

Vincenzo Cicero

**ARTE, BELLEZZA E DONAZIONE.
UNA LETTURA “A RITROSO” DEL SAGGIO DI HEIDEGGER
SULL’ORIGINE DELL’OPERA D’ARTE***

**ART, BEAUTY AND DONATION.
A “BACKWARD” READING OF HEIDEGGER’S ESSAY ON THE
ORIGIN OF THE WORK OF ART**

ABSTRACT. Il saggio di Heidegger sull’origine dell’opera d’arte viene qui riletto sulla scorta di un’interpretazione che ne sovverte l’ordine espositivo, accedendovi *dall’interno* – secondo la sua logica condizionata dalla speciale stazione teoretica a cui corrisponde – e con parole adatte al cammino speculativo di Heidegger *nel suo complesso*. Attraverso la riconsiderazione dei suoi filosofemi principali (l’essenziare dell’essere, l’Ereignis, il destino la storia e l’essenza dell’arte, poesia e saga) e con il richiamo finale alla *Madonna Sistina* di Raffaello, lo scopo è di far emergere distintamente il punto di vista heideggeriano sulla donatività arch-originaria della bellezza artistica.

PAROLE CHIAVE: Essenziare. Ereignis. Saga. Bellezza. Donatività.

ABSTRACT. Heidegger’s essay on the origin of the work of art is here re-read on the basis of an interpretation that subverts the presentation order, accessing it *from within* – according to its logic conditioned by the special theoretical station to which it corresponds – and with words suitable for Heidegger’s speculative path *as a whole*. Through the reconsideration of its main philosophemes (essencing of being; Ereignis; destiny, history and essence of art; poetry and saga) and with the final recall to the *Sistine Madonna* by Raphael, the aim is to bring out distinctly Heidegger’s point of view on the arch-original donativity of artistic beauty.

KEYWORDS: Essencing [*Wesen*]. Ereignis. Saga. Beauty. Donativity.

* Il nucleo dello scritto è stato esposto il 15 settembre 2017 a Carpi, nell’ambito del festivalfilosofia di Modena-Carpi-Sassuolo. Le sigle delle opere di Heidegger sono in coda al testo; è mia la traduzione di tutti i brani originariamente non italiani citati.

Quaderno n. 13 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 20 (gennaio-marzo 2019)

L'intenzione dello scritto è discutere il saggio di Heidegger sull'origine dell'opera d'arte in una modalità insolita, secondo una lettura che, avendo il suo punto di partenza nelle battute finali, se ne faccia guidare per procedere a ritroso nel rintracciamento dei momenti speculativi tuttora pulsanti del pensare heideggeriano. Ricordo che la prima bozza del saggio, risalente al 1931/32, è stata via via rielaborata nel 1935/36 come base per le conferenze tenute dal pensatore tedesco a Friburgo in Brisgovia, a Zurigo e a Francoforte sul Meno. La prima pubblicazione, completa di una postfazione composta in parte successivamente, è nel volume *Holzwege* del 1950. Nel 1956 è stata redatta l'aggiunta, pubblicata quattro anni dopo nel libello singolo uscito per l'editore Reclam. D'ora in avanti lo chiamerò semplicemente: il saggio.

Lo considero uno dei due testi speculativi fondamentali del novecento sulla questione dell'arte – l'altro è *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica* di Walter Benjamin, redatto tra il 1935 e il 1936¹. Qui però non sfiorerò neppure i termini più generali del confronto, perché l'obiettivo del mio scritto è condurre un'esposizione sintetica, perspicua e insieme critica, del testo heideggeriano.

¹ Rinvio qui alla recente edizione W. Benjamin, *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica*, a cura di S. Cariati, V. Cicero e L. Triepi, Bompiani, Milano 2017, e alla mia premessa gnoseocritica, pp. VII-XVII.

1. *L'essenziare dell'essere e l'Ereignis*

Parto dall'ultimo capoverso dell'aggiunta, scritto vent'anni dopo le conferenze. Heidegger vi parla di due inevitabilità:

Resta un inconveniente inevitabile che il lettore, il quale naturalmente accede al saggio dall'esterno, innanzitutto e per lungo tempo non si rappresenti i fatti in questione e non li interpreti a partire dalla segreta regione da cui sgorga ciò che dev'essere pensato. Ma anche per l'autore resta l'inconveniente di parlare ogni volta con le parole adatte a ciascuna delle diverse stazioni del cammino. (UK 74)

Così si può dire più precisamente in cosa consista il carattere insolito della mia discussione: si tratta infatti 1) di accedere al saggio *dall'interno*, secondo la sua logica condizionata dalla *speciale* stazione teoretica a cui corrisponde, ma 2) con le parole adatte al cammino speculativo heideggeriano *nel suo complesso*, incluse le ultime stazioni. È appunto questa circostanza che mi induce a ripercorrere il saggio invertendone in qualche modo – comunque sovvertendone – l'ordine espositivo. Dice Heidegger poco più su:

