

fonda problematica ontologica, che qui viene in luce e si ricollega alla possibilità della « sofistica ». Né la diversità né l'errata distinzione e neppure la volontaria confusione o la stessa falsa asserzione del mentitore esauriscono il fenomeno della sofistica, la cui illustrazione sta a cuore a Platone. E ancor meno l'imbroglione può essere addotto come esempio per spiegare chi sia il sofista – un bugiardo dalla testa ai piedi, al quale manca ogni senso di verità. Nel dialogo platonico il sofista viene, non senza esitazione, inserito nella classe degli imitatori ignoranti. Ma neppure questa è una spiegazione sufficientemente illuminante. Soltanto l'ultima distinzione, che viene ancora operata all'interno degli imitatori ignoranti, – cioè la distinzione tra quanti pensano davvero di sapere, senza che realmente sappiano, e quanti sono nel complesso coscienti della propria ignoranza, ma la nascondono per paura e nel desiderio di difendere la propria superiorità, e perciò si avvolgono nel fascino ingannevole del discorso – evoca tutta la potenza della nullità. Si distingue di nuovo. Esistono due forme di un simile discorrere, le quali possiedono entrambe qualcosa di strano proprio perché il parlante avverte la propria nullità. Platone chiama tale gente « imitatori che simulano ». Tale, da una parte, è il demagogo, che vive dell'applauso (nel *Gorgia* la retorica viene in generale caratterizzata come una tecnica dell'adulazione), e, dall'altra, il sofista, che nel discutere e nell'argomentare deve risultare vincitore e avere l'ultima parola. Il demagogo e il sofista non sono dei mentitori, bensì figure plastiche del discorso.

È soltanto per questa via indiretta che il riconoscimento del « non » da parte dello « Straniero » accenna, alla fine, al carattere illusorio e alla nullità della sofistica. Naturalmente rimane sottinteso che lo *pseudos* non è semplicemente un errore, ma racchiude in sé la stranezza dell'apparenza. Nella teoria aristotelica dell'*aletheia* e dello *pseudos*, enunciata nel libro I della *Metafisica* (cap. 10), non si trova più assolutamente traccia di ciò.

Si deve guardare all'indietro, oltre Parmenide o, in avanti, oltre Hegel se si vuole pensare la vera appartenenza della nullità dell'apparenza all'essere e non si ritiene di poterla più esorcizzare come una semplice confusione prodotta dall'errore. È stato Heidegger a tentare questo passo all'indietro, compiendo così contemporaneamente il passo in avanti, che permette alla moderna civiltà planetaria di fare l'esperienza del limite dell'idea greca di *aletheia* nonché della sua forza plasmatrice. Il pensiero non può evitare questo limite.

9. LA VERITÀ DELL'OPERA D'ARTE (1960)

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 esplicita 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 e 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'essere, 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 « si », 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! ». 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 se 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 ». Per definire le determinazioni ontologiche dell'esserci umano finito, egli ha usato l'espressione determinazioni dell'esistenza, « esistenziali » (*Existenzialien*).

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 tempo, rimase nascosta al punto che *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 deietiva 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-limite¹.

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 caricatura. 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

¹ È stato soprattutto OSKAR BECKER, come Heidegger allievo di Husserl, a dubitare, partendo da queste sfere di fenomeni, dell'universalità della storicità. Cfr. *Dasein und Dawesen*, Neske, Pfullingen 1963.

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 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-mondo. 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 pregiu-

dizi 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, 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 gioco. 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 ap problematica 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 calcante, 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 se 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 aconcettuale 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 teologico 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 datità originaria stessa, né alla verità oggettiva.

va 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 estetico.

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-semplicemente-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 sono. 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 cosale.

Si pone così il problema di cosa sia un'opera, perché in essa possa emergere la verità. In contrasto con la comune impostazione che muo-

ve dalla cosalità e dall'oggettualità dell'opera d'arte, un'opera d'arte è caratterizzata proprio dal non essere oggetto, bensì dallo stare in se 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 riparare-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 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 autocosciente. 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*), 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 scoprimiento dell'essere e di oblio dell'essere. 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 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-non-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 se stessa antitetica. Nell'essere c'è, come dice Heidegger, qualcosa come una « natura oppositoria dell'esser-pre-

sente »². 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'onnicalcolante 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 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'arte. 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)* rappresen-

² M. HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1950, p. 42 [*L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, tr. it. di P. Chioldi, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 38] (N.d.T.).

ta 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 »³ 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.

³ *Ivi*, p. 59 [tr. it. cit., p. 56] (N.d.T.).

10. GLI 85 ANNI DI MARTIN HEIDEGGER (1974)

Quando nel 1974 Heidegger ha festeggiato il suo ottantacinquesimo compleanno, per alcuni della generazione più giovane deve essere stata una vera sorpresa. Infatti da tanti decenni il pensiero di quest'uomo appartiene alla coscienza universale e la sua presenza nelle alterne vicende del nostro secolo, pur con tutte le variazioni, è del tutto incontestata. Si alternano periodi di maggiore prossimità o di maggiore distanza da Heidegger, come accade solo agli astri veramente grandi che determinano le epoche. Ci fu dapprima il periodo immediatamente successivo alla prima guerra mondiale, durante il quale prese l'avvio l'attività del giovane assistente di Husserl a Friburgo. Già allora egli emanava un influsso ineguagliabile.

Sopraggiunse poi, nei cinque anni in cui insegnò a Marburgo, la rapida ascesa della sua attività accademica, diventata di pubblico dominio nel 1927 con l'uscita di *Essere e tempo*, e per lui fu di colpo fama mondiale.

A quei tempi, in un'Europa che dal 1914 si stava sempre più provincializzando e nella quale soltanto le scienze naturali potevano suscitare una rapida eco internazionale – si pensi ai nomi di Einstein, Planck e Heisenberg, oltre naturalmente ai teologi, come per esempio Karl Barth, che la Chiesa si incaricava di far conoscere al di là delle frontiere nazionali – la fama del giovane Heidegger, che si stava espandendo in tutto il mondo, rappresentava qualcosa di singolare. Quando poi, dopo la caduta del Terzo Reich, Heidegger non poté più esercitare la docenza a Friburgo, a causa della sua iniziale adesione a Hitler, un vero e proprio pellegrinaggio internazionale incominciò a dirigersi verso Todtnauberg, dove trascorreva gran parte dell'anno nella sua *Hütte* (rifugio), una modestissima casetta sui monti della Foresta Nera.