



Università degli Studi di Verona
Dipartimento di Filosofia, Pedagogia e Psicologia

SCUOLA DI DOTTORATO IN SCIENZE UMANE E FILOSOFIA
DOTTORATO DI RICERCA IN FILOSOFIA

XXVI CICLO

Immagine e Rappresentazione nella riflessione di Martin Heidegger

S.S.D. M-FIL/01 - FILOSOFIA TEORETICA

Coordinatore: Prof. Ferdinando Luigi Marcolungo

Tutor: Prof. Guido Cusinato

Dottorando: Dott. Matteo Segatto

INDICE

Introduzione	3
1. Coordinate platoniche	19
Perché Platone?	19
L'immagine nel "Sofista"	23
Alcune considerazioni	50
2. L'epoca dell'immagine del mondo: la rappresentazione e i suoi caratteri	57
L'immagine del mondo	58
L'essenza del Vor-stellen	77
3. Superamento della metafisica: in cammino verso l'immagine	99
L'origine dell'opera d'arte e la tentazione prospettica	110
Oltre la rappresentazione: l'immagine	124
4. Immagine e poesia	141
Dai "Saggi e Discorsi" ai corsi su Hölderlin	143
Il poetico abitare	161
Immagine e poesia	168
Pittori e poeti	174
5. Verità in immagine e gioco di sguardi	185
La Madonna Sistina	185
Lo sguardo che chiama	200
Gli appunti postumi su Paul Klee	209
Appendice	233
Bibliografia	235
Abstract	267

INTRODUZIONE

Questo lungo lavoro di ricerca si è orientato e sviluppato seguendo le due coordinate che il titolo stesso già indica, vale a dire “Immagine” e “Rappresentazione” nella riflessione di Martin Heidegger. Trattandosi di una ricerca in ambito squisitamente filosofico, la metodologia adoperata è caratterizzata da uno spirito ermeneutico, ovvero è fondata sulla lettura critica, sull’interpretazione e sulla comparazione di testi, al fine di ricostruire o quantomeno delucidare il pensiero heideggeriano, mostrando la validità delle tesi qui proposte. Il lavoro, dunque, si sviluppa sia in senso storico-critico, sia in senso teoretico, poiché l’analisi e l’interpretazione dei testi heideggeriani considerati – così come l’individuazione, all’interno di essi, dei luoghi e dei contesti in cui Heidegger adoperava le nozioni di immagine e di rappresentazione – non può prescindere da un atteggiamento di costante vigilanza sia rispetto alle problematiche teoriche che necessariamente sorgono, sia alle loro possibili soluzioni. Il percorso seguito si snoda su cinque capitoli, dei quali – anche in sede introduttiva – può valer la pena fornire un sintetico resoconto.

1.

Il lavoro si apre con una sezione dedicata alla riflessione *classica* sull’immagine, quella cioè contenuta e sviluppata nel *Sofista* di Platone. Sebbene Heidegger veda proprio in Platone l’iniziatore di quella tradizione – sarebbe più corretto dire di quella “storia” – che va sotto il nome di “metafisica”, resta pur sempre vero che, in un lavoro dedicato specificamente all’universo spalancato dalle nozioni di immagine e di rappresentazione entro il pensiero heideggeriano, è

inevitabile (e probabilmente anche vantaggioso) prendere le mosse proprio da Platone.

Non pare – pertanto – certo inopportuno il tentativo di intendere la problematica heideggeriana alla luce della teorizzazione di Platone, in quanto proprio quest’ultima risulta funzionale – e non poco – alla comprensione dei temi che emergono in Heidegger e alla loro attualizzazione. Al di là delle varie concettualizzazioni contemporanee (valide e comunque legittime), la distinzione platonica fra immagini icastiche ed immagini fantastiche, fra immagini “autentiche” ed “inautentiche” pare infatti essere la più adeguata per introdurre alla differenziazione heideggeriana tra immagine e rappresentazione, in quanto già in Platone emerge con chiarezza il legame che tali nozioni intrattengono – in modi diversi – con l’essere e con la verità (e dunque, secondariamente, l’effetto che tali categorie hanno sull’agire umano).