L'intera trattazione *L'origine dell'opera d'arte* si muove scientemente, e tuttavia inesprensamente, lungo la via della questione del *Wesen des Seins*, dell'essenziare dell'essere. (UK 73)

**Quaderno n. 13 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 20 (gennaio-marzo 2019)**

La locuzione tedesca *das Wesen des Seins*, che prima di Heidegger si poteva legittimamente rendere in italiano con “l’essenza dell’essere”, dopo di lui e per lui non si può non intendere anche in italiano secondo la derivazione verbale del neutro *Wesen*: “essenziare”, appunto. Che per il pensatore tedesco ha un significato collaudato, anche storicamente (attraverso i greci e Goethe): «essenziare è durare, nel senso di garantire ciò che è destinato ad accadere durevolmente» (VA 31 s.). *Das Wesende*, l’essenziante, è per Heidegger il garante, il proteggente, il mallevadore (e insieme il mantenevole) – qualcosa di assai lontano dalla *essentia* pensata dalla metafisica classica, con cui si indica “ciò in virtù di cui e in cui qualcosa ‘è’, possiede il suo essere peculiare”².

Dunque la questione dell’essenza dell’arte dipende dal previo svolgimento meditativo della questione dell’essenziare dell’essere, ossia del durare – insieme garantito e garante – dell’essere. Questa circostanza è indice di un legame necessario tra l’arte e la regione fontale [*der Quellbereich*] da cui sgorgano tanto l’arte quanto la considerazione pensante dell’arte stessa: la regione dell’Ereignis, *dall’Ereignis*.

² Si noti che l’interpretazione “garantiva” del *Wesen* appartiene a una stazione senz’altro posteriore del cammino heideggeriano (almeno anni ’50?). Eppure, proprio grazie alle notazioni marginali di cui oggi è corredato il volume di *Holzwege* pubblicato nella *Gesamtausgabe*, e che derivano in gran parte dall’ed. Reclam del saggio (quindi redatte dopo il 1960), in un unico testo noi disponiamo oggi di molte tracce rappresentative delle fasi dell’itinerario speculativo di Heidegger posteriori non solo al momento delle conferenze (1935/36), ma anche alla redazione dell’Aggiunta (1956).

Prosegue Heidegger:

La meditazione su che cosa sia l'*arte* è interamente e decisamente determinata solo sulla base della questione dell'*Essere*. L'*arte* non vi è considerata come ambito specifico di realizzazione culturale, né come una manifestazione dello spirito: essa appartiene all'Ereignis, in base al quale unicamente si determina il «senso dell'Essere» (cfr. *Sein und Zeit*). (UK 73)

Perciò nell'aggiunta si legge anche:

L'*arte* è [*qui*] pensata in base all'Ereignis. (UK 74)

Ora, se l'*arte* non può in generale essere pensata che a partire dall'Ereignis, se l'*arte* così come viene trattata nel saggio è considerata anzitutto in base all'Ereignis, allora: Come possiamo *noi* capire anche solo un aspetto secondario, minore, dell'artisticità, senza tentare di pensare *a nostra volta* cominciando da questa regione data dall'Ereignis? Come crediamo di poter intendere speculativamente il saggio, nel suo senso complessivo e nei suoi enunciati più minuti, senza lasciarci indicare la direzione fondamentale dall'Ereignis? E, soprattutto, senza lasciarcela indicare primariamente nella modalità in cui l'ha fatto lo stesso autore del saggio?

Ereignis. "Ereignis" è divenuta ufficialmente la parola-guida del pensare di Heidegger nel 1936 (*W* 316^a – nota a margine della *Lettera sull'umanesimo*), e se

Quaderno n. 13 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 20 (gennaio-marzo 2019)

ne può arguire che una propulsione importante, se non decisiva, per la scelta della parola sia venuta giusto dalla meditazione sull'arte trascritta nel saggio.

Ereignis: come parola del pensare sé-dicente oltremetafisico, deve restare intradotta; la sua intraducibilità dev'essere difesa, insiste Heidegger – così come avviene e non può non avvenire anche per il λόγος greco o per il Tao cinese (ID 45). Nella lingua tedesca corrente *Ereignis* vuol dire “evento”, “avvenimento”; e in italiano noi spesso riserviamo la parola “evento” a fatti e accadimenti particolarmente rilevanti. Nella lingua del pensare, invece, Heidegger sostiene che il nome “Ereignis” deve giocare il ruolo destinale di cenno [*Wink*] che non tanto accenna-verso, quanto piuttosto accenna-a-partire-dal nominato: non è il nome qui ad avere un senso e un significato, né è un pensatore o un poeta a darglieli, bensì il nome viene pronunciato in corripendenza a un balenio [*Aufblitzen* (ID 47)], a uno scintillio dell'Ereignis stesso. Il quale perciò è, semmai, l'Eventuante grazie a cui può darsi ogni evento, ogni essere, e persino l'essere in quanto essere come viene pensato dalla metafisica classica a partire da Aristotele. Un tratto è memorabile tra i tentativi heideggeriani di caratterizzazione dell'Ereignis: l'Ereignis *als Er-gebnis*, in quanto Dazione (US 247). Sarà prezioso l'accesso dall'interno alla riflessione di Heidegger sull'arte.

