogliatezza» (*Verödung*), come puro strumento, liberato dal proprio terreno. Ma non è il materiale in realtà nient'altro che un semplice strumento? La sua funzione non diviene manifesta proprio attraverso il suo esser mezzo? Non lo sovraccarichiamo di importanza addossandogli un eccessivo significato? Cosa deve significare fidatezza (*Verlässlichkeit*)? Che noi attraverso l'utensile (*Zeug*) siamo ammessi (*eingelassen*) in un mondo e che l'utensile, unitamente alla terra che appartiene a un mondo (potremmo provvisoriamente dire: la «natura»), rende tale mondo accessibile? Non si deve cercare qui se questa funzione venga adempiuta da ogni strumento oppure se vi sia qualcosa che eccelga nel suo essere materiale d'impiego. Nell'esempio di Heidegger delle scarpe da contadino, si rende presente contemporaneamente all'ambito di lavoro, il mondo del contadino; a tutto ciò appartiene anche la terra, dalla quale questo mondo si dischiude, la terra nel senso della *physis*⁵.

Il concetto di terra emerge a quest'epoca come del tutto nuovo probabilmente in relazione all'interpretazione della poesia di Hölderlin e in particolare a partire dal 1934/35. In questo semestre Heidegger ha tenuto la sua prima grande lezione su Hölderlin con la provocante interpretazione degli inni «Germania» e il «Reno», lezione nella quale veniva trattata anche la questione sul rapporto tra filosofia e poesia.

La quintessenza della discussione sull'utensile, è che noi dobbiamo esperire nell'opera d'arte (la rappresentazione di Van Gogh) cosa sia che renda tale un mezzo: la fida-

³ Cfr. §§ 15-16.

⁴ Cfr. *supra* la nota 39 a OA, pp. 45 sg.

⁵ Cfr. *supra* la nota 36 a OA, p. 43

tezza. Questo rivelarsi del carattere del mezzo (non nella sfera di utilizzo, ma tramite la rappresentazione dell'opera d'arte) mostra contemporaneamente quale significato abbia l'opera come tale. L'opera rende manifesto cosa sia un determinato ente. Rendere manifesto è un altro modo di nominare il lasciar apparire (*In Erscheinung treten lassen*).

Nell'opera d'arte qualcosa entra nell'apparire – nel nostro caso si tratta di un ente determinato che si mostra così come è. Ma con tale apparire vi è anche una prima allusione all'ambito di *aletheia* come non-nascondimento (*Unverborgenheit*). Così, non sorprende quando Heidegger dice: *Se ciò che si realizza è l'aprimiento dell'ente in ciò che esso è nel come è, nell'opera è in opera l'evento della verità* (p. 38). *Aprimiento dell'ente in ciò che esso è e nel come è*: ciò significa che l'ente diviene accessibile nella sua essenza. In questo caso, che la cosa divenga familiare qui, a partire dalla sua fidatezza (*Verlässlichkeit*), e che questa fidatezza sia esperita in quel che le è proprio⁶. Quando ciò avviene, non si tratta d'altro che di un accadimento della verità. Verità significa qui lasciar divenire accessibile l'ente nella sua essenza.

Attraverso l'opera noi esperiamo cosa sia autenticamente la cosa come strumento (*Zeug*). Allo stesso tempo facciamo esperienza di che cosa sia un'opera, difatti nell'opera e per mezzo di essa accade l'essere accessibile dell'ente nella sua essenza. Noi, ovviamente, sappiamo maneggiare lo strumento ancor prima di averlo visto rappresentato in un'opera d'arte, ma l'opera d'arte ci conduce sino a quel luogo dove possiamo capire non solo cosa sia l'esser materialmente utile dello strumento (*das Zeug in seinem Zeugsein*) ma anche di vedere cosa faccia sì che uno strumento sia tale. Il presupposto di ciò è innanzitutto che non possiamo accontentarci semplicemente di contemplare l'opera d'arte per stabilire le somiglianze di ciò che è rappresentato con quel che già si conosce. Dobbiamo invece accedere a quel che qui accade. Non è null'altro di diverso da quel che abbiamo preso come primo enunciato-guida: *Nell'opera d'arte la verità dell'ente si è posta in opera*. *Porre* significa qui: portare a stare (*ibid.*).

E con ciò siamo nel cuore dell'interpretazione heideggeriana dell'arte senza però averla ancora propriamente, come tale, afferrata. Lo svolgimento di tale riflessione ha chiarito che non possiamo intendere l'opera, tenendoci, per così dire, strettamente ancorati al suo fondamento cosale. L'opera non è all'opera per mezzo di tale fondamento, ma tramite il fatto che in essa si mostra qualcosa che prima di allora non era stato visto. Questo fenomeno del mostrarsi ci consente di andare più a fondo se vogliamo far emergere la peculiarità dell'opera rispetto allo strumento e alle mere cose. Detto altrimenti: se l'opera d'arte è il mettere in opera della verità dobbiamo chiederci come sia da pensare la verità in connessione all'essenza dell'opera.

A questo scopo viene nuovamente proposta una analisi di un'opera: quella di un tempio greco. Ma non è qui più possibile, al contrario del precedente esempio⁷, comprendere l'arte come un ritrarre e intendere in che modo, attraverso il ritrarre, l'opera adempia alla

propria funzione. Un tempio non rappresenta nel senso del ritrarre. Ma qualcosa accade certamente anche qui. *Il tempio, in quanto opera, dispone e raccoglie intorno a sé l'unità di quelle vie e di quei rapporti in cui nascita e morte, infelicità e fortuna, vittoria e sconfitta, sopravvivenza e rovina delineano la forma e il corso dell'essere umano nel suo destino* (p. 43). I rapporti qui menzionati sono ciò che noi caratterizziamo come mondo. Secondo tali riferimenti vive e dimora l'umanità di quell'epoca. Essi determinano l'accesso all'esistente e alla nostra autocomprensione.

Il tempio, però, non lascia apparire solamente ciò che è proprio del mondo. Esso viene innalzato in un luogo ideale. Attraverso il suo starsene lì, giunge espressamente all'apparire anche il luogo medesimo. Detto più precisamente: non si tratta di un qualsiasi luogo ma di ciò in cui ogni luogo si fonda, pensato greicamente, della *physis*, nel linguaggio di Heidegger della Terra. Mondo e Terra devono essere definiti come più prossimi, portandoli l'uno verso l'altra, se si deve insistere sul senso specifico dell'opera d'arte, e lasciare apparire in uno ciò che a loro è proprio.

Il Mondo non è il mero insieme di tutte le cose, numerevoli e innumerabili, note e ignote. Il Mondo non è neppure una semplice rappresentazione aggiunta alla somma delle cose semplicemente-presenti. Il Mondo si mondifica ed è più essente dell'afferrabile e del percepibile in cui viviamo fiduciosamente. Il Mondo non è un possibile oggetto che ci stia innanzi e che possa essere intuito. Il Mondo è il costantemente inoggettivo a cui sottostiamo fin che le vie della nascita e della morte, della grazia e della maledizione ci mantengono estatizzati nell'essere. Dove cadono le decisioni essenziali della nostra storia, da noi raccolte o lasciate perdere, disconosciute e nuovamente ricercate, lì si mondifica il mondo (p. 45). Abituamente cerchiamo di intendere il mondo come la somma degli oggetti conosciuti oppure di quelli eventualmente conoscibili. Tutto questo deve essere qui rifiutato. Noi non possiamo comprendere ciò che è peculiare del mondo medievale, solamente col riportare all'oggi gli oggetti di allora. Ma come possiamo dunque pervenire a una comprensione del mondo? Quando facciamo realmente esperienza del modo in cui diviene accessibile l'ente agli uomini in una certa epoca. Detto altrimenti: in quale apertura essi stanno e quindi quale apertura dell'ente può farsi loro incontro. Questa apertura non è afferrabile, oggettivabile, poiché non è nulla di oggettuale.

Cerchiamo di pensare il mondo come il modo determinato dell'apertura, che ogni relazione all'ente in una determinata epoca porta con sé, e in questo modo ci avviciniamo di più a quel che Heidegger pensa. L'apertura non riguarda affatto solo l'ente non umano, che l'uomo incontra, concerne invece e soprattutto la propria autocomprensione, la comprensione del vivere insieme e quella del divino. Poiché il mondo è nell'accadere dell'apertura, e poiché l'opera d'arte espone un mondo (p. 47), a ragione di ciò Heidegger può dire: *L'opera d'arte mantiene aperta l'apertura del mondo* (p. 46). Nell'opera d'arte quest'apertura perviene propriamente all'apparire.

L'esperre (*Aufstellen*) un mondo è da un lato uno dei tratti fondamentali dell'opera, dall'altro ha anch'esso a che fare con un porre, vale a dire con il produrre (*Herstellen*). Usualmente predomina la rappresentazione corrente del produrre manuale. In realtà, appartiene all'opera d'arte un qualcosa come un eseguire (*Verrichten*), un rielaborare, un trasformare e simili. Ma non è questo che qui è pensato da Heidegger come produrre. Un

⁶ Nell'opera d'arte l'ente si mostra nell'apertura della sua disvelatezza, si mostra innanzitutto come il prodigio del suo essere, su cui si fonda anche la nostra familiarità con le cose. Ed è ciò di cui facciamo autentica esperienza nell'opera.

⁷ Quello del quadro di Van Gogh.

esempio può chiarire tutto ciò. Per il produrre usuale si tratta di elaborare un materiale allo scopo di approntare un utensile. Da ciò ne consegue che il materiale non si manifesta in quanto tale, non si fa avanti, ma viene interamente pensato, qui, in vista della funzione a cui deve adempiere. L'acciaio del coltello non deve apparire come acciaio, ma come tagliente – quel che è appropriato per eccellenza al tagliare – cosicché noi possiamo interamente dedicarci a tali generi di attività senza dover prestare attenzione al materiale⁸.

A questo ritrarsi (*Verschwinden*), celarsi del materiale dietro il suo esser utile, il suo essere strumentale, viene contrapposto il manifestarsi (*Hervortreten*) della materia nell'opera d'arte. Questo vale tanto per la scultura quanto anche per le più svariate forme della pittura e dell'architettura. Con il tempio non si tratta solo del marmo, di cui è fatto, ma diviene anche accessibile il lasciar apparire (*Hervortreten-lassen*) della terra, della *phýsis*. La terra deve manifestarsi come terra, questo significa il manifestarsi del mare, della roccia, del cielo, degli ulivi e di tutto ciò che alla terra appartiene. Questo lasciar apparire della terra è qui pensato nel produrre (*Herstellen*). Non si tratta di alcun fare che produca il nuovo, l'insolito, il sensazionale, ma esso ci rende invece liberi per ciò su cui già da sempre stiamo e ci muoviamo, detto in una parola, l'abitare. La terra si manifesta mentre l'opera (Il tempio) si ritrae in essa⁹.

Brevemente viene richiamata l'attenzione sul fatto che certamente l'esperienza scientifico-calcolante è in grado di ricevere il potere discrezionale di oggettivare la terra¹⁰, ma per questa via in alcun modo la terra diviene comprensibile come tale, vale a dire come il luogo dell'abitare. Sta di fronte a noi in maniera innegabile, come l'accesso tecnico scientifico alla terra possa condurre a effetti devastanti in relazione all'abitare. Non c'è affatto da meravigliarsi se un qualcosa come il concetto dell'«abitare» o del «soggiornare» non appartenga all'apparato concettuale delle scienze della natura. Di fronte alla natura come una fonte di energia da cui trarre vantaggio, Heidegger pone la terra come un qualcosa non del tutto attingibile (*Unerschliessbar*) che viene tutelato e conservato nell'opera d'arte¹¹.

Porre qui la Terra significa: porla nell'aperto come l'autochiudentesi (p. 47). E viene subito aggiunto: *L'opera attua questo porre-qui la Terra ritirandosi essa stessa nella Terra* (p. 48). Così possiamo giungere al secondo enunciato fondamentale: *Esporre un mondo e porre qui la Terra sono due tratti essenziali dell'esser opera dell'opera* (*ibid.*). Nell'espore (*Aufstellen*) del mondo e nel porre-qui (*Herstellen*) della terra l'opera è un'opera. L'acquietarsi in sé dell'opera, che si differenzia dalla pura cosa e dallo strumento, accade in entrambi questi modi del porre. Può la quiete accadere? Non è una con-

⁸ Vale a dire che ciò di cui una cosa è fatta, il suo materiale, passa in secondo piano rispetto all'impiego che ne facciamo.

⁹ È uno degli aspetti paradossali dell'opera per cui la sua figura (*Gestalt*), si ritrae nella Terra per lasciar emergere ciò che nella Terra è custodito: il vero senso della materialità. Ad esempio il tempio nella definizione dei suoi contorni, nella sua figura, passa in secondo piano rispetto al mondo religioso che si esprime attraverso la sua lucentezza marmorea, la sua materialità.

¹⁰ Può cioè disporre della terra come oggetto del suo dominio.

¹¹ Cfr. *OA*, *supra*, p. 71.

traddizione? *Solo ciò che si muove può riposare. Il modo del riposo è sempre relativo al modo del movimento. Nel movimento, preso come semplice mutamento di luogo di un corpo, il riposo è, certo, il semplice opposto¹² del moto. Ma se il riposo è tale da includere il movimento, deve trattarsi di un riposo tale da essere un intimo raccoglimento del movimento, e quindi estrema mobilità, posto che il movimento in questione esiga un siffatto riposo* (*ibid.*).

Per cogliere la quiete, dobbiamo mettere in luce in modo più chiaro il movimento di cui qui si tratta. Ed è quel che fa Heidegger quando approfondisce la tensione tra Terra e Mondo, tale tensione è ancor meglio chiarita nel senso di una contesa vale a dire di una contrapposizione (*Auseinandersetzung*) che non si risolve (*aushebt*) in una sintesi superiore, in senso dialettico, ma che mantiene la tensione come tale. Questo pensiero era già stato espresso da Eraclito nel modo a lui consono. La contesa (*Gegensatz*) tra Terra e Mondo si mostra dapprima come contrasto tra il dischiudentesi e il celantesi. Nel Mondo noi troviamo l'ambito dell'apertura (*Offenheit*), nel quale si possono dispiegare le decisioni. Heidegger ha mostrato come i mondi storicizzati si differenzino secondo il modo dell'apertura¹³. Tutto questo non è difficile da ripensare, più stupefacente invece in confronto a ciò è il pensiero della Terra. *La Terra è la non costretta apparizione del costantemente autochiudentesi, cioè del coprente-custodente* (p. 49). In questa rappresentazione (*Darstellung*) risuona la *phýsis* esperita greicamente. La Terra come l'automanifestantesi (*auf sich Heraus treten*) e auto celantesi, come l'auto-dispiegantesi e il dispiegato che si ritrae in sé.

Nel senso della poesia di Hölderlin «Come quando al dì di festa...»¹⁴ Heidegger dice della *phýsis*: «*Phýsis è il venir fuori e il sorgere, l'aprirsi che sorgendo ritorna al tempo stesso nel suo venir fuori e così si racchiude in ciò che di volta in volta fa essere presente unente. [...] Phýsis è il ritrarsi in sé sorgendo e nomina il far essere presente ciò che sosta nell'aperto di questo sorgere essenziale* (*La poesia di Hölderlin cit.*, p. 70)». Ma qui la *phýsis* è pensata sino al punto di divenire il nome per l'essere, invece, per quel che concerne il saggio sull'opera d'arte, essa è vista come la tensione reciproca (*auseinandergespannt ist*) tra Mondo e Terra.

Non si da alcun Mondo senza Terra, alcuna apertura che non si possa per così dire poggiare sulla Terra. *Il Mondo si fonda sulla Terra* (*OA, ibid.*). Ma allo stesso tempo la Terra è quel che si mostra nell'aperto e che noi esperiamo come il luogo dell'autofondantesi, dello stabilirsi (*Niederlassen*). Questo luogo non deve essere pensato come spazio vuoto ma come ciò in cui si stabilisce (*sich niederlasst*) l'uomo. Heidegger formula nel modo seguente l'esser destinato reciproco (*die gegenseitige Angewiesenheit*) di Mondo e Terra: *La Terra non può fare a meno dell'aperto del Mondo se deve essa stessa, in quanto Terra, apparire nel libero slancio del suo autochiudimento. Il Mondo, a sua volta, non può distaccarsi dalla Terra se deve, come regione e percorso di ogni destino essenziale, fondarsi su qualcosa di sicuro* (*ibid.*).

¹² Nel senso di *Grenzfall*, «caso limite».

¹³ Secondo quelle determinate epoche in cui l'essere manifesta l'ente celando se stesso.

¹⁴ Cfr. F. Hölderlin, *Le liriche cit.*, p. 164.

Questa contesa trova nell'opera la propria realizzazione (*Austrag*). Rimane da discutere se questo carattere conflittuale che per quanto riguarda l'esempio del tempio poteva essere preso come modello certo, abbia luogo in tutte le arti nel medesimo modo¹⁵. Il procedere della riflessione conduce indietro alla citata asserzione che nell'arte viene messa in opera la verità dell'ente. L'heideggeriano movimento circolare del comprendere è compiuto. Però vediamo che non si tratta in alcun modo del puro circolo nel senso del «sempre nuovamente eguale» (*Immer-wieder-das Gleiche*). Quanto finora esposto sull'opera d'arte, ci mette in condizione di intraprendere la discussione dell'essenza della verità secondo una nuova prospettiva; Con ciò vengono nuovamente ripresi i concetti del saggio sulla verità¹⁶ in modo più incalzante. La stessa *alétheia* viene a essere tematizzata. *Il non-esser-nascosto è per il pensiero ciò che è più nascosto* (p. 51), oppure come risuona nel saggio *Hegel e i greci: è l'alétheia l'enigma stesso – la cosa del pensiero* (*Segnavia* cit. p. 387).

Heidegger mostra in tale luogo, come il pensiero del non-esser-nascosto non sia in alcun modo un qualcosa di scorretto o di eccentrico; piuttosto, quelle condizioni che vengono indicate come criterio della verità, quali la concordanza della conoscenza con le cose che trova nella proposizione il loro riflesso, sono possibili solamente quando viene presupposto che le cose si mostrino (cfr. *La questione della verità*, in *Dell'essenza della verità* cit., pp. 153 sgg.). La verità come esattezza presuppone che l'essente stia nell'aperto, che tra le cose e l'uomo domini un qualcosa di simile all'apertura, che l'uomo è aperto per le cose e che tra uomo e uomo domini l'apertura; Tutto questo è stato svolto da Heidegger in una lezione del 1937-1938, che porta il titolo di *Logica*¹⁷.

Con la questione del non-esser-nascosto accade un interrogare retrospettivo verso l'impensato che è sempre già presupposto nel modo in cui la verità si è tradizionalmente costituita. Heidegger ha, nella sopra menzionata lezione, propriamente discusso e mostrato che i greci hanno esperito il non-esser-nascosto come fondamento della verità, senza porla propriamente in questione. Da ciò ne potrebbe conseguire che tale fondamento non venga preservato ma piuttosto sia seppellito, e in modo talmente perfetto che non sussista alcun bisogno di dissotterrarlo. Ridestare questo bisogno, renderne comprensibile la necessità, è ciò, per Heidegger, di cui realmente si tratta. Nel testo si dice *...non è, in realtà, che noi presupponiamo il non-esser-nascosto dell'ente, ma è il non-esser-nascosto dell'ente a determinare noi in modo che, nella nostra rappresentazione, dobbiamo sempre conformarci al non-esser-nascosto. Non è sufficiente che non sia nascosto l'ente nei cui confronti si costituisce la rettitudine di una conoscenza, ma occorre che l'intera regione in cui ha luogo questo costituirsi e inoltre ciò per cui si rende manifesto il commisurarsi della proposizione alla cosa si muova già totalmente nel non essere nascosto* (OA, p. 52).

Il non nascondimento (*Unverborgenheit*) come luce dell'essere (*Lichtung*) è quel presupposto che non è propriamente posto da chicchessia, ma in cui piuttosto siamo si-

¹⁵ Cfr. OA, *supra*, p. 70.

¹⁶ Cfr. *Dell'essenza della verità* cit.

¹⁷ Cfr. *Logica, il problema della verità* cit.

tuati senza poterlo vedere, in quanto ci soffermiamo sempre presso l'ente che ci si manifesta.

Questo Centro aperto non è quindi circondato dall'ente; al contrario, è questo Centro che – come il nulla, noto a malapena – circonda ogni ente. L'ente può essere come ente solo se si immerge ed emerge dal seno dell'illuminato di questa illuminazione. Solo questa illuminazione apre e garantisce a noi uomini l'accesso all'ente che noi stessi non siamo, e l'entrata nell'ente che noi stessi siamo. Grazie a questa luce, l'ente è non-nascosto in una misura particolare e mutevole (pp. 52-53).

Poiché la luce dell'essere (*Lichtung*) non è pensata in quanto tale e questo significa che non le viene prestata attenzione – poiché sembra sufficiente cogliere soltanto ciò che appare in lei – Heidegger può dire che essa si ritira, che è occultamento (*Verbergung*). Occultamento di se stessa. Tale carattere si mostra in un duplice modo che Heidegger intende come un respingere (*Versagen*) e un simulare (*Verstellen*).

Che cosa è pensato nel respingere? Quando noi determiniamo l'ente semplicemente dicendo che esso è sembra che rinunciamo a tutto il resto. Il sussistente (*Das Bestehende*) sembra rinchiudersi proprio rispetto al determinare: ciò significa qui respingere¹⁸. Ma in questo respingere è già predisposto un repentino cambiamento (*Umschlag*), che noi ci stacciamo dall'ente e gettiamo lo sguardo verso la luce stessa dell'essere (*Lichtung*).

Il respingere ha in sé il proprio opposto (*gegenwendig*): è il ricusare acconsentendo¹⁹, il che non va però frainteso come una sorta di comportamento umano.

Che cosa significa simulare? Che un ente si fa avanti su di un altro, che noi ci confondiamo, e ciò vuol dire che qui viene indicata la possibilità per l'errore, l'illusione e il fraintendimento²⁰.

Al respingere è accordato senza dubbio una sorta di primato, mentre il simulare è una forma secondaria del nascondimento. L'importante è che l'occultamento (*Verbergung*) non sia qualcosa di facilmente toglibile e superabile, così come possiamo andare a prendere un oggetto nascosto dal suo nascondiglio per poterne disporre. Noi non disponiamo dell'occultamento ma gli siamo piuttosto sempre esposti. Heidegger chiama l'essere esposti (*ausgesetzt sein*) all'occultamento la dominante essenza della verità attraverso il diniego (*Verweigerung*), e formula ciò nel seguente modo: *La verità, nella sua assenza stessa, è non verità* (p. 54). Alla disvelatezza (*Unverborgenheit*) come luce dell'essere (*Lichtung*) appartiene il diniego nella forma del celato. Tutto ciò fa ritenere che nella stessa verità pensata in tale modo domini un conflitto. La luce dell'essere è ciò che si conquista attraverso tale contesa (*das Erstrittene*). La verità stessa è un accadimento (*Geschehenis*) – vale a dire l'accadimento della contesa tra nascondimento e disvelatezza. Ci si ricordi ora del terzo enunciato guida:

¹⁸ Ci limitiamo in genere ad accorgerci dell'ente nella sua mera sussistenza, e non ci accorgiamo della sua disvelatezza, della luce rischiarata dal prodigio del suo «è». Si tratta del modo in cui le cose per lo più ci si presentano, rifiutando dunque di lasciar vedere il loro senso autentico.

¹⁹ Ma le cose nella loro sussistenza, sono debitorie alla disvelatezza, il movimento attraverso cui l'essere acconsente la manifestazione dell'ente ricusando la propria provenienza.

²⁰ Possibilità che a sua volta si fonda sull'*ambiguità* dell'essere che acconsente la disvelatezza delle cose ricusando, occultando se stesso.

L'essenza della verità è in se stessa la lotta originaria in cui viene conquistato, lottando, quel Centro aperto in cui l'ente soggiorna ed in base a cui si ritira in se stesso (p. 54).