Ha senso poi prendere le mosse dal pensiero di Platone anche perché Heidegger ha sicuramente ben presenti i luoghi in cui è affrontata la questione delle immagini entro l’opera del filosofo ateniese. Non ci si riferisce qui tanto o soltanto a *Repubblica* 514b-520a, quanto piuttosto al *Sofista*, un passo del quale è posto – e non a caso – ad epigrafe di *Essere e Tempo*, il capolavoro heideggeriano del 1927. Inoltre, nel semestre invernale 1924/1925 (quindi prima della pubblicazione di *Essere e Tempo* e prima ancora di constatare la crisi della propria “ontologia fondamentale” elaborata a partire dall’esserci, a favore di una riflessione sull’essere stesso, scoperto nel suo tratto inaugurante e inaugurale di “evento”) Heidegger tenne presso l’Università di Marburgo – dove allora insegnava – un corso interamente dedicato al *Sofista* di Platone. È chiaro, dunque, che ad Heidegger fossero particolarmente familiari i luoghi in cui – più di altri – si sviluppa la riflessione platonica sull’immagine, circostanza che potrebbe anche aver condizionato il modo in cui egli talvolta guarda all’immagine. Ciò che interessa non è comunque l’opportunità di svolgere un’analisi complessiva del corso che Heidegger tenne nel 1924, né tantomeno di andare a vedere puntualmente come egli abbia analizzato il testo platonico negli anni Venti. Le lezioni universitarie sul *Sofista* non sono infatti dedicate al problema dell’immagine: si tratta semmai di un corso nel quale Heidegger penetra nelle maglie concettuali di Platone e affronta primariamente la questione ontologica. Un corso dunque fondamentale per l’evoluzione del pensiero heideggeriano, in quanto tappa di quel percorso entro cui può maturare l’indagine sulla questione dell’essere, e che darà vita – di lì a pochi anni – all’analitica di *Essere e Tempo*.

Tutto ciò non impedisce – però – di andare comunque a vedere come Heidegger commenta quelle parti del dialogo specificamente riguardanti il problema delle immagini, con la consapevolezza – tuttavia – che l’Heidegger del 1924 è un pensatore non ancora “maturo” – nel senso che è ancora sulla via dell’elaborazione del proprio pensiero – e con l’avvertenza che un tale pensiero è dunque radicalmente diverso da quello che verrà elaborandosi successivamente.

2.

Il secondo capitolo – a differenza del primo – è dedicato interamente al pensiero di Heidegger e conduce nel vivo delle questioni teoretiche che guidano questo lavoro.

In Heidegger si assiste ad un’elaborazione teorica e concettuale dell’immagine che – se adeguatamente inquadrata – può trarre grande vantaggio dalla solidità e profondità con la quale egli tratta questioni centrali per la sua filosofia: essere, nulla, verità, linguaggio, etc. L’approccio all’immagine heideggeriana non è – tuttavia – impresa facile, poiché per cogliere l’“essenza” dell’immagine e la sua importanza (per l’uomo, ma non solo), per poter – anche se solo parzialmente – riuscire a capirla e definirla, è necessario rapportarla, correlarla cioè, al mondo speculare e per molti versi antitetico della *Vor-stellung*, della rappresentazione. Ecco allora che il primo “problema” che è necessario affrontare è certamente quello legato al fatto che Heidegger non consegna ai posteri una chiara e definita tematizzazione o riflessione dedicata alla nozione di immagine. In termini molto semplici, il problema è dunque il seguente: è necessario anzitutto capire se, dove e come Heidegger si è occupato di immagini. Lo sviluppo del capitolo si concentra puntualmente sul testo della conferenza tenuta il 9 giugno 1938 a Friburgo, *La fondazione dell’immagine moderna del mondo ad opera della metafisica*, pubblicata poi in *Sentieri interrotti* nel 1950 con il titolo *L’epoca dell’immagine del mondo*. A partire da questo testo viene infatti messa in luce la nozione di *Vor-stellung* (rappresentazione) e spiegata la complessa locuzione di “immagine del mondo”.

La nozione di *Vor-stellung* viene poi ulteriormente indagata grazie alle coeve notazioni che Heidegger le dedica nei *Beiträge*, pubblicati postumi, spiegando così che quando egli parla di “immagine del

mondo” intende “rappresentazione”, e che una tale rappresentazione o un tale atteggiamento rappresentativo è il pensiero dominante in quanto ultimo esito del pensiero che egli definisce “iniziale” (primo inizio).