2. Sul destino dell'arte: Hegel primo interlocutore

Dunque, nel saggio l'arte è pensata in base all'Ereignis, e lo è specialmente nei passaggi in cui viene detto che la verità si-mette-all'opera-nell'opera d'arte autentica. E ciò non si eventua a caso. Infatti, che la verità stessa possa originariamente trainarsi, indirizzarsi, instaurarsi, istituirsi nell'opera d'arte, e che si possa parlare ancora – *dopo Hegel* – di opera d'arte autentica, sono eventualità tutt'altro che pacifiche.

Il primo interlocutore di Heidegger sul destino dell'arte non viene mai citato esplicitamente nel corpus principale del saggio (cioè nel preambolo e nelle tre parti), ma solo nella Postfazione:

Nella meditazione più comprensiva – tale perché pensata sulla base della metafisica – che l'Occidente possiede sull'essenza dell'arte, nelle *Lezioni sull'Estetica* di Hegel, stanno le proposizioni:

«Per noi l'arte non vale più come la modalità suprema in cui la verità si procura esistenza» [*WW*, X, 1, p. 134]. «Si può ben sperare che l'arte si elevi e si venga perfezionando sempre più, ma la sua forma ha cessato di essere il bisogno supremo dello Spirito» [*ibid.*, p. 135]. «In tutte queste relazioni, e secondo il lato della sua suprema destinazione, l'arte è e rimane per noi un passato» [*ibid.*, p. 16].

La sentenza che Hegel pronuncia in queste frasi non può essere elusa constatando che dopo l'inverno 1828/29, in cui l'estetica di Hegel venne esposta per l'ultima volta all'Università di Berlino, abbiamo assistito alla nascita di molte e nuove opere d'arte e correnti artistiche. Hegel non ha mai voluto negare questa possibilità. Sennonché, resta la questione: L'arte è ancora una modalità essenziale e necessaria in cui accade la verità decisiva per il nostro Esserci storico, oppure l'arte non è più questo? Ma se non lo è più, resta allora

la questione del perché non lo sia più. La decisione sulla sentenza hegeliana non è stata ancora presa; dietro questa sentenza, infatti, sta il pensare occidentale a partire dai Greci, il quale pensare corrisponde a una verità dell'essente già accaduta. La decisione sulla sentenza viene presa – se viene presa – sulla base di questa verità dell'essente e al di là di essa. Fino ad allora la sentenza resta valida. Ma proprio per questo è necessaria la questione se la verità detta dalla sentenza sia definitiva, e, se essa è tale, che cosa allora ne derivi. (UK 68)

Ecco dunque in vista di quale decisione “epocale” Heidegger ha intrapreso la riflessione trascritta nel saggio: sulla fine dell'arte. La validità della celebre sentenza di Hegel sulla morte dell'arte è durata fino a *Essere e tempo*, perché – così suona inequivocamente l'autointerpretazione heideggeriana³ – è lì che viene assunta per l'umanità una *nuova* decisione sulla verità dell'essente in totale, nuova perché il pensare l'ha maturata in corrispondenza a una fin lì ascosa, inaudita instaurazione della verità al centro dell'essente, in risposta al primo scintillio dell'Ereignis nell'epoca dell'ultrapotenziamento della tecnica. Entro la prospettiva “metafisica”, dominata per Heidegger dall'interpretazione dell'essere come presenziare e presenzialità, la sentenza di Hegel sull'arte è definitiva, irrevocabile, insormontabile. Ma nell'epoca inaugurata dall'«esperienza fondamentale del pensare in *Essere e tempo*» (UK 55) il nuovo

³ Heidegger cita quattro volte *Essere e tempo* nel saggio: III 49, 55, e Aggiunta 73, 74. L'Ereignis non vi viene mai nominato, ma è manifestamente il referente ricercato dietro il *Sein überhaupt* di cui lo scritto del '27 rinvia ripetutamente la trattazione a quella terza parte che, com'è noto, vedrà la luce solo 35 anni dopo (ma in forma non più analitico-esistenziale) nella conferenza *Zeit und Sein*.

**Quaderno n. 13 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 20 (gennaio-marzo 2019)**

tipo di sapere meditativo [*besinnliches Wissen*] guadagnato da Heidegger si autodichiara come «la preparazione precorritrice, e pertanto inaggrabile, del divenire dell'arte» (UK 66).

Ecco perché il saggio presenta se stesso come paradigmatico per il futuro dell'arte.

