

Heidegger, L'essere e l'opera d'arte (da *L'origine dell'opera d'arte*)

In apertura del saggio sull'Origine dell'opera d'arte (pubblicato nel 1950, ma risalente al 1936) Heidegger rimette in discussione i concetti di ente intramondano e di mondo, che in "Essere e tempo" erano stati indagati a partire dalla quotidianità concreta dell'esserci e dal suo mondo circostante. Dal punto di vista degli esiti lì raggiunti, non trovava una collocazione precisa l'analisi dell'opera d'arte. Ora invece, dopo aver distinto fra semplice cosa, mezzo e opera, Heidegger afferma che per comprendere l'essere-cosa della cosa e la strumentalità del mezzo occorre muovere dall'opera, intesa come opera d'arte.

Consideriamo, a titolo di esempio, un mezzo assai comune: un paio di scarpe da contadino. Per descriverle non occorre affatto averne un paio sotto gli occhi. Tutti sanno cosa sono. Ma poiché si tratta di una descrizione immediata, può esser utile facilitare la visione sensibile. A tal fine può bastare una rappresentazione figurativa. Scegliamo, ad esempio, un quadro di Van Gogh, che ha ripetutamente dipinto questo mezzo. Che c'è in esso da vedere? Ognuno sa come son fatte le scarpe. Se non si tratta di calzature di legno o di corda, hanno la suola di cuoio e la tomaia unita alla suola con cuciture e chiodi. Questo mezzo serve da calzatura. Col variare dell'uso — lavoro nei campi o danza — variano la forma e la materia. Queste considerazioni abbastanza banali non fanno che chiarire ciò che già sappiamo. L'esser-mezzo del mezzo consiste nella sua usabilità.¹ Ma che ne è di quest'ultima? Con essa afferriamo anche l'esser-mezzo del mezzo? A tal fine non dovremo considerare il mezzo usato nell'atto del suo impiego? La contadina calza le scarpe nel campo. Solo qui esse sono ciò che sono. Ed esse sono tanto più ciò che sono quanto meno la contadina, lavorando, pensa alle scarpe o le vede o le sente.² Essa è in piedi e cammina in esse. Ecco come le scarpe servono realmente. È nel corso di questo uso concreto del mezzo che è effettivamente possibile incontrarne il carattere di mezzo. Fin che noi ci limitiamo a rappresentarci un paio di scarpe in generale o osserviamo in un quadro le scarpe vuotamente presenti nel loro non-impiego, non saremo mai in grado di cogliere ciò che, in verità, è l'esser-mezzo del mezzo. Nel quadro di Van Gogh non potremmo mai stabilire dove si trovino quelle scarpe. Intorno a quel paio di scarpe da contadino non c'è nulla di cui potrebbero far parte, c'è solo uno spazio indeterminato. Grumi di terra dei solchi o dei viottoli non vi sono appiccati, denunciandone almeno l'impiego. Un paio di scarpe da contadino e null'altro. Ma tuttavia...

Nell'orificio oscuro dall'interno logoro si palesa la fatica del cammino percorso lavorando. Nel massiccio pesantore della calzatura è concentrata la durezza del lento procedere lungo i distesi e uniformi solchi del campo, battuti dal vento ostile. Il cuoio è impregnato dell'umidore e dal turgore del terreno. Sotto le suole trascorre la solitudine del sentiero campestre nella sera che cala. Per le scarpe passa il silenzioso richiamo della terra, il suo tacito dono di messe mature e il suo oscuro rifiuto nell'abbandono invernale. Dalle scarpe promana il silenzioso timore per la sicurezza del pane, la tacita gioia della sopravvivenza al bisogno, il tremore dell'annuncio della nascita, l'angoscia della prossimità della morte. Questo mezzo appartiene alla terra, e il mondo della contadina lo custodisce. Da questo appartenere custodito, il mezzo si immedesima nel suo riposare in se stesso.³

Ma forse tutto ciò non lo vediamo che noi nel quadro. La contadina, invece, porta semplicemente le sue scarpe. Se almeno questo «semplice portare» fosse davvero semplice! Quando, alla sera, la contadina, stanca ma lieta, si toglie le scarpe; o quando, al primo mattino, le ricalza; oppure, quando in un giorno di

¹ L'«usabilità» di cui qui si parla allude a una determinazione dell'essere del mezzo che più avanti chiamerò «fidezza», più originaria rispetto alla semplice "utilizzabilità".