Noi ci imbattiamo qui nella connessione di verità ed essere senza poterla ancora del tutto spiegare. L'esposizione deve rendere visibili gli sforzi compiuti da Heidegger per la comprensione dell'*alétheia*. Sebbene essa (*alétheia*) renda possibile ogni accesso all'ente assieme al proprio mostrarsi, l'enigmatico (*das Ratselhafte*) tuttavia permane. Come è stato spiegato da Heidegger nelle lezioni sulla logica, la disvelatezza è da pensarsi come il cerchio d'orizzonte (*Gesichtskreis*), all'interno del quale diviene possibile la domanda sull'ente. Il cerchio d'orizzonte deve prima illuminarsi affinché possa essere autenticamente visibile quel che in esso è permanente, e in pari tempo, in un certo modo, deve essere esso stesso abbracciato con lo sguardo. Il pensiero di Heidegger ruota attorno a tale enigma²¹. Non vengono mai date definizioni ultime ma invece vengono messi alla prova sempre nuovi approcci (*Ansätze*). Così tutto il discorrere sull'*alétheia* rimane preparatorio (*äufig*), cosa di cui non ci dobbiamo dimenticare; in caso contrario, da questo pensiero che si comprende originariamente come predisporre e interrogare, scaturirebbe invece una sorta di dogmatica. Ma ciò starebbe a significare proprio la soppressione della sua vitalità o per lo meno il suo acquietarsi e sminuirsi che è ancor peggio di una grande incomprendimento. Preparatorio non significa affatto provvisorio oppure irrilevante, piuttosto risiede nel predisporre il precorrere (*Vörläufigen das Vorlaufen*) nel senso del ricercare, del cercar con gli occhi. Solamente quando comprendiamo il girare attorno all'*alétheia* da parte di Heidegger come un approccio che si rinnova continuamente – e che deve anche stimolare la nostra personale ricerca – solo quando in questo approccio (*Ansätzen*) esperiamo direttamente il dissidio (*Zwielspaltigkeit*) tra rischiaramento (*Lichtung*) e occultamento (*Verbergung*), [e dunque non dobbiamo aderire a definizioni prestabilite (*Bestimmungen*), ma vedere come a esse si possa arrivare e quanto ci conducano avanti e che cosa probabilmente attraverso di esse non è stato ancora reso comprensibile], solo allora possiamo avvicinarci a quel che il pensiero di Heidegger trattiene nel proprio respiro.

Prima della principale discussione attorno alla questione della verità abbiamo parlato della contesa tra Terra e Mondo, ora ci siamo imbattuti nella contesa all'interno della verità stessa. Come mettere insieme entrambe? Saremmo inclini a porre sul medesimo piano il Mondo con la illuminazione (*Lichtung*), e la Terra con l'occultamento (*Verbergung*). Nel corso della discussione è divenuto certo che quel che è proprio del Mondo è l'apertura stessa e che un mutamento del Mondo corrisponde al mutamento come manifestazione (*Offenbarkeit*). Heidegger ha visto però nel Mondo e nella Terra stessi la conflittualità. Presso il Mondo la conflittualità si mostra nel donare la possibilità del decidere attraverso l'aspetto dominante della lucentezza (*Lichtung*). *Ogni decisione si fon-*

²¹ L'enigma per cui se l'ente appare in virtù del suo apparire, deve apparire lo stesso apparire in quanto tale. L'enigma riguarda cioè il nesso necessario che lega l'essere al suo apparire, poiché come si è visto l'essere non può ridursi al suo apparire che è sempre e soltanto, nella sua determinatezza, apparire dell'ente. Per un approfondimento di tali questioni rimandiamo, più avanti, al saggio di E. Severino, *Oltre l'interpretazione heideggeriana dei Greci*, pp. 144 sgg.

da in qualcosa di non padroneggiato, di nascosto, di fuorviante, senza di che non potrebbe mai essere un decidere (*ibid.*).

Forse potremmo riformulare tutto ciò in questo modo: per il fatto che il Mondo venga pensato come specifica apertura, non è tolta di mezzo l'opposizione tra apertura e nascondimento. L'apertura prende le decisioni che in lei accadono, ma non si assume in alcun modo la loro gravità; non è inoltre assolutamente una sorta di potere dirigenziale che abbia bisogno soltanto di un proprio esecutore per poter dominare. Un siffatto linguaggio di dominio (*Herrschaftssprache*) è del tutto inadeguato. Attraverso l'apertura del Mondo si è dispiegato un determinato relazionarsi (*Bezugshaftigkeit*) rispetto all'ente. Che cosa possa accadervi rimane del tutto indeterminato. In tale indeterminatezza risiede allo stesso tempo l'incompiuto nel senso del non disvelato.

Della Terra e del suo carattere di opposizione (*gegenwendigen Charakter*), del suo aprirsi (*Aufgehen*) e del suo ritrarsi (*in sich Zurückgehen*) abbiamo parlato all'inizio. Lucentezza (*Lichtung*) e occultamento (*Verbergung*) – il conflitto originario della verità – domina interamente (*durcherrscht*) sia il Mondo che la Terra. Tale conflitto originario è un accadimento (*Geschehen*). Dove ritroviamo tutto ciò? Heidegger dice qui solamente che uno dei modi in cui accade la verità ha il proprio posto nell'opera d'arte – altre modalità verranno nominate in seguito.

Entrambi i momenti dell'esser opera: esporre (*Aufstellen*) un Mondo e porre qui (*Herstellen*) la Terra sono allo stesso tempo l'attuazione di quella lotta in cui è conquistato il non-esser-nascosto dell'ente nel suo insieme: la verità (p. 55).

Un fraintendimento deve essere subito evitato, che l'opera per il fatto che rappresenti qualcosa, porti a espressione il vero, cosa che per lungo tempo ha dominato la teoria dell'arte come una malintesa *mimesis*²². Non si intende qui quel che di solito pensiamo: che in una rappresentazione artistica (*Darstellung*) e attraverso di essa le cose stesse acquistino senso – cosa che per un certo verso, potrebbe anche essere una giusta pretesa; si è cercato invece di mettere a nudo una immagine ancor più fondamentale. *Nell'opera è quindi in opera la verità, e non soltanto qualcosa di vero* (*ibid.*). Ciò significa che la disvelatezza (*Unverborgenheit*) accade (*sich ereignet*) come tale e non viene manifestata come un mero ente determinato.

È questo il caso di ogni opera d'arte oppure solamente di quelle straordinarie? Solo quel che per la comprensione usuale è lo straordinario, rappresenta un'opera in senso autentico. In una siffatta opera perviene interamente all'apparire la disvelatezza dell'ente ed è ciò che di essa fa epoca. Ci imbattiamo nel quarto enunciato guida: *L'apparire ordinato nell'opera è il bello. La bellezza è una delle maniere in cui è presente la verità* (*ibid.*).

Ma il bello non viene qui interpretato partendo dall'esperienza vissuta soggettiva (*vom subjektiven Erleben*), dagli effetti che esercita sul soggetto, ma invece dalla apertura che si mostra nell'opera d'arte, dal fenomeno fondamentale della disvelatezza. Certamente la disvelatezza non è coglibile oggettivamente, poiché non è nulla di oggettuale,

²² Si veda, *infra*, il saggio di G. Vattimo, *L'opera d'arte come messa in opera della verità e il concetto di fruizione estetica*, pp. 135 sgg.

tuttavia, in primo luogo, essa dona la possibilità di ogni apparire; come in essa l'ente appaia, invece, è del tutto rappresentabile ed afferrabile, e rispetto a questo manifestarsi (*in Erscheinung treten*), noi riceviamo un cenno sul suo proprio agire; tutto ciò significa essere. È quel che, secondo Heidegger, accade appunto nell'opera; l'opera è lasciata divenire bella come un qualcosa di rilucente (*scheinsamen*). In essa il rilucere stesso appare, però in un modo così particolare che abitualmente non lo avvertiamo affatto poiché ci rivolgiamo sempre soltanto a ciò che appare, e dunque al singolo ente e a ciò che a esso si accompagna. Quando Heidegger dice *come presenza (west) la verità*, significa questo, che la verità in quanto tale è la disvelatezza in quanto disvelatezza. Ma perché non adopera l'«è»? Perché noi di solito utilizziamo «è» per l'essere delle cose – il tavolo è grande, la montagna è scoscesa – o per i modi d'agire – l'inganno è frequente, la fedeltà è commovente –, ma non si tratta qui affatto di tali cose o fenomeni, ma di un inoggettivabile venire alla presenza (*ungegenständliche Anwesenheit*), di un inoggettivabile accadimento.

Con questo principio viene risolta una vecchia contrapposizione, che si protrae attraverso la storia, vale a dire la questione se la bellezza abbia qualcosa a che fare con la verità o se il bello debba essere escluso dall'ambito del vero. Questo non significa in alcun modo che il bello sia l'unica possibilità di esperire la verità, ma uno dei suoi modi possibili.

La riflessione, che deve essere dedicata all'opera d'arte, sembra oltrepassare l'opera come tale in favore della riflessione sulla verità. È tempo di occuparsi del peculiare esser creato dell'opera, attraverso cui deve venir accertata la sua differenza rispetto al mero esser prodotto di un manufatto. Questa riflessione non ci allontana affatto dalla questione della verità, ma invece esige al contrario un rinnovato esser posto in questione della verità (*In-Frage-stellen der Wahrheit*).

Qual è l'essenza della verità perché possa essere posta in opera, o anche, in determinate condizioni, debba essere posta in opera per essere come verità? (p. 56).

Se tradizionalmente la questione finale è quella del rapporto tra bellezza e verità, viene capovolto da Heidegger il punto di partenza per determinare nell'opera d'arte l'accadimento della verità, e l'opera d'arte stessa viene messa al servizio di questo accadimento dal quale, fondamentalmente, è stata in un primo tempo resa accessibile; La radicalizzazione di questa discussione si svolge nella terza parte della trattazione *La verità e l'arte*.

Nel non-essere-nascosto come verità è presente, a un tempo, l'altro «non» del duplice rifiuto. La verità è presente come tale nel contrasto di illuminazione e duplice nascondimento, vale a dire del respingere e dell'occultare. L'A-létheia porta con sé il Léthe. L'accadere del conflitto nella verità stessa conduce a questo, che qualcosa di simile all'apertura in cui l'aperto perviene all'apparire, venga conquistato. Heidegger formula la cosa in modo tale che l'apertura debba istituire se stessa nel proprio esser aperto. Perciò in questo Aperto deve sempre sussistere un ente in cui l'apertura assuma il suo stato e la sua stabilità (p. 59). L'opera è un ente di tal fattura. Altre modalità dell'auto-istituirsi (*Sich-einrichtens*) della verità sono l'azione fondante dello stato attraverso cui la vita in comune trova la propria fondazione, il sacrificio (*Opfer*) nel senso dell'adoperarsi per il prossimo, e in definitiva il pensiero per il quale la verità è ciò che è più degno di essere

interrogato (*das Fragwürdigste*). La scienza di contro viene intesa come ciò che si avvale di un ambito già dischiuso; e quando lo stesso scienziato riesce a intendere un simile aprirsi allora diviene immediatamente filosofo.

Da questo rivolgimento della questione, secondo cui non si tratta di interrogare la verità a partire dall'arte, ma di ravvisare l'essenza dell'arte a partire dalla verità (a cui si rivolge sull'intera tematica dell'arte il decisivo saggio di Heidegger, sinora però scarsamente capito) si mostra l'opera della verità da se stessa esigita, nel senso dello stabilirsi della verità, della sua concretizzazione.

Poiché è proprio dell'essenza della verità istituirsi nell'ente per poter così divenire verità, per questo sussiste nell'essenza della verità un'attrazione verso l'opera, come eminente possibilità della verità di essere nel mezzo dell'ente (p. 60)²³.

Questo insieme di cose potrebbe venire inteso come se una determinata capacità di riferimento (*Bezugshaftigkeit*) verso l'ente fosse già lì, e che, per divenire manifesta, abbia bisogno dell'opera. La cosa non è pensata in questi termini. Ciò che nell'opera è autenticamente prodotto non è una particolare forma a cui venga prestata una materia, piuttosto nell'opera si è fatto realmente evento quel che è proprio del potersi riferire all'ente (l'apertura). *Quando il produrre produce l'apertura dell'ente, la verità, il prodotto è un'opera* (p. 61). Quel che in un'opera di Rembrandt oppure di Cézanne, o di Kafka perviene all'apparire, sono siffatte possibilità dell'apertura, dalla quale l'ente nella sua globalità ci diviene familiare in un modo diverso, poiché ogni ente può venirci incontro solamente come tale purché stia nell'aperto – ed è una delle convinzioni fondamentali di Heidegger.

Che con questa interpretazione dell'opera d'arte venga indicata una nuova strada per la discussione con l'arte, è fuor di dubbio, in che senso essa possa divenire fruttuosa dipende da noi stessi. Potrebbe anche darsi, che – proprio perché presuppone la fatica del pensare – non si sia ancora in grado di percorrerla. D'altronde è anche possibile, che il pensiero fondamentale del porsi all'opera da parte della verità venga ripreso senza vederne la specifica tensione tra Mondo e Terra che Heidegger evidenzia a partire dai greci e da Hölderlin.

Nella Terra, nei cui confronti ci è difficile pensare una parola conforme, si raccoglie, secondo Heidegger, quel che noi inadeguatamente cerchiamo di rappresentarci come materia e che appartiene necessariamente all'opera d'arte – per quanto in modi differenti – nell'arte figurativa, come nella poesia e nella musica. Invece del concetto di forma viene qui posto quello di figura (*Gestalt*); forma e figura, di primo acchito, sembrano essere simili ma figura non è quell'aspetto qualsiasi che troviamo in ciò che è rappresentato nell'opera, piuttosto figura è la maniera, il modo in cui la verità è congiunta al proprio apparire, cosa che Heidegger chiama tratto (*Riss*), il divenire manifesto della contesa tra Mondo e Terra.

L'esser fatta dell'opera è la fissazione della lotta mediante il tratto della figura (p. 63). Ciò che è detto nel testo – *di conseguenza l'esser fatta è fatto dentro l'opera come tale* (*ibid.*). – non deve essere compreso in modo tale che venga richiesta la personalità

²³ Cfr. *supra* la nota 73 a OA, p. 60.

dell'artista e la sua originalità, l'essere fatta, è piuttosto da intendersi come l'apertura istituitasi nell'opera. Come l'uomo rispetto a ciò stia entro l'ente e anche come interpreti se stesso, è tutto sorretto dalla specificità dell'apertura.

Con queste discussioni sull'esser opera il ragionamento non è alla fine del suo percorso. Incomincia invece un nuovo interrogare che sta sotto la parola chiave della salvaguardia (*Bewahrens*). Attraverso un'opera si trasformano i nostri riferimenti (*Bezüge*) al Mondo e alla Terra. L'usuale esperisce uno stravolgimento (*Verrückung*), nell'opera stessa ha luogo uno sconfinamento (*Anstoss*) nel senso del mutamento delle cose familiari: noi siamo strappati dall'abituale. Non bisogna eludere (*umgehen*) tale mutamento, né minimizzarlo oppure metterlo a tacere; si tratta invece di esperirlo autenticamente, e tale è per Heidegger la salvaguardia (*Bewahrung*) dell'opera. Non è alcun conservare e custodire, proteggere e aver cura, ma come viene espresso dal quinto enunciato:

La salvaguardia dell'opera è, in quanto sapere, il calmo e trasparente star dentro nel prodigio della verità storicizzantesi nell'opera (p. 65).

In un'altra formulazione tutto questo risuona come lo «star dentro nell'aprimiento dell'ente storicizzantesi nell'opera» (p. 64). Questo star dentro non è in alcun modo un mero accogliere un qualcosa di offerto (*Dargebotenem*). Si richiede piuttosto a colui che fa esperienza un particolare atteggiamento. Ciò perviene chiaramente al linguaggio quando Heidegger parla dello star dentro come insistenza (*Inständigkeit*). Insistere significa vicinanza nel senso dell'aver confidenza, dell'essere familiare, che è stato raggiunto soltanto al termine di una maturazione (*Entfaltung*) cosicché poi il nostro intero comportamento è sorretto da tale familiarità. Nel testo si spiega tutto ciò attraverso la connessione di sapere e volere. L'esperienza dell'apertura è un sapere, ma non nel senso di un semplice conoscere o rappresentare (*Vorstellens*), si tratta invece di un sapere che ci rivela quel che vogliamo e dobbiamo fare²⁴. Questo essere intrecciati di sapere e volere è quanto contraddistingue l'esserci. In esso accade quel che è peculiare dell'esistenza in quanto aver a che fare con la disvelatezza: l'*alétheia*.

Siamo giunti al punto in cui Heidegger ci porta all'interno del passaggio dalla verità dell'ente a quella dell'essere. Potremmo anche dire, dall'esperienza dell'ente nella sua peculiarità (ad esempio la *Ding-Analyse*, l'analisi della cosalità) all'esperienza di ciò che nella metafisica non viene tematizzato come tale e cioè la lucentezza (*Lichtung*) – l'*alétheia* in quanto disvelatezza, che rimane essa stessa celata. La verità come *alétheia*, che prima di tutto rivela ogni esser familiare con... (*jegliches Vertrautsein mit*), che predispone e sostiene tutte le nostre relazioni, da adesso in poi non viene più pensata come verità dell'ente ma come verità dell'essere. *Alétheia* e verità dell'essere sono il medesimo. Sospingersi in questo ambito è e rimane un qualcosa di straordinariamente inusuale (*Ungelheures*); mentre abitualmente ci atteniamo a ciò che di volta in volta si mostra (l'ente), o al massimo, al mostrarsi medesimo (il modo di apparire dell'ente), qui smarrimo invece ogni sostegno. Ci sembra di dover rinunciare a tutto quel che ci è familiare, tale è la trasformazione dell'usuale nell'inusuale. Dobbiamo trattenere questa trasformazione

²⁴ Cfr., *supra*, la nota 86 a OA, p. 65.

presso la salvaguardia dell'opera: tale è l'esigito mantenersi entro di essa (*geforderte Inständigkeit*). Essa richiede un portamento sobrio, non dobbiamo lasciarci confondere e fuorviare dall'insolito, o cercare delle scappatoie, oppure di sottrarci al fine di sfuggirlo, poiché è quanto facciamo già abitualmente.

Vedere quel che è accaduto nell'opera, lasciarsi rivolgere il suo appello, trasformare se stessi e conservare tutto ciò in questo modo, è quanto intende Heidegger con il salvaguardare; a cui affida un significato così importante, che lo si avversa sintanto che non si sia capito cosa con il salvaguardare venga inteso e quanto esso sia lontano da ogni riduzione dell'opera all'esperienza vissuta soggettiva.

Il cammino sinora compiuto della discussione – dalla cosa attraverso l'opera fino al gioco reciproco di Mondo e Terra (la verità come lotta originaria) e alla salvaguardia come esperienza dell'*alétheia* – dà la possibilità ora di cogliere la connessione dei fenomeni nel loro intrecciarsi, e in tale modo di far ritorno all'arte dopo averla interrogata, là dove questo ritorno introduce allo stesso tempo un nuovo interrogare.

Che l'arte sia l'origine dell'opera significa che essa fa sorgere nella loro essenza quelli che sono a essa coesenziali: i facenti e i salvaguardanti (p. 67). Ma l'arte stessa viene intesa come il porre in opera della verità (*ibid.*). Il porre in opera viene pensato in un duplice modo: come il fondarsi della verità nella figura (*Sich-einrichten der Wahrheit in die Gestalt*), nel senso dell'emergere (*Hervorbringens*) della disvelatezza, e come salvaguardia della verità che accade nell'opera. Così Heidegger perviene alla determinazione dell'arte: *la producente salvaguardia della verità in opera* (*ibid.*). Heidegger chiama poesia (*Dichtung*) il lasciare accadere della verità nel senso dell'apertura. Il sesto enunciato dice: *Ogni arte, in quanto lascia che si storicizzi l'avvento della verità dell'ente come tale, è nella sua essenza Poesia* (p. 69).

Non è nulla di impreciso sostenere che la formulazione attiva e passiva risuoni contemporaneamente. L'arte non crea ad arbitrio la disvelatezza, ma diviene il luogo in cui può farsi evento la verità. Qui traspare forse il pensiero che Heidegger ha spiegato in dettaglio con l'interpretazione di Hölderlin: il poeta come intermediario tra gli dei e gli uomini²⁵.

La definizione data da Heidegger dell'arte come poesia non significa in alcun modo una riduzione di tutte le arti alla poesia, ma invece che in ogni arte il poetico è la verità nel senso della disvelatezza. Il linguaggio medesimo è il luogo in cui l'ente viene portato nell'aperto. *Il linguaggio stesso è Poesia in senso essenziale. Essendo il linguaggio quell'evento in cui l'ente in quanto ente si apre in generale agli uomini, la poesia (la Poesia in senso stretto) è la più originaria Poesia in senso essenziale* (p. 70). Il fare esperienza dell'ente che accade nel linguaggio è il presupposto per ogni accesso all'ente o come risuona nel testo: *Ciascheduna di esse (le altre forme d'arte) è un particolare Poetare entro l'illuminazione dell'ente che di già, e in modo inosservato, si è storicizzato nel linguaggio* (*ibid.*).

In un ultimo passaggio il detto viene nuovamente ripreso e la definizione della poesia viene spiegata come instaurazione (*Stiftung*) della verità – un instaurare che è inteso in

²⁵ Cfr. Hölderlin e l'essenza della poesia cit., p. 55.

un triplice senso: come *donare*, come *fondare* e come *iniziare*. Queste tre definizioni possono essere brevemente spiegate: attraverso il mutamento che accade con l'opera d'arte si rivela un qualcosa di nuovo che non è ricavabile dal già conosciuto. Questo nuovo è una sovrabbondanza (*Überfluss*), il concedere della sovrabbondanza è donare.

Nel donare dell'arte accade un progettare; non nel senso di una qualsiasi escogitazione, ma in modo tale che proprio nel progetto diventa possibile agli uomini, lì dove essi stanno, il loro soggiornare: questo è quel fondare che accade nell'arte. Il fondamento viene, per così dire, tratto fuori. Questo pensiero, sempre ricorrente in Heidegger e attorno al quale ci siamo già soffermati, è da mettere in relazione con il ritorno all'inizio. Così, senza che ne siamo consapevoli, il fondamento sul quale noi poggiamo è posto dai primi pensatori greci. Questo viene chiarito più avanti attraverso la determinazione dell'inizio: *L'inizio autentico, in quanto salvo, è sempre un salto in avanti in cui è già oltrepassato tutto ciò che verrà, anche se lo è in modo velato* (p. 72).

Il pensiero aurorale dei greci che precede quello metafisico, è, per Heidegger, allo stesso tempo, come sappiamo, il pensiero che inaugura il futuro, se non lo scavalchiamo dimenticandoci della nostra storia.

Sempre, quando l'ente nel suo insieme richiede, in quanto ente, il suo fondamento nell'apertura, l'arte raggiunge la sua essenza storica come instaurazione. Essa compare per la prima volta in occidente nel mondo greco. Ciò che «essere» doveva significare da allora in poi, fu posto in opera in modo decisivo. L'ente nel suo insieme, così aperto, fu poi trasformato in ente nel senso di creatura di Dio. Ciò avvenne nel Medioevo. Questo ente venne ulteriormente trasformato all'inizio e nel corso del Mondo Moderno. L'ente divenne oggetto calcolabile, dominabile e trasparente. Ogni volta si dischiuse un Mondo nuovo ed essenziale. Ogni volta l'apertura dell'ente dovette essere ordinata – mediante il consolidamento della verità nella figura – nell'ente stesso. Ogni volta si storicizzò il non-esser-nascosto dell'ente. Questo non nascondimento fu posto in opera: questo «porre» è prodotto dall'arte (ibid.).

Troviamo qui tratteggiate le tre epoche decisive che tramite il pensiero di Heidegger vengono messe in luce e allo stesso tempo sono viste attraverso la loro connessione.

L'originaria essenza dell'arte viene pensata da Heidegger a partire dall'essenza della verità. In questo saggio accade – cosa di cui abbiamo cercato di occuparci – un mutamento nel pensiero stesso della verità, nel senso del rivelarsi della sfera enigmatica dell'*alétheia*. Tutto questo ci si mostra attraverso il modo in cui si parla della verità stessa. Solitamente il discorso ruota attorno alla verità dell'ente oppure della verità dell'ente in quanto tale – al posto decisivo è il *mutamento del non-esser-nascosto-dell'ente* pensato come disvelatezza dell'*essere* (p. 69). In questo scritto avviene il passaggio dalla verità dell'ente a quella dell'essere, detto altrimenti, dalla verità dell'ente in quanto tale alla disvelatezza, che deve precedere ogni apparire dell'ente e che necessita d'altro canto dell'ente per poter apparire come disvelatezza.

Questo scritto è anche, transitoriamente, riguardo al pensare unitamente Mondo e Terra – quel che più tardi verrà ricondotto al pensiero della quadratura (*Geviert*) (cfr. il saggio *La cosa*, in *Saggi e discorsi* cit.). È allo stesso tempo lo scritto in cui l'*alétheia* stessa – che per Heidegger sin dall'inizio era ciò che doveva essere pensato – è interrogata radicalmente, vale a dire realmente pensata. Siamo nel periodo in cui si prepara la

svolta (*Kehre*)²⁶, dove si ripensa la relazione con l'esserci partendo dall'essere, e non più dall'esserci, come avveniva in *Essere e tempo*.