L’onnipotenza del *Vor-stellen* (il suo poter pre-disporre di tutto stabilendone le condizioni di possibilità) obbliga – di conseguenza – a mettere tutto in relazione *a sé* come “centro di riferimento” prospettico cui riferire ogni rappresentato (*erleben*), vanificando così – tuttavia – la possibilità di vivere quelle esperienze che Heidegger non esita a definire “autentiche” (*erfahren*), facendo riecheggiare anche nei *Beiträge* la qualificazione più peculiare che egli attribuiva all’esistenza in *Essere e Tempo*. L’onnipotenza del *Vor-stellen* non si limita – ovviamente – a vanificare la possibilità dell’autentico *erfahren*, ma porta con sé anche la propria ed assoluta indiscutibilità, nel senso che, pretendendo di essere totale, il tipo di sapere che un tale atteggiamento propone non è in grado – e non vuole – mettere in discussione se stesso.

Se le cose stanno in questi termini, una volta considerata l’incondizionatezza e l’indiscutibilità della logica rappresentativa, diviene evidente anche il suo attributo più proprio, ovvero il fatto di essere sostanzialmente violenta. E non si tratta di una violenza che – sul piano fattuale – si traduca in scontro bellico, in atto terroristico o in coercizione fisica, bensì di una forma più sottile e proprio per questo più pericolosa, poiché è violenza della rappresentazione sull’Essere: è cioè una violenza che si attua come perversione dell’Essere (e della sua essenza) e – conseguentemente – come sua riduzione all’ente (in quanto suo attributo più generale). Facendo dell’essere la proprietà, l’attributo più generale (e al contempo più vuoto) di ogni ente – e cioè, in altre parole, “generalizzando” l’essere come mera “enticità” – il *Vor-stellen* realizza la piena e compiuta dissipazione dell’essere nell’ente.

3.

Esaurita l’analisi della nozione di *Vor-stellung*, nella terza sezione del lavoro diviene finalmente possibile capire se è possibile “uscire” dalla rappresentazione e, in caso di risposta affermativa, quale sia l’alternativa ad essa. Una delle possibilità, coerentemente con il titolo di questa ricerca, è costituita dall’immagine, categoria a cui è

necessario rivolgere la nostra riflessione.

Là dove l'attenzione degli interpreti si è orientata verso quella che si potrebbe chiamare declinazione "funzionale" o "strumentale" dell'"immagine del mondo" quale rappresentazione metafisica – in perfetta coerenza peraltro con quanto Heidegger negli stessi anni andava elaborando – è comunque pur sempre vero che egli ha riservato notevole attenzione anche al versante più propriamente "estetico" della questione (per quanto improprio sia definirlo estetico), cui l'immagine sembrerebbe appartenere, non risolvendo tuttavia mai definitivamente le ambiguità presenti nella propria opera. Si tratta di qualcosa che non riguarda solo la famosa conferenza su *L'origine dell'opera d'arte* del 1935-1936, ma che si riscontra anche nei corsi universitari dedicati alla poesia di Hölderlin (risalenti agli anni Trenta e Quaranta, ma pubblicati successivamente), nelle celebri *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, nei *Saggi e Discorsi*, nei già citati e contemporanei *Beiträge zur Philosophie* e nelle ormai famose conferenze sul linguaggio, confluite poi in *In cammino verso il linguaggio* (1959). Vale dunque la pena di tornare ancora una volta sull'opera di Heidegger ed avvalersi dell'apparato concettuale da lui elaborato, per mostrare quale possa essere un modo – non certo l'unico e non necessariamente il migliore – per cogliere l'essenza dell'immagine e la sua importanza, nella consapevolezza e nella convinzione che davvero essa possa segnare, per il pensiero non-rappresentativo, un sentiero alternativo ed esplorato in modo non ancora sufficiente.

Naturalmente, vista l'assenza di una trattazione sistematica o compiuta e la parziale indecidibilità delle ambiguità di fondo che l'argomento presenta, un'adeguata comprensione dell'immagine heideggeriana richiede (oggi) di essere connessa anche al "mondo" speculare e per certi versi antitetico della rappresentazione, nonché agli universi del linguaggio, della poesia, della metafisica. Rispetto alle meditazioni da Heidegger dedicate a questi ambiti, la riflessione sull'immagine risulta infatti indiscutibilmente meno esplicita e più frammentaria.