² La contadina si "affida" alle scarpe e in un certo senso le dimentica nel loro uso concreto. È proprio questo uso che ci fa cogliere il loro carattere di "mezzo".

³ Nella descrizione del paio di scarpe viene messa in chiaro l'esistenza quotidiana della contadina, fatta di gioia e timore, di sentimenti e di attese, di lavoro e riposo. Prende così rilievo l'intero essere-nel-mondo della contadina.

festa le smette, essa sa tutto questo senza bisogno di osservazioni o di considerazioni. L'esser mezzo del mezzo consiste certamente nella sua usabilità. Ma questa a sua volta riposa nella pienezza dell'essere essenziale del mezzo. Questo essere è da noi indicato col termine fidezza. In virtù sua la contadina confida, attraverso il mezzo, nel tacito richiamo della terra; in virtù della fidezza del mezzo essa è certa del suo mondo. Mondo e terra ci sono per lei, e per tutti coloro che sono con lei nel medesimo modo, solo così: nel mezzo. Diciamo «solo» ed in realtà erriamo, poiché la fidezza del mezzo dà al mondo immediato la sua stabilità e garantisce alla terra la libertà del suo afflusso costante.⁴

L'esser-mezzo del mezzo, la fidezza, tiene unite tutte le cose secondo il loro modo e la loro ampiezza. L'usabilità del mezzo non è che la conseguenza essenziale della fidezza. Quella vibra in questo, e senza di esso sarebbe nulla. Il singolo mezzo viene consumato e logorato; ma anche l'usare incappa nel frattempo nell'usura, si ottunde e diviene comune. Così lo stesso essere mezzo si corrompe e decade a mero mezzo. Questa devastazione dell'esser-mezzo è il dileguare della fidezza. Il deperimento a cui le cose d'uso debbo-no la loro noiosa ed importuna abitudine, non è che un segno dell'essenza originaria del-l'esser-mezzo. La banale abitudine del mezzo si fa allora innanzi come il modo di essere unico ed esclusivo del mezzo. Di visibile non resta che la piatta usabilità. Essa porta con sé l'illusione che l'origine del mezzo consista nella semplice fabbricazione che impone una forma a una materia. Invece il mezzo, nel suo essere tale, risale ben oltre. Materia, forma, e la loro distinzione, hanno esse stesse un'origine assai più lontana.

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

O abbiamo forse, inavvertitamente e, per così dire di passaggio, intravisto qualcosa intorno all'esser opera dell'opera?

Ciò che abbiamo potuto stabilire è l'esser-mezzo del mezzo. Ma come? Non mediante la descrizione e l'analisi di un paio di scarpe qui presenti. Non mediante l'osservazione dei procedimenti di fabbricazione delle scarpe, e neppure mediante l'osservazione di un qualche uso di calzature. Ma semplicemente ponendoci innanzi a un quadro di Van Gogh. È il quadro che ha parlato.⁵ Stando nella vicinanza dell'opera, ci siamo trovati improvvisamente in una dimensione diversa da quella in cui comunemente siamo. L'opera d'arte ci ha fatto conoscere che cosa le scarpe sono in verità. Sarebbe un errore esiziale quello di credere che la nostra descrizione, con procedimento soggettivo, abbia immaginato tutto ciò, attribuendolo poi a un oggetto. Se qui c'è qualcosa di discutibile è solo la nostra scarsa capacità di esperire l'opera d'arte e di esprimere l'esperito. Ma prima di tutto bisogna rendersi conto che, contro ogni apparenza iniziale, l'opera non ci è semplice-mente servita ad una migliore comprensione di ciò che il mezzo è. Al contrario, è solo nell'opera e attraverso di essa che viene alla luce l'esser-mezzo del mezzo.