Cercherò di mostrare perché esso è invece inutilizzabile per l'arte futura proprio quando questa autopresentazione vi prende il sopravvento sulle istanze speculative più genuine.

3. L'esplicitazione del titolo del saggio e lo storicizzarsi della verità

Il titolo del saggio è *Der Ursprung des Kunstwerkes*, l'origine dell'opera d'arte. L'esplicitazione etimologico-metaforica della parola *Ursprung*, “origine”, si trova sul finire della terza parte (“La verità e l'arte”):

Scaturiginare qualcosa, farlo sgorgare, condurlo a essere nell'arcisgorgo, ossia nel salto istituyente sgorgato dalla provenienza dell'essenza: questo indica la parola “origine”. (UK 65-66: *Etwas erspringen, im stiftenden Sprung aus der Wesensherkunft ins Sein bringen, das meint das Wort Ursprung*).

È secondo questa determinazione che bisogna intendere la risposta alla domanda implicita nel titolo: «L'origine dell'opera d'arte – è l'arte» (UK 66).

Nel suo essenziare, l'arte è una origine perché scaturigina, fa sgorgare opere in

**Quaderno n. 13 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 20 (gennaio-marzo 2019)**

cui è la verità stessa a mettersi in opera istituendole e, così, divenendo *storica*. Ora, lo storicizzarsi della verità nelle opere d'arte fa dell'arte un'origine che è storica «nel senso essenziale che fonda storia» (UK 65), fonda «l'Esserci storico di un popolo» (UK 66). Da qui le domande drammatiche, seguite dalla citazione di Hölderlin con cui Heidegger conclude la terza parte:

Siamo noi, nel nostro Esserci, storicamente all'origine? Sappiamo l'Essenziare dell'Origine? Oppure, nel nostro contegno verso l'arte, ci appelliamo ormai solo a nozioni erudite del passato?

Per questo dilemma e per la sua soluzione c'è un segno infallibile. Hölderlin, il poeta la cui opera ancora sovrasta e sopravanza i tedeschi in attesa di essere constatata e sostenuta, lo ha nominato dicendo: «Difficilmente abbandona, / ciò che vicino all'origine abita, il luogo» [*Schwer verläßt / Was nahe dem Ursprung wohnt, den Ort*]. (UK 66)

È lampante, abbacinante direi, che la locuzione *in unserem Dasein* vuol dire “nel nostro Esserci tedesco”, e che la fondazione o rifondazione di cui qui si tratta riguarda “l'Esserci storico del popolo tedesco”. Come a dire: dopo il tralucere dell'Ereignis nell'esperienza pensante di *Essere e tempo*, occorre che l'intero Esserci tedesco riattinga alla scaturigine essenziale presso cui già abita, ed è momento che storicamente ciò accada nell'ambito dell'arte come nella rifondazione del Reich. Un popolo investito destinalmente di una dotazione e di una missione geo-cosmico-politiche. Infatti, com'è definita nel saggio la *Geschichte*, la storia?

“Storia” non indica qui la serie temporale di dati avvenimenti più o meno importanti. La storia è lo sradicamento estatico di un popolo entro il compito che gli è dato (*sein Aufgegebenes*) in quanto irradicamento entro ciò che gli è dato in dote (*sein Mitgegebenes*). (UK 65)

Questa argomentazione inficia un punto strategico del saggio, cioè il finale della terza parte. Lo vincola infatti a una duplice debolezza speculativa: da un lato, all’autoelezione di Heidegger a profeta dell’Ereignis, e, dall’altro, a una contemporaneità schiacciata sulla contingenza politica. Un’infezione aporetica che rischia di contagiare anche gli altri aspetti della meditazione heideggeriana, quali: l’essenza poetico-dizionale dell’arte, l’essenziare della verità alla luce della reinterpretazione dell’ἀλήθεια greca e il suo legame con la bellezza. Quindi ne tratterò avendo cura di evitare il più possibile il contagio⁴.

4. L’essenza dell’arte: poesia e saga

Era una di quelle giornate in cui tra un minuto nevicava. E c’è elettricità nell’aria. Puoi quasi sentirla... mi segui? E questa busta era lì; danzava, con me. Come una bambina che mi supplicasse di giocare. Per

⁴ Le mie critiche al pensiero di Heidegger sono contenute in V. Cicero, *Essere e analogia*, il prato, Padova 2012, §§ 1-6, 9-15, 24-25, e Id., *Henologia e oblio dell’Essere. A proposito di una figura speculativa centrale in Heidegger*, in AA.VV., *Seconda navigazione. Omaggio a Giovanni Reale*, a cura di R. Radice e G. Tiengo, Vita e Pensiero, Milano 2015, pp. 123-146.

quindici minuti. È stato il giorno in cui ho capito che c'era tutta un'intera vita, dietro a ogni cosa. E un'incredibile forza benevola che voleva sapessi che non c'era motivo di avere paura. Mai. Vederla sul video è povera cosa, lo so; ma mi aiuta a ricordare. Ho bisogno di ricordare. A volte c'è così tanta bellezza nel mondo, che non riesco ad accettarla... Il mio cuore sta per franare.⁵