Ci sembra di aver mostrato quanto la questione attorno all'arte (come origine dell'opera) sia allo stesso tempo un interrogare attorno all'essere (Mondo e Terra) e un interrogare attorno all'*alétheia*, e precisamente nella sua transitorietà.

²⁶ Cfr., *OA*, *supra*, pp. 78 sg., nota 114.

Pöggeler, *L'inizialità dell'arte*

Otto Pöggeler (1928), direttore dello Hegel-Archiv di Bochum, è uno tra gli studiosi di Heidegger più noti in campo internazionale. Il testo che qui presentiamo è tratto da un'opera ormai divenuta «canonica», Il cammino di pensiero di Martin Heidegger, trad. it. di G. Varnier, Guida, Napoli 1991, pp. 246-257.

Il commento di Pöggeler intende mostrare come ne L'origine dell'opera d'arte avvenga una radicale trasformazione del concetto di verità rispetto a Essere e tempo. Il mutamento è dovuto sostanzialmente al nuovo concetto di usabilità dell'ente guadagnato da Heidegger attraverso l'analisi dell'opera d'arte. Con la presenza dell'opera d'arte può manifestarsi concretamente anche la verità come *alétheia*, disvelatezza, poiché l'opera si rivela come storicizzazione, accadimento della verità. Si fa avanti in questo modo un nuovo significato di presenza che non è più semplicemente quello dell'esser a portata di mano di Essere e tempo. Allo stupore di fronte alle cose nella loro disvelatezza, si accompagna ora il rivelarsi di un senso più profondo che non si esaurisce nella loro utilizzabilità. Pöggeler nota come ne L'origine dell'opera d'arte la verità, oltre a essere disvelatezza, si mostri anche come quel gioco della differenza tra essere e ente che ritraendosi concede la manifestazione delle cose e il nostro modo di intenderle e di rapportarci a esse. Nell'opera, dunque, il suo essere una cosa inutilizzabile non si risolve in un nulla, come accadeva in Essere e tempo, per cui l'unico significato intramandano degli enti era quello del rimandare sempre oltre di sé nella loro utilizzabilità. Il non essere utilizzabile, il «non servire a nulla» è piuttosto ciò su cui l'opera fonda la sua effettiva presenza. La presenza, allora, non è più vuota assenza di significato; nell'opera si mostra la piena significatività della presenza stessa; l'opera è espressione tangibile della contesa tra disvelatezza e occultamento in virtù della quale si «apre» all'esserci umano la manifestazione delle cose e di cui l'esserci, a sua volta, fa parte come «essergettato».

Il saggio *L'origine dell'opera d'arte* non è una «filosofia dell'arte». «La riflessione su ciò che è l'arte, è interamente e decisamente determinata solo a partire dalla domanda circa l'essere» (OA, p. 78). La riflessione si domanda come sia da pensare la verità circa l'ente (l'essere), e come lo sia la verità dell'essere stesso. «Che cos'è la verità stessa, perché di tempo in tempo avvenga (*sich... ereignet*) come arte?» (pp. 41, 56). Nella riflessione sull'arte la verità viene esperita come evento. Con questa nuova esperienza

della verità si muta l'esperienza della compagine strutturale (*Baugefüge*) della verità: ora non si pensa più solo il «mondo» come compagine strutturale in questo senso, ma anche l'essere insieme di mondo e terra. In questo concetto della terra si cela il passo decisivo che Heidegger fece nel cammino del proprio pensiero, allorché egli meditò sull'arte.

Essere e tempo è una tappa nel cammino che dovrebbe revocare l'oblio dell'essere proprio dell'ontologia occidentale. Quest'opera pensa l'Esserci come essere-nel-mondo, senza che riuscisse già il passo che avrebbe permesso di spiegare il senso dell'essere, l'orizzonte trascendentale per la determinazione dell'essere come essere, come mondo. Forse il mondo non è ancora pensato tanto originariamente da far sì che possa emergere chiaramente il suo essere la medesima cosa (*Selbigkeit*) del senso dell'essere. In cosa consista quel che vi è di insoddisfacente nel concetto di mondo di *Essere e tempo* lo scopriamo quando ci domandiamo a partire da quali ambiti di fenomeni Heidegger abbia sviluppato tale concetto.

Heidegger prende l'avvio dalla struttura ontologica dell'ente «del mondo ambiente», dei *prágmata*, dello «strumento»¹. Egli non vuole in alcun modo identificare il mondo col contesto ontico delle cose da fruire, dello strumento; ma crede che la struttura dello strumento abbia, come *prima caratterizzazione* del fenomeno del mondo, il vantaggio di «condurre sino all'analisi di tale fenomeno e di preparare il problema trascendentale del mondo»². Eppure l'ente del mondo ambiente non nasconde forse anche il mondo nella sua essenza originaria? Se il mondo è visto a partire dallo strumento, allora esso si mostra come «mondo ambiente», come contesto di rimando e di significatività di ciò che è utilizzabile. Così si prendono le distanze dalla concezione del mondo come totalità di ciò che è semplicemente presente. Il contesto di rimandi viene stabilito nella prassi dell'Esserci inteso come l'ultimo in-vista-di (*Umwillen*)³. Lo strumento si risolve, nella misura in cui esso è solo in modo giusto strumento, ovverosia è «utile», in quel progetto che la volontà getta innanzi a sé nel suo ultimo in-vista-di. Il rapporto con lo strumento dovrebbe funzionare in un modo privo di attrito. Invero possono anche esserci enti che non si possono adoperare o applicare. Può capitare che l'utilizzabile non sia d'utilità, e venga anzi d'impaccio nel provvedere a qualcosa. Lo strumento non si risolve, allora, nel contesto di rimando del mondo ambiente; anzi, proprio in questo venire a mancare del mondo, il mondo si annuncia⁴. Un'analisi che parta dallo strumento certamente non può assumere positivamente questo fatto, e cioè che qualcosa non si risolva nel contesto della propria significatività. In tal modo, però, questa analisi nasconde un momento essenziale della struttura del mondo: il lasciar-essere-velato, quel riporre e salvare, che im-

¹ Cfr. *Essere e tempo* cit., p. 94.

² *Dell'essenza del fondamento*, trad. it. di F. Volpi, in *Segnavia* cit., p. 111, nota 55. Il problema trascendentale del mondo, è appunto quello del mondo inteso non come un aggregato di oggetti, ma come la condizione *inoggettiva* del nostro rapportarci agli enti.

³ Il mondo diviene lo sfondo entro cui si orienta l'uomo nell'utilizzare gli enti, le cose, e si rivela quindi come il contesto di ogni scopo, l'ultimo «in vista di».

⁴ Cfr. *Essere e tempo* cit., pp. 99 sgg. Vale a dire che l'ente, non dissolvendosi nello scopo cui è subordinato, può apparire come tale annunciando allo stesso tempo il mondo, la condizione del suo apparire.

pedisce un mero risolversi di tutti gli enti nei loro rapporti di significatività⁵. Il volere in vista-di, in cui ha fondamento il mondo come mondo ambiente, è pensato unilateralmente a partire dal comprendere che progetta la significatività, mentre l'essere gettato e la situazione emotiva (*Befindlichkeit*) di questo comprendere rimangono in secondo piano⁶. Così il mondo non si mostra, nel mondo ambiente, nella propria essenza originaria, e perciò esso non può neppure fare in modo che si incontri la natura esperita in modo originario: nel mondo come mondo ambiente la selva diviene riserva forestale, il monte diviene cava di pietra, il fiume forza idraulica, e il vento, «vento in poppa». Selva, monte, fiume e vento non vengono esperiti come quello che sempre si sottrae anche in una alterità ed estraneità inesauribili⁷. Anche altri enti, ad esempio l'anello che si porta al dito, non possono essere acclarati nel loro essere tramite analisi dello strumento e del suo carattere mondano.

La sottrazione (*Entzug*) che appartiene all'«essere-mondo» (*welten*), viene esperito nell'angoscia e nel voler-avere-coscienza che prende su di sé la propria «colpa». Nell'esperienza del nulla il mondo si mostra, alla angoscia, come mondo. Ciò che è intramondano precipita in una «totale insignificatività»; assume il carattere della «non appagatività» (*Unbewandtnis*) e della «inane spietatezza». Ciò che chiama, nel richiamo della coscienza, è l'Esserci nella sua perturbante stranezza, l'essere-nel-mondo come «non-acasa-propria», «il nudo «che» nel nulla del mondo»⁸. L'analisi dell'angoscia e della coscienza mostra innanzitutto il motivo metafisico del porre e preparare (*Beistellen*) l'essere e il suo senso come un fondamento ultimo; si manifesta anzi un tratto tipico dell'epoca moderna, nella circostanza che si parli del «nudo» Che (*Daß*) nel nulla, poiché il pensiero moderno, rivolto verso la presa e l'intervento (*Zugriff*), vuole il proprio oggetto «nudo» e senza mascheramenti. Il motivo metafisico s'intreccia tuttavia con l'altro, anti-metafisico del lasciar stare l'essere stesso come un nulla di cui non si può disporre. Si aggiunge poi, a questi, un motivo che proviene dal pensiero cristiano-escatologico: la storia e i suoi mondi vengono orientati in vista di un elemento ultimo, che è un «nulla» rispetto a tutto ciò che può essere mostrato all'interno del mondo.

Come possono, tuttavia, essere pensate insieme questa esperienza del mondo come mondo a partire dal nulla della completa mancanza di significatività, e l'analisi del mondo come mondo ambiente, o contesto di significatività? Senz'altro l'analisi delle strutture fondamentali dell'Esserci, mirando alla loro temporalità, porta con sé di nuovo un deciso rivolgersi verso il concetto di mondo: ciò che è mondo viene chiarito a partire dagli schemi orizzontali che appartengono alle estasi dell'esistenza⁹: cioè a partire dallo «in-vista-

⁵ L'apparire delle cose non si esaurisce nell'essere quel continuo rimando oltre di sé in cui consiste il loro utilizzo, la loro strumentalità. Potendo risultare come inutilizzabili, le cose lasciano intravedere un senso diverso del loro apparire.

⁶ Cfr. *Essere e tempo* cit., pp. 115-116 e 427.

⁷ Cfr. *ibid.*, pp. 96-97.

⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 234, 335 e 411 sgg.

⁹ *Estasi* significa qui lo «star fuori» dell'uomo presso quella totalità di rimandi in cui – come si è visto – consiste il mondo come contesto generale dell'utilizzabilità delle cose, degli enti-strumenti che sono solo in quanto servono.

di» ciò che è futuro, del «davanti-a» e dal «rispetto-a» di ciò che è stato (*Wovor und Woran der Gewesenheit*), e dal «al-fine-di» di ciò che è presente¹⁰. Poiché però ciò che effettivamente «fa mondo», nel mondo, si sottrae come un nulla¹¹, nell'uso del concetto di mondo si afferma la tendenza della deiezione (*Verfallstendenz*) a comprendere ciò che è proprio del mondo nei termini di ciò che è intramondano: nel concetto della storia mondiale¹² e nel concetto di tempo mondano¹³, l'accento cade su ciò che è intramondano. Certamente, in seguito, il trattato su *L'essenza del fondamento* tenterà di riconquistare l'originarietà del concetto di mondo.

Giacché ciò che effettivamente «fa mondo», nel mondo, si sottrae come un nulla, ma il nulla tuttavia non viene ancora spiegato come essenza dell'essere, ciò che nel mondo è essenziale si pone come l'altro accanto al mondo inteso come mondo ambiente o contesto di significatività. Ciò che fa mondo nel mondo, e quindi la istantaneità (*Augenblicklichkeit*) del volere-avere-coscienza rimangono vuoti, dato che bisogna rifiutare il riempimento da parte di quanto è proprio soltanto del mondo ambiente. Il momento giusto è il *kairós*, sottile come la lama del rasoio – anzi questa lama è tanto acuminata che, su di essa, non c'è spazio per «contenuti» di sorta. Già nella «ermeneutica della fatticità»¹⁴, l'attenzione tutta rivolta al senso del compimento escludeva ogni positivo apprezzamento del senso del contenuto. In *Essere e tempo* l'attimo (*Augenblick*) – come Platone, con l'approvazione di Kierkegaard, aveva già detto – costituisce un *átupon*¹⁵. Esso è un nulla. Senz'altro *Essere e tempo* fa riferimento alla «situazione»; ma l'unità di attimo e situazione è pensabile solo come caduta, dall'autenticità dell'attimo, nell'inautentica costrizione-condizionamento (*Bedingtsein*) ad opera di ciò che si incontra nella situazione. L'attimo, il «colpo d'occhio», «è» soltanto se l'esserci *si va a riprendere* dalla situazione, al fine di esserci, in una «estaticità mantenuta», per quel che viene incontro nella situazione stessa¹⁶. L'Esserci non è ancora pensato come *luogo* dell'attimo per la verità.

Sorprende in generale che in *Essere e tempo* il presente venga ingoiato dal futuro («essente-stato» [*gewesenden*]), e non riceva pertanto alcuna determinazione positiva. Mentre l'estasi temporale del futuro viene determinata ampiamente da esistenza, progetto, pre-correre (*Vorlaufen*) verso la morte, decisione (*Entschlossenheit*), l'estasi dell'essere-stato (*Gewesenheit*) da fatticità, essere-gettato, colpa, ripetizione, al contrario il presente rimane – almeno nella sua autenticità di attimo – vuoto (come avviene anche in una determinata esperienza cristiana, e gnostica, del tempo). Anzi, tale tema (che agisce solo

¹⁰ Cfr. *Essere e tempo* cit., pp. 437-438. Sono le tre estasi temporali secondo cui l'esserci umano si dispone innanzitutto secondo la possibilità di essere sempre in vista di se stesso.

¹¹ Non compare cioè quel senso delle cose che fa sì che siano tali, oltre la loro mera usabilità.

¹² Cfr. *Essere e tempo* cit., pp. 457 e 465 sgg.

¹³ *Ibid.*, pp. 504-505.

¹⁴ Cfr. *Ontologia. Ermeneutica della fatticità* (1923), trad. it. di G. Auletta, a cura di E. Mazzarella, Guida, Napoli 1992.

¹⁵ «Senza luogo».

¹⁶ Cfr. *Essere e tempo* cit., pp. 405-406. L'attimo è il colpo d'occhio (*Augen-Blick*), l'istante in cui l'esserci si comprende autenticamente a partire da quella che è la sua possibilità più radicale: la possibilità stessa del suo non esser più possibile, la possibilità dell'impossibilità della sua esistenza, l'essere per la morte.

nascostamente) della necessità di mantenere vuoto l'attimo fa sì che l'analisi si involva in contraddizioni. Nell'analisi fondamentale la situazione emotiva (*Befindlichkeit*), il comprendere e il discorso vengono mostrati come le strutture fondamentali dell'Esserci¹⁷. Queste strutture possono tanto comparire nel loro modo autentico (ad esempio la situazione emotiva come angoscia), quanto nel modo per loro inautentico (ad esempio la situazione emotiva come paura). Nel seguito dell'analitica¹⁸, d'improvviso la situazione emotiva («faticità» ossia «effettività»), il comprendere (esistenza) e la *deiezione* (*Verfallen*) vengono indicati come momenti costitutivi dell'Esserci. La *deiezione* (che tuttavia, in quanto possibile modificazione di situazione emotiva, comprensione e discorso non è sullo stesso piano di questi momenti strutturali) si fa innanzi e soppianta il discorso, o perlomeno lo mette in disparte¹⁹. Questo però avviene in quanto, in *Essere e tempo*, l'attimo, rimanendo vuoto, non ammette alcun discorso vero e proprio, cioè alcuna autentica articolazione. Così da ultimo, nel capitolo in cui vengono analizzate le strutture fondamentali dell'Esserci in vista della temporalità, al presente viene coordinato non il *discorso* – come sarebbe stato corrispondente all'impostazione originaria –, ma la *deiezione*: il presente entra in gioco solo nella sua inautenticità. Poiché, per di più, il richiamo della coscienza dà a comprendere, all'Esserci, solo il nudo Che (*Daß*) nel nulla, ne segue che non v'è alcun dialogo tra un Esserci e l'altro Esserci, in merito a ciò che è autenticamente essenziale. L'essere-con (*Mitsein*) dell'uno con l'altro, dell'una epoca con l'altra, non può perciò essere valutato positivamente, in *Essere e tempo*, poiché l'Esserci non è ancora quel che è di volta in volta proprio di un luogo-dell'attivo (*Augenblicks-Stätte*), e poiché il nulla è ancora un nudo Che, non però il velo di quell'essere che è di volta in volta esperito in un modo altro.

In *Essere e tempo* la verità è in primo luogo l'essere-scoperto dell'ente. Questo scoprire l'ente, che così diviene scoperto e pertanto «vero», accade originariamente entro i rapporti di significatività del mondo ambiente. La verità come essere-scoperto dell'ente, e l'essere-ciò-che-scopre dell'Esserci, hanno fondamento tuttavia in una verità più originaria: nell'essere-aperto (*Erschlossenheit*) dell'Esserci. Se questo essere-aperto si apre nella decisione (*Entschlossenheit*), allora ciò che autenticamente fa mondo, nel mondo,

¹⁷ Cfr. *ibid.*, §§ 40-42.

¹⁸ *Ibid.*, p. 283.

¹⁹ Heidegger definisce come situazione emotiva (*Befindlichkeit*) la condizione in cui l'esserci si trova a essere nel mondo come «progetto gettato», vale a dire come quell'essere che si comprende esclusivamente a partire dal proprio poter-essere: autenticamente tramite la decisione anticipatrice che gli rivela il suo essere per la morte; oppure inautenticamente quando si ritrova in una esistenza *decaduta* (*Verfallen*) alla dimensione impersonale della vita quotidiana.

La «situazione emotiva» dell'esserci si esprime attraverso il «discorso», «accede alla parola» (*ibid.*, p. 204) articolandosi in una totalità di significati che l'uomo condivide con gli altri uomini (*Mitsein*) nel suo essere nel mondo (*in der Welt sein*). Il discorso diviene «chiacchiera» quando decade nella realtà impersonale del «si dice» dove, in fondo, le parole sono del tutto indifferenti a se stesse e a ciò che asseriscono, e dove domina il presente nella sua vacuità. La chiacchiera è in questo senso una modificazione della tonalità emotiva dell'esistenza nel suo esser gettata, nel suo comprendersi come autenticamente possibile, e si pone dunque su di un livello differente rispetto ai suoi momenti strutturali (situazione emotiva, comprensione e discorso). In questo senso l'attimo come dimensione del presente viene progressivamente a caratterizzarsi in *Essere e tempo* nella dimensione della inautenticità.

riluce come nulla rispetto a tutto ciò che può essere scoperto e a ogni significatività. Il mondo è, in *Essere e tempo*, la compagine strutturale della verità in primo luogo come mondo ambiente, e poi, più originariamente, come il nulla rispetto a ogni cosa intramondana²⁰. Come si trasforma, dunque, l'esperienza della verità e della sua compagine strutturale, allorché il pensiero medita sul fatto che la verità avvenga (*sich... ereignet*), di tempo in tempo, storicamente, come arte?

L'origine dell'opera d'arte è la verità, nel modo in cui essa accade originariamente: in quello scaturire che di volta in volta, a tratti, si schiude, nel quale – come nella greicità, nel medioevo, all'inizio dell'era moderna – la verità circa l'ente nella sua totalità si trasforma. L'arte si distingue dalle altre modalità con cui si fa sì che la verità accada, per il fatto che essa «pone in opera» la verità. Essa pone in rilievo un certo ente che non era prima, e che successivamente non sarà mai più. Questo ente pone l'ente in generale nell'aperto, in modo tale che esso stesso «per la prima volta illumina come radura (*lichter*) l'apertura dell'Aperto in cui esso è prodotto»²¹. L'opera apre la verità e la protegge nella sua propria apertura. La verità è il posto aperto che l'opera d'arte spalanca nell'ente nella sua totalità, quella radura-illuminazione nella quale soltanto sia gli enti extraumani che quelli umani possono essere come quegli enti che sono. Questa radura-illuminazione avviene però, di volta in volta, solo sul fondamento del velamento; l'arte pone l'ente nella sua apertura in quanto essa, al contempo, lo ri-pone in quella inesauribilità in cui l'ente si richiude. L'arte mostra come l'ente, che viene a presenza (*anwesend*) nella s-velatezza, possegga in sé una «singolare natura oppositoria dell'esser-presente (*Gegnerschaft des Anwesenden*)»: in quanto è svelato, è al contempo velato. Nella s-velatezza domina il nascondimento come pure domina la non-essenza, il rifiutarsi della verità, come anche la contro-essenza della contraffazione, per cui un ente simula e contraffà un altro ente, e l'ente in generale fa ciò con l'essere. L'arte squarcia (*reißt*), entro ciò che è solito e quieto, lo spazio per l'insolito o mal-sicuro (*Ungeheure*), e fa sì dunque che ogni illuminare a mo' di radura, e ogni svelare, naufraghino di fronte al velamento. La verità, così come essa, di tempo in tempo, avviene come arte, è la s-velatezza: il nulla appartiene a essa come un nulla che domina, come velamento e «velo», come suo cuore e suo mistero.

Che cosa sia la compagine costruttiva di tale verità si vede, ad esempio, in un tempio greco²². Il tempio sorge al centro di una valle dirupata. Esso rinchiude in sé la forma del dio, e attraverso questo velamento fa sì che il dio giunga a risplendere, attraverso il colonnato, in quella regione, che in tal modo risulta delimitata come sacra. Se il dio è essenzialmente presente, allora si illumina, nel suo riflesso, il «mondo»: il tempio ordina e assomma «l'unità di quelle vie e di quei rapporti, nei quali nascita e morte, infelicità e

²⁰ Il mondo ambiente (*Umwelt*) è ciò che avvolge l'esserci quotidiano in quel rapporto di utilizzabilità che intrattiene con gli enti e nella cui intimità può smarrire il significato autentico della propria esistenza. Quando, al contrario, si fa luce l'autenticità dell'esistenza tramite la decisione anticipatrice dell'essere per la morte, si dissolve anche il mondo come il contesto delle cose manipolabili e semplicemente presenti in cui l'esserci è immerso nella dimensione inautentica. Quel che rimane è dunque l'apertura del mondo svuotata di significato nel suo nulla rispetto all'ente intramondano.

²¹ Cfr. *OA*, p. 61.

²² Cfr. *ibid.*, pp. 43 sgg.

fortuna, vittoria e sconfitta, sopravvivenza e rovina» delineano la forma e il corso dell'essere umano nel suo destino. Il tempio apre un mondo nel quale per la prima volta la pietra e la bestia, l'uomo e il dio hanno facoltà di essere quello che sono, e come sono. Il tempio erige e istituisce (*stellt...auf*) il mondo, ma in quanto istituisce il mondo, produce la terra: la rende visibile come quel dischiudersi, che torna a rinchiudersi in sé. Il tempio posa sul suo fondamento roccioso e ricava dalla roccia, col suo riposare sul fondamento di essa «ciò che è oscuro nel suo massiccio sopportare, saldo eppure non posto su nulla». La costruzione resiste alla tempesta, e solo così rivela per la prima volta la forza della tempesta. L'ente entra nell'aperto del mondo, ma esso può entrare nel mondo e mostrarsi per quello che è solo poiché si dischiude uscendo da quello che, nel dischiudersi o sorgere, torna a rinchiudersi in sé e così non si limita mai a «sorgere» verso e nell'aperto del mondo. L'opera dell'arte mantiene la terra nell'aperto del mondo, ma fa anche sì, con ciò, che la terra sia terra: quella cosa dischiudentesi o sorgente, che torna a rinchiudersi in sé e nella sua inesauribilità.

La compagine strutturale della verità come s-velatezza è l'insieme di mondo e terra: mondo è la compagine dell'aperto, della radura illuminata, terra la compagine di ciò che si chiude, del velamento come mettere in salvo. Non è mai mondo senza la terra: essa non è semplicemente la radura, ma la radura che proviene dal velamento. Terra non è terra senza il mondo: esso non è ciò che è semplicemente chiuso, ma ciò che si chiude e si cela, che si mantiene nell'apertura e in questa si salva riparandosi. Il mondo ha fondamento nella terra, la terra si erge attraverso il mondo. L'essere l'una per l'altro, e l'una contro l'altro, di terra e mondo, è la «lotta», eppure è questa lotta solamente in quanto la verità accade come la lotta primordiale, quella tra radura e velamento. L'opera dell'arte scatena questa lotta, e, a partire dal proprio posare in sé, fa sì che questa lotta conquisti il suo proprio movimento²³.

