

Nicola Curcio

## Heidegger: lo strappo nell'arte<sup>1</sup>

### I.

Quando nel 1935/36 Heidegger cominciò a presentare in varie sedi la conferenza *Sull'origine dell'opera d'arte*, destò stupore questo suo interesse, che appariva nuovo e desueto<sup>2</sup>. Un paio d'anni prima aveva tenuto corsi universitari sulla poesia di Hölderlin, probabilmente disorientando la cerchia più ristretta dei suoi allievi.

Come ora sappiamo, egli incontrò e frequentò il problema dell'opera d'arte sin dalla giovinezza. Negli anni 1903-1906 fu compagno di banco del futuro storico dell'arte Theodor Hetzer al Konradhaus di Costanza (gli dedicherà più avanti un breve ma intenso pezzo sulla *Madonna Sistina* di Raffaello, nonché l'edizione separata del saggio presso Reclam)<sup>3</sup>. Durante gli studi universitari a Freiburg frequentò il corso su Dürer di Wilhelm Vöge del 1913/14 (sedeva accanto a Erwin Panofsky). In quella *Vorlesung*, il cui manoscritto è attualmente conservato presso il Kunstgeschichtliches Institut di quell'ateneo, si discute una celebre frase di cui Heidegger fa menzione in un passo importante del saggio, risultante dalle

<sup>1</sup> Il presente saggio nasce da una recente conferenza accademica, della quale conserva, almeno in parte, il tono colloquiale e l'impianto espositivo e argomentativo. In considerazione dello spazio qui disponibile, ho preferito ampliare il ragionamento, tenendo conto del dibattito allora suscitato, e limitando allo stretto necessario le indicazioni bibliografiche in nota. Per un approfondimento del testo, rimangono imprescindibili i due volumi di F.-W. von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung "Der Ursprung des Kunstwerkes"*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1994<sup>2</sup>, e di D. Espinet-T. Keiling (a cura di), *Heideggers "Ursprung des Kunstwerkes": Ein kooperativer Kommentar*, Klostermann, Frankfurt a.M. 2011.

<sup>2</sup> Ne parla Gadamer nella sua postfazione all'edizione Reclam del 1960, che peraltro Heidegger volle dedicata a Theodor Hetzer. Cfr. H.-G. Gadamer, *Zur Einführung*, in M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Reclam, Stuttgart 1960, pp. 93-114, qui pp. 97 sg.

<sup>3</sup> M. Heidegger, *Über die Sixtina*, in *Aus der Erfahrung des Denkens*, a cura di H. Heidegger, *Gesamtausgabe*, vol. XIII, Klostermann, Frankfurt a.M. 2002<sup>2</sup>, pp. 119-21 (trad. it. a cura di N. Curcio, *Sulla Madonna Sistina*, in *Dall'esperienza del pensiero. 1910-1976*, Il Melangolo, Genova 2011, pp. 103-105).

sue conferenze sull'arte, e pubblicato solo nel 1953 in *Holzwege*. L'impronta lasciata in lui da questo corso accademico trova riscontro nella prefazione, del 1972, all'edizione delle *Frühe Schriften*, in cui, tracciando rapidamente le tappe principali della propria formazione, scrive: "L'indirizzo decisivo per il futuro della mia attività accademica di docente, anch'esso non dicibile a parole, provenne da due persone che qui intendo menzionare per ricordarle e render grazie". Una di loro è Carl Braig (teologo della scuola di Tübingen, che ha messo in luce le radici religiose del pensiero di Hegel e Schelling), "l'altro fu lo storico dell'arte Wilhelm Vöge. Ogni ora di lezione di questi due insegnanti agiva in me durante le lunghe ferie fra i semestri"<sup>4</sup>. La celebre frase di Dürer, su cui si tornerà in conclusione, dice che l'arte sta nascosta nella natura, e chi sa *strapparla fuori*, la possiede.

Lo strappo al nascondimento è quindi all'attenzione di Heidegger prima ancora che egli abbia incontrato e abbracciato la fenomenologia di Husserl, e ben prima della sua teorizzazione di *alètheia* come svelatezza.

Da Vöge Heidegger apprendeva l'arte della visione, del far vedere. In tal senso, credo, ciò costituì l'indirizzo decisivo della sua "attività accademica di docente", che consiste appunto, per un filosofo – per giunta fenomenologo – nell'insegnare a vedere e a osservare.

Per inciso, è questo il senso che egli attribuirà al termine *theoria*, nel saggio *Scienza e meditazione* (1953), in cui l'esercizio della vista (*theoreo*) viene potenziato da un osservare (*orao*) che focalizza, esplicita, raccoglie, e insomma impara a vedere lo *eidos* di ciò che appare<sup>5</sup>.

Dal canto suo, la presenza di Hetzer non si limita alla sola età ginnasiale e alla occasionale dedica degli scritti già menzionati; si occupò di artisti congeniali pure a Heidegger: Dürer, Cézanne, Raffaello. Parlando di lui, nel breve saggio sulla "Sistina" del 1955, Heidegger gli attribuisce una "visione carica di pensiero".