Sull'essenza dell'arte dice Heidegger nella parte III del saggio:

Ogni arte, in quanto lasciar accadere l'avvento della verità dell'essente in quanto essente, è *nella sua essenza poesia* [*Dichtung*]. [...] Sulla base dell'essenza poetante dell'arte, accade che di colpo l'arte apronti al centro dell'essente un posto aperto, nella cui apertità tutto è diverso dal solito. [...] Ogni abituale e durato-finora diviene, mediante l'opera, un inessente. Questo inessente ha perduto la capacità di dare serbare e avverare l'Essere come misura.

Se ogni arte, nella sua essenza, è poesia, allora l'arte architettonica, l'arte figurativa e l'arte musicale non possono non essere ricondotte all'arte poetica [*Poesie*]. [...] L'arte poetica è soltanto una delle modalità della progettazione della verità, ossia del poetare inteso nel senso più ampio. Nondimeno l'opera in parole, la poesia in senso stretto, occupa una posizione eminente nel complesso delle arti.

Per vederlo occorre solo il concetto retto del linguaggio. [...] Il linguaggio, la loquenza stessa [*die Sprache selbst*] è poesia in senso essenziale. Ora, però, poiché la loquenza è quell'accadimento in cui solo si dischiude via via agli uomini l'essente in quanto essente, ecco allora che l'arte poetica [*Poesie*], la poesia in senso stretto, è la poesia

⁵ S. Mendes, *American Beauty*, scen. di A. Ball, USA 1999, 1'01"39-'05"03: «It was one of those days when it's a minute away from snowing and there's this electricity in the air, you can almost hear it. Right? And this bag was just dancing with me. Like a little kid begging me to play with it. For fifteen minutes. That's the day I realized that there was this entire life behind things, and this incredibly benevolent force that wanted me to know there was no reason to be afraid, ever. Video's a poor excuse, I know. But it helps me remember... I need to remember... Sometimes there's so much beauty in the world, I feel like I can't take it, and my heart is just going to cave in».

più originaria in senso essenziale. (UK 59-62)

Diversi sono qui gli spunti notevoli – alcune determinazioni le ritroviamo fra l'altro quasi alla lettera anche in testi redatti da Heidegger trent'anni dopo⁶.

Intanto l'individuazione della comunanza essenziale di tutte le arti nella *Dichtung* si corrobora mediante la distinzione *Dichtung–Poesie*, tra poesia e arte poetica, per cui quest'ultima, in quanto “arte della parola” [*Sprachkunst*], gode di un ruolo privilegiato fra tutti gli ambiti artistici. Non è affatto un mero ritorno all'idea “romantica” della gerarchia delle arti (Hegel, Schelling, Schopenhauer), anzi il privilegio va connesso all'abissalità inesauribile e feconda secondo cui Heidegger pensa il rapporto tra *Dichtung* e *Sprache*, tra poesia e loquenza. Ripercorrendo il medesimo circuito speculativo, il pensatore tedesco dirà poi nella conferenza *Die Sprache* (1950):

Il parlare mortale è nominante chiamare, richiamo a cosa e mondo affinché vengano muovendo dalla semplicità della inter-ferenza [*Unter-Schied*]. Il puro richiamato del parlare mortale è il parlato, l'espresso della poesia [*das Gesprochene des Gedichtes*]. Autentica poesia [*Dichtung*] non è mai solo una maniera più elevata (*melos*) della lingua quotidiana. Piuttosto è il contrario: il discorrere quotidiano è una poesia dimenticata e perciò usurata, nella quale a stento ancora risuona un chiamare. (US 28)

⁶ Sebbene siano eloquenti, addirittura urlanti due assenze – la fotografia e il cinema – che la meditazione heideggeriana sull'arte non smetterà mai di scontare.

Quaderno n. 13 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 20 (gennaio-marzo 2019)

Ma è con l'impiego stesso della parola *Dichtung* per l'essenza dell'arte che, già nel saggio, viene operata una mossa strategica lungimirante e decisiva per le stazioni teoretiche più tarde: collegandola infatti al verbo greco δείκνυμι e alle espressioni latine *dicto* e *indico*, Heidegger fa emergere con nettezza la relazione che la *Dichtung* – attraverso e oltre la lingua, il linguaggio, la loquenza – intrattiene con la *dizione* dall'Ereignis. “Dizione” sta qui per il sostantivo tedesco *Sage*, dal verbo *sagen*, “dire”. Ecco, con la *Sage*, intesa come la dizione indicante e dictante, siamo davanti alla modalità più propria dell'eventuare dell'Ereignis (cfr. *US* 252); al punto che se sorge la questione di una origine delle origini (nel senso heideggeriano, non è origine solo l'arte, ma anche la politica, la religione, il pensare speculativo; cfr. *UK* 49-50) – qualora ci si chieda se c'è un arcisgorgo da cui l'instaurarsi della verità nell'arte, in quanto essenza della poesia, riceve il proprio esser-origine-istituente nel triplice senso di donare, fondare e principiare (cfr. *UK* 63 ss.), allora la risposta più adeguata pare essere proprio: la *Sage* come scaturigine di ogni possibile scaturigine. “Sage” che Heidegger impiega non di rado nell'accezione epico-mitica che si riscontra p.es. nell'italiano “saga”. Perciò nel saggio si legge a un certo punto:

Die Dichtung ist die Sage der Unverborgenheit des Seienden. | La

poesia è la saga dell'inascosità dell'essente. (UK 61)⁷

5. Inascosità e luco

Nel frattempo è stata infine nominata anche la famosa e famigerata *Unverborgenheit* di Heidegger. Nel saggio compare presto, fin dalla prima parte, e viene sempre di nuovo chiamata in causa nelle altre due parti, nonché nella postfazione⁸.

Cos'è *Unverborgenheit*? Innanzitutto la trasposizione letterale in tedesco della parola greca ἀλήθεια – prima di Heidegger tradotta placidamente con “verità”:

La *Unverborgenheit* dell'essente i Greci la chiamavano ἀλήθεια. (UK 21; cfr. 37)

Il pensatore l'ha coniata partendo dall'aggettivo negativo *unverborgen*, “non-nascosto”, il cui positivo è deverbale di *verbergen*, “nascondere”, e si trova già in *Essere e tempo* (SZ §§ 7B, 44b). Alla quasi-cacofonica ma fedele

⁷ Trovo che le riflessioni sull'arci-originarietà della saga, cioè del mito in genere, siano tra i lasciti heideggeriani più preziosi per il pensare filosofico attuale.

⁸ Cfr. parte I - “La cosa e l'opera”, UK 15, 21; poi parte II - “L'opera e la verità”, UK 33, 37-44; quindi parte III - “La verità e l'arte”, UK 47-50, 53, 55, 59-61, 63, 65; Postfazione, UK 69-73. ἀλήθεια ricorre in tre luoghi (UK 21, 37, 47).

**Quaderno n. 13 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 20 (gennaio-marzo 2019)**

“non-nascostità”, nella mia traduzione del saggio pubblicata nel 2002 per Bompiani ho preferito l’assai più elegante “inascosità”⁹.

Quanto al senso, *Unverborgenheit* è la regione di per sé inappariscnte e pre-appariscnte all’interno della quale tutto-ciò-che-è appare e dispare, presenza e assenza, si mostra e si nasconde, s’accende e si spegne – ma sempre *in das Offene*, nell’aperto indetto (indicato, dictato) dall’essenziare dell’inascosità secondo l’Ereignis. Ora, l’inascosità stessa – è una tesi tenace di Heidegger – sarebbe rimasta nascosta alla metafisica:

Nel pensiero dei Greci, e a maggior ragione nella filosofia posteriore, l’essenza della verità come ἀλήθεια rimane impensata. Per il pensare, l’inascosità è quanto di più ascoso vi sia nell’Esserci greco. (UK 37-38)

Ho tuttavia motivi sia storici sia speculativi per ritenere che l’ultima tesi sia in parte pregiudicata da ciò che altrove (*Essere e analogia*, § 6) ho chiamato l’*epocalizzazione* indebita della metafisica operata da Heidegger, e di cui ho prima mostrato un effetto a proposito della chiusa della terza parte del saggio. In

⁹ La circostanza che in seguito, p.es. nel corso su Parmenide (P 16 s., 197 s., 208 ss.) tenuto nel semestre invernale 1942/43, Heidegger abbia indicato nell’ulteriore neologismo *Entbergung* (“disascondimento”) una parola più adeguata a tradurre ἀλήθεια, non toglie che l’espressione *Unverborgenheit* «comunque per diversi motivi appare innanzitutto idonea come parola-guida per la meditazione riguardo l’essenza dell’ἀλήθεια» (P 17).

Quaderno n. 13 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 20 (gennaio-marzo 2019)

questa sede, proseguo con l'esplicitazione di un'importante acquisizione *interna* al saggio, per la quale bisogna invece essere grati al pensatore tedesco.

Appare ormai chiaro che quando utilizza la locuzione *mettersi-in-opera-della-verità-nell'opera-d'arte*, la quale risuona ovunque nel saggio sin dalla prima parte (*UK 21 e passim*), Heidegger pensa a ciò che in seguito sempre più perspicuamente gli si mostrerà come il dirsi (indicarsi, dettarsi) dell'inascosità attraverso l'essenziare dell'arte, cioè attraverso la saga poetica dall'Ereignis. Questa acquisizione è a mio avviso degna di ulteriore approfondimento critico nell'ottica di una riconsiderazione filosofica dell'arte in generale.