Questo posare in sé dell'opera d'arte, che raduna in sé il movimento della verità, e pertanto l'operosità (*Werkhaftigkeit*) dell'opera, possono venir compresi solo a partire da se stessi, non però come mera aggiunta a quel che sembra essere conosciuto come l'elemento «materiale» (*Stoffliche*) dell'opera d'arte. Sappiamo noi in generale – questa la domanda con cui Heidegger comincia il suo saggio – che cosa è questo elemento materiale, ciò che è, dell'opera, cosa e strumento, e che cosa siano poi, in generale, una cosa e uno strumento? Un dipinto di Van Gogh ci fa fare esperienza di che cosa siano un paio di scarpe. Solo sul fondamento della verità originaria, come essa avviene, ad esempio, nell'arte, possiamo sapere che cosa sia essere cosa ed essere strumento. L'esperienza delle cose che è propria della scienza della natura non è il modo della verità, sulla cui base debbano essere costruite tutte le altre esperienze della verità – ad esempio per il fatto che il bello venisse spiegato come aggiunta di un valore estetico a una «materia» già conosciuta nel suo carattere cosale e strumentale. L'esperienza scientifica delle cose naturali è piuttosto una astrazione che prescinde dall'originarietà con cui avviene la verità (nell'arte, per fare un esempio). Anche la prassi, che si muove in un contesto strumentale e quindi nel mondo come mondo ambiente, non raggiunge l'essenza originaria della verità e la

²³ Cfr. *ibid.*, pp. 49 sgg.

sua compagine strutturale. Nel contesto strumentale, ciò di cui è fatto lo strumento appare come mera «materia» (*Stoff*). Questa materia viene consumata. Essa scompare nella sua utilità: ad esempio la pietra scompare quando se ne fa un'ascia di pietra, il legno sparisce nella costruzione di legno. L'opera dell'arte, invece, non scompare in una qualche utilità; non si risolve – come fa lo strumento – nei suoi rapporti di significatività; essa piuttosto sta e posa in se stessa. Da essa propriamente emerge che «tale opera, in generale, è, anziché piuttosto non essere». L'opera proietta costantemente dinanzi a sé, e intorno a sé, il carattere di evento (*Ereignishafte*) del fatto che essa è, e di come essa è. Così essa fa sì che la verità venga esperita come la s-velatezza che riposa nel proprio abissale Che e Come. Ma con ciò l'opera d'arte mostra anche che le cose non si risolvono nella loro utilità come strumento e quindi nel loro carattere di appartenenza al mondo ambiente – e che comunque esse continuano a essere d'impaccio anche quando la loro utilità è finita. La verità delle cose ha fondamento non solo nella significatività, nel senso progettato, attraverso cui la volontà di un in-vista-di finale fa tutto ciò che è utilizzabile, ma anche e altrettanto nel ritirarsi in sé e nel porsi in salvo nella propria insondabilità. Poiché in *Essere e tempo* il mondo era stato compreso a partire dal contesto di significatività del mondo ambiente, nel saggio sull'opera d'arte il lato del velamento nella compagine strutturale dell'essere viene nominato attraverso una parola che si contrappone alla parola mondo: la parola terra.

Essere e tempo però non illustra il mondo solo come mondo ambiente. L'analisi dell'angoscia e del volere-avere-coscienza mostra piuttosto anche che ciò che autenticamente fa mondo nel mondo è il nulla – il nulla rispetto a tutto ciò che è scopribile e significativo. Se ora la verità viene pensata come s-velatezza, e la sua compagine strutturale come lotta del mondo e della terra, allora il nulla non è più – come in *Essere e tempo* – un «non» vuoto e «nudo», ma è il ritirarsi e il velarsi come ciò che custodisce e pone in salvo l'inesauribilità. L'istantaneità come lasciarsi andare libero del nulla non viene più vista puramente e semplicemente come «liberarsi degli idoli che ognuno ha e con i quali è solito evadere»²⁴. La verità, che posa nel nulla di tutti i fondamenti esistenti come nel proprio segreto, può divenire lo spazio di quel che è il totalmente altro rispetto all'uomo, eppure si serve dell'uomo: lo spazio del sacro²⁵. L'uomo anzi non cerca solo l'essere-aperte delle cose; egli domanda della verità come salvezza e perdizione, e si domanda se l'ente posi nella sua verità oppure non si disperda in una nullità vuota. Egli domanda circa il sacro come ciò che concede la salvezza, ed è quindi il divino. Se il sacro si mostra nell'ambito di una verità che non è disponibile per l'uomo, allora esso non è l'idolatrato, attraverso cui l'uomo cerca di assicurarsi, ma il divino. Il sacro si mostra all'uomo finito e storico, ma mai in modo privo di mediazioni e quindi neppure come «nudo» nulla, ma anzi in modo tale da concretarsi, di volta in volta in modo diverso, nella figura di un dio. L'uomo non ha un «intelletto» attraverso cui mai possa assomigliare al Dio pensato ontologicamente, e attraverso cui possa anche, quindi, sciogliere il segreto della verità. Egli è piuttosto il «mortale», che non ha altro in cui sperare se non che la ve-

²⁴ Cfr. *Che cos'è metafisica?* cit., p. 77.

²⁵ Cfr. *Lettera sull'umanesimo* cit., pp. 291 sgg., 299-300 e 311-312.

rità si conceda di volta in volta come sacro, e che si concreti, come ciò che è salvifico, nell'apparire di un Dio. Anche la fatalità del venire totalmente meno del Dio è uno dei modi in cui il mondo (a partire dalla propria appartenenza alla terra) «fa mondo»²⁶.

L'arte è, come scrive Heidegger alla fine del saggio, tirando ancora una volta le somme del discorso, «un divenire e accadere (storicizzarsi) della verità»²⁷. Essa fa sì che la verità circa l'ente accada come s-velatezza originaria, produce il mondo e produce la terra, e così è origine che dà fondamento alla storia. Essa è nella sua essenza «poetica», cioè fondante-istituente (*stiftend*). Fondare-istituire è donazione e sovrabbondanza: ciò che viene fondato in questo senso, non può mai essere desunto solo da quel che è semplicemente presente e disponibile; la verità avviene a partire da ciò che è nulla rispetto a quel che è semplicemente presente e abituale. Fondare-istituire è un fondare (*Gründen*): ricupera il fondamento occulto là dove l'Esserci, come storico, è già gettato. Se il fondare-istituire viene chiamato «creativo», non bisogna perciò immaginarsi tale creatività come l'espressione geniale del soggetto padrone di sé, ma piuttosto come attingere a una fonte, come progettare un qualcosa che è già stato gettato in una direzione (*Zugeworfen*). Istituire-fondare è, infine, un iniziare: ha in sé l'elemento immediato di ciò che chiamiamo inizio, se anche questo elemento immediato debba essere da lunghissimo tempo preparato, abbia superato tutto ciò che viene dopo, e già contenga in sé, nascostamente, la fine.

²⁶ Cfr. OA, p. 45.

²⁷ *Ibid.*, p. 68.

Ruggenini, *Essere, uomo e opera nell'apertura della verità*

Mario Ruggenini (1940) è uno tra i più autorevoli interpreti del pensiero heideggeriano, con il quale intreccia fecondamente il proprio percorso teoretico. Le pagine che vengono qui riprodotte sono tratte da Il soggetto e la tecnica. Heidegger interprete «inattuale» dell'epoca presente cit., pp. 184-197. Esse risentono della tesi di fondo dell'opera per cui il primo Heidegger rimarrebbe rinchiuso entro una soggettivizzazione del problema dell'essere, attraverso una prospettiva che si fonda sul primato ontico-ontologico del Dasein, l'esserci umano; si tratta di quel primato che distingue l'uomo dagli altri enti poiché il suo esserci è il luogo eminente della questione dell'essere. La difficoltà in cui rimarrebbe imprigionato Heidegger è dunque quella di una visione antropocentrica dell'essere in cui la soggettività permane il riferimento ultimo del senso e della realtà. Tutto questo nonostante già Essere e tempo rappresenti in parte un importante passo in avanti nella critica al soggettivismo imperante nell'epoca moderna. Ma la svolta decisiva viene fatta da Heidegger nel corso degli anni '30, in cui viene progressivamente in primo piano il significato dell'essere come alétheia, manifestatività pura alla quale l'uomo soggiace ed è debitore per il proprio esserci, e sulla quale soltanto può fondare realmente il proprio interrogare. Sullo sfondo di questi motivi Ruggenini interpreta anche il saggio di Heidegger sull'opera d'arte in una lettura che ha il grande merito di essere strettamente intrecciata a quella di Introduzione alla metafisica, l'opera fondamentale del '35 in cui si fondono i motivi essenziali della Kehre heideggeriana: l'avvicinarsi a Hölderlin, la riscoperta del pensiero aurorale di Eraclito e Parmenide ma soprattutto, e grazie a queste nuove acquisizioni, la questione della coappartenenza di essere e linguaggio che consente ad Heidegger di approfondire radicalmente la differenza tra essere ed ente in relazione all'esserci umano. Sono tutti motivi che verranno poi ripresi e discussi da Ruggenini anche oltre le stesse posizioni heideggeriane, in I fenomeni e le parole cit., attraverso una radicalizzazione della questione dell'essere ripensata interamente a partire dal linguaggio.

L'uomo [...] è tutto nel suo rapporto con l'essere, dal quale riceve tutto se stesso non certo nel senso che l'essere gli preesista, ma in quanto l'essere stesso è come tale solo in quanto si apre nell'uomo. Questi dunque trova se stesso e definisce la propria ipseità (*Selbstheit*) in quanto è quel rapportarsi all'essere al di là dell'ente, in forza del quale, nel dischiudersi dell'essere, l'ente stesso diventa manifesto come tale, e cioè diventa possi-

bile all'uomo misurarsi e contrapporsi ad esso. Il senso di questo rapportarsi si esprime in ciò che Heidegger chiama *Fragen*, domandare, quel domandare che determina l'essenza dell'umano, e che è detto storico nel senso originario di produttore di storia¹. Nessuna contaminazione psicologica deve dunque frammischiarci a questa interpretazione del *Fragen*, che come è noto svolge una funzione centrale lungo tutto lo svolgimento del pensiero heideggeriano. In particolare, non si deve ricadere nella rappresentazione di una sostanza umana non meglio determinata, che sussiste in se stessa prima del domandare e da cui la domanda sboccia a un certo momento. «Solo dove l'essere si apre nel domandare, accade la storia (*geschieht Geschichte*) e con ciò quell'essere dell'uomo, in forza del quale egli si arrischia nel confronto (*Auseinandersetzung*) con l'ente come tale². Da questo confronto, la cui dimensione originaria è il *Fragen* come apertura dell'essere, l'uomo è restituito non a un se stesso già bell'e costituito, ma a quell'ente che è in quanto lo ha da essere. Egli diventa dunque se stesso ogni volta nella storia, ma la storia si apre solo in quanto l'essere è rivelato, il che accade solo nel domandare dell'uomo. Orbene, che significa e come va pensato l'amplesso originario che viene così alla luce e il cui pensiero si trova preso come in un vortice?

Intanto va notato che, secondo quanto si è detto, il gioco non si svolge soltanto tra l'essere e l'uomo, ma involge pure l'ente, nel confronto col quale l'uomo diventa un *Selbst*³. E questo non soltanto nel senso più generale, per cui nel coappartenersi di *Sein* e *Vernehmung*⁴ si apre l'orizzonte entro cui viene alla luce cooriginariamente la totalità del determinato. Ciò significa che il rapportarsi dell'essere e dell'uomo non sussiste in nessun momento come vuota apertura, ma si realizza in quanto manifesta la totalità di ciò che appare. Ma l'implicazione dell'ente va intesa ancora in un altro senso più preciso, che rappresenta un'acquisizione nuova di questo momento decisivo della meditazione heideggeriana. È il tema del *Werk* che entra in gioco, non solo nell'*Einführung* ma anche nel saggio dello stesso anno sull'origine dell'opera d'arte, e in cui si annodano per Heidegger le tematiche del dischiudersi dell'essere, del costituirsi dell'uomo in tale evento e del farsi della storia. Il *Werk*, l'opera, è l'ente nel cui apparire viene alla luce l'aprirsi della *physis* come forza dominante⁵. L'implesso essere-uomo-storia si arricchisce così di quell'elemento, che ne esplicita la storicità costitutiva. La storia cioè non scaturisce da un astorico domandare sull'essere da parte dell'uomo, e cioè da un eterno rapportarsi dell'essere e dell'uomo, che costituirebbe il fondamento immutabile di ogni accadere. Il rapporto è invece esso stesso evento che si illumina e si costituisce nell'accadere dell'opera, non una struttura sussistente che si tratta solamente di riscoprire, ma che

¹ Le citazioni del testo di Heidegger dell'autore che si riferiscono direttamente a *Einführung in die Metaphysik*, M. Niemayer, Tübingen 1966 e a *Holzwege* cit., sono qui riferite alle traduzioni italiane *Introduzione alla metafisica* cit. e OA.

² Cfr. *Introduzione alla metafisica* cit., p. 151.

³ Si tratta dell'«ipseità» cui si alludeva più sopra.

⁴ Il coappartenersi dell'essere e della sua apprensione (*Vernehmung*). (*Vernehmung* è «un lasciar pervenire a sé consistente non in una semplice accettazione ma in una presa di posizione nei confronti di ciò che si mostra», *Introduzione alla metafisica* cit., p. 46.)

⁵ Cfr. *ibid.*, p. 167.

comunque regge nascostamente il corso degli eventi. E poiché il porsi del rapporto è la stessa apertura della verità come disvelamento, bisogna dire che la verità stessa non va pensata come qualcosa che se ne sta in sé, da una parte, a cui l'uomo deve volgere gli occhi per sapere come stanno veramente le cose. Questa separazione dualistica si rappresenta da una parte le cose in sé, vere, dall'altra il pensiero, vero o falso, a seconda che adegua più o meno fedelmente la verità in sé delle cose. In realtà l'esperienza greca originaria (Eraclito, Parmenide) testimonia che «la verità dell'ente non sussiste meramente in sé (*nicht einfach vorhanden ist*). Il non-nascondimento accade soltanto in quanto è conseguito (*erwirkt*) per mezzo dell'opera: l'opera della parola nella poesia, l'opera della pietra nel tempio e nella statua, l'opera della parola nel pensiero, l'opera della *pólis* come il luogo della storia in cui tutto ciò è fondato e custodito»⁶.

Ciò che qui è detto non è solo che il *Werk* produce la verità, ma che tale produzione ha il carattere di una lotta, per cui la verità è prodotta in quanto è conquistata: la *Erwirkung* è una *Erstreitung*⁷. In questo modo il tema dell'opera risolve senza residui la verità nell'evento, proprio in quanto di questo sottolinea il carattere drammatico e precario. Il disvelamento avviene come contraddizione e conflitto tra la manifestazione e il nascondimento, per modo che la verità non offre mai il tranquillo possesso di ciò che rivela, ma anziché collocare l'uomo in una situazione di sicurezza, lo chiama all'impegno e alla lotta per custodire con la propria la verità delle cose.

Di più ancora, il tema del *Werk* sembra dunque fare emergere una responsabilità dell'essere umano, nel momento in cui sembra chiamarlo all'opera e così aprirgli davanti lo spazio per iniziative decisive. Ma qual è il rapporto tra l'uomo e l'opera? La poesia, il tempio, la città sono, secondo l'opinione corrente, opera dell'uomo nel senso che trovano in lui il principio del loro essere. Ma non è vero forse che se non c'è poesia senza uomo, non c'è uomo senza poesia? Non è forse la città il luogo in cui gli uomini si manifestano come tali, al punto che riesce difficile pensare come possano degli uomini produrre il luogo stesso della loro essenza? Non dovrebbero infatti in questo modo essere già prima di essere quello che sono?

Sul tema del *Werk* si accentrano dunque per il pensiero di Heidegger le decisioni fondamentali. Se l'opera è ricondotta all'uomo come prodotto della sua iniziativa prodigiosa, l'uomo ridiventa il soggetto che si realizza nell'oggettivazione delle proprie possibilità e di cui la realtà intera diventa l'immagine, in cui egli ha l'opportunità di specchiarsi all'infinito. Il *Werk* è invece l'accadimento, in cui la verità stessa accade e con essa l'uomo nella sua propria verità; ciò significa che nel momento in cui, nell'opera, l'ente si impone nella sua capacità di rivelare l'essere delle cose, e cioè ne rompe il valore di oggettività cui la metafisica lo ha ridotto, l'uomo stesso è liberato della maschera della soggettività in cui è stato imprigionato. Ma se l'opera rivela il vero essere dell'uomo, in che senso lo impegna nella messa-in-opera della verità? Ancora una volta Heidegger si sofferma a meditare l'esperienza greca delle origini, questa volta nella testimonianza del-

⁶ Cfr. *ibid.*, p. 196.

⁷ Al *prodursi*, alla realizzazione (*Erwirkung*) dell'opera corrispondente la conquista (*Erstreitung*) della disvelatezza, in costante lotta con il nascondimento.

L'alta poesia di Sofocle, per ravvisare l'indicazione che essa fornisce circa il posto dell'uomo nell'evento della verità.

L'UOMO STRANIERO E IL CONTRASTO DI TERRA E MONDO NELL'OPERA

Il tratto essenziale dell'essere dell'uomo viene alla luce all'interno dell'esperienza del *deinón* (*pollá tá deiná...*, inizia il coro dell'*Antigone* che Heidegger legge, ai vv. 332-375), e cioè di una potenza incontenibile che da un lato atterrisce e angoscia, dall'altro impone ossequio. (In questo senso *deinón* è in primo luogo la *phýsis* come dominio strapotente) (*überwältigendes Walten*); ma *deinón* è pure l'uomo, anzi *tó deinótaton*, sia perché consegnato costitutivamente a questa potenza cui appartiene, sia perché, proprio per questo, egli è nel suo stesso essere colui che esercita la violenza (*der Gewalt-tätige*). Se l'essere si rivela come il dominante ultrapotente e se l'uomo è costituito nel suo essere in virtù di questa manifestazione di potenza, la *Gewalt* come tratto essenziale del *Walten* lo fonda e ne fa ciò che è. Molte dunque le forze terribili, ma nessuna più tremenda dell'uomo, il quale esercita la violenza nel cuore del dominio della potenza, anzi contro di esso (*gegen das Über-wältigende*), in quanto raccoglie e manifesta ciò che esso lascia apparire (E.M., 115). Il senso della violenza umana sembra dunque risolversi in questo raccogliere (*versammeln*) nell'orizzonte della manifestazione (*in eine Offenbarkeit einlassen*) la totalità del determinato, ma su di esso bisognerà tornare.

Intanto occorre rilevare che Heidegger traduce *deinón* con *unheimlich*, che a nostra volta ci sembra opportuno rendere come «straordinario». «Lo straordinario lo intendiamo come ciò che estromette dalla tranquillità dell'ordinario (*aus des «Heimlichen»*), e cioè dal nostro elemento quotidiano, da ciò che ci è conosciuto e familiare, là dove noi ci sentiamo al sicuro. Ciò che si impone come estraneo (*das Unheimische*) ci pone in una situazione di spaesamento. Sta qui, in questa estraneità, l'ultrapotente (*das Über-wältigende*)»⁸.

L'uomo è allora quanto di più straordinario vi è nello straordinario, perché oltre a dimorare in esso con tutto il suo essere, «emerge oltre i limiti di ciò che gli è anzitutto e per lo più consueto e familiare, se ne svincola, e cioè proprio in quanto esercita la violenza oltrepassa il limite sicuro della quotidianità (*die Grenze des Heimischen*) giusto in direzione dello straordinario, e cioè dell'ultrapotente». La parola poetica, dominata dall'esperienza del *deinón* porta dunque alla luce quel rapportarsi reciproco dell'essere e dell'uomo, che è costitutivo per entrambi, e in forza del quale l'essere, che è il diverso dall'ente immediatamente noto, trasferisce l'autentica essenza dell'uomo in una dimensione di estraneità rispetto agli interessi, alle certezze, ai valori di un'esistenza che si lascia assorbire dalla cura per le cose circostanti e che si interpreta a partire dalla sicurezza che trova o che cerca in esse. Ma in realtà l'uomo può trovare sostegno e giustificazione per il proprio essere nel dominio dell'ente, in quanto è costitutivo del suo *Dasein* l'originario aprirsi al di là dell'ente verso l'essere stesso, come spazio entro cui

⁸ Cfr. *Intraduzione alla metafisica* cit., pp. 154 sgg.

si costituisce qualsiasi determinatezza ontica. L'ente viene così all'essere proprio in grazie della libertà originaria dell'uomo rispetto ad esso. Ed è questa libertà che fa dell'uomo lo straniero⁹, destinato a vagare per tutte le contrade dell'ente che lui stesso si apre, senza poter trovare in alcuna di esse la propria patria. *Pantopóros áporos* lo dice infatti il coro, e cioè, come Heidegger intende¹⁰, impegnato a tentare tutte le vie, senza però poter trovare un esito, e perciò sempre risospinto sul cammino (*unterwegs*), lontano da ogni riposo.

Ora, è a questo punto che si precisa il senso della violenza che l'uomo esercita. Solo, senza punti di riferimento precostituiti, l'uomo non è il visitatore curioso di contrade che gli siano state preparate da altri, ma percorre soltanto il cammino che lui stesso si traccia di volta in volta. L'esperienza della violenza è così l'esperienza della delimitazione originaria delle regioni dell'ente, che gli uomini organizzano da creatori (*als Schaffende, als Täter*), e cioè come poeti, pensatori, reggitori di città, secondo ordinamenti e strutture che nessuno ha indicato loro¹¹. Ed è qui ancora che il tema del *Werk* trova la sua determinazione decisiva, in stretta connessione col tema della *Gewalt-tätigkeit*¹², e cioè all'interno di quell'evento fondamentale che per i Greci è la *téchne* (a cui allude *tò machanóen*, il dominio del fare, che è evocato dal coro). Heidegger comincia subito col mettere in guardia l'interpretazione dalla facile tentazione di tradurre la parola greca nei termini dell'esperienza moderna della tecnica. E propone di intendere la *téchne* come *Wissen*, sapere, non tanto in quanto risultato degli accertamenti compiuti a proposito di cose dapprima sconosciute, ma in senso ben più radicale come «l'originario e fermo guardare al di là di ciò che è dato immediatamente»¹³. La *téchne* è dunque trascendenza, o meglio è quell'originario aprirsi oltre il dato, è cioè all'essere in un ente, nel *Werk*, che lascia apparire come ente tutto ciò che appare e che si trova comunque presente¹⁴. «Sapere – scrive Heidegger – è poter-mettere-in-opera l'essere come essere ora di questo, ora di quell'ente». E poco più sotto: «La messa-in-opera è l'apertura che produce (*Er-wirken*) l'essere nell'ente»¹⁵. L'apertura del dominio dell'ente è legata dunque all'opera in quanto in essa si compie, e così si fa storia in un evento ben preciso, l'oltrepassamento della totalità del dato (*Vorhandenes, Vorfindliches*) in cui l'uomo si costituisce come originario rapportarsi all'essere.

⁹ Cfr. *ibid.*, p. 159.

¹⁰ Cfr. *ibid.*

¹¹ Cfr. *ibid.*, p. 160.

¹² Il tema dell'agire violento.

¹³ Cfr. *Introduzione alla metafisica* cit., p. 166.

¹⁴ Le tematiche dell'estraniarsi dell'uomo (rispetto all'ente verso l'essere), della *téchne* come oltrepassamento del dato immediato, rimandano certamente alla trascendenza dei primi scritti; che però ora è pensata come aprirsi dell'essere nell'uomo piuttosto che, come all'inizio, quale movimento di apertura dell'uomo verso l'essere sullo sfondo di una realtà preesistente. [Nota di Ruggenini]

¹⁵ Cfr. *ibid.* L'andare oltre il semplice presente, il sussistente (*Vorhandenes*), non significa che le cose siano immemorialmente identiche come mera sussistenza, esse non hanno alcuna valenza in sé; al contrario, è proprio il trascendere le cose da parte dell'esserci umano verso l'apertura, la disvelatezza che vincola l'uomo all'essere, a concedere di volta in volta alle cose il senso e la determinatezza del loro esser presente.

Ciò va chiarito con due precisazioni di non secondaria importanza. In primo luogo: il *Vorhandenes* non è oltrepassato, per l'avvento della apertura del *Dasein*, come qualche cosa che già sta lì da sempre, ma è costituito nel suo essere mentre è rivelato e così gli è conferito «il suo relativo diritto, la sua possibile determinatezza e con ciò il suo limite». Non c'è un sottofondo informe, magmatico e oscuro della storia, su cui questa cammina, ma la storia accade nel dischiudersi dell'essere e quindi nel venire alla luce in esso tanto di ciò che si impone come ente in funzione dominante (l'opera nella varietà delle sue accezioni, come «*das seiende Sein*»), quanto di ciò che in certo senso costituisce il contorno più opaco rispetto alla luminosità dell'opera, ma che è comunque presente, disposto secondo piani diversi di accessibilità e di significanza all'interno del mondo dischiuso dal *Werk*.