## II.

Se il confronto con l'opera d'arte è dunque connaturato all'istanza fenomenologica del pensiero di Heidegger, il *Saggio* non si distanzia in realtà dalla ricerca ontologica, e anzi ne segna un passaggio delicato,

<sup>4</sup> M. Heidegger, *Vorwort zur ersten Ausgabe der "Frühen Schriften"* (1972), in *Frühe Schriften, Gesamtausgabe*, vol. I, a cura di Fr.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a.M. 1978, pp. 55-57, qui pp. 56 sg.

<sup>5</sup> Cfr. M. Heidegger, *Wissenschaft und Besinnung*, in *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1954, 1994<sup>7</sup>, p. 48 (trad. it. di G. Vattimo, *Scienza e meditazione*, in *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, pp. 32 sg.).

quello della gestazione della cosiddetta *Kebre*, il cui laboratorio – che l'autore mai ritenne degno di pubblicare in vita – è nei *Contributi alla filosofia*<sup>6</sup>. Qui ne va di un abbandono della struttura fondativa, e quindi della cosiddetta *Fundamentalontologie* (degli anni intorno a *Essere e tempo*), a favore di una circolarità, rappresentata proprio dal termine *Kebre*: una struttura *svoltata* in cui vige reciprocità di appropriazione (*Er-eignis*): l'essere si appropria dell'esserci gettandosi e trattenendosi; l'esserci se ne appropria istituendo la storia delle epoche dell'essere (da *epoché*, sospensione) nell'epocalità della storia universale<sup>7</sup>. Le epoche della storia sono altrettante “sospensioni” dell'essere, che di volta in volta si vela nell'ente al modo in cui una determinata epoca lo scopre e lo progetta. La *Gründung*, la fondazione, è in questa reciprocità, non in un fondamento.

Il *Saggio sull'opera d'arte* si apre proprio con questo modello circolare e non fondativo: l'opera d'arte rinvia all'artista, e questo all'arte stessa, la quale, a sua volta, va tuttavia ricercata nelle opere. Abbiamo così una circolarità che mette fuori gioco la logica tradizionale (per la quale non è che circolo vizioso), e continua il portato del circolo ermeneutico.

Heidegger sceglie di muovere dal *Werk*, dall'opera stessa, e antepone così il carattere performativo al tradizionale approccio “cosale”: nell'esaminare i connotati dell'opera egli abbandona perciò l'ontologia tradizionale ancora vigente nel neokantismo. La decostruzione avviene come è noto in tre momenti: (a) il modello *sostanza-accidenti*; (b) l'opera come *somma di qualità*; (c) il sostrato materiale che ospita in sé una forma, secondo la tradizionale coppia *materia-forma*.

In tutti e tre gli approcci interpretativi non viene colta, afferma, la specifica cosalità (*Dingheit, das Dinghafte*) di quella cosa che è opera d'arte, e che Heidegger indica con le parole “*jenes Eigenwüchsige und Insichrubende*” (Vincenzo Cicero traduce: “Quel concreocere da sé e quiescere entro sé”<sup>8</sup>).

<sup>6</sup> M. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis, Gesamtausgabe*, vol. LXV, a cura di Fr.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a.M. 1989 (trad. it. a cura di F. Volpi, *Contributi alla filosofia (Dall'evento)*, Adelphi, Milano 2007). La prefazione di Volpi è stata pubblicata integralmente solo in seguito: F. Volpi, *La selvaggia chiarezza. Scritti su Heidegger*, Adelphi, Milano 2011, pp. 267-299.

<sup>7</sup> Significativa è a questo proposito la sezione 140 dei *Contributi alla filosofia* (trad. it. cit., p. 264). Si veda anche la conferenza *Tempo ed essere* (cfr. *infra*).

<sup>8</sup> M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes / L'origine dell'opera d'arte*, in *Holzwege. Sentieri erranti nella selva* (1950), testo ted. e trad. it. a cura di V. Cicero, Bompiani, Milano 2014<sup>3</sup> (in seguito UKW), pp. 22sg.

## III.

La cosalità dell'opera d'arte viene approssimata contrastandola da un lato con quella della pura e semplice cosa di natura (*Naturding*), dall'altro con quella del manufatto, strumento (*Zeug*): al pari della prima cresce da sé e quiesce entro sé, ma come il secondo possiede il carattere dell'artefattualità.

In tal senso, lo strumento occupa una posizione intermedia fra cosa e opera d'arte.

La strumentalità dello strumento viene palesata attraverso la celebre lettura del dipinto *Un paio di scarpe* di Van Gogh; qui emergono i termini chiave entro cui si giocherà l'ontologia dell'opera d'arte: la circolarità di *terra e mondo*: "Questo strumento appartiene alla *terra* ed è custodito nel *mondo* della contadina"<sup>9</sup>. L'opera d'arte fa emergere lo specifico dello strumento, in quanto ne mette in evidenza la *servibilità* (*Dienlichkeit*) e la *affidabilità* (*Verlässlichkeit*). Sono aspetti che lo strumento tende a nascondere nell'uso, ma che l'opera invece esplicita e conduce a manifestazione. Affiora così il tratto veritativo, specificamente *aletheologico* del *Kunstwerk*, che strappa fuori, porta allo scoperto l'essenza della strumentalità.