Uno dei limiti congiunturali del saggio è che al tempo della redazione del suo corpus principale (1935/37) fosse ancora balbettante la concezione della *Lichtung*. A fronte infatti di momenti argomentativamente icastici, davvero superbi, ci sono diversi brani che invece intorbidano le acque della comprensione assai più che rischiararle. P.es., la prima citazione della *Lichtung* è memorabile:

Inmitten des Seienden im Ganzen west eine offene Stelle. Eine Lichtung ist. Al centro dell'essente in totale, essenza un posto aperto. Un luco è. (UK 39 s.)

Ma la descrizione della duplice modalità del nascondimento (*Versagen und Verstellen*, rifiuto e impostura) che fa capo alla *Lichtung*, e soprattutto i nessi

Quaderno n. 13 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 20 (gennaio-marzo 2019)

maldelineati tra il luco e la poesia e la stessa inascosità, costringono negli anni successivi Heidegger ad annotare a margine del testo l'insufficienza espressiva di vari passaggi o a integrare le lacune argomentative¹⁰.

Eppure, gli ingredienti e l'ispirazione del saggio non sono molto lontani dalla chiarezza adamantina di questo enunciato degli anni '60:

Solo l'Ἀλήθεια, l'inascosità pensata come luco, garantisce la possibilità di verità. (SD 85 s.)

6. Bellezza e donatività dall'Ereignis

Ricombinati e riallineati allora i filosofemi del saggio secondo la costellazione che verrà a imporsi nelle stazioni più tarde dell'itinerario speculativo heideggeriano, è giunto il momento di far entrare in scena, dall'intimo del saggio, il tratto più scabroso e immancabile, più invocato e contestato, il più conteso dell'arte "moderna": *die Schönheit*, la bellezza. Una delle rare frasi in corsivo del saggio suona:

Schönheit ist eine Weise, wie Wahrheit als Unverborgenheit west. | Bellezza è una modalità in cui verità essenzia come inascosità. (UK 43)

¹⁰ Cfr. p.es. UK 1, 32, 42, 59, 60, 61, 62, 70.

Il medesimo contesto viene ripreso nella postfazione:

Quando si mette nell'opera, la verità *erscheint*, appare. L'*Erscheinen*, apparire – in quanto è questo essere della verità nell'opera e come opera – è la *Schönheit*, la bellezza. Il bello appartiene quindi all'eventuarsi della verità. (UK 69)

È dunque lungo il rosario di grani della famiglia del verbo *scheinen* (*Schein und Scheinen, Erscheinung und Erscheinen, Schönes und Schönheit*) che Heidegger pensa il legame tra l'eventuale eminente dell'Ereignis e la bellezza artistica. Trasparizione e trasparenza, e sempre scintillanza, è il Bello. Nell'opera d'arte autentica non semplicemente *es gibt Schönheit*, “c'è bellezza”, ma soprattutto *Es die Schönheit gibt*, “Esso|Ereignis dà la bellezza”¹¹.

Nella bellezza poetica dell'arte traspare la donatività arci-originaria dell'Ereignis: è questo secondo me uno dei contributi – forse *il* contributo – di Heidegger alla riflessione speculativa attuale riguardo all'arte. Arte che, se oggi non costituisce la modalità suprema in cui la verità si procura esistenza, è perché la verità stessa appare in diverse modalità aventi tutte una pari dignità di fondo, e che possono solo variamente vicendevolmente sopravanzarsi a seconda delle condizioni geo-cosmo-politiche.

¹¹ Cfr. UK 2^a: *Es die Kunst gibt*.

7. Verità e bellezza dell'immagine artistica

Il mio intento era discutere lo scritto di Heidegger sull'origine dell'opera d'arte. Ho cercato di porgere il testo non secondo l'ordine della sua impalcatura compositiva e argomentativa, ma dal suo interno, dalla sua fonte ispirativa, attento a reperire in certi punti degli scritti heideggeriani successivi l'eco di ciò che nel saggio ha già una fisionomia assestata.

Ho trascurato così gli esempi celebri di opere d'arte – p.es. la fontana romana di Meyer, le scarpe di Van Gogh, il tempio greco –, come pure i noti passaggi sulla dialettica di mondo e terra e sul gioco metaforico della famiglia onomastica di *Riß* (il tratto-spacco). L'ho fatto perché convinto che avrebbero distratto dal rimanere concentrati su quella fonte, su quella regione.

È invece in una meditazione rapida e densa, esterna alla redazione del saggio, ma che gli risulta assai più intima dei suoi momenti appena citati, che si può trovare una corrispondenza profonda di Heidegger alla regione dell'Ereignis da cui miticamente vibra l'offerta originaria, indetta e dictata, della trasparenza della bellezza – offerta che qui trova una sintonia inattesa con l'enunciato finale del *Libro rosso* di Jung, in cui l'ombra blu dice a Filemone: *Ich bringe dir die Schönheit des Leiden*, «ti porto la bellezza della sofferenza»¹². La meditazione in questione risale al 1955, e concerne la *Madonna Sistina* di

¹² Cfr. V. Cicero, *Leggere il Libro rosso di Jung*, ELS La Scuola, Brescia 2016, p. 196.