Nel saggio sullo *Ursprung des Kunstwerkes* l'opacità che scandisce la pluralità dei livelli di intelligibilità del mondo sfuma fino all'impenetrabilità della terra, che rappresenta la zona oscura su cui si costruisce ogni progetto umano, e che fornisce pietre, colori e ogni sorta di materiali di costruzione, senza però lasciarsi a sua volta risolvere come tale in un progetto. Ora, lo stesso conflitto tra *Welt e Erde* si gioca all'interno dell'apparire, in quanto questo è dischiuso dall'opera. «La terra non può fare a meno dell'apertura del mondo, se deve essa stessa apparire come terra nel libero impeto del suo chiudersi. Il mondo a sua volta non può librarsi sciolto dai suoi legami con la terra, se come spazio e via di ogni destino essenziale deve fondarsi su qualche cosa che sia stato deciso»¹⁶. Il mondo non è, come non era in *Sein und Zeit*, il mero insieme di tutte le cose esistenti, ma l'apertura di quello spazio di riferimenti essenziali, in cui le cose acquistano il loro volto determinato. Ma proprio per questo il dischiudersi del mondo disvela al contempo la dimensione di ciò che non è ancora stato deciso e misurato, contro si trova contrapposta la resistenza della terra, che nel suo rinchiudersi sorregge il peso di ogni ordine e disposizione proprio mentre vi si sottrae. L'opera porta dunque alla luce il contrasto (*Streit*), in cui *Welt e Erde* sono divisi da una scissione (*Riß*) che non li stacca l'uno dall'altro, ma fa sì che si coappartengano reciprocamente proprio mentre li oppone). La scissione tra mondo e terra disegna così i tratti fondamentali (*Grundriß*) dell'opera, il profilo (*Aufriß*) secondo cui essa viene alla luce e il contorno (*Umriß*) che la delimita¹⁷. Ma dunque la terra impenetrabile è tanto poco fuori dall'apparire, che rappresenta piuttosto il limite, la resistenza entro cui e contro cui resta fissata la forma (*Gestalt*). La terra dà per così dire consistenza, quasi materializza, il contrasto che l'opera ha portato alla luce. «La scissione deve ritrarsi nella greve pesantezza della pietra, nella muta durezza e

¹⁶ Cfr. *OA*, p. 49.

¹⁷ Di questo tema un'eco in *Introduzione alla metafisica* cit., p. 168 («Colui che sa... incide, nel "tratto" l'essere nell'ente...», *der Wissende... reißt, im "Riß", das Sein in das Seiende [Einführung in die Metaphysik* cit., p. 123]), a riprova della stessa connessione di *Introduzione alla metafisica* e del saggio sull'opera d'arte. Sapere è portarsi al di là delle certezze consuete e lasciare che l'ente si stagli nella nettezza del suo contorno, dei suoi limiti: sapere è pensare l'essere, che trattiene l'ente sul limite del nulla. [Nota di Ruggenini]

L'aggiunta in parentesi quadre per l'edizione tedesca e la citazione dalla traduzione italiana è invece nostra.

resistenza del legno, nel cupo ardore del colore»¹⁸. Ma nella figura che la terra accoglie in sé è la verità stessa che viene stabilita (*festgestellt*) come conflitto in cui vengono alla luce i contendenti, e l'opacità della terra fissa i contorni di ogni forma e i limiti di ogni intelligibilità, e cioè del mondo come tale. Che non può costituirsi pertanto come dominio della chiarezza dispiegata e del senso definitivamente assicurato. Legge, misura e ordine vengono alla luce, nel dischiudersi della verità, in una tensione non risolta con la forza limitante della terra, la quale non rivela tanto un misterioso, occulto avversario, quanto la loro stessa debolezza e precarietà. Come dire che l'apertura della verità non è occupata dal dispiegamento di un progetto assoluto, capace di riscattare all'interno del proprio schema interpretativo fondamentale ogni contenuto presente, ma che la dimensione del senso si costruisce sul fondamento di una zona di dati immediata (la pietra, il colore), che come tale non si lascia interpretare, anche se è inseparabile dalla sfera dell'interpretazione, la quale a sua volta si apre solo in quanto tale zona di impenetrabilità è data¹⁹.

Nulla di più precario del mondo, dunque, che è come tale illimitato, ma d'altro lato nulla di più fermo del mondo, in quanto l'apertura dell'essere non disvela altra fermezza che quella dell'ordine secondo cui sono disposte le cose dall'evento dell'opera. «Il tempio che sorge solenne apre un mondo e lo riconduce nello stesso tempo alla terra, che solo così si rivela come suolo natale. Non accade mai che gli uomini e gli animali, le piante e le cose sussistano e siano conosciuti dapprima come oggetti immutabili, per rappresentare soltanto in un secondo tempo, e per caso, l'ambiente appropriato per il tempio, che dal canto suo si aggiunge un bel giorno alla restante realtà. Ci avviciniamo piuttosto a ciò che è, soltanto se rovesciamo il nostro modo di pensare, posto che abbiamo occhi per vedere come tutto avvenga al rovescio... Nel suo stare eretto il tempio conferisce originariamente alle cose il loro volto e agli uomini la prospettiva su di sé»²⁰.

L'esperienza del dischiudersi dell'essere come mondo, e cioè come ordine e armonia, anziché come ammasso informe di realtà indifferenti, era già al centro della testimonianza di Eraclito. Il cui *lógos* è la *phýsis* come originaria *Sammlung*²¹, in cui sono raccolti e tenuti saldamente insieme gli antagonismi e le opposizioni, attraverso le quali le cose contrastandosi si determinano l'una rispetto all'altra. Il *lógos* è perciò *pólemos*, contrasto che non spacca né distrugge l'unità, al contrario: è infatti nel contrasto che si produce il mondo: «*In der Aus-einandersetzung wird Welt*»²². Ma proprio perché l'essere è l'apertura di questo orizzonte di contrasti, che tuttavia restano raccolti nell'armonia

¹⁸ Cfr. *OA*, p. 61.

¹⁹ Nella verità intesa come apertura, disvelatezza, vi è un legame tra l'interprete e la cosa, tale che il senso della cosa è inscindibile dal suo venir interpretato. Sull'evidenza di questo legame si fondano le relative interpretazioni degli enti.

²⁰ Cfr. *OA*, p. 44.

²¹ Il raccogliere (*Sammlung*) la contesa tra disvelatezza e nascondimento è quel principio generatore (*Pólemos / Lógos*) di cui – secondo Heidegger – parla Eraclito, e che va inteso in un senso del tutto analogo alla *Phýsis*, l'ente che si schiude e si impone nella sua disvelatezza, celando allo stesso tempo l'essere, la propria provenienza.

²² Cfr. *Introduzione alla metafisica* cit., pp. 72 e 140.

di un mondo, non tutte le cose sono livellate su uno stesso piano, ma si ordinano secondo una gerarchia di significanza, che scaturisce dalla forza del loro imporsi. Ciò che non si dispone all'interno di questa dimensione gerarchica sta come gettato in un mucchio, dove ogni cosa vale sia tanto che poco, e cioè giace nell'indifferenza proprio perché non afferma il proprio valore nel contrasto con le altre cose. La contrapposizione a questa esperienza dell'essere, come rivelazione dell'ente in quanto totalità in sé strutturata, è formulata nel concetto del *sárma*, che dice proprio l'opposto dell'essere, o meglio la contraffazione della sua verità²³.

L'OPERA COME ORIGINE ASSOLUTA

Ciò che mette in ordine la molteplicità degli enti è dunque l'opera, il cui imporsi apre il conflitto. I creatori (*die Schaffenden*), scrive Heidegger sempre commentando Eraclito, «gettano contro la strapotenza sovrana l'unità compatta (*Block*) dell'opera e avvincono in essa il mondo che così viene dischiuso. È solo con queste opere che la sovranità della *physis* viene stabilita (*kommt ... zum Stand*) in ciò che è presente. L'ente diventa soltanto ora ciò che è in quanto ente. Questo prodursi del mondo (*Weltwerden*) costituisce la storia propriamente detta. Il conflitto (*Kampf*) come tale non soltanto fa sorgere l'ente, ma esso solo lo custodisce nella sua stabilità»²⁴. Questa pagina, che va recuperata dalle considerazioni della *Einführung* sulla grammatica della parola «essere», raccoglie in poche battute di grande efficacia le tematiche che abbiamo sviluppato fin qui. E ci consente ora la seconda fondamentale precisazione, che sopra avevamo promesso e che è peraltro implicita in quanto già detto.

Se il non-veritativo – quella situazione che l'apertura della verità oltrepassa e rivela – non sussiste di per sé, e cioè non è principio a se stesso, questo è perché la verità è origine, inizio assoluto. La verità ha luogo nell'opera in quanto nell'opera appare (è posto) il non-essere-niente di ciò che è. In essa si mostra infatti il suo essere-stata-prodotta (*das Geschaffensein*), e cioè il fatto semplice, ma scandaloso, sconvolgente (*der Anstoss*) che «quest'opera è anziché non essere ... Quanto più essenziale è l'aprirsi dell'opera, tanto meglio viene alla luce la singolarità del fatto che essa è, piuttosto che non essere»²⁵. L'insistenza e la forza con cui è ribadito non possono lasciare dubbi sul significato del *Werk*: esso rivela certamente la fondamentale non oggettività dell'ente (l'opera è qualcosa di assoluto, che sta-in-sé e non può essere ricondotta ad altro, perché il suo avvento è l'apertura di un mondo, e cioè l'inaugurazione della stessa dimensione del senso), ma la rivela in primo luogo in quanto si impone come qualcosa di unico e di irripetibile, e cioè di prodigioso, che resta sospeso sul nulla in forza del suo es-

serci, di cui nulla e nessuno può rendere ragione. Questo è l'elemento meraviglioso e sorprendente, l'elemento irriducibile che vibra nell'opera (*zittert im Werk*) e che rompe con la consuetudine quotidiana di trattare l'ente come ovvio nel suo darsi a disposizione. «In generale è possibile osservare a proposito di ogni realtà data (*an jedem Vorhandenen*), che essa è; ma si tratta, semmai accade, di una semplice constatazione, che viene presto dimenticata come cosa abituale. Che cos'è infatti più consueto del fatto che l'ente è? Ebbene, nell'opera lo straordinario è proprio questo, che essa come tale è»²⁶. In quanto l'opera d'arte è, e cioè avviene, si fa *Ereignis*²⁷, è quell'ente che rivela l'esser-ente di tutto ciò che si colloca nel suo spazio di luce, e che altrimenti viene assunto come mero *Vorhandenes*. Il *Werk* non vale però come una sorta di ente esemplare, ma niente meno che come il porsi-in-opera della stessa verità dell'essere: «ciò che è all'opera nell'opera» è «l'apertura dell'ente nel suo essere: l'evento della verità»²⁸. Se dunque alla luce dell'esperienza fondamentale della *physis* essere e verità dicono lo stesso, il farsi evento della verità nell'opera è l'instaurazione originaria dell'essere di ciò che è. E che ne è allora del *Vorhandenes*, del quotidiano, di ciò che ha perduto il suo valore originario di ente? «La messa-in-opera della verità dischiude violentemente il prodigioso (*stösst das Un-geheure auf*), mentre rovescia ciò che è ordinario o che si tiene per tale»²⁹. La situazione in cui l'ente si presenta immediatamente, come ovvio e disponibile, non è una situazione assoluta, ma si comprende in relazione alla istituzione originaria (*Stiftung*) della verità, come ciò che questa oltrepassa e che deriva dalla sua degradazione, dall'oblio in cui la verità dell'ente inevitabilmente sprofonda. Se dunque la non-verità non sta a sé, meno che mai può costituire il fondamento su cui la verità appoggia o rispetto a cui sopravviene. «La verità che si apre nell'opera non può essere sostenuta né derivata da ciò che è stato fin qui. Ciò che è stato viene contraddetto dall'opera quanto alla sua pretesa di valere come realtà esclusiva» (*ibid.*). Tanto la verità che la non-verità si tengono assieme in questo contrasto che le oppone, ma in forza del quale sono quello che sono. Staccare l'una dall'altra, significa restaurare quel dualismo di essere e apparire, di cui proprio il tema dell'opera ribadisce il rifiuto, allorché identifica il venire alla luce dell'ente con la posizione del suo essere. La verità è dunque origine, inizio assoluto (*Anfang*), che non lascia sussistere nulla prima di sé e non si lascia ricondurre ad altro. «Al contrario l'inizio contiene sempre in sé la riposta pienezza del prodigioso, e cioè del contrasto con l'ordinario»³⁰.

Donde scaturisce allora la verità se non dal nulla? «Così è infatti, se per nulla si intende la pura negazione dell'ente e se l'ente qui è rappresentato come ciò che è dato abitualmente (*jenes gewöhnlich Vorhandene*), che perciò dall'ergersi dell'opera viene smascherato e fatto vacillare nella sua pura presunzione di valere come il vero ente. La verità non può mai essere ricavata dall'essere immediato e consueto delle cose (*aus dem*

²³ *Ibid.*, p. 142: «*Sárma* è il concetto opposto a *lógos*, ciò che è soltanto sparso in contrapposizione a ciò che si mantiene in se stesso, la mescolanza caotica in contrapposizione all'insieme raccolto, il non essere (*Unsein*) di contro all'essere».

²⁴ *Cfr. ibid.*, p. 73.

²⁵ *Cfr. OA*, p. 63.

²⁶ *Cfr. ibid.*

²⁷ Evento che si appropria dell'esserci umano.

²⁸ *Cfr. OA*, p. 40.

²⁹ *Cfr. ibid.*, p. 71.

³⁰ *Cfr. ibid.*

Vorhandenen und Gewöhnlichen)»³¹. Il tema fondamentale della *Kehre*³² è così riproposto: l'essere è la manifestazione originaria di tutto ciò che non è niente; all'origine della verità-disvelamento non sta altro che la verità stessa e la sua forza di opporsi al nulla. Nell'opera si rivela proprio questo carattere non mediato, né mediabile dell'essere-verità nel suo valere ogni volta come inizio assoluto (*das Unvermittelte des Anfangs*)³³. Ciò è detto in modo lapidario attraverso l'esclusione che nell'opera spetti valore originario allo «*N. N. fecit*», mentre al contrario è «il semplice *factum est*» che essa ha da manifestare, e cioè il fatto del suo essere-stata-prodotta (*dieses «Dass» des Geschaffenseins*)³⁴, vale a dire il suo puro essere emersa dal nulla.

Ma non deve sfuggire ciò che per contrapposizione fa risaltare questo significato fondamentale dell'opera, e cioè l'apprestamento dello strumento, del quale si dice espressamente che esso «al contrario non è mai immediatamente la realizzazione (*Erwirkung*) dell'accadere della verità»³⁵. Lo strumento è finito in quanto è pronto per l'uso, tanto che il fatto del suo essere compiuto non interessa minimamente, ma scompare nella sua utilizzabilità. «Quanto più docilmente uno strumento si lascia maneggiare, tanto meno si presta attenzione al fatto che, per esempio, questo martello è, e cioè tanto più esclusivamente l'utensile si mantiene nel suo essere di strumento»³⁶. L'osservazione di per sé non è nuova – ricorreva infatti già in *Sein und Zeit* –, ma è nuova la prospettiva che la suggerisce, e cioè la contrapposizione con l'opera d'arte. Perché ora è chiaro che l'ente perfettamente utilizzabile e disponibile perde il suo valore di ente in quanto si lascia ridurre ad oggetto entro uno schema di interpretazione pratico-utilitaristico della realtà, e cioè in funzione dei bisogni e dei progetti del soggetto. In *Sein und Zeit* il fenomeno del mondo veniva chiarito assumendo come filo conduttore dell'analisi proprio il darsi dell'ente come *Zuhandenes* entro l'orizzonte del rapporto quotidiano con le cose circostanti, questo (schema di interpretazione prassistico) non poteva che predelineare un esito soggettivistico, e cioè l'interpretazione del mondo – e quindi dell'essere – in funzione del soggetto. Il ricorso all'opera in generale, e in particolare all'opera d'arte, consente di sottolineare quei momenti di originalità e gratuità ingiustificabile, che convergono da un lato con l'esperienza dell'essere come manifestatività pura, a cui non presiede nessuna logica né ragione alcuna; mentre dall'altro sanciscono la rottura con lo schema del soggetto, che si costituisce come tale – come accade ancora in *Sein und Zeit* – in quanto sa dare un senso alle cose. Il soggetto è il presupposto del senso (in *Sein und Zeit* senza *Dasein* non c'è senso, e la verità è un esistenziale), mentre nell'evento dell'opera l'apertura del senso è qualcosa di assoluto, che non si lascia ricondurre ad altro – è l'accadere della verità stessa, da cui e per cui l'uomo si trova richiesto come colui che la mette-in-opera, senza però poter sporgere minimamente rispetto all'evento totale che lo chiama nell'essere.

³¹ Cfr. *ibid.*, p. 68.

³² Per il significato di *Kehre* rimandiamo *supra* al nostro commento a *OA*, pp. 78 sg., nota 115.

³³ Cfr. *OA*, p. 72.

³⁴ Cfr. *ibid.*, p. 63.

³⁵ Cfr. *ibid.*

³⁶ Cfr. *ibid.*

D'altra parte è innegabile che non c'è tema che più di quello dell'opera risulti connesso con l'esaltazione moderna della soggettività, con la rivendicazione del suo ruolo di protagonista esclusivo di ogni novità, e quindi della storia. È chiara dunque l'intenzione da parte di Heidegger di trovare il luogo che gli consente di fare i conti in modo decisivo con le filosofie dell'Io e dello Spirito, con le metafisiche della produttività e della potenza, che hanno bisogno di costruire un soggetto capace di fare (le cose, se stesso, la storia) per dare una ragione di tutto ciò che accade. Per quanto la cosa possa riuscire paradossale, è dunque proprio sul terreno dell'opera d'arte, e della sua reinterpretazione in funzione del problema dell'essere, che si consuma la rottura tra la meditazione di Heidegger e la tradizione romantico-decadente, a cui è stato frettolosamente ricondotto in sede critica, e più in generale le filosofie del potere creativo dell'uomo.

LO SCHEMA DEL SOGGETTO E LO SCHEMA DEL FARE

Per misurare la profondità della rottura di cui si diceva, basta considerare con sufficiente attenzione il rovesciamento dello schema romantico che Heidegger compie. Non è più infatti lo *Schaffen* che può rendere conto dell'opera, ma questa soltanto ci può dire qual è il senso veritativo di ogni produzione creativa³⁷. E ce lo può fare intendere alla luce di quel carattere la totalità strutturata che compete all'evento, per il quale l'opera non sta prima del creatore – ciò che è del tutto ovvio per il senso comune –, ma nemmeno il creatore sta prima dell'opera, perché egli è costituito come figura storica né prima, né dopo, ma cooriginariamente al venire alla luce dell'opera stessa. Ma dunque se lo *Schaffen*, e cioè la produttività del soggetto, non sta al principio del *Werk*, quale ne è il senso e come va pensato il ruolo dell'uomo nella messa-in-opera della verità?

La domanda che ci poniamo deve fare aprire gli occhi sul presupposto metafisico del modo comune di pensare, per il quale ogni azione scaturisce da un principio che ad essa preesiste e che in essa non si risolve, ma rimane trascendente. Dove resta del tutto non chiarito come possa avvenire il passaggio dalle oscure potenzialità, che vengono riferite a tale principio, alla luminosità delle opere che ne rappresenterebbero i frutti. Tanto più che le possibilità possono rivelarsi come possibilità dell'opera solo alla luce dell'evento dell'opera stessa, sicché non si presentano mai come tali, ma rappresentano piuttosto il risultato di una ricostruzione, che può essere compiuta solo in quanto l'opera è. L'autentica questione non consiste allora nel chiedere quali forze siano in grado di rendere ragione del prodursi del *Werk*, ma sarà quella che assumendolo come evento originario metterà in discussione la logica che ne esige una spiegazione in termini di produzione per virtù di un soggetto preesistente. Per questa via è lo schema del fare che viene chiamato in causa, e cioè la ricostruzione della genesi dell'opera attraverso l'introduzione della figura di un soggetto, il quale agisce in vista dei fini che si propone e che per realiz-

³⁷ Cfr. *ibid.*, pp. 56 sgg.

zarli appronta gli strumenti adeguati e li mette in opera attraverso decisioni e valutazioni che misurano sul metro della rispondenza al fine inteso gli effetti conseguiti di volta in volta. Tale schema è, per così dire, storicizzato, e cioè è svestito della pretesa di definire strutture assolute e necessarie attraverso la rivelazione del carattere storico delle categorie con cui è costruito. L'assolutezza è solo quella dell'evento entro il quale un tale schema può trovare il proprio luogo storico, ed è, come consideravamo, l'assolutezza dell'apertura di un mondo, e cioè di un orizzonte del senso che non può rinviare a giustificazioni trascendenti, perché fuori di esso non c'è senso e non ci sono dunque ragioni da cercare.

La liberazione della produzione-creazione (*Schaffen*) dello schema soggettivistico del fare trova il proprio momento decisivo nel recupero dell'esperienza greca della *téchne*. Questa consente di intendere il produrre non tanto secondo una valenza pratico-operativa, quanto piuttosto secondo una valenza eminentemente manifestativa. *Téchne* è infatti *Wissen*, sapere, e cioè un produrre l'ente nel senso di portarlo alla luce (*Her-vorbringen*), traendolo dal nascondimento: offrendolo nel disvelamento del suo aspetto. Qui è il senso fondamentale di ogni mettere a disposizione (*Her-stellen*), tanto di quello che si compie nell'opera quanto di quello che appronta gli strumenti dell'agire quotidiano; esso accade in ogni caso «all'interno di quel portare alla luce, che originariamente lascia sopraggiungere (*vor kommen*) l'ente nella sua presenza (*Anwesen*) in forza dell'aspetto che offre (*von seinem Ausehen her*)»³⁸. Il senso del portare che si compie nello *Her-vorbringen* è dunque «piuttosto quello di un accogliere e di un attingere all'interno del rapporto col disvelamento»³⁹. Ciò significa che la produzione dell'opera non va pensata come il frutto di un'iniziativa che il soggetto decide nella propria autonomia e a cui dà attuazione pratica con l'esecuzione dell'opera stessa. Lo schema del fare rivela qui la sua radicazione in un'antropologia dualistica, che divide l'uomo in una sfera interiore ed una esteriore del proprio essere. La prima, segreta e profonda, nasconde la vera essenza dell'uomo, quell'essenza che egli manifesta all'esterno attraverso le opere che decide di compiere. Tale antropologia corrisponde alle esigenze dello schema metafisico di giustificazione di ciò che accade attraverso il ricorso ad elementi trascendenti lo stesso accadere.

Al di fuori di questo schema dualistico l'uomo va pensato come originariamente aperto alla rivelazione dell'essere e come originariamente costituito in questo rapporto. Il quale non si realizza mai come un vuoto manifestare, ma accade come produzione dell'opera, e come rivelazione attraverso di essa della totalità dell'ente manifesto. *Il «Werk» non nasce dunque dall'uomo, ma nasce con l'uomo nel dischiudersi della luce dell'essere (della verità)*, la quale peraltro non può aprirsi se non come l'evento nel quale l'uomo produce l'opera mentre la lascia accadere, e l'opera fa essere l'uomo chiamandolo alla verità della propria essenza. La desoggettivizzazione dell'uomo viene così operata nello stesso momento in cui viene negata l'ipostatizzazione metafisica della verità, che la confina in una zona dell'ente – la zona della trascendenza suprema.

³⁸ Cfr. *ibid.*, p. 58.

³⁹ Cfr. *ibid.*, p. 61.

Ora, proprio perché la verità non sta in sé come un ente (o una regione dell'ente), essa può essere pensata come apertura solo in quanto «si istituisce nell'ente che viene portato alla luce grazie ad essa»⁴⁰. Il significato del *Werk* può dunque essere compreso a fondo solo in riferimento al tema della *Differenz*⁴¹, per cui l'essere non è l'ente, ma non è mai se non come l'essere dell'ente. Al tempo stesso risulta che tale tematica centrale della meditazione heideggeriana ha una chiara, fondamentale connotazione anti-dualistica e anti-metafisica, proprio mentre insiste sull'irriducibilità reciproca dell'essere e dell'ente. Con questa dunque deve essere pensato ben altro che la ricostituzione di una qualsiasi zona metafisica di mistero al di là del mondo degli uomini, i quali invece sono coinvolti senz'altro nel farsi evento della stessa differenza in forza dell'accadere del *Werk*.