Sulla modalità in cui ciò accade, e per anticipare al meglio il tema della circolarità di terra e mondo, Heidegger procede per gradi e per immagini: se il dipinto di Van Gogh è un *raffigurare che strappa al nascondimento*, vi è anche un portare alla presenza che *rinuncia a raffigurare*. È il caso della *Fontana romana*, poesia di C.F. Mayer: il linguaggio avrebbe tutta la capacità di descrivere, ma quello poetico qui rinuncia a farlo, per evocare lo scaturire e il donare della fontana. Vi è poi il caso del tempio, che *non raffigura e non può raffigurare alcunché*: nel dischiudere un mondo entro cui ciascuna cosa riceve il proprio luogo essenziale, esso mette a tema la terra nel suo rinserrarsi in sé.

La disamina dell'opera d'arte che è tempio fa emergere in termini espliciti la differenza fra strumento e opera: mentre il primo si serve della materia, la usa e la consuma, l'opera la fa emergere nella sua chiusura: "La pietra viene usata e usurata nella fabbricazione dello strumento, p. es. della scure. La pietra svanisce nella servibilità". Nell'opera, invece, "la rupe viene a portare e a quiescere, e solo così diviene rupe; i metalli vengono a luccicare e scintillare, i colori a rilucere, la nota a risuonare, la parola a dire"<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> UKW, p. 47. Non ha rilievo, in questa sede, la polemica sull'interpretazione delle scarpe come calzari da contadina, contestata da Meyer Shapiro e altri.

<sup>10</sup> Ivi, p. 75.

## IV.

Tanto che raffiguri, tanto che non lo faccia, per rinuncia o per costitutiva impossibilità, l'opera d'arte è pertanto capace di immedesimarsi nella cosalità della cosa, nella pietra, ad esempio. Nel celebre corso friburghese del 1929/30 *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine*, Heidegger si chiedeva:

Possiamo trasporci in una pietra? [...] Rispondiamo: no, non possiamo trasporci in una pietra, e ciò è impossibile non già perché ci manchino i mezzi per compiere questo qualcosa in sé impossibile, bensì perché la pietra in quanto tale non offre alcuna sfera di trasponibilità in essa come appartenente al suo essere. Dico espressamente: per lo più rispondiamo così, perché, in effetti, ci sono vie e maniere dell'esser-ci umano nelle quali l'uomo considera le cose materiali, ma anche quelle tecniche, non in quanto tali, bensì – come diciamo, in modo forse equivoco – le 'anima'. Ciò accade in due possibilità fondamentali: in primo luogo quando l'esser-ci umano, nella sua esistenza, è determinato dal mito, e in un secondo caso nell'arte.<sup>11</sup>

In virtù della sua capacità di dare accesso a ciò che concretesce da sé e quiesce entro sé, l'opera d'arte crea una sfera di trasponibilità altrimenti possibile solo al mito (ormai non più proponibile all'uomo moderno), che anima gli enti come il cielo, la Terra, le "semplici presenze" e gli "utilizzabili" che vi sono.

Nella stessa sede, Heidegger tornava a proporre il tema della *empatia* (*Einfühlung*) nella dimensione interumana, già affrontato nel par. 26 di *Essere e tempo* (1927), per rispondere, come già nell'opera capitale, che la struttura dell'esser-ci è sempre già un *essere-con-altri*, e che quindi la trasposizione empatica non rappresenta un modo originario di essere. Si dovrà piuttosto esaminare che cosa renda per lo più difettiva la modalità costitutiva che è il con-essere (*Mitsein*)<sup>12</sup>.

Con ciò è da ribadire che una riflessione sul portato ontologico dell'arte era già presente negli anni di *Essere e tempo*. Già nel 1929/30 l'arte è – accanto al discorso mitico – l'unica modalità di empatia, quella appunto nella cosalità delle cose. Un discorso a parte meriterebbe la questione di una possibile *Einfühlung* nell'animalità dell'animale (che Heidegger in quelle stesse pagine reputa problematica) qual è dato

<sup>11</sup> M. Heidegger, *Grundbegriffe der Metaphysik. Welt, Endlichkeit, Einsamkeit, Gesamtausgabe*, vol. XXIX-XXX, a cura di Fr.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a.M. 1983, pp. 299 sg. (trad. it. di P.L. Coriando, Il Melangolo, Genova 1992, pp. 263 sg.).

<sup>12</sup> Cfr. *ivi*, pp. 301-306 (trad. it. cit., pp. 265-70). Cfr. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1984<sup>15</sup>, par. 26, pp. 124 sg. (trad. it. *Essere e tempo*, a cura di F. Volpi sulla vers. di P. Chiodi, Longanesi, Milano 2006<sup>2</sup>, pp. 155-157).

senz'altro riscontrare esemplarmente in un artista come Franz Marc e ad esempio nei suoi celebri caprioli. Scriveva infatti Heidegger che “la pietra è senza mondo, l'animale è povero di mondo, l'uomo è formatore di mondo”<sup>13</sup>.