L'analisi prosegue quindi rivolgendosi alla celebre conferenza su *L'origine dell'opera d'arte* del 1935/36, testo a partire dal quale si può porre immediatamente la questione dell'immagine. Nel testo in questione Heidegger richiama infatti, come noto, un'opera effettiva, un quadro di Van Gogh raffigurante un paio di scarpe da contadino, salvo poi abbandonare repentinamente ogni riferimento pittorico e sancire o in qualche modo avallare il primato della poesia (della *Dichtung*) su tutte le altre arti (il cui carattere sarebbe comunque

dichterisch). Riconsiderando l'articolazione di questo saggio, ci si può allora legittimamente chiedere: perché i poeti e non i pittori? Come giustificare – qui ma anche altrove – il privilegio della parola sulla figura? A partire da tali interrogativi si può mostrare che, al di là della sconfessione dell'estetica e della conclusione “poetica” del saggio su *L'origine dell'opera d'arte*, esiste – ed è ben delineabile – un versante della riflessione heideggeriana che, seppure in modo quasi sotterraneo, si sviluppa su una nozione ben diversa da quella di rappresentazione, appunto quella di immagine.

Oltre a ciò, si cerca di spiegare anche perché, nel 1936, Heidegger possa aver preferito evitare di trarre le debite conseguenze dall'analisi delle scarpe di Van Gogh, assegnando alla poesia il primato sulle altre arti ed evitando al contempo rischiose vicinanze fra l'ambito della figurazione artistica e quello della rappresentazione prospettica. Distinguere infatti fra la prospettiva in arte (che Heidegger, almeno ne *L'origine dell'opera d'arte*, non rottama né sconfessa) e l'atteggiamento prospettico del pensiero rappresentativo avrebbe richiesto, nelle tre conferenze del 1935-36, uno sforzo non indifferente e che forse non valeva nemmeno la pena di compiere, visto e considerato che lo scopo del saggio non è quello di porre attenzione su una forma d'arte in particolare, bensì di capire se, a fronte della tesi hegeliana sulla morte dell'arte, quest'ultima è oggi ancora un modo del disvelamento. A riprova di ciò, si tenga presente che nei contemporanei *Beiträge zur Philosophie* (scritti fra il 1936 e il 1938, ma pubblicati solo postumi, nel 1989) Heidegger parla dell'immagine in termini invece assolutamente positivi, il che rende legittimo un procedere che tenga conto anche delle “soluzioni” da lui elaborate in ambiti diversi (poesia e linguaggio, ad esempio). Un tale modo di indagine non appiattisce certo la questione dell'immagine su tali ambiti, ma – ampliando l'orizzonte ermeneutico – è semmai consapevole della necessità di utilizzare tutte le molteplici potenzialità dell'universo concettuale heideggeriano per collegare fra loro i diversi “frammenti” in cui è affrontata la questione dell'immagine.

Una volta chiarito che esiste una riflessione heideggeriana sull'immagine e che ha dunque senso rivolgersi ad essa, diventa anche possibile vedere come nell'immagine e nell'arte si possa realizzare il superamento del *Vor-stellen* e quali siano le caratteristiche di tali ambiti. In questa terza sezione del lavoro si è dunque privilegiata un'ottica comparativa, procedendo verso l'immagine a partire, di volta in volta, dalla rappresentazione o da una sua caratteristica peculiare, per giungere così a delineare i punti salienti della nozione in esame.

Nelle opere qui considerate, la tematizzazione dell'immagine – tuttavia – rimane per certi versi incompiuta, poiché Heidegger, di fatto, non domanda se certi modi del mostrare possano essere propri dell'immagine e li mette in secondo piano rispetto al mostrare proprio del linguaggio. L'impressione, tuttavia, è che anche l'immagine appartenga all'accadere del disvelamento. La mancanza di una soluzione definitiva a questa come ad altre questioni è – tuttavia – una necessità intrinseca del pensare heideggeriano: proprio perché quelle offerte da Heidegger sono soltanto tracce da sviluppare in forma compiuta, è inutile sperare di poter ottenere una teoria dell'immagine. Da Heidegger non si ottiene una dottrina sull'immagine, né in generale una qualsiasi dottrina. Una volta messo in scacco il rappresentare metafisico non vi sono – infatti – più dottrine e non c'è più alcuna verità definitiva a cui attenersi. Alla verità – non solo alla verità dell'immagine – non si può allora che “credere”, tenendosi in essa.