Sono qui delineati gli elementi strutturali dello *Ereignis*, come avverte lo stesso Heidegger nello *Zusatz* del 1956, sottolineando dunque implicitamente che nel saggio sull'opera d'arte è ormai presente la tesi che diventerà esplicita in *Identität und Differenz*, e cioè che solo all'interno dello *Ereignis* l'uomo perde i connotati metafisici del soggetto⁴². Questi configurano un uomo che pensa e poi decide sulla base di ciò che sa, per operare in vista della trasformazione di un mondo che gli preesiste. Heidegger non solo supera una tale interpretazione naturalistico-oggettivistica del mondo, ma risolve la dimensione dell'interiorità, che la tradizione solitamente articolava nei momenti del *Wissen* e del *Wollen*, nel movimento di apertura-trascendenza, che costituisce l'essere del *Dasein* e nel quale un momento trapassa nell'altro. «Il sapere, che è poi un volere, e il volere, che resta un sapere, è l'abbandonarsi estatico dell'uomo esistente nel disvelamento dell'essere»⁴³. Ciò va tenuto presente per intendere le figure della risolutezza (*Entschlossenheit*) e della decisione (*Ent-scheidung*) non già come modi in cui il soggetto può volere se stesso e il mondo (il soggetto dispone così in virtù di un più profondo se stesso dei propri atteggiamenti, li assume, li corregge, li abbandona, per realizzare comunque in essi se stesso), ma più radicalmente come «l'aprirsi del *Dasein* per il dischiudersi dell'essere al di là dell'irretimento nell'ente»⁴⁴. In questa *Ent-schlossenheit* il *Dasein* realizza il proprio *Selbst*, che invece la metafisica pensa in modo cosalistico come un che di soggiacente (una sostanza dell'Io), che garantisce la permanenza dell'identico soggetto nella diversità degli atteggiamenti che può assumere. Il *Dasein* c'è dunque pienamente in quanto è

⁴⁰ Cfr. *ibid.*

⁴¹ Per la differenza tra essere e ente (*Differenz*) si veda *supra*, la nota 23 del nostro commento a *OA*, pp. 35 sg.

⁴² Si tratta di quel determinarsi della verità come evento appropriante (*Ereignis*) dell'esserci umano a cui abbiamo già fatto riferimento. Cfr. *supra*, la nota 12 del nostro commento al saggio di Gadamer a p. 91 e la postilla (*Zusatz*) che compare in appendice a *OA*, alle pp. 76-79.

⁴³ Cfr. *OA*, p. 64. *Wissen* e *Wollen*, sapere e volere, significano qui voler accogliere la manifestazione dell'ente nella sua disvelatezza, nell'includibilità della sua presenza e «sapersi» coinvolti in essa; vale a dire riconoscersi in una dimensione che oltrepassa il rapporto usuale, abitudinario con le cose «stravolgendolo» totalmente; ed è appunto quell'esperienza di verità dischiusa dall'esperienza dell'opera d'arte, che mostra quel che è «esigito» dall'evento della disvelatezza, che dispone dell'esserci umano più di quanto esso possa disporre. Cfr., *supra*, la nostra nota 87 a p. 65 di *OA*.

⁴⁴ Cfr. *OA*, *ibid.*

risoluto, e cioè aperto. Non è dunque il *Dasein* che decide di aprirsi o di chiudersi all'essere, ma è l'evento dell'essere che lo «esige come lo spazio dell'apertura (l'illuminarsi del luogo, *die Lichtung des Da*)... in cui ogni ente viene alla luce nel modo che gli è proprio»⁴⁵.

⁴⁵ Cfr. *ibid.*, p. 59.

Vattimo, *L'opera d'arte come messa in opera della verità e il concetto di fruizione estetica*

Gianni Vattimo (1936), allievo di L. Pareyson e di H.G. Gadamer, è uno tra gli esponenti più noti del dibattito ermeneutico contemporaneo. Le pagine che qui presentiamo, tratte da *Poesia e ontologia*, Mursia, Milano 1985, pp. 117-128, partendo dall'apparente indeterminatezza della questione della fruizione estetica nel saggio sull'opera d'arte di Heidegger, ridiscutono le teorie formalistiche e contenutistiche dell'arte. È infatti proprio il legame tra arte e verità delineato da Heidegger, a rivelare l'inconsistenza dell'approccio «naturalistico», oggettivistico, al mondo dell'arte. Sia che si pensi che l'opera debba esprimere un qualche significato di verità sociale o vitalistico oppure che riproduca strutture armoniche della realtà, si perde di vista il carattere fondamentale dell'arte.

Nel mostrare come nell'opera d'arte sia all'opera la verità, Heidegger ci consente di uscire dall'empasse del realismo estetico. Il carattere essenziale dell'opera è quello di rendere manifesta la contesa tra Terra e Mondo, che Vattimo intende come la contesa tra l'aspetto pubblico tramite cui l'opera si espone ai suoi fruitori (il Mondo) e quella permanente riserva di significati che consente alla vera opera d'arte di non esaurirsi mai nella sua fruizione e nella sua interpretazione (la Terra). Rispetto a ciò l'autentica fruizione estetica si rivela allora come parte essenziale dell'evento dell'arte: nel suo radicarsi in un mondo storico e nella ricchezza della sua inesauribilità espressiva.

1. OPERA, VERITÀ, MONDO

La definizione più chiara ed esauriente che Heidegger, dal punto di vista ontologico, dà dell'opera d'arte è, come si sa, quella che compare nel saggio su *Der Ursprung des Kunstwerkes*¹ e secondo la quale l'opera d'arte è una «messa-in-opera della verità». Tale definizione è sviluppata da Heidegger soprattutto nel senso di una precisazione del significato ontologico dell'arte, ma non altrettanto, invece, nel senso di un chiarimento della fruizione estetica. Resta piuttosto indeterminato, non solo in questo saggio ma nelle

¹ *Op. cit.*

opere successive di Heidegger, come debba essere pensato, in tale prospettiva, il concetto di fruizione estetica, l'incontro dello spettatore o lettore con l'opera. Indicazioni per uno sviluppo della questione si possono ricavare però, ma sempre come puri spunti di elaborazioni che non possono in alcun modo rivendicare con certezza una «fedeltà» all'insegnamento heideggeriano, dalla stessa pratica di Heidegger lettore e commentatore di testi poetici: per esempio dai commenti a Hölderlin², e più ancora da alcuni saggi contenuti nel più recente *Untenwegs zur Sprache*³. Su questa base si tratta non tanto di interpretare il suo pensiero, quanto di svilupparlo e proseguirlo.

Circa il significato letterale dell'espressione «messa-in-opera della verità», in rapporto a cui si vuole esaminare il concetto di fruizione estetica, non si può far altro che rimandare all'illustrazione che Heidegger ne dà nel saggio citato. Ricordiamo soltanto, qui, che l'opera non è in alcun modo una messa in opera della verità in quanto manifesti o renda nota una verità data, stabilita, la verità su una situazione o una struttura esistente dell'ente; essa invece, appunto, è messa in opera della verità nel senso pregnante che l'espressione «messa in opera» può avere in italiano, come quando si dice: la messa in opera di una costruzione, per intendere che la si mette in grado di funzionare. L'opera mette in opera la verità in questo senso (o anche: nell'opera, è la verità che si mette in opera in questo senso): l'opera infatti apre una nuova «epoca» dell'essere; come evento assolutamente originario e irriducibile a ciò che già era, essa fonda un nuovo ordine di rapporti nell'ente, un vero e proprio nuovo mondo. Ecco perché, se c'è un termine che possa definire l'incontro del lettore con l'opera, questo termine per Heidegger è quello di *Stoss*, di *shock* o scossa: l'opera d'arte produce nel lettore una sospensione di tutti i rapporti normali, fa diventare strano tutto ciò che fino a quel momento era apparso ovvio e abituale.

È evidente, anche da questa sommaria descrizione del problema nei termini in cui esso si pone per Heidegger, che un tale incontro con l'opera, inteso come *Stoss* dell'incontro con un nuovo mondo, non può ridursi in alcun modo entro l'ambito dei tradizionali concetti di fruizione estetica.

2. CONTENUTISMO E FORMALISMO NEL CONCETTO DI FRUIZIONE ESTETICA

I termini in cui, nella storia dell'estetica, si è pensato l'incontro con l'opera d'arte, sono fondamentalmente due: contenutismo e formalismo. Tale antitesi non è soltanto e principalmente uno schema polemico di comodo; essa è invece legata allo stesso modo che il pensiero metafisico, cioè ontico, ha di impostare, o non impostare affatto, il problema della verità⁴. Se non si pone radicalmente la questione della verità, ma si continua

² Cfr. *La poesia di Hölderlin* cit.

³ Trad. it. in *Il cammino verso il linguaggio* cit.

⁴ Quel pensiero cioè che non distingue l'essere dall'ente confondendoli sul piano ontico. Si veda *supra*, la nostra nota 23 ad OA, pp. 35 sg.

a concepire il vero anzitutto come la conformità a un «dato», o anche, che è una variazione della conformità, come correttezza sintattica e formale, la concezione della fruizione estetica, nella misura in cui ci si sforzi di porla filosoficamente, oscillerà sempre necessariamente tra contenutismo e formalismo⁵.

Se si accentuerà il rapporto dell'arte con la verità, pensata tuttavia sempre in maniera metafisica, il valore e il significato dell'arte consisteranno nel manifestare, rendere particolarmente evidente anche sul piano sensibile, una verità, cioè una proposizione informante in qualche modo sullo «stato delle cose», sia poi questo stato una condizione emotiva dell'uomo, la configurazione sociale di un'epoca, la stessa struttura dell'essere⁶. Nella misura in cui, invece, si vorrà riconoscere all'arte una funzione originale e irriducibile alla conoscenza, sempre metafisicamente considerata, l'arte verrà vista come pura costruzione formale di oggetti che si impongono come validi in quanto dotati di una «struttura», nel riconoscimento della quale si trova un certo piacere⁷. In tutti e due i casi il piacere è legato al riconoscimento (termine chiave già nella *Poetica* aristotelica⁸, e con la stessa oscillazione, o almeno compresenza, dei due significati qui indicati): nel primo caso, di una verità, che è riconosciuta in quanto, in qualche modo, è già conosciuta anche per altra via (e a ciò si connette il carattere di provvisorietà e inessenzialità che l'arte ha in tutte le prospettive contenutistiche); nel secondo caso, il riconoscimento è un fatto più sottile, che implica già la valutazione sulla riuscita della forma: la bella struttura mi dà piacere come tale in quanto «riconosco» che è come doveva essere. Molto spesso questo secondo tipo di piacere, volendo fondarsi ulteriormente senza implicare una revisione del concetto metafisico della verità, finisce per ricondursi a posizioni psicologistiche, vitalistiche, ecc.

I due indirizzi, contenutistico e formalistico, sebbene facciano valere delle esigenze autentiche, in quanto le isolano, come nell'ambito del pensiero metafisico non possono non fare, rivelano delle interne contraddizioni e insufficienze, intorno alle quali si è affaticata molta parte della storia dell'estetica.

La difficoltà fondamentale di ogni atteggiamento contenutistico è quella che abbiamo già indicato come provvisorietà e inessenzialità dell'arte; si sa che sono questi i caratteri che l'arte finisce per avere, per esempio, nel pensiero hegeliano, in cui essa è giustificata proprio in quanto è *aufgehoben*, superata e tolta nella filosofia⁹. Ora, ciò che nel sistema hegeliano accade all'arte come forma dello spirito nei confronti della filosofia, quindi al livello della storia stessa dello spirito, accade, in ogni contenutismo, al livello della fruizione estetica. Se l'opera è soltanto e fondamentalmente la manifestazione d'una verità, una volta che ne ho ricavato l'informazione che essa mi voleva dare, non ha

⁵ Se ci si continua cioè ad attenere alla teoria della verità come *adaequatio rei et intellectus*, la conformità della proposizione alla cosa cui in campo estetico corrisponde il concetto di imitazione come riproduzione della realtà, nei suoi contenuti vitalistici, sociali, ecc. o nelle sue forme, ordini, strutture, bella disposizione, ecc. Si vedano a riguardo le note 30 sgg. a OA, pp. 39 sgg.

⁶ Si tratta dell'aspetto «contenutistico».

⁷ Tale invece è l'estetica «formalistica».

⁸ Cfr. Aristotele, *Poetica*, XVI, 1454b sgg. Si tratta dell'arte come campo del puro godimento estetico.

⁹ Cfr. G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche* cit., §§ 572 sgg.

più alcun interesse per me. Un permanere di tale interesse si giustifica solo in quanto l'opera non sia stata capita a fondo: ed è infatti così che, in una prospettiva contenutistica, si giustifica la permanente viva presenza di certi grandi opere d'arte nella storia: esse, si dice, contengono una verità che deve ancora essere compresa. Resta però che l'ideale è una condizione in cui un ulteriore interesse per l'opera non sia più necessario né possibile.

Gli aspetti dell'inessenzialità dell'opera nelle prospettive contenutistiche sono molteplici. Per esempio, se l'opera è portatrice di un messaggio di verità, essa si rivolgerà principalmente all'intelletto; tutto l'interesse che, di fatto, si porta alla presenza sensibile e fisica dell'opera, interesse che coinvolge la nostra sensibilità ai più diversi livelli, è, ancora una volta, qualcosa di inessenziale, una sorta di provvisorio rivestimento di un vero che, però, aspira a mostrarsi in tutta la sua pura astrattezza e impersonalità. Impersonalità, giacché nella concezione metafisica della verità come obiettività, al livello del riconoscimento del vero la persona non può che essere messa tra parentesi, o al massimo rivelarsi anch'essa come momento provvisorio e inessenziale. Sicché un contenutismo conseguente non ha nulla da dire sui caratteri di individualità e di personalità dell'esperienza estetica¹⁰.

Non solo: all'inessenzialità della concreta fisicità dell'opera corrisponde, come conseguenza logicamente inevitabile, l'impossibilità di teorizzare in modo soddisfacente il giudizio estetico. Ciò che conta nell'opera è la verità di cui essa è veicolo, segno, rappresentazione mitica, mistificazione, ecc. Quando una tale verità sia riconoscibile, il resto non conta. Ora, per prendere quella forma di contenutismo che oggi è più frequente e popolare, il sociologismo, è indiscutibile che la verità sulla situazione sociale di una determinata epoca ci è rivelata altrettanto bene, forse anzi meglio, da opere universalmente ritenute mediocri che dai capolavori. L'unica scappatoia potrebbe essere quella di riferirsi alla maggiore o minore evidenza, o forza, ecc., con cui l'opera presenta e manifesta una tale verità; col risultato di ridurre ogni giudizio estetico a una questione di retorica o di psicologia della persuasione.

Non meno problematiche sono le conseguenze dell'assunzione di una prospettiva coerentemente formalistica. Nella misura in cui il formalismo pretende di fondarsi radicalmente, esso non di rado ritorna a posizioni contenutistiche: per esempio, il piacere della bella struttura può essere ricondotto a necessari modi di funzionare della nostra intelligenza o della nostra sensibilità, o anche, come hanno fatto certi teorici positivisti, ad abitudini percettive, intellettuali, valutative indotte in noi dall'appartenenza a un determinato gruppo sociale. In tutti questi casi, ancora, l'opera viene vista come una incarnazione più o meno provvisoria di forme date altrimenti, e che in essa trovano solo l'occasione di riconoscersi e di esplicarsi.

Se non vuole ricondursi a queste posizioni, il formalismo deve necessariamente mantenersi nell'ambito di una estetica del gioco [...] che affermi il valore del riconoscimento della bella forma come valore in sé, connesso col fatto di essere esercizio delle nostre fa-

¹⁰ L'oggettivo concordare tra realtà e quel che sulla realtà si asserisce. Nel caso dell'arte, questo significa il passare in secondo piano oltre all'individualità dell'opera stessa anche l'esperienza personale del fruitore.

coltà¹¹. È questa una posizione molto più diffusa di quanto non si creda, presso molti critici, per esempio, per cui la riflessione sulle opere consiste in sostanza nella messa in evidenza di certi meccanismi, conosciuti i quali, si ritiene, l'opera può essere fruita più pienamente.

Ma è proprio quando i meccanismi delle opere sono evidenziati con più cura, in maniera che si potrebbe ritenere definitiva, che l'opera rivela di non lasciarsi esaurire da tali manipolazioni. Anche nel formalismo, come ci è parso di vedere già nel contenutismo, la vera insufficienza consiste nel fatto che l'opera si ripropone alla fine di ogni *Aufhebung*¹² e di ogni analisi come qualcosa che, da una parte, non si lascia mettere tra parentesi una volta riconosciuta la verità di cui sarebbe portatrice e, dall'altra, che non si lascia esaurire da una considerazione analitico-strutturale¹³. L'analisi del meccanismo dell'opera, sebbene non sia inutile (ma nell'ambito di una «scienza dell'arte», più che nell'ambito di un lavoro critico che voglia servire, anche, alla più completa fruizione di essa) non spiega né, soprattutto, sopprime, il nostro sempre rinnovato e «vitale» interesse per l'opera. Se questo interesse dovesse risiedere davvero nella percezione di un gioco strutturale, non potrebbe non cadere una volta svelato il meccanismo su cui tale gioco si fonda; come un romanzo giallo di cui si conosce l'assassino, e che certo non interessa più, a una seconda lettura, come interessava la prima volta; anzi, un lettore di romanzi gialli che non sia anche grammatico e stilista e teorico dei mass-media non lo rilegge più per niente.

Queste, e tutte le altre, insufficienze e contraddizioni interne di contenutismo e formalismo, come si è detto, non nascono soltanto dal fatto che ciascuna delle due posizioni, pur rappresentando esigenze valide, ne isola la rivendicazione in maniera esclusiva; anzi, questo stesso isolarsi dell'una o dell'altra esigenza è legato, più profondamente, al pensiero metafisico e alla sua concezione della verità. Non si «superano» contenutismo e formalismo facendone una sintesi, ma rivedendo le basi anche remote su cui essi si fondano.

3. FORMA E CONTENUTO NELLA MESSA-IN-OPERA DELLA VERITÀ

Che non si tratti di una sintesi pura e semplice di queste due esigenze, nel pensiero di Heidegger, ma piuttosto di una reimpostazione del problema, è chiaro da una analisi un po' più approfondita del concetto di messa-in-opera della verità. Da una parte, infatti, costitutivo dell'atteggiamento contenutistico è, come abbiamo visto, il concetto della inessenzialità e provvisorietà dell'opera: siccome la verità è qualcosa che, fondamentalmente, si dà prima e fuori dell'opera, l'opera non ne è che una accidentale manifestazione,

¹¹ Ad esempio il libero gioco tra intelletto e immaginazione di cui parlava Kant per il giudizio di gusto.

¹² Cioè di ogni togliimento e superamento della sua concreta specificità attraverso una presunta comprensione critica di come essa è fatta: dei contenuti che esprime o delle armonie che incarna.

¹³ La contraddizione consiste nel fatto che, da un lato, l'opera si ritiene compresa nella sua verità attraverso l'analisi dei suoi contenuti o della sua forma, e allo stesso tempo però l'opera permane nella sua ineffabilità rispetto a quelle analisi che pretenderebbero di esaurirne il significato.

rappresentazione, ecc. Tale rapporto di accidentalità dell'opera, e di ogni evento, in fondo, nei confronti della verità è essenzialmente connesso a una prospettiva che continui ad assumere la verità come conformità a un dato che può garantire la validità della conoscenza e delle manifestazioni della verità proprio in quanto è dato una volta per tutte, stabilito, sottratto all'eventualità.

Ora, come si è visto, Heidegger pensa la verità come evento; in quanto ha un carattere eventuale, cioè è l'aprirsi degli orizzonti storici entro cui gli enti vengono all'essere, la verità ha, come dice Heidegger, una «tendenza ad essere-in-opera»¹⁴. L'essere in opera non è accidentale alla verità proprio perché essa è evento: come tale, deve accadere in qualche modo, e non è nulla al di fuori o al di sopra di tale accadere. Se accade nell'opera d'arte, l'opera le resta indissolubilmente legata, e lei all'opera. Solo perché si suppone che la verità abbia un'esistenza e un modo di darsi indipendente dall'opera, si può pensare di prescindere a un certo punto da questa. Nella concezione ontologica della verità come evento, è esclusa ogni accidentalità dell'incarnazione della verità rispetto alla verità stessa, e quindi ogni possibile *Aufhebung*; la verità è la verità dell'opera, tolta o dimenticata l'opera è tolta anche, e dimenticata, la verità che in essa è accaduta¹⁵.

Questo stretto legame della verità con l'opera potrebbe sfumare, a un certo punto, nel formalismo; giacché se la verità si mette in opera nell'opera non è che la verità dell'opera, essa potrebbe venir confusa puramente e semplicemente con l'esistenza fisica dell'opera stessa, con la sua struttura formale. Ma, ancora una volta, è lo sforzo di non perdere mai di vista il radicamento ontologico che sottrae Heidegger al pericolo del formalismo¹⁶. L'opera, egli dice nel saggio sull'origine dell'opera d'arte a cui qui continuamente mi richiamo, è *Gestalt*, forma, in quanto è *gestellt*, cioè posta, collocata; la forma non è qualcosa che definisca semplicemente e isolatamente la cosa particolare, chiudendola entro la sua perfezione strutturale. E neanche, ovviamente, la collocazione può essere pensata in senso puramente fisico, nei termini della dialettica forma-fondo della *Gestaltpsychologie*¹⁷, almeno non è questo che Heidegger intende. L'opera è forma, invece, in quanto è collocata nel *Riss*, nel «tratto» o «scissura» che unisce e separa mondo e terra, *Welt e Erde*.

Sul termine *Riss* e connessi, Heidegger fa una serie di elaborazioni etimologico-filosofiche che non stiamo qui a riportare. Più importante, invece, è la coppia di termini mondo e terra: basti dire qui che il mondo è il sistema che gli enti costituiscono entro un

¹⁴ Cfr. OA, p. 60.

¹⁵ L'evento della verità non è qualcosa che si aggiunga esteriormente all'opera. Piuttosto la verità è lo stesso manifestarsi nell'opera come disvelatezza alla quale pertanto resta inscindibilmente legata.

¹⁶ Non si tratta di una vuota tautologia per cui la verità sarebbe la presenza dell'opera e viceversa. Piuttosto, qui la disvelatezza sottintende il gioco della differenza tra l'essere e l'ente, tra latenza e non nascondimento che nell'opera si rende presente come la contesa tra Mondo e Terra.

¹⁷ Si tratta di quella teoria sorta a cavallo del Novecento in Austria, Germania e, in un secondo tempo negli Stati Uniti, la quale, in polemica con la psicologia associazionistica, sosteneva che ogni fenomeno complesso, come ad esempio quello della percezione, non deve mai essere inteso come una semplice aggregazione, come il risultato delle sue componenti. Per un iniziale approccio a tali questioni rimandiamo a W. Köhler, *La psicologia della Gestalt*, trad. it. di G. De Toni, Feltrinelli, Milano 1989.

determinato orizzonte o un'apertura dell'essere; la terra, che non si identifica con la natura (per opposizione al mondo come «cultura»), rappresenta piuttosto, nell'opera, la riserva permanente dei significati, la base ontologica del fatto, a cui abbiamo più volte alluso, che l'opera non si lascia esaurire da nessuna interpretazione. Ogni interpretazione definisce un mondo aperto e fondato dall'opera; ma l'opera come tale è una permanente riserva di nuove possibili interpretazioni, e, in quanto si dà come qualcosa che anche sempre si sottrae e si riserva, Heidegger vede in essa la presenza della terra.

L'importanza di tale definizione della forma come collocazione dell'opera nel *Riss* tra mondo e terra consiste nel fatto che, in tal modo, la forma è vista essenzialmente come apertura del mondo. L'opera è forma proprio in quanto è un evento, ma soltanto il primo evento di un mondo che essa apre e fonda. Da un lato, non è privata della sua individualità perché ad essa come evento individuativissimo e peculiare la verità è legata indissolubilmente nel suo accadere; dall'altro, tale individualità non la chiude in sé, riducendola al rango di una «cosa», la cui presenza si riduca a una perfezione formale oggetto di una fruizione estetica; anzi, la forma si può solo concepire come collocazione, come essere *gestellt* tra mondo e terra. L'opera, infatti, come evento apre e fonda il mondo; ma anche, come evento fondante che non viene semplicemente da altri eventi intramondani, ha una sorta di legame privilegiato con l'essere; sicché collega, si potrebbe dire, il mondo alla permanente riserva di significati che è la terra, o, se si vuole, l'essere stesso nella sua forza originante.

In tal modo, le due esigenze presenti nel contenutismo e nel formalismo vengono fatte valere da Heidegger non semplicemente mediante una sintesi, ma mediante la revisione stessa del concetto metafisico della verità. Da una parte, allora, c'è un permanere presso l'opera e un continuare a interessarsi ad essa nella sua concretezza concepito in maniera molto più ricca e radicale di quanto non facesse lo stesso formalismo; dall'altra, l'opera è vista autenticamente come portatrice della verità, ma di una verità che è tanto più essenzialmente presente in essa quanto più è concepita come nascente e istituentesi insieme ad essa.