Tale “trasponibilità” che l'arte può far accadere consta in un atto di svelamento. Ma esso non consiste nel portare una volta per tutte allo scoperto ciò che prima restava velato. Viene piuttosto esplicitato il fatto che è e rimane appunto velato, e tale sua ascosità è altresì conservata (*be-wahrt: Wahrheit*). Detto altrimenti: quando i metalli vengono a luccicare e scintillare, i colori a rilucere, la nota a risuonare, eccetera, accade che la cosa perduri nel suo “concretere da sé e quiescere entro sé”, ma che proprio ciò sia tematizzato, focalizzato, esplicitato, recepito e custodito: in una parola – empatizzato.

Ora, data la analogia fra la circolarità empatica che accade nell'opera d'arte e quella descritta in sede di elaborazione ontologica nei *Contributi alla filosofia*, ritengo che in quel trattato rimasto inedito ne vada di una elaborazione di una sorta di *empatia ontologica*, in cui essere ed esserci reciprocamente si immedesimano: l'essere si invia trattenendosi presso sé, in vista della percepibilità della donazione. L'esserci vi si immedesima ed esprime tale atto di afferramento empatico istituendo l'essere nell'ente<sup>14</sup>. Con ciò, Heidegger riconduce la problematica dell'empatia, sottraendola alla riduzione intersoggettiva che essa ha conosciuto nella fenomenologia – da Husserl a Edith Stein a Max Scheler – nel solco del suo significato iniziale, che non a caso emerse nel campo dell'estetica e della critica d'arte: immedesimarsi in cose e dinamiche del mondo inanimato, come ad esempio l'evoluzione di una linea che si espande o si contrae, oppure nel “mattino che sorride”, nella “nube che minaccia”<sup>15</sup>. L'empatia avviene cioè innanzitutto nei confronti dell'ente intramondano – non già e non innanzitutto dell'umano. Ma Heidegger coglie nel riferimento all'ente una non tematica trascendenza nei confronti dell'essere. E già nel 1929/30 indica nell'arte una possibile via della sua tematizzazione, che non si riduca a quella offerta dal mito. Egli anzi dispone e inizia a pensare una inedita dimensione ontologica, che potrebbe aiutare a comprendere molti difficili passaggi dei *Contributi alla filosofia* e delle opere pubblicate a partire dagli anni Trenta.

<sup>13</sup> M. Heidegger, *Grundbegriffe der Metaphysik*, cit., p. 273 (trad. it. cit., p. 241).

<sup>14</sup> Sulla reciprocità di essere ed esserci nei *Beiträge zur Philosophie* fa chiarezza lo stesso curatore dell'edizione nella *Gesamtausgabe*: Fr.-W. von Herrmann, *Wege ins Ereignis. Zu Heideggers "Beiträgen zur Philosophie"*, Klostermann, Frankfurt am Main 1994.

<sup>15</sup> Si veda in tal senso il bel lavoro di A. Pinotti (a cura di), *Estetica ed empatia*, Guerini, Milano 1997.

## V.

L'atto con cui l'opera d'arte empatizza la cosalità della cosa è uno "*Herstellen der Erde*". Il termine *Herstellen* va prima compreso che tradotto: il prefisso *her-* indica un moto che procede verso chi parla, fino ad arrivarli davanti. Lo *Herstellen* è in tal senso un "portare al cospetto" dello spettatore: l'opera d'arte ci conduce innanzi la terra (pietra, metallo, colore, etc.), palesandola nella sua ascosità, e, *facendo ciò*, dischiude un mondo ("*Aufstellen einer Welt*"), cioè fa sì che la pietra, di per sé priva di mondo, abbia *per noi* un mondo, si apra al nostro cospetto nella pietrosità che le è propria. Essa è terra rinchiusa in sé, impenetrabile, opaca – ma questo suo essere viene esplicitato, dischiuso, reso compatibile con quel plasmatore di mondo che è l'esser-ci. Portando la cosa davanti, pur nella sua occlusione e senza affatto togliere quest'ultima, l'opera apre un accesso affinché il plasmatore di mondo ve ne possa forgiare uno. Non mancano infatti i mezzi per compiere questo qualcosa di impossibile: la terra nega una sfera di trasponibilità in sé, ma è l'arte a concederla.