4.

Nel capitolo successivo, il quarto, una volta liberato il campo dalla “rappresentazione” e dai dubbi riguardanti l'esistenza di una riflessione heideggeriana sull'immagine, si procede a dar corpo alle tracce heideggeriane e ad immaginarne un coerente sviluppo. Per farlo, ci si è rivolti ad un altro testo heideggeriano, i *Saggi e discorsi*, opera del 1954 (ma la cui stesura risale al 1950), in cui Heidegger torna ad unire i due ambiti dell'immagine e della poesia, rivelando che essi non sono in realtà mai stati distinti. La preminenza del poetico sul figurativo, della parola sull'immagine (lo “sconvolgente” esito del saggio del 1936 dedicato a *L'origine dell'opera d'arte*) sembra qui svanire, poiché le “immagini poetiche” sono una caratteristica essenziale di quel “dire poetante” che è la poesia: non c'è prima la poesia e poi le immagini con cui essa parla; ci sono la poesia e le immagini, vere e proprie “incorporazioni visibili dell'estraneo nell'aspetto di ciò che è familiare”.

Questo legame tra il dire poetico e la forza dell'immagine non esce – tuttavia – dal nulla, ma, anzi, è stato a lungo e profondamente “pensato” da Heidegger – in particolare in quella celebre raccolta di conferenze tenute tra il 1936 e il 1968, pubblicate sotto il titolo *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, Delucidazioni sulla poesia di*

Hölderlin, che costituisce la vetta più elevata del confronto che il filosofo intrattiene con il dire del poeta.

Come si cerca di mostrare, le nozioni di “immagine poetica” e quella di poesia come “parlare per immagini” tematizzano in modo esplicito il legame tra la riflessione sull’immagine e le riflessioni dedicate alla poesia e all’essere che in essa parla. Se, dunque, la poesia “parla per immagini” (oppure, se essa evoca immagini), parimenti è per immagini che deve accadere il libero esprimersi dell’essere nella poesia, cioè l’evento del dischiudersi del *Geviert*, cui Heidegger dedica numerose pagine. L’immagine, nella poesia e con la poesia, rende dunque possibile l’accadere di quel moto di appropriazione e trasappropriazione con cui i quattro – cielo, terra, divini e mortali – dischiudono l’esistenza.

Non è solo un vedere di tipo poetico quello che Heidegger ha in mente, ma anche un ruolo di primo piano per le immagini nella poesia. Le immagini partecipano dunque di quel fondamentale evento rivelativo che è il poetare, fanno parte di esso. Non si pensi – tuttavia – che ciò sia prerogativa di tutte le “immagini”. Ciò che fa l’immagine autentica è – infatti – far vedere l’invisibile: essa mostra qualcosa che diversamente non si mostrerebbe, in quanto resterebbe nascosto. Essa riesce dunque a cor-rispondere a qualcosa di nascosto “immaginandolo” in qualcos’altro. Ne deriva che un’immagine così intesa – un’immagine in quanto evento in cui qualcosa si mostra – è un’immagine che deve “guardare” per prima, pretendendo per essa lo sguardo ad essa appropriato ovvero reclamando un’adeguata cor-rispondenza.

La poesia e l’immagine con cui e in cui essa dà forma al proprio dire poetante non consegnano dunque l’Essere affinché di esso sia possibile un’appropriazione o una pre-disposizione (sarebbe la pretesa del *Vor-stellen* questa), bensì – grazie al donarsi poetico di questo stesso Essere – lo fanno apparire come messo in salvo, preservandolo per coloro che verranno e sapranno cor-rispondervi.