Che significa ciò? Che cos'è in opera nell'opera? Il quadro di Van Gogh è l'aprimo di ciò che il mezzo, il paio di scarpe, è in verità. Questo ente si presenta nel non-nascondimento del suo essere. Il non-essere-nascosto dell'ente è ciò che i Greci chiamavano alétheia. Noi diciamo: «verità», e non riflettiamo sufficientemente su questa parola. Se ciò che si realizza è l'aprimo dell'ente in ciò che esso è e nel come è, nell'opera è in opera l'evento della verità.⁶

⁴ Nella fidezza del mezzo si ricongiungono quei rimandi che rinviano da un lato al mondo della contadina (al suo orizzonte storico-culturale), dall'altro alla natura.

⁵ Nell'opera d'arte il mezzo è venuto in luce per quello che è veramente, ossia si è mostrato nella sua "verità"

⁶ L'opera d'arte, sia essa il quadro o il tempio, istituisce un "mondo", ossia un orizzonte in cui le cose ricevono un significato e si ordinano in una totalità di rimandi. L'opera d'arte è cioè un evento del disvelamento dell'essere.

Guida alla lettura

Il carattere "chiaroscurale" della verità

Dopo Essere e tempo, Heidegger ritiene di non potersi limitare a un'analisi delle strutture dell'esserci umano, ma di dover effettuare un "rovesciamento" di prospettiva, nel senso di porre al centro l'essere stesso. Tuttavia, poiché l'essere non è uno dei diversi enti che noi incontriamo nel mondo circostante, esso non può venire tematizzato in quella maniera che ha finora contraddistinto il pensiero metafisico tradizionale. L'essere, infatti, non si lascia definire in base a delle proprietà, ma va pensato piuttosto come l'apertura originaria di significati nella quale i diversi enti si fanno accessibili all'uomo, apertura che tuttavia non si concede essa stessa allo sguardo dell'uomo, ma si sottrae a lui, restando nascosta. Tale carattere "chiaroscurale" dell'es-sere è messo in rapporto da Heidegger con una concezione della verità che la intende secondo il senso greco della parola *alétheia*, cioè come "non nascondimento" e quindi disvelatezza.

Il carattere rivelativo dell'opera d'arte

Un passo essenziale sulla strada di questa riflessione è il saggio sull'Origine dell'opera d'arte, da cui è tratta questa pagina. Se fino ad allora l'apertura (o verità) in base a cui l'uomo può incontrare gli enti era istituita dall'esserci medesimo e coincideva con la sua struttura esistenziale, si assiste ora a un fondamentale spostamento di prospettiva. L'opera d'arte, infatti, non è uno dei mezzi che l'esserci "scopre" nel mondo a lui circostante e che egli comprende nel suo essere (nella sua "utilizzabilità"), come appariva in Essere e tempo; l'opera d'arte ha invece essa stessa un carattere rivelativo, nel senso che apre e istituisce un mondo autonomo di significati. Mentre rivela un mondo, l'opera d'arte non si esaurisce tuttavia nei significati palesi che appartengono a esso, ma rinvia ad altro, a una permanente riserva di significati sempre ulteriormente, e mai definitivamente esplicitabili. Come tale l'opera d'arte diventa paradigmatica di quel carattere "chiaroscurale" che abbiamo visto contraddistinguere per Heidegger la verità dell'essere. Essa è infatti intesa come implicazione vicendevole di illuminazione e di nascondimento.

Il metodo ermeneutico

Il brano ci offre un saggio efficace del procedimento ermeneutico che Heidegger segue nelle sue meditazioni: è un modo di sviluppare il discorso che non procede secondo un andamento rettilineo verso la dimostrazione di una certa tesi, per poi passare oltre all'esame di una tesi ulteriore. Si tratta piuttosto di muoversi per cerchi concentrici intorno a un problema al fine di enucleare, attraverso una serie di ribaltamenti di prospettiva, nuovi orizzonti di senso.