Le due attività – portare al cospetto la terra nel suo rinserrarsi in sé, e dischiudere un mondo – sono in realtà un'unica, indivisibile, e però in se stessa contrastante, come lo sono il serrare e l'aprire. In tal senso si tratta, per nominare entrambe insieme, di una "contesa" (*Streit*): "Il mondo, riposando sulla terra, tende a trarla-su (*überholen*) [a sorpassarla, nel senso di "forzarla"]". E esso, in quanto aprentesi, non tollera nulla di chiuso. Invece la terra, in quanto recondentesi (*die Bergende*), tende via via ad attrarre, includere e trattenere entro sé il mondo"<sup>16</sup>. Senza la terra, il mondo tenderebbe a dileguare (e scomparire) in un'apertura che non conosce limiti. Senza mondo, la terra non avrebbe modo di chiudersi: ci si può chiudere solo di fronte a un tentativo di aprire. In una parola, accade ciò che Heidegger, con un termine fortunato, chiama "*Lichtung*": il diradare offre alcunché alla luce, ma se ponesse interamente in luce non vi sarebbe più un diradare. Ciò che viene offerto, lo è nel suo trattenersi presso sé: in tal senso, come dice Heidegger dell'essere, esso dirada e si trattiene presso sé in vista della percepibilità della donazione che invia<sup>17</sup>.

Il tema della *Lichtung* conduce immediatamente a quello della verità. Nella *Lichtung* la terra viene infatti serbata entro un mondo. Nel termine tedesco per "serbare", *wahren*, è implicito il riferimento appunto alla *Wahrheit*, verità: l'opera serba in sé la contesa di terra e mondo, cioè fa essere granito il granito, colore il colore. Nel mettere in luce la contesa di

<sup>16</sup> UKW, p. 83, trad. modificata.

<sup>17</sup> M. Heidegger, *Zeit und Sein*, in *Zur Sache des Denkens*, Niemeyer, Tübingen 1969 (1988<sup>3</sup>), p. 9 (trad. it. di G. Mazzarella, *Tempo ed essere*, Guida, Napoli 1980 [1991<sup>4</sup>], p. 111).

terra e mondo – come già nel termine *Lichtung* – è implicito il rilucere, *scheinen*. Esso contiene a sua volta lo *schön*, il bello. Per questo Heidegger scrive: “Il rilucere (*Scheinen*) compaginato nell’opera è il bello (*das Schöne*). Il bello è una delle modalità in cui la verità si dispiega come svelatezza”<sup>18</sup>. Qui si colloca dunque nell’ontologia di Heidegger il problema dell’*arte bella*. Se l’arte può esser detta bella è sul fondamento di questo suo carattere rivelativo: è bella in quanto serba in sé il rilucere della contesa di terra e mondo, e perciò è vera. Si comprende così quanto Heidegger scriverà nella breve nota sulla *Madonna Sistina*: “La verità di questa immagine è la sua bellezza”<sup>19</sup>.

## VI.

L’ultima parte del saggio, *La verità e l’arte*, si occupa dell’opera d’arte proprio ed esplicitamente dal punto di vista della sua performatività: il *Werk* è l’attuarsi di una *Wirkung*.

Qui si tocca un punto cruciale per qualsiasi discorso sull’arte: finché l’opera d’arte viene considerata per un verso come cosa, per l’altro come il prodotto di un artista, se ne potrà parlare in termini di tecniche esecutive, materiali impiegati, storia dei passaggi di proprietà, e nella misura in cui chi l’ha realizzata è considerato per sé, e non nell’atto performativo che ha generato quell’opera, nel migliore dei casi si potranno le scrivere *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori, e architettori* come fece Giorgio Vasari nel Cinquecento. E allora l’opera rinvia all’artista e l’artista all’opera, come dice inizialmente il testo di Heidegger, senza che tale circolarità porti frutto.

Per questo, per cogliere l’opera d’arte nella sua scaturigine, nel suo *Ursprung* – come recita il titolo del saggio – Heidegger sonda le modalità performative, vale a dire quegli atti che operano direttamente la contesa di terra e mondo, e che fanno emergere la prima nella sua occultatezza per il plasmatore di mondo.

Provo a offrire una mia traduzione di quello che ritengo il passaggio decisivo per la comprensione dello “strappo” nell’arte:

La contesa non è uno strappo nel senso di prospettare una mera spaccatura, bensì è l’intimità della coappartenenza dei contendenti. Tale contesa proietta gli oppositori nell’origine della loro unità a partire da una base unitaria: è abbozzo (*Grundriß*). È prospettiva (*Aufriß*), che traccia i tratti di fondo da cui sorge il diradare dell’ente. Tale strappo (*Riß*) non fa divergere

<sup>18</sup> UKW, p. 101, trad. modificata.

<sup>19</sup> M. Heidegger, *Über die Sixtina*, cit., p. 121 (trad. it. cit., p. 105).

i contendenti, conduce l'opposizione di misura e limite nella delineazione di un contorno (*Umriß*) unitario. La verità s'instaura come contesa, nell'ente da produrre, solo al modo che tale contesa divampi in quest'ente stesso, il quale cioè è condotto allo strappo. Lo strappo è la compagine unitaria di prospettiva e abbozzo, taglio e scontornatura (*Aufriß und Grundriß, Durch- und Umriß*). [...] Lo strappo deve ritirarsi nel greve pesantore della pietra, nella muta durezza del legno, nel cupo avvampare dei colori. Laddove la terra accoglie in sé lo strappo, questo viene prodotto nell'aperto, vale a dire posto in ciò che affiora all'aperto come occludentesi e custodente. La contesa così condotta nello strappo, e così ritirata nella terra e in tal modo fissata, è la *figura*. Che l'opera sia fatta vuol dire: che la verità sia fissata in figura. Questa è la compagine in cui lo strappo assume commessura.<sup>20</sup>

## VII.

Questo passo può essere illustrato alla luce di un esperimento, prendendo a modello – a titolo di esempio calzante – un manufatto artistico che a sua volta ne risulta illuminato. Si tratta di un'opera di Lucio Fontana, *Concetto spaziale. Attesa* (1964), a sua volta esemplare di altre analoghe produzioni dello stesso artista.