4. PROBLEMATICITÀ DELLA FRUIZIONE «ESTETICA»

Forse uno dei primi a sentire con particolare urgenza (e anche a tentarne una soluzione sul piano ontologico) questo problema di una sintesi autentica di contenutismo e formalismo fu Nietzsche. Il primo capitolo de *La nascita della tragedia* definisce l'uomo esteticamente sensibile come quello che, da una parte, sente profondamente il fascino della forma definita, apollinea, e si sofferma presso di essa con attenzione minuziosa e appassionata; ma, d'altro canto, sa sempre anche vederla come pura apparenza¹⁸. Una tale dialettica di attenzione per la forma e di ricerca, al di là di essa, del suo «significato» (anche se non nel senso dell'apparenza come l'intendeva, schopenhauerianamente,

¹⁸ Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. di S. Giametta, Adelphi, Milano 1972.

Nietzsche), è costitutiva della fruizione estetica, e la dottrina heideggeriana dell'opera come messa-in-opera della verità ne rende ontologicamente ragione.

È vero infatti che, da una parte, la fruizione dell'opera d'arte implica sempre, o anzi, in un certo senso, culmina in un atto di contemplazione «estetica», in cui l'opera si impone per la sua perfezione meramente formale, si potrebbe dire, senza riferimenti o rimandi ulteriori che turbino la soddisfazione e la tranquillità connesse con questo stato. D'altra parte, è anche vero che l'incontro con una grande opera d'arte rappresenta sempre, oltre e più che un'esperienza «estetica» in questo senso, anche un'esperienza teoretica, morale, emotiva, che impegna tutti i livelli della personalità e ci fa parlare di una verità dell'arte, di una sua «cosmicità», di una sua portata ontologica. In tal modo, l'opera, nell'esperienza concreta, rifiuta di lasciarsi chiudere entro i limiti di un formalistico concetto di bellezza, esce dalla «sfera estetica» in cui si pretende di rinchiuderla e si fa valere come appello di verità nel senso più vasto e pieno della parola.

Nell'ambito della concezione heideggeriana dell'opera come messa-in-opera della verità vengono soddisfatte entrambe queste esigenze che, venute in luce nell'esperienza estetica, sono poi isolate e irrigidite nel contenutismo e nel formalismo; nello stesso tempo, però, sembra che sia messa in pericolo – ammesso che d'un pericolo si tratti – la stessa possibilità di parlare ancora di una «fruizione estetica». Questo, d'altra parte, è il senso della polemica heideggeriana contro l'estetica (come contro l'etica, peraltro) in quanto pretesa di isolare un tipo di esperienza in cui si darebbe specificamente l'incontro con l'opera d'arte, esperienza che si distinguerebbe, in quanto estetica, da esperienze d'altro tipo, altrettanto specifiche e isolatamente specializzate.

Heidegger parla, per la fruizione dell'opera d'arte, di un permanere nell'apertura aperta dell'opera¹⁹, cioè nel mondo che essa fonda. È l'opera d'arte, infatti, che nel pensiero maturo di Heidegger apre e fonda i mondi storici, i quali esistono in definitiva proprio come sforzo di viverla, interpretarla, imitarla. Si pensi per questo al significato epocale di certe grandi opere d'arte di cui si è nutrita la tradizione dell'Occidente; ma ogni opera d'arte, del resto, può diventare epocale, come attesta l'alterna vicenda dei gusti, delle svalutazioni e rivalutazioni di opere, autori, stili, di cui è piena la storia dell'arte e della critica. Permanere nel mondo fondato dall'opera significa, per così dire, vivere nella sua luce. La storia di un'epoca non è altro, in fondo, che esegesi di una o più opere d'arte in cui una certa «epoca» dell'essere si è istituita e aperta.

Nella fruizione estetica concepita in questa prospettiva, non si tratta quindi né di un puro godere l'opera nella sua perfezione formale né di un andare al di là dell'opera alla scoperta di una verità di cui essa sarebbe manifestazione o rivelazione. Né l'opera è intesa come pura forma, né è soppressa e superata in una attività teoretica che la oltrepassi e la risolva tutta in sé. Tuttavia, in quanto permanere nel mondo fondato dall'opera vuol dire riorganizzare (e ciò continuamente) la propria esistenza e la propria «visione del mondo» in base all'apertura dell'essere che nell'opera è accaduta, ciò significa anche sempre trattare l'opera come l'annuncio di una verità; e, in quanto nello sforzo di capire

¹⁹ Cfr. OA, p. 69.

e realizzare il mondo fondato dall'opera si raggiungono delle formulazioni definite, compiute, anche se mai definitive, che danno di questo mondo una interpretazione, l'incontro con l'opera ha anche sempre il carattere di pervenire a un compimento e della soddisfazione «estetica» per la forma.

Tuttavia, quel che importa è proprio che i due aspetti sono continuamente entrambi presenti in questo modo di concepire l'incontro con l'opera d'arte. Come l'opera è messa-in-opera della verità anche in quanto, come dice Heidegger, è l'attuazione permanente del conflitto originario tra *Welt e Erde*, cioè tra mondo e terra²⁰, così la fruizione di essa, e la storia stessa nel suo senso più vasto, è un permanente articolarsi di definitezze che non esauriscono mai l'opera d'arte (l'epoca dell'essere), ma vivono proprio in quanto essa permane come loro *Boden*, come loro fondo mai completamente risolto in *Grund*, fondamento enunciato e perciò a sua volta sempre ancora bisognoso di fondazione.

Poste le cose in questi termini viene in chiaro che, mentre da un lato la prospettiva heideggeriana dell'incontro con l'opera d'arte come permanere nell'apertura che l'opera istituisce rappresenta la via per uscire dalle difficoltà in cui si avviluppano le tradizionali concezioni, contenutista e formalista, della fruizione estetica, nasce tuttavia il problema se, da questo punto di vista, si possa ancora parlare di una «fruizione estetica» e di una «esperienza estetica» concepita come qualcosa di distinto o distinguibile da altre specie di «esperienze». Se tutta la vita storica dell'umanità viene vista come il muoversi nella luce dell'opera d'arte, come una permanente attività di interpretazione della poesia (e il pensiero è tale solo in quanto è in dialogo con essa), allora non è più possibile isolare e descrivere in termini di «estetica» la fruizione dell'arte. Ma forse è proprio al concetto di fruizione estetica, nel senso ristretto che ha nella tradizione, che bisogna rinunciare per recuperare la possibilità di capire autenticamente la «verità» dell'arte.

²⁰ Cfr. OA, p. 54.

Severino, *Oltre l'interpretazione heideggeriana dei Greci*

Emanuele Severino (1929), uno dei pensatori più profondi e originali nell'odierno panorama filosofico, si è occupato di Heidegger sin dai suoi scritti giovanili, a iniziare da Heidegger e la Metafisica (1950) ora ripubblicato presso l'editore Adelphi in una nuova edizione riveduta e ampliata.

La critica alla interpretazione heideggeriana del concetto greco di verità come apparire, poggia sulla critica radicale che gli scritti di Severino rivolgono all'intera tradizione metafisica. Innanzitutto Heidegger non coglie il senso greco dell'essere che è all'origine di questa tradizione. Quel senso per cui le cose sono in quanto riescono a opporsi al nulla, al loro annichilimento e solo in virtù di tale opposizione possono quindi apparire e non apparire.

Heidegger al contrario non pensa l'apparire come un entrare ed un uscire dall'essere (il senso greco del divenire), ma ritiene che il manifestarsi degli enti, delle cose, sia un entrare ed un uscire dall'apparire, poiché le cose sono solo in quanto appaiono. Ma le cose appaiono solo in quanto non sono sia prima di apparire che quando non appaiono più. Heidegger allora è costretto a distinguere tra essere e apparire. Differenza che poggia però su di una distinzione ben più originaria: quella tra essere e non essere su cui si basa il senso greco del divenire. Il divenire, così come è stato inteso radicalmente dai greci, è quel percorso che oscilla tra l'essere e il niente. Anche il pensiero di Heidegger riposa allora su quello che è il fondamento inconscio della tradizione occidentale: la fede greca nell'evidenza del divenire.

Heidegger si pone dunque, coerentemente, agli epigoni della metafisica occidentale con la quale condivide la stessa profonda persuasione nichilistica: che il divenire sia. Affermare l'essere del divenire significa anche accettare inconsciamente che le cose in quanto provengono e vanno verso il niente non siano. Ma è ciò che invece gli scritti di Severino mostrano come l'impossibile, l'impossibilità cioè che l'essere sia e non sia. Al contrario ogni ente è da sempre piena identità con sé stesso, ogni ente è eterno così come è eterno l'apparire e lo scomparire dell'ente. Semplice identità che è però anche il più difficile da pensarsi: che ogni negazione di questa identità sia immediato auto-togliamento.

Il brano che segue è tratto da La filosofia futura, Rizzoli, Milano 1989, pp. 301-314.

1. LA PRESUNTA IDENTITÀ DI «ESSERE» E «APPARIRE» NEL PENSIERO GRECO

Nella più antica lingua dei Greci le parole «essere» e «non essere» significherebbero, secondo Heidegger, «apparire» e «non apparire». E la parola *divenire* significherebbe quindi «entrare nell'apparire, uscendo dal non apparire, e dall'apparire ricadere nel non apparire». Quando Platone, ad esempio, dice che la *póiesis* (produzione) fa passare «dal non essere all'essere» (*ék tou mé óntos éis to ón*, *Convivio*, 205) egli penserebbe che la *poiesis* conduce «dal non apparire all'apparire». E innanzitutto in Parmenide la contrapposizione *essere - non essere* andrebbe ricondotta a quella tra apparire e non apparire.

Heidegger eredita questa definizione del divenire dalla fenomenologia di Husserl che mette tra parentesi l'essere, come realtà indipendente dall'apparire (lascia cioè indeciso se tale realtà esista o meno), e deve quindi definire il divenire come un processo che riguarda soltanto l'essere che appare – sì che, dal punto di vista fenomenologico, ciò che è può essere soltanto ciò che appare, e ciò che non è viene ad identificarsi a ciò che non appare.

A sua volta, la fenomenologia eredita questo atteggiamento dall'idealismo, che, in modo perentorio, identifica l'essere e il pensiero produttivo dell'essere – l'essere e la «posizione della cosa» – senza riservare più alcuno spazio possibile all'essere che sta al di là del «pensiero» (il termine, quest'ultimo, con cui l'idealismo indica e interpreta l'apparire), e alla «cosa in sé» kantiana. Heidegger, d'altra parte, non si limita ad affermare un'implicazione tra essere e apparire, ma sostiene che «essere» significa, nella lingua dei Greci, «apparire».

Per Heidegger i diversi modi della «produzione» (*póiesis*), nel pensiero greco, fanno in modo che la cosa prodotta sia uno «star davanti (a noi) e a (nostra) disposizione»: *das Vor- und Bereitliegen*. «Lo star davanti e a disposizione caratterizzano la presenza di una cosa presente» (*Kennzeichnen das Anwesen eines Anwesenden*), e i modi della produzione «conducono qualcosa nell'apparire» (*bringen etwas in Erscheinen*), «lo lasciano venire avanti nella presenza» (*sie lassen es in das An-wesen vorkommen*)¹.

Per Heidegger, il termine *Anwesen* (presenza), riferito al pensiero greco, non indica cioè soltanto la presenza temporale, contrapposta al passato e al futuro e caratterizzata dallo star davanti e a disposizione, ma è insieme l'*apparire* (*Erscheinen*), di ciò che è temporalmente presente. Per i Greci, secondo Heidegger, la *póiesis* («produzione») conduce nell'apparire qualcosa che, temporalmente presente, sta davanti e a disposizione.

Quando i Greci pensano l'«essere», essi pensano, secondo Heidegger, l'*apparire* così inteso. L'*Anwesen* – l'«essere» – è cioè per Heidegger ciò che i Greci chiamano *phýsis* e *alétheia*, il disvelarsi, la «produzione» che porta di per sé al di fuori della latenza (*léthe*). Nell'*Introduzione alla metafisica*² Heidegger dice nel modo più esplicito che l'essere di un essente è il suo «pervenire nell'apparire» (*zum Vorschein Kommen*), il «non essere» è il «ritrarsi nell'apparire», e il divenire è «un venire e un andar via dalla

¹ Cfr. *La questione della tecnica* cit., p. 8.

² Cfr. *Introduzione alla metafisica* cit., pp. 107 sgg.

presenza». E ne *La questione della tecnica*³: «Il produrre conduce dal nascondimento al non nascondimento» (*Das Her-vor-bringen bringt aus der verborgenheit her in die un-verborgenheit vor*). Il non nascondimento è l'apparire, che i Greci chiamano *phainesthai* e *alétheia* (che, alla lettera, significa appunto «non nascondimento»).

2. HEIDEGGER PERDE DI VISTA L'ESSENZA SPECIFICA DEL PENSIERO GRECO

D'altra parte, Heidegger conosce anche quell'altro senso della contrapposizione essere - non essere, dove il non essere non è il non apparire, ma è il *nihil absolutum*. È in base a quest'ultimo significato che Heidegger chiarisce in che senso l'«Essere» è il «Nulla» (*das Nichts*): l'Essere è il nulla *dell'ente*, ma non è il *nihil absolutum* (tanto che ci si deve porre al seguito dei Greci che, appunto, lo intenderebbero come apparire).

Non solo, ma è in base a questo secondo significato della contrapposizione essere - non essere che Heidegger può dare spicco al proprio modo di interpretare l'«essere» e il «non essere» dei Greci. È come se dicesse: per i Greci il non essere non è il *nihil absolutum*, ma è il non apparire; e l'essere non è il non *nihil absolutum*, ma l'apparire.

E tuttavia non lo dice; e nelle sue pagine così attente all'origine storica dei concetti, la contrapposizione essere - *nihil absolutum* sta sospesa a mezz'aria, senza che sia messo mai in chiaro da dove essa provenga (visto che non si può ritenere che Heidegger voglia far credere di essere lui ad aver pensato per primo a questa contrapposizione). Tutto proteso a mostrare che per i Greci l'essere e il non essere sono l'apparire e il non apparire degli essenti, egli perde di vista il rapporto che intercorre tra il pensiero greco e la forma fondamentale della contrapposizione tra essere e non essere: la contrapposizione, appunto, tra l'essere (non *nihil absolutum*) e il niente assoluto. Egli perde di vista che proprio i Greci, per la prima volta nella storia dell'uomo, pensano l'opposizione infinita tra l'essere e il niente, cioè pensano l'assoluta negatività del niente (*tó medaméi ón*, dice Platone), e che è in relazione a questo senso fondamentale della contrapposizione essere-non essere che essi pensano la contrapposizione apparire-non apparire.

Su quale fondamento avanza la propria interpretazione del senso che il pensiero greco attribuisce alle parole «essere» e «non essere»? Non si va molto lontano dalla risposta appropriata, dicendo che la sua interpretazione si basa sul convincimento che quando quelle parole entrano nel linguaggio della filosofia esse mantengono, sostanzialmente, il significato che già possedevano - e che è indicato dalla linguistica, la quale mostra che nella parola «essere» è appunto presente il senso dello schiudersi, del crescere, dell'apparire. Il pensiero filosofico erediterebbe questo significato originario, nel quale l'essenziale è già stabilito.

In questo modo non si vede più in che modo possa consistere la grandezza della filosofia greca, continuamente affermata da Heidegger, visto che per lui la grandezza di Parmenide, di Eraclito, di Platone e di Aristotele consiste appunto nel prendersi cura del significato dell'«essere», cioè di un significato che sarebbe già presente nella lingua greca.

3. L'ESSERE E LA TOTALITÀ DELL'ESSENTE

E invece la filosofia nasce, nella misura in cui essa non eredita, ma pensa in modo nuovo le vecchie parole. Per quanto riguarda la parola «essere», la filosofia, nascendo, la assume come il nome di ciò che si contrappone all'infinita negatività del niente. E il divenire - cioè il cammino che va «dal non essere all'essere e dall'essere al non essere» - è per la filosofia greca l'uscire dall'assoluta negatività del niente e il ritornarvi.

Il che non è affatto in contraddizione con l'accento che Aristotele, definendo il divenire, pone sulla *positività* e del punto di partenza e del punto di arrivo del divenire - sì che il divenire è «da qualcosa a qualcosa» (*ék tinos éis ti*). Non è in contraddizione, perché il qualcosa che sopraggiunge non è, per Aristotele, qualcosa di *totalmente* preesistente nel qualcosa che lo precede; e cioè nel qualcosa che sopraggiunge c'è un aspetto che è *stato niente* (assolutamente niente) prima del suo sopraggiungere; sì che anche per Aristotele il divenire incorpora in sé il passaggio dall'assoluta negatività del niente all'essere, e viceversa.

Indubbiamente, ciò che nel divenire si annienta esce, insieme, dall'apparire - l'annientamento è anche un non apparire più; e ciò che è appare (o può apparire); e ciò che entra nell'essere entra (o può entrare), insieme, nell'apparire. Ma altro è l'implicazione, altro è l'identità di essere e apparire e di non essere e non apparire - l'identità per la quale l'essere non sarebbe e non significherebbe, di per sé stesso, alcunché di diverso dall'apparire, e il significato «niente» non significherebbe, di per sé stesso, alcunché di diverso dal significato «non apparire».

La tesi che nel pensiero greco «essere» significhi «apparire» implica la tesi che i Greci non posseggano la parola - e il corrispondente pensiero - per indicare la totalità *autentica* di ciò che è. La totalità autentica è la dimensione che al di fuori di sé lascia soltanto l'assoluta negatività del niente - cioè non lascia niente, non lascia alcun «che» - e quindi *include sia gli essenti sia il loro apparire*, cioè include *entrambi* i termini (l'«essere», l'«essente») di ciò che Heidegger chiama «differenza ontologica».

4. L'AUTENTICA TOTALITÀ DELL'ESSENTE INCLUDE LA «DIFFERENZA ONTOLOGICA»

La totalità dell'essente non include, per Heidegger, l'essere dell'essente: l'essere (l'apparire) non è una cosa tra le cose, e in questo senso non è nulla dell'essente, non è un essente. L'apparire ha un carattere trascendentale⁴.

È stato l'idealismo classico a esprimere questo carattere nel modo più radicale e più esplicito. L'idealismo, poi, interpreta l'apparire come «pensiero», e il linguaggio idealistico tende a chiamare «essere» il contenuto del pensiero - sia esso il *contenuto* empirico

⁴ L'apparire non è un ente, poiché l'ente è invece il contenuto dell'apparire, ma è ciò in cui le cose rimangono oltre di sé come sfondo, come orizzonte del loro presentarsi. (In questo senso pur non essendo l'ente, l'apparire è pur sempre qualcosa, non è quindi un nulla in senso assoluto.)

³ Cfr. la trad. it. cit., p. 9.

o la realtà presupposta come esterna al pensiero e indipendente da esso. Il linguaggio di Heidegger, invece, chiama «essere» l'apparire e «essente» il contenuto dell'apparire.

Ma sia il «pensiero» dell'idealismo, sia l'«essere» di Heidegger non sono l'assolutamente niente. L'«essere», afferma Heidegger, è sì il «Nulla», ma questo «Nulla» non è il *nihil absolutum*. E anche quando l'idealismo intende il «pensiero» come «non essere» (come avviene ad esempio nella riforma gentiliana della dialettica di Hegel), non intende certamente affermare che il pensiero sia un *nihil absolutum*. (E Heidegger usa la parola «essente» nello stesso senso in cui l'idealismo attualistico usa la parola «essere»: come il contenuto, il non trascendentale). Ma per Heidegger anche l'essente non è un *nihil absolutum*. Questo vuol dire che *entrambi* i termini della differenza ontologica – cioè sia l'«essere» sia l'«essente» – sono negazione del *nihil absolutum*, hanno in comune questo tratto. La differenza ontologica è un differire che si costituisce *all'interno* della dimensione che si oppone al *nihil absolutum*; e questa dimensione è la totalità autentica di ciò che è.

L'apparire (ossia ciò che Heidegger chiama «essere» – il trascendentale) non è certo una cosa tra le cose; e tuttavia non è un *nihil absolutum*, è un non niente, e in questo senso è un *essente*. La totalità dell'essente, così inteso (visto cioè in questo suo significato radicale), è la totalità *autentica* dell'essente. Essa *include* ciò che Heidegger chiama «totalità dell'essente» e che propriamente è la totalità del non niente, *meno* quel non niente che è l'apparire dell'essente.

Ma è alla totalità autentica dell'essente che il pensiero dei Greci si rivolge per la prima volta. La parola *ón* («essente») indica un qualsiasi non niente, e la parola *éinai* («essere») indica l'essere di qualsiasi non niente, indica cioè l'è di qualsiasi «ciò che è». E quindi *ón* («essente») non è solo la stella, il monte e l'animale ma è anche quell'essente che è l'apparire degli essenti. E quindi *éinai* («essere») non è solo l'essere di quell'essente che è l'apparire – e tanto meno riduce il proprio significato al significato «apparire» –, ma è l'essere di tutto ciò che è. La totalità dell'essente, a cui si rivolgono i Greci, include sia la dimensione «ontica», sia di dimensione «ontologica» di cui parla Heidegger – che, dopo aver ridotto la totalità greca dell'essente alla totalità «ontica», rivolge poi al concetto greco di «essere» l'accusa di non essere capace di designare tutto ciò che è («il concetto tradizionale di essere non basta a designare tutto ciò che è»), si dice alla fine dell'*Introduzione alla metafisica* – dove dal contesto risulta che i Greci sono coloro che stanno all'inizio della «tradizione»⁵.

5. L'INDIPENDENZA DELL'ESSERE DALL'APPARIRE

Inoltre, se si pensa che per i Greci «essere» significhi «apparire» ci si trova nell'impossibilità di spiegare l'atteggiamento «realistico» della filosofia greca – l'atteggiamento per il quale il contenuto dell'*epistémè* esiste indipendente dalla *teoria* in cui l'*epistémè* consiste e da ogni *teoria* umana.

Ad esempio, nel passo 1139b 20 sgg. dell'*Etica nicomachea*, Aristotele, dopo aver detto che il contenuto dell'*epistémè* non può essere diversamente da come è, aggiunge che, a proposito degli essenti che possono invece essere diversamente da come sono, «rimane nascosto, quando essi escono dal *theoréin*, cioè dall'osservazione, se continuino ad essere o no. Infatti il contenuto dell'*epistémè* (*tò episteton*) è di necessità. E dunque è eterno. Tutti gli essenti che sono di necessità sono infatti eterni, e gli essenti eterni sono ingenerati e corruttibili».

Questo significa che il contenuto dell'*epistémè* è anche quando non è osservato. Ma l'osservare – il *theoréin* – è l'apparire dell'essente (*théa*, su cui è costruito il verbo *theoréin*, è infatti la «vista» e lo «stare in vista», il mostrarsi); e il testo aristotelico sta dicendo che l'essente che è contenuto dell'*epistémè* è anche quando non è osservato, è anche quando *non appare*; sì che il testo afferma, nel modo più esplicito, che il significato dell'«essere» non è il significato dell'«apparire». E non solo il contenuto dell'*epistémè*, ma anche ogni essente che può essere diversamente da come è *può* non esistere, quando si trova al di fuori dell'osservazione: appunto perché è problematico, «rimane nascosto» se sia o non sia. Sì che anche in questo caso, sia pure nella forma della possibilità, il testo aristotelico disgiunge il significato dell'*apparire* dal significato dell'essere.

Ma questo passo è poi di straordinaria importanza per mostrare che in Aristotele (che però esprime qui l'atteggiamento di fondo di tutto il pensiero greco) il «realismo» – cioè l'indipendenza dell'essente dal suo apparire – non è semplicemente presupposto, ma è una *conseguenza* della capacità dell'*epistémè* di mostrare l'esistenza di ciò che, non potendo essere diversamente da come è, è eterno, ingenerabile, incorruttibile. Poiché l'*epistémè* mostra l'esistenza dell'eterno, *per questo motivo* si può dire che l'essente – quell'essente che è eterno – è indipendentemente dal *theoréin*, cioè dal suo apparire – tanto che, in relazione all'essente che può essere diversamente da come è, «rimane nascosto (*lanthanei*) se esso sia o non sia quando non appare – affermazione, questa, con cui Aristotele anticipa la sostanza del pensiero fenomenologico, cioè del pensiero che, non potendo più fare affidamento sull'*epistémè*, deve dire di *ogni* ente che appare, che non si sa se esso continui o no ad essere quando non appare»⁶.