Se le cose stanno in questo modo, se il poetare altro non è che un “gioco” che inventa un mondo d’immagini e resta assorto nel regno di ciò che ha immaginato, è evidente – a questo punto – che il poetare *ha bisogno* delle immagini, poiché si svolge per immagini ed è proprio un parlare *per immagini*. Ecco allora che quando, come i pittori, pure i poeti fanno sì che l’Essere possa svelarsi nell’apertura, allora – ancor meglio dell’immagine pittorica – l’immagine poetica non solo dilata il familiare nell’enigmatico, ma, in quanto appunto poetica, scaturisce in e da un dire che è divenuto pienamente di casa in ciò che è di casa, il che spiega anche l’estrema importanza dell’immagine nell’ambito di

quello che Heidegger chiama l'originario abitare dell'uomo.

Poeti e pittori riescono dunque nel difficile compito di portare l'essere in superficie, di far sì che esso si mostri, si disveli nell'accadere della sua verità. Un tale evento non si svolge, comunque, nella forma di un mero ritrarre – in parole o su una tela – fatti, avvenimenti, situazioni e tutto ciò che, in generale, Heidegger chiamerebbe “esperienze vissute”. L'attività “artistica” (prima ancora che poetante) capace di “radunare” l'essere (a patto naturalmente che esso si mostri) non ha infatti nulla a che fare con la descrizione o la rappresentazione della presunta realtà. L'arte non descrive nulla, semmai essa “fa sì che sia esperito un accadere”. Poeti, pittori, immagini e poesie sono dunque inseriti in una costellazione di senso che ha a che fare con l'accadere dell'essere e con il mostrarsi di un tale accadere.

Rispetto agli artisti in generale (creatori di opere d'arte in cui si pone in opera la verità), i poeti fanno però un passo oltre. Il loro dire è infatti un diretto cor-rispondere all'appello proveniente dall'essere, se effettivamente è la parola a permettere non solo il disporsi delle cose nel mondo ma pure l'aver cura di esse. Il pittore, invece, nel cor-rispondere all'essere “dice” in altro modo, e cioè cor-risponde sì al chiamare dell'essere ma lo fa non in parola bensì in immagine: non si tratta più di un parlare per immagini, ma di immagini in cui può mostrarsi l'accadere dell'essere nella contrada del visibile. Il poeta, allora, “supera” – se così si può dire – il pittore in quanto il suo produrre corrisponde all'appello dell'essere nel linguaggio, mentre il pittore traduce un tale appello in immagine, lascia che esso si faccia immagine. In questo sta la preminenza della poesia sulle altre arti, la celebre conclusione della conferenza su *L'origine dell'opera d'arte* del 1936.

5.

Dopo aver mostrato che in Heidegger non è presente alcuno svilimento delle immagini o dell'arte pittorica e chiarito che – quindi – esiste, seppur non pienamente esplicitata, una riflessione sull'immagine, nella sezione conclusiva di questo lavoro si tratta di capire se la questione è quella di un “ritorno” alle potenzialità delle immagini e della poesia, inteso come ritorno alle possibilità di una comunicazione “poetica” o “poetante”, che non si fa portatrice di uno sguardo unilaterale sul mondo. Per certi versi si tratta – in linea di

massima – certamente di “tornare” dalle rappresentazioni alle immagini, là dove però è necessario capire che cosa davvero significhi che “poeticamente abita l’uomo” sulla terra. Per altro verso, invece, non è possibile alcun ritorno in senso stretto alle immagini e alla poesia, semplicemente perché non c’è nulla a cui tornare. Il passato può al massimo indicare la direzione in cui scorgere ciò che non si è ancora mostrato, o in cui pensare ciò che fin dall’origine c’è *di non pensato, ma ancora da pensare*. Heidegger non coltiva atteggiamenti nostalgici o sogni regressivi, e del resto aveva fatto capire già nel 1936 cosa pensasse dei tentativi di riabilitare il potenziale “comunicativo” dell’arte del passato conservandola nei musei: per la prospettiva della conservazione, ovvero per lo spirito della conservazione museale e del mercato d’arte, le opere (materiali) sono *solo* oggetti, prodotti da mettere in vetrina o scambiare. Perché? Perché l’opera non è più per sé, cioè essa non istituisce né sorregge più un mondo.

Si tratta di questioni che emergono in tutta la loro dirompenza nel breve scritto del 1955 dedicato alla Madonna Sistina di Raffaello. L’accennata relazione dell’immagine con la nozione di *Geviert*, unitamente al