Siamo spettatori di una tela incisa con un taglio verticale; una fenditura essenziale che non squarcia, ma genera uno strappo che connette; una commessura che, anziché isolare, istituisce relazione laddove non vi era nulla, se non tela (in questo caso) bianca. Nella ferita che le è inferta, la tela viene a spiccare in quanto tela: rivela il ruolo di supporto proprio nel momento in cui questo rischia di essere compromesso. L'esser tela della tela ne risulta tematizzato, esplicitato: affiora la sua tensione, lo spessore. Accartocciandosi e gualcendosi, la stoffa rivela la sua fragilità, emette quasi un appello alla cura necessaria perché lo spacco non degeneri in una scissura totale. Violato, il tessuto si richiude in se stesso, "concesce da sé e quiesce entro sé"; eppure in ciò vi è apertura – non solo nel senso materiale della fessura che viene a crearsi – ma perché ci lascia immedesimare nel suo mondo, fa sì che noi, i plasmatori di mondo, empatizziamo il suo essere. Non può essere avvicinato, tale essere, se non per questa via: *hergestellt* e *aufgestellt* – pro-dotto e dischiuso.

Di più, e oltre: se l'esser-ci è temporalità (gli esiti di *Essere e tempo* non sono in alcun modo tolti nel pensiero della *svolta*), quest'opera apre una temporalità originaria: il presente è nell'istante dell'atto della fenditura; passato e futuro sono dati dall'incorniciatura, che conserva l'opera per

<sup>20</sup> M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege, Gesamtausgabe*, vol. V, Klostermann, Frankfurt a.M. 2003<sup>8</sup>, p. 51, trad. mia.

un avvenire, rispetto al quale lo strappo apparterrà a un momento passato, passibile di essere riattinto. E lo sarà proprio e anche sulla base di tale originaria temporalità e nell'immedesimazione in questa.

La tela così incisa non rappresenta nulla e non descrive: la logica e il linguaggio sono tacitati. Ci cala in uno stato d'animo. Solo superficialmente, per il clamore del momento, questo può essere di *sorpresa* nel senso della *curiosità*: quest'ultima fa emergere l'inabituale così da suscitare appagamento nel ricondurlo entro i confini del consueto e del quotidiano. Ma di fronte al nudo *quid* di questo "strappo", non ci limitiamo a ciò: non c'è acquietamento in un qualche gesto di "normalizzazione". Possiamo provare *ammirazione* per il genio dell'artista: in essa l'inabituale non chiede invero di essere declassato, ma di rimanere tale, coltivato e conservato per tenersi a lungo tale, sempre di nuovo pronto a sorprenderci. È ciò che accade all'opera d'arte con la sua musealizzazione. Rimane però un aspetto che eccede sia la curiosità che l'ammirazione: quest'opera d'arte possiede un *carattere appellativo*. Nello scandalo della ferita ci si rivolge dandoci del tu – in seconda persona: direttamente, come un indice puntato.

Che cosa ha da dirci? – Nulla!

In essa l'ente è nell'atto di dileguare, di voltarci le spalle, per dir così, e di toglierci ogni appiglio.

Come scriveva Heidegger nella lezione *Che cos'è metafisica?* (1929): "L'ente nella sua totalità si dilegua e così proprio il niente ci assale, tace al suo cospetto ogni tentativo di dire 'è'"<sup>21</sup>. È ciò che accade nello stato d'animo dell'angoscia, in cui ci sentiamo spaesati.

Non possiamo dire dinanzi a che cosa uno è spaesato, perché lo è nell'insieme. Tutte le cose e noi stessi sprofondiamo in una sorta di indifferenza [l'ente non ci parla più<sup>22</sup>]. Questo, tuttavia, non nel senso che le cose si dileguino, ma nel senso che proprio nel loro allontanarsi le cose si rivolgono a noi. Questo allontanarsi dell'ente nella sua totalità, che nell'angoscia ci accerchia, ci angustia. Non rimane nessun sostegno.<sup>23</sup>

A differenza della curiosità e della ammirazione, qui non è questo o quello a risultare inabituale: tutto è inconsueto. L'ente, dileguando, rivolge a noi il proprio rinserrarsi in sé. È un altro modo per dire che la terra si richiude in sé e, in virtù dello strappo, apre un mondo, un mondo autentico, non quello della curiosità, fatto per tornare a richiudersi, né quello dell'ammirazione, che si conserva rigidamente identico a sé, ma un'aper-

<sup>21</sup> M. Heidegger, *Was ist Metaphysik?* in *Wegmarken, Gesamtausgabe*, vol. IX, a cura di Fr.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a.M. 1976 (trad. it. di F. Volpi, *Che cos'è metafisica?*, Adelphi, Milano 2001, p. 51).

<sup>22</sup> Aggiunta di Heidegger alla quinta edizione, del 1949.

<sup>23</sup> M. Heidegger, *Che cos'è metafisica?*, cit., p. 50.

tura empatica il cui fondamento è da pensarsi a livello ontologico, nella reciprocità di essere ed esser-ci che costituisce il pensiero della *Kehre*.

In tal modo, l'angoscia si rivela identica alla autentica *meraviglia*, quello *stupore* (*taumâzein*), cui Platone e Aristotele attribuivano la genesi del filosofare. Non a caso Heidegger ne parla, operando la distinzione qui riportata fra *curiosità*, *meraviglia* e *stupore*, in un corso di lezioni del 1937/38, immediatamente successivo al saggio *Sull'origine dell'opera d'arte* e nel pieno della elaborazione dei *Contributi alla filosofia*<sup>24</sup>.

## VIII.

L'esempio addotto, *Concetto spaziale. Attesa*, non ha in alcun modo l'intento di ridurre lo "strappo" al suo senso letterale, né ha il carattere dell'unicità. Heidegger ci offre un pensiero atto a empatizzare il segno, la traccia, la sua evoluzione, e riprende e amplifica quanto i primi teorici dell'empatia, e da ultimo Heinrich Wölfflin, avevano elaborato nell'ultimo scorcio dell'Ottocento e nel primo Novecento, prima che proprio la scuola fenomenologica compisse l'operazione di pensare a fondo la nozione di *Einfühlung*, riducendola però a una sola delle quattro forme in cui originariamente vigeva: l'empatia interpersonale, sulla quale si concentrano Husserl, Edith Stein, Max Scheler. Uno dei principali teorici dell'empatia, Theodor Lipps, ne classificava quattro varianti: (1) una *empatia appercettiva generale*, nei confronti di tutti gli oggetti: "In una linea, quando la considero, c'è un movimento, un tendersi, allungarsi, limitarsi, un iniziare e terminare bruscamente, o un costante scivolare, un ondeggiare su e giù, un piegarsi, curvarsi, comprimersi e ampliarsi [...] attività che noi viviamo in noi e che empatizziamo nelle forme"; (2) una *empatia di umanizzazione delle cose* (quella che faceva dire a Fr. Th. Vischer che "il mattino sorride, gli alberi sussurrano, il tuono brontola, la nube minaccia [...] Esseri inanimati di ogni genere vengono dotati di volontà"); (3) una *empatia di stati d'animo* ("i colori non sono semplici colori: giallo, rosso, blu, ma sono al contempo qualcosa di serio o allegro, tranquillo o vivace, freddo o caldo, in breve qualcosa di simile a una personalità"); (4) *l'empatia nelle manifestazioni vitali dell'uomo*: quella che nella fenomenologia sarà sondata come unica forma di *Einfühlung*<sup>25</sup>.

Nella celebre dissertazione inaugurale del 1886, *Prolegomena zu ei-*

<sup>24</sup> M. Heidegger, *Grundfragen der Philosophie. Ausgewählte "Probleme" der "Logik"*, *Gesamtausgabe*, vol. XLV, a cura di Fr.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a.M. 1992<sup>2</sup>, par. 37-38, pp. 157-181 (trad. it. di U.M. Ugazio, *Domande fondamentali della filosofia. Selezione di "problemi" della "logica"*, Mursia, Milano 1990, pp. 112-128).

<sup>25</sup> Cfr. A. Pinotti (a cura di), *Estetica ed empatia*, cit., pp. 40-44, 153, 184-88.

ner *Psychologie der Architektur*, Heinrich Wölfflin applicava genialmente questi criteri all'effetto empatico degli edifici, ravvisando una sorta di apriori che ci mette al cospetto della creazione artistica in quanto tale, e che richiedeva una più accurata precisazione e meditazione teoretica<sup>26</sup>.

Ebbene, Heidegger ci mostra che l'opera d'arte – in specie quella astratta e informale, e la stessa arte asiatica, caratterizzata dal segno, dal tratto che incide, dal solco calligrafico che si amplia e si comprime – ha il suo momento connotante nello strappo che produce e dischiude, che ci fa empatizzare le cose prive di mondo nella loro cosalità come dissidio di terra recondentesi e di mondo aprentesi. L'opera d'arte, nel gesto essenziale della sua genesi è strappo che delinea, e delineando istituisce un mondo di relazione. L'empatia nei confronti di quell'ente che ci lascia immedesimare nella terra, rappresenta una via d'accesso a quella *empatia ontologica* i cui connotati e le cui movenze sono abbozzate – evidentemente in termini che lo stesso Heidegger giudicò insufficienti – nei *Contributi alla filosofia*.