Raffaello (vedi fig. 1).



Fig. 1. Raffaello Sanzio, *Madonna Sistina*, Gemäldegalerie di Dresda.

Scrivo in proposito Heidegger:

Attorno a questa immagine si raccolgono tutte le ancora irrisolte questioni relative all'arte e all'opera d'arte.

La parola «immagine» deve qui significare soltanto: volto, nel senso di sguardo che si volge e viene incontro come avvento. [...]

Nell'accadimento unico di questa immagine unica, l'immagine non appare aggiuntivamente attraverso una finestra già sussistente, bensì solo l'immagine stessa costituisce e immaginalizza [*das Bild selber bildet*] questa finestra. [...] L'immagine viene sempre e solo improvvisamente nel suo trasparire [*Durch-|Scheinen*], è nient'altro che l'improvvisità di questo trasparire. Maria conduce il bambino Gesù *in modo tale* che solo così lei stessa, mediante lui, venga ex-prodotta [*her-vor-gebracht*] nel proprio avvento, il quale entro sé co-adduce [*mit-er-bringt*] di volta in volta l'ascosità recondita della sua provenienza.

Il condurre [*Bringen*], in cui Maria e il bambino Gesù essenziano, raccoglie il proprio accadere nello sguardo contemplante entro cui è posta l'essenza di entrambi, a partire da cui esso è figura.

Nell'immagine, *in quanto* questa immagine, accade il trasparire dell'umanizzarsi di Dio, accade quella trasfigurazione che sull'altare si eventua come «la transustanziazione», come ciò che c'è di più proprio nel sacrificio della messa.

Solo che l'immagine non è una riproduzione né solo un simbolo della transustanziazione sacra. L'immagine è il trasparire dello spazio-di-gioco-del-tempo quale luogo in cui viene celebrato il sacrificio della messa.

Così l'immagine costituisce e immaginalizza il luogo della Ἀλήθεια. La modalità del suo disascondere (della sua verità) è il velante trasparire della provenienza dell'uomo-Dio. La verità dell'immagine è la sua bellezza. (ED 119, 120-121)

Sono persuaso che nella *Madonna Sistina* di Raffaello non sia affatto

**Quaderno n. 13 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 20 (gennaio-marzo 2019)**

l'immagine a rendere immaginale la finestra, a costituirla, come vorrebbe Heidegger, ma giusto il contrario: è la finestra – sia la finestra-dipinto, sia la straordinaria finestra-nel-dipinto – a consentire l'apparizione di Maria col Bambino, quindi la trasparizione dell'incarnazione del Logos. Tutto con-spira perchè la finestra sia qui, come altrove, la figura del Logos¹³.

Ma a maggior ragione allora risalta l'acutezza dello sguardo contemplante di Heidegger quando, nell'accadere di quella immagine, coglie l'atto paradigmatico della messa, la transustanziazione. Lo sguardo impaurito del Bambino (v. fig. 2) vede presago, nello specchio fenestrato, sé crocifisso, quasi la sua offerenza dovesse caricarsi fin d'ora della sofferenza a venire.

Ecco perché la verità di questa immagine – la verità custodita in e come l'eventuarsi della kenosis del Logos divino fino alla morte di croce e alla pasqua di risurrezione – la verità di questa immagine è la bellezza dell'immagine stessa. Quel tipo di bellezza che a volte nel mondo – nell'arte come nella vita – è così trasbordante che il cuore si spaura e sta per crollare. E allora non si può non ridarla, re-istituendola.

¹³ Cfr. al riguardo V. Cicero, *L'immagine come finestra. A proposito di Über die Sixtina di Martin Heidegger*, "Studi di Estetica", 33 (2006), pp. 279-289.



Fig. 2. Raffaello Sanzio, *Madonna Sistina* (part.)

SIGLE

DEI TESTI HEIDEGGERIANI CITATI

(GA = Heideggers Gesamtausgabe, Klostermann, Frankfurt am Main 1975 ss.)

- ED* *Aus der Erfahrung des Denkens* (1910-1976; GA 13)
- ID* *Identität und Differenz* (1957; GA 11)
- P* *Parmenides* (1942-43; GA 54)
- SD* *Zur Sache des Denkens* (1969; GA 14)
- SZ* *Sein und Zeit* (1927), Niemeyer, Tübingen 2001¹⁸
- UK* *Ursprung des Kunstwerkes* (*Holzwege* 1950; GA 5, pp. 1-74)
- US* *Unterwegs zur Sprache* (1959; GA 12)
- VA* *Vorträge und Aufsätze* (1954; GA 7)
- W* *Wegmarken* (1967; GA 9)