L'apparire dell'eterno

1. IL «NASCONDIMENTO», L'APPARIRE E L'ETERNO

Ma anche se si ammette l'interpretazione heideggeriana del significato dell'opposizione essere - non essere nella lingua filosofica dei Greci, il significato autentico di tale opposizione rimane al fondamento dello stesso tentativo, compiuto da Heidegger, di cancellarla.

⁶ L'*epistémè*, nella sua incontrovertibilità, non dipende dall'apparire che è invece lo scenario del divenire delle cose nel loro transitare tra l'essere e il nulla, sfondo di quegli enti appunto, che possono essere differenti da quel che sono, che possono cioè non essere.

⁵ Cfr. *Introduzione alla metafisica* cit., pp. 204 sgg.

Credendo di seguire i Greci, Heidegger intende il divenire come un entrare e un uscire dall'apparire. E l'essente, per Heidegger, è appunto ciò che entra ed esce dall'apparire. Quando l'essente non è ancora entrato e quando ne è uscito, è «nascosto». Che cosa significa qui «nascondimento» (*Verborgenheit*)?

Significa forse che l'essente, in tutti gli aspetti e in tutte le forme che esso presenta quando appare, è un non niente anche quando non appare? Che esso non è mai un niente (cioè un *nihil absolutum*)? Che esso possiede eternamente ciò che di sé mostra quando appare? Per Heidegger, affermare che il divenire è l'entrare e l'uscire dell'essente dall'apparire significa forse affermare che il divenire è il *comparire e lo scomparire dell'eterno*, ossia di ciò che è impossibile che non sia?

Certamente no: questo è il senso del divenire che viene indicato dalla filosofia futura⁷, non dagli scritti di Heidegger. La filosofia futura indica la dimensione che già da sempre si apre al di là della fede nel divenire – la dimensione del destino. In questa dimensione appare che, poiché è impossibile (autocontraddittorio) che l'essente in quanto tale, e quindi ogni essente, non sia (cioè sia niente, *nihil absolutum*, *tó medaméi ón*) – poiché è necessario che l'essente in quanto tale sia eterno –, è allora necessario che il divenire dell'essente (cioè la variazione del mondo, che pure appare) non sia il suo uscire dal niente (cioè dal suo essere stato niente) e il suo ritornarvi (il ritornare ad essere niente), ma sia l'entrare e l'uscire delle eterne costellazioni dell'essere dall'orizzonte trascendentale dell'apparire⁸.

La filosofia di Heidegger si muove in una direzione completamente opposta a quella dove l'essente che entra ed esce dall'apparire è l'eterno e dove l'essente in quanto essente è eterno. Per Heidegger il «nascondimento» dell'essente non è il nascondimento dell'eterno. Dire che è impossibile che l'essente sia un niente, e che quindi è un non niente, ossia è, anche quando non appare, equivale infatti a *distinguere* l'apparire dall'essere, equivale cioè ad escludere che «essere» significhi «apparire».

2. ANCHE HEIDEGGER È COSTRETTO A PENSARE CHE L'ESSERE NON È L'APPARIRE

Ma se così stanno le cose, quale significato può avere allora per Heidegger l'affermazione che, nel divenire, l'essente nasce dal nascondimento e vi ritorna? Se, nel divenire, l'essente che esce dal nascondimento e vi ritorna non è già, prima di apparire, e non è ancora, dopo essere uscito dall'apparire, è allora inevitabile che l'uscire dal nascondimento

⁷ Quella filosofia che si annuncia negli scritti di E. Severino, dove si indica l'autentico senso dell'essere di ogni ente nella propria incontrovertibilità, l'impossibilità che l'essere non sia e la cui negazione è immediato auto-toglimento, inevitabile auto-contraddittorietà; la negazione assoluta dell'essere, della totalità dell'ente, così come di ogni singolo ente, per potersi affermare deve presentarsi necessariamente come un alcunché di positivo: deve cioè basarsi anch'essa sulla positività dell'essere che invece intende negare. Per la citazione relativa alle principali opere di Severino rimandiamo alla nota 93 di OA, p. 68.

⁸ Quell'orizzonte per cui gli enti appaiono non come ciò che fuoriesce dal nulla, ma come l'apparire e lo scomparire dell'eterno, dell'ente, di ogni ente nella sua incontrovertibilità, nell'impossibilità che non sia.

sia, *insieme*, per l'essente, l'uscire dal niente (cioè sia, insieme, il non essere più un *nihil absolutum*), e che il ritornare nel nascondimento sia, insieme, il ritornare nell'assolutamente niente. E questo vuol dire che – anche sul versante del senso greco del divenire – l'essere, che è il risultato dell'uscire dal niente e che viene perduto quando l'essente ritorna nel niente, *non è l'apparire* in cui l'essente entra quando esce dal nascondimento (cioè dal non apparire) e da cui esce quando ritorna nel nascondimento.

Se il comparire e lo scomparire dell'essente non è il comparire e lo scomparire dell'eterno (ossia di ciò che è impossibile che non sia – ossia di ciò che è impossibile che sia un niente), allora il comparire e lo scomparire dell'essente è *insieme* il suo provenire e ritornare nel suo essere un niente (giacché il non eterno è appunto ciò che è, ma avendo il niente di fronte e alle spalle, nel senso che, prima di essere, è niente, e torna ad essere niente, dopo essere stato).

Dire che l'incominciare ad apparire è, *insieme*, l'incominciare ad essere (e che il non apparire più è insieme il non essere più) significa *vedere la differenza* tra il significato «apparire» e il significato «essere» – significa cioè affermare la differenza, proprio nell'atto in cui si sostiene l'implicazione necessaria dei differenti. Se si sostiene che non c'è implicazione dei differenti, ma identità dell'«essere» e dell'«apparire», allora si lascia aperta la possibilità che ciò che appare sia l'eterno. Ma se si esclude questa possibilità (ed è, tra gli altri, il caso di Heidegger), dicendo appunto che prima di apparire l'essente è niente (*nihil absolutum*), allora *si distingue* l'incominciare ad apparire e l'incominciare ad essere, si distingue il significato «apparire» dal significato «essere» – pur sostenendo che l'incominciare ad apparire è inseparabile dall'incominciare ad essere e che il non apparire più è inseparabile dal non essere più.

Se poi si ritiene che l'essente, quando non appare, è, pur non essendo eterno – questa è la tesi dell'*epistème* prima di Kant⁹ – daccapo si attribuisce all'«essere» un significato che non è identico al significato «apparire». Se, per Heidegger, solo ciò che appare è, allora ciò che non appare non può «essere». Ma proprio per questo il pensiero di Heidegger è costretto a riconoscere che l'entrare e l'uscire dall'apparire è insieme un entrare e un uscire dall'essere, ossia che questi *due* aspetti del divenire sono inseparabili.

Quindi, se ciò che entra e esce dall'apparire non è l'eterno, ma un essere diveniente, si deve dire che *o* l'entrare e l'uscire dall'apparire non è l'entrare e l'uscire dall'essere (e l'essere dell'essente non è quindi l'apparire dell'essente) – e allora si afferma (ma non è questa la posizione della maturità di Heidegger) un divenire *in sé*, al di fuori del processo dell'apparire e dello scomparire –, *oppure* ciò che incomincia ad apparire incomincia *anche* ad essere (ossia a non essere niente) – e ciò che esce dall'apparire esce *anche* dall'essere; e anche in questo secondo caso il significato dell'apparire non coincide col significato dell'essere: appunto perché si esclude che l'essente, al di fuori dell'apparire, *sia* – cioè non si esclude semplicemente che al di fuori dell'apparire l'essente appaia, ma si esclude anche che sia, che sia un non niente.

Ciò che incomincia ad apparire non può rimanere un niente, se prima di apparire era un niente: incomincia anche ad essere un non niente. Dunque «apparire» non significa

⁹ Come ad esempio l'essere in potenza di Aristotele che «è» pur non apparendo (cfr. *Metafisica*, libro IX).

«essere un non niente». E ciò che cessa di apparire non può continuare ad *essere* (cioè ad essere un non niente), perché altrimenti l'essere non sarebbe l'apparire. Proprio perché si afferma che la dimensione dell'apparire e la dimensione dell'essere coincidono – si implicano necessariamente –, proprio per questo si afferma la differenza tra il significato «apparire» e il significato «essere».

3. LA DOMINANZA DEL PENSIERO GRECO

Heidegger si trova dunque nell'impossibilità di definire il divenire, l'essere e il non essere, prescindendo da quel senso autenticamente greco del divenire, dell'essere e del non essere, che a suo avviso sarebbe assente dalla comprensione greca di questi termini. Si trova nell'impossibilità di definire l'uscire e il ritornare nel nascondimento, prescindendo dall'uscire e dal ritornare nell'assoluta negatività del niente.

L'opposizione infinita, portata alla luce dal pensiero greco, tra l'essere (il *non nihil absolutum*) e l'assolutamente niente, e la definizione greca del divenire come percorso tra l'essere e il niente, così intesi, stanno dunque al fondamento del tentativo di Heidegger di prescindere da esse. Il senso *autenticamente* greco dell'essere, del non essere e del divenire sta al fondamento del pensiero di Heidegger, come di ogni forma del pensiero occidentale.

4. LA PUREZZA DELL'APPARIRE

Per il pensiero occidentale l'annientamento dell'essente è insieme – quando l'essente appare prima del suo annientamento – il suo scomparire. E l'uscire dal niente è insieme un comparire o un poter comparire. Ma le forme tradizionali del pensiero filosofico affermano anche un divenire dell'ente, che si produce al di fuori dell'apparire: tutte le mutazioni dell'essente che non appaiono, nelle quali l'uscire dal niente è acquisire la sola capacità di apparire e il ritornare nel niente è perderla. Nel Libro IV della *Fisica* Aristotele dice appunto che «è possibile che il divenire esista senza l'anima» (*endéchetai kînesin êinai âneu psychês*), 14 223 a. Un passo, questo, che conferma a sua volta la differenza che il pensiero greco stabilisce tra l'essere – in quanto esso è l'essente che diviene – e l'apparire, cioè l'«anima», che «è in certo modo tutte le cose», come dice Aristotele, proprio perché è il loro apparire.

Ma a partire dall'idealismo il pensiero filosofico nega in modo sempre più radicale l'esistenza di un divenire che non appaia. Il pensiero di Heidegger è divenuto, nel suo sviluppo, una delle forme più radicali di questa negazione. E, infatti, definire il divenire come l'entrare e l'andar via dell'apparire significa escludere l'esistenza di un divenire che non appaia.

Tuttavia in Heidegger – e in tutte le forme del pensiero contemporaneo che escludono questo tipo di divenire – l'interdipendenza tra il comparire e l'uscire dal niente, e tra lo scomparire e il ritornare dal niente, altera il senso autentico del comparire e dello sparire

– il senso che può essere portato alla luce solo se il pensiero *si sottrae* al dominio che la comprensione greca dell'essere, del non essere e del divenire esercita sull'intera civiltà occidentale.

Non si riesce a scorgere il senso autentico del comparire e dello scomparire, quando il comparire è insieme la creazione dell'essente e lo scomparire ne è insieme l'annientamento. Il senso dell'apparire, del comparire e dello scomparire non resta invece alterato quando il divenire è inteso come il comparire e lo scomparire dell'eterno (ossia dell'essente, in quanto impossibilità di non essere). Solo se si pensa che ciò che compare e scompare è eterno, solo allora il comparire e lo scomparire sono portati alla purezza del loro significato, e cioè il comparire non è, insieme, creazione, e lo scomparire non è, insieme, annientamento.

La purezza dell'apparire è ciò a cui mira Aristotele, quando afferma che l'«anima», come principio dell'apparire, non ha una «natura» e che proprio per questo può in certo modo «essere» tutte le nature (cfr. *De anima*, 431b 21), cioè può manifestarle tutte, può essere l'apparire di tutte. Ma nel pensiero greco (e in tutto il pensiero occidentale), l'unione del comparire con l'esser prodotto-creato e l'unione dello scomparire con l'annientamento impongono una «natura» all'apparire e gli impediscono di essere il puro svelamento dell'essente.

Dai Greci alla fenomenologia, l'apparire non riesce ad essere apparire – e anche per questo motivo è inevitabile che esso non riesca a mostrare ciò che autenticamente si manifesta, ma lo veda e lo alteri e infine lo *nasconda*. Nel pensiero occidentale l'apparire è nascondimento del volto autentico dell'essente. Che il divenire sia un uscire dal niente e un ritornarvi non è infatti qualcosa che appare, ma è il contenuto della fede nell'esistenza del divenire. Il pensiero occidentale pone come apparire il contenuto di questa fede.

5. PENSARE L'IDENTITÀ

Pensando che l'essente in quanto essente (dunque ogni essente) non può non essere, la filosofia futura si porta al di fuori del pensiero dominante dell'Occidente, che separa l'essente dal suo essere – cioè lo pensa come diveniente – e per questa separazione lo identifica al niente.

Il pensiero greco pensa l'opposizione infinita dell'essente e del niente; ma, pensando *anche* che l'essente esce dal niente e vi ritorna, pensa che il non niente è niente. Nel pensiero greco, cioè, l'opposizione infinita dell'essente e del niente è insieme la loro identificazione infinita. Il pensiero dominante dell'Occidente è la persuasione che l'essente oscilla tra l'essere e il niente. Sottrarsi ad esso – essere già da sempre ad essa sottratti – significa riuscire a pensare l'opposizione infinita dell'essente e del niente senza essere costretti ad affermare la loro identità. Significa, finalmente, pensare l'identità dell'essente con sé stesso, l'esser-sé dell'essente. L'Occidente non riesce a pensare ciò che sembra il più semplice e il più facile dei pensieri: l'essere sé dell'essente, l'identità con sé dell'essente – l'*identità*.

Bibliografia

Tra gli ormai innumerevoli testi su Heidegger, ci siamo orientati verso una scelta di quei saggi disponibili nella letteratura critica in lingua italiana, direttamente o in senso più generale pertinenti alle tematiche affrontate da *L'origine dell'opera d'arte*. L'elenco delle opere di Heidegger, anch'esse nella loro versione italiana, è stato disposto secondo la datazione originaria degli scritti.

Opere di Heidegger

Seignavia (1919-1961), trad. it. di F. Volpi, Adelphi, Milano 1987.

Interpretazioni fenomenologiche di Aristotele. Introduzione alla ricerca fenomenologica (1919-1923), trad. it. di M. De Carolis, a cura di E. Mazzarella, Guida, Napoli 1985.

Ontologia. Ermeneutica della effettività (1923), trad. it. di G. Auletta, a cura di E. Mazzarella, Napoli, Guida 1982.

Il concetto di tempo (1924), trad. it. di F. Volpi, Gallio, Ferrara 1990.

Prolegomeni alla storia del concetto di tempo (1925), trad. it. di R. Cristin e A. Marini, a cura di P. Jaeger, Il melangolo, Genova 1991.

Logica. Il problema della verità (1925-1926), trad. it. di U.M. Ugazio, Mursia, Milano 1986.

Essere e tempo (1927), trad. it. di P. Chiodi, Longanesi, Milano 1976.

I problemi fondamentali della fenomenologia (1927), trad. it. di A. Fabris e C. Angelino, Il melangolo, Genova 1988.

Principi metafisici della logica (1928), trad. it. di G. Moretto, Il melangolo 1990.

Kant e il problema della metafisica (1929), trad. it. di M.E. Reina a cura di V. Verra, Laterza, Bari 1981.

Concetti fondamentali della metafisica. Mondo, finitezza, solitudine (1929-1930), trad. it. di P. Coriando a cura di C. Angelino, Il melangolo, Genova 1992.

La fenomenologia dello spirito di Hegel (1930-1931), trad. it. di S. Caianello, a cura di E. Mazzarella, Guida, Napoli 1988.

Aristotele. Metafisica Φ I-3 (1931), trad. it. di U. Ugazio, Mursia, Milano 1992.

Introduzione alla metafisica (1935), trad. it. di G. Masi, Mursia, Milano 1968.

- La questione della cosa* (1935-1936), trad. it. di V. Vitiello, Guida, Napoli 1989.
- Sentieri interrotti* (1935-1946), trad. it. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968.
- Nietzsche* (1936-1946), trad. it. di F. Volpi, Adelphi, Milano 1994.
- La poesia di Hölderlin* (1936-1968), trad. it. L. Amoroso, Adelphi, Milano 1988.
- Saggi e discorsi* (1936-1953), trad. it. di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976.
- Domande fondamentali della filosofia* (1937-1938), trad. it. di U.M. Ugazio, Milano, Mursia 1988.
- Concetti fondamentali* (1941), trad. it. di F. Camera, Il melangolo, Genova 1981.
- Eraclito* (1943-1944), trad. it. di F. Camera, Mursia, Milano 1993.
- Che cosa significa pensare* (1951-1952), trad. it. di U.M. Ugazio e G. Vattimo, Sugarco, 1978-1979.
- Seminari* (1951-1953), trad. it. di M. Bonola, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1992.
- In cammino verso il linguaggio* (1955-1957), trad. it. di A. Caracciolo e M. Caracciolo Perotti, Mursia, Milano 1973.
- Identità e differenza* (1955-1957), trad. it. di U.M. Ugazio, in «aut-aut», 187-188, gennaio-aprile 1982, pp. 4-38.
- Il principio di ragione* (1955-1956), trad. it. di G. Gurisatti e F. Volpi, Adelphi, Milano 1991.
- Seminari di Zollikon* (1959-1969), trad. it. di A. Giugliano, a cura di E. Mazzarella, Guida, Napoli 1991.
- L'abbandono* (1959), trad. it. di A. Fabris, Il melangolo, Genova 1983.
- La svolta* (1962), trad. it. di M. Ferraris, Il melangolo, Genova 1990.
- Tempo ed essere* (1962-1964), trad. it. di E. Mazzarella, Guida, Napoli 1980.
- L'arte e lo spazio* (1964), trad. it. di G. Vattimo, Il melangolo, Genova 1979.
- Dialogo intorno a Eraclito* (Seminario tenuto assieme a E. Fink nel semestre invernale 1966-1967), trad. it. di M. Nobile, a cura di M. Ruggenini, Coliseum, Milano 1992.
- Ormai solo un dio ci può salvare* (Intervista rilasciata a «Der Spiegel» il 23 settembre 1976), trad. it. di A. Marini, Guanda, Parma 1987.

Bibliografia critica

- AA.VV., *Heidegger e la poesia*, 2 voll. di scritti dedicati ad Heidegger in «aut-aut», 234, novembre-dicembre 1989, e 235, gennaio-febbraio 1990.
- AA.VV., *Heidegger e la metafisica*, a cura di M. Ruggenini, Marietti, Genova 1991.
- AA.VV., *Heidegger in discussione*, a cura di F. Bianco, Franco Angeli, Milano 1992.
- N. Abbagnano, *Introduzione all'esistenzialismo*, Mondadori, Milano 1967.
- G. Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Einaudi, Torino 1982.
- L. Amoroso, *Lichtung. Leggere Heidegger*, Rosenberg & Sellier, Torino 1993.
- K.O. Apel, *Wittgenstein e Heidegger. Il problema del senso dell'essere e il sospetto di*

- insensatezza contro ogni metafisica*, in *Comunità e comunicazione*, trad. it. di G. Carchia, Rosenberg & Sellier, Torino 1977.
- F. Battaglia, *Heidegger e la filosofia dei valori*, Il Mulino, Bologna 1967.
- J. Beaufret, *Dialogo con Heidegger*, trad. it. di M. Corona a cura di G. Zaccaria, vol. I, EGEA, Milano 1992.
- F. Bosio, *M. Heidegger. Prospettive e itinerari*, Franco Angeli, Milano 1988.
- A. Caracciolo, *Studi heideggeriani*, Tilgher, Genova 1989.
- R. Carnap, *Superamento della metafisica mediante l'analisi logica del linguaggio*, trad. it. in AA.VV., *Il neoempirismo*, a cura di A. Pasquinelli, Utet, Torino 1969, pp. 504-532.
- A. Cazzullo, *Il concetto e l'esperienza. Aristotele, Cassirer, Heidegger*, Jaca Book, Milano 1988.
- F. Chieregin, *Essere e verità. Note a «Logik. Die Frage nach der Wahrheit» di Martin Heidegger*, Verifiche, Padova 1984.
- P. Chiodi, *L'esistenzialismo di Heidegger*, Taylor, Torino 1947.
- Id., *L'ultimo Heidegger*, Taylor, Torino 1960.
- A. Colombo, *Martin Heidegger. Il ritorno dell'essere*, Il Mulino, Bologna 1964.
- F. Costa, *Ragione, fondamento, abisso. Heidegger e Schelling*, Franco Angeli, Milano 1985.
- F. De Alessi, *Heidegger lettore dei poeti*, Rosenberg & Sellier, Torino 1991.
- J. Derrida, *Dello spirito: Heidegger e la questione*, trad. it. a cura di G. Zaccaria, Feltrinelli, Milano 1989.
- Id., *La mano di Heidegger*, trad. it. a cura di M. Ferraris, Laterza, Bari 1991.
- P. De Vitiis, *Heidegger e la fine della filosofia*, La Nuova Italia, Firenze 1974.
- A. Fabris, *Filosofia, storia, temporalità. Heidegger e «I problemi fondamentali della fenomenologia»*, ETS, Pisa 1988.
- C. Fabro, *Introduzione all'esistenzialismo*, Vita e Pensiero, Milano 1943.
- H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, trad. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983.
- Id., *Sentieri di Heidegger*, trad. it. di R. Cristin e G. Moretto, Marietti, Genova 1987.
- U. Galimberti, *Linguaggio e civiltà. Il linguaggio occidentale nella lettura di Heidegger e Jaspers*, Mursia, Milano 1977.
- Id., *Invito al pensiero di Heidegger*, Mursia, Milano 1986.
- E. Garulli, *Heidegger e la storia dell'ontologia*, Argalia, Urbino 1983.
- G. Guzzoni, *Considerazioni intorno alla prima sezione di «Sein und Zeit»*, Argalia, Urbino 1969.
- K. Löwith, *Saggi su Heidegger*, trad. it. di C. Cases e A. Mazzone, Einaudi, Torino 1966.
- I. Mancini, *Heidegger*, in *Filosofi esistenzialisti*, Argalia, Urbino 1964.
- E. Mazzarella, *Ermeneutica dell'effettività. Prospettive ontiche dell'ontologia heideggeriana*, Guida, Napoli 1993.

- G. Moretto, *L'esperienza religiosa del linguaggio in Martin Heidegger*, Le Monnier, Firenze 1973.
- S. Natoli, *Ermeneutica e genealogia. Filosofia e metodo in Nietzsche, Heidegger, Foucault*, Feltrinelli, Milano 1988.
- E. Paci, *Esistenzialismo e Storicismo*, Mondadori, Milano 1950.
- L. Pareyson, *Studi sull'esistenzialismo*, Sansoni, Firenze 1943.
- Id., *Heidegger: la libertà e il nulla*, ESI, Napoli 1990.
- G. Penzo, *L'unità del pensiero di Martin Heidegger*, Gregoriana, Padova 1965.
- O. Pöggeler, *Il cammino di pensiero di M. Heidegger*, trad. it. di G. Varnier, Guida, Napoli 1991.
- Id., *Pensare heideggeriano e problematica teologica*, Queriniana, Brescia 1970.
- U. Regina, *Esistenza e Sacro*, Morcelliana, Brescia 1974.
- M. Ruggenini, *Il soggetto e la tecnica. Heidegger interprete inattuale dell'epoca presente*, Bulzoni, Roma 1977.
- Id., *I fenomeni e le parole. La verità finita dell'ermeneutica*, Marietti, Genova 1992.
- E. Severino, *Heidegger e la metafisica* (1950), ed. ampliata Adelphi, Milano 1994.
- Id., *La filosofia futura*, Rizzoli, Milano 1989.
- C. Sini, *Semiotica e filosofia. Segno e linguaggio in Peirce, Nietzsche, Heidegger e Foucault*, Il Mulino, Bologna 1990.
- M.U. Ugazio, *Il problema della morte nella filosofia di Heidegger*, Mursia, Milano 1976.
- S. Vanni Rovighi, *Heidegger*, La Scuola, Brescia 1945.
- V. Vitiello, *Heidegger: il nulla e la fondazione della storicità*, Argalia, Urbino 1976.
- Id., *Dialettica ed ermeneutica*, Guida, Napoli 1979.
- G. Vattimo, *Essere storia e linguaggio in Heidegger*, Edizioni di «Filosofia», Torino 1963.
- Id., *Introduzione a Heidegger*, Laterza, Roma-Bari 1980.
- Id., *Poesia e ontologia*, Mursia, Milano 1985.
- F. Volpi, *Heidegger e Aristotele*, Daphne, Padova 1984.
- W. Welsch, *La terra e l'opera d'arte. Heidegger e il crepuscolo di Michelangelo*, trad. it. di U.M. Ugazio, Gallio, Parma 1991.