## IX.

Veniamo così alla celebre frase di Dürer che Heidegger cita allo scopo di chiarire il senso di questo *Riß* di cui si va ragionando: “*Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie*”. Traduciamo: “In verità l'arte sta nascosta nella natura, chi sa strapparla fuori, ce l'ha”. Heidegger avverte che dobbiamo leggere queste parole andando al di là del significato letterale che esse possedevano probabilmente nell'intenzione immediata dell'artista, riferita all'atto di incidere, scavare (*reißen*) con il bulino la superficie del legno o del rame. Non si tratta poi di leggersi solo l'idea platonizzante di una forma nascosta dentro la contingenza della materia, pure in voga al tempo di Dürer, il quale era però ben consapevole dell'irriducibilità della bellezza individuale alla norma ideale. Piuttosto, Heidegger ci ha abituato a pensare l'atto del *reißen* come un condurre davanti a sé (questo il senso per cui chi sa strapparla fuori, *ce l'ha*) ciò che sta nascosto, e cioè riuscire a immedesimarsi in esso. Il termine *Natur* traduce il greco *physis*, che nel frammento DK22B123 di Eraclito (*physis kryptesthai philei*) rivela il carattere proprio di ciò che Heidegger attribuisce alla terra. Il tratto strappa fuori e conduce al cospetto, aprendo ciò che è celato nella sua ascosità, permettendo al fruitore di immedesimarsi in ciò che è privo di mondo. In questo

<sup>26</sup> Il testo originale è richiamabile online: <http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/Autoren/Woelfflin/Woelfflin1886.htm>

senso l'arte si nasconde entro la *physis*, si immedesima in essa, per trarla al cospetto del plasmatore di mondo.

Questo atto di immedesimazione ricorre nella lettura che Heidegger darà della *Madonna Sistina* di Raffaello: ci dice che è “*Antlitz im Sinne von Entgegenblick*”<sup>27</sup>: il suo volto restituisce lo sguardo. L'opera d'arte apre uno spazio di comunicazione che è empatizzante. Laddove affermava che la cosa è priva di mondo, l'animale povero di mondo, l'esserci plasmatore di mondo, Heidegger non si pronunciava sulla sfera del divino, con cui si confrontò nella sezione conclusiva dei *Contributi*, dedicata all'*ultimo Dio*. La sfera del divino è tale che – qualora sussista – ci è preclusa. In ciò è chiusa al pari della terra. Solo l'opera d'arte è capace di metterci in comunicazione con il divino, recandolo al nostro cospetto nella sua specificità di “realtà che rivolge lo sguardo, e lo ricambia” – come già il Cusano ebbe a notare nel suo capolavoro *De visione dei* (1453) – e rivolgendolo alla nostra capacità di plasmare mondo. Anche qui ciò che accade è *Riß*: separa l'umano e il divino additando la via di ciò che può unire, perché, come diceva Hölderlin, “là dov'è pericolo, cresce anche ciò che salva”.

<sup>27</sup> M. Heidegger, *Über die Sixtina*, cit., p. 119 (trad. it. cit., p. 103).

## Heidegger: lo strappo nell'arte

Dagli scritti di Heidegger sull'arte, e in specie dal saggio principale degli anni Trenta, *Sull'origine dell'opera d'arte*, affiorano strumenti per comprendere alcune espressioni artistiche, le quali, come nel caso di alcune tele di Lucio Fontana, illuminano a loro volta le pagine del filosofo. Nel prendere congedo dall'ontologia fondamentale di *Essere e tempo*, Heidegger abbraccia un modello circolare desunto dalla sua elaborazione della *Kebre*: così come in questa il *Da-sein* riesce a immedesimarsi nel trattenersi presso sé del *Seyn* (*epochè*), allo stesso modo, nell'opera d'arte ha luogo una empatia per cui il fruitore, plasmatore di mondo, accede alla chiusa cosalità del manufatto. In tal senso la "lotta di terra e mondo" riflette l'ontologia della *Kebre*. E il gesto artistico fondamentale, indicato nel termine *Riß* (*strappo*), è luogo per eccellenza della *svelatezza*, dove la verità viene fissata in figura.

PAROLE CHIAVE: strappo (*Riß*), empatia, Lucio Fontana, opera d'arte, verità.

## Heidegger: The Drawing in Art

From Heidegger's writings on art, and specially from the principal essay in the 30's, *The Origin of the Work of Art*, we can earn some tools for the comprehension of certain artistic expressions, which can in their turn illuminate the philosopher's writing, for example some canvas works by Lucio Fontana. Giving up the fundamental ontology of *Being and Time* Heidegger assumes a circular pattern derived from his development of the *Kebre*-thought: just as in this thinking the *Da-sein* can relate to the *Being* in its holding on its own (*epochè*), in the same way the work of art produces an empathy, in which the world-building spectator accesses to the closure of the thingness of the artefact. In this sense the "strife of earth and world" reflects the ontology of the *Kebre*. And the essential art gesture, named *Riß* (drawing), is the place par excellence of the *unconcealment*, in which truth is fixed in figure.

KEYWORDS: drawing (*Riß*), empathy, Lucio Fontana, artwork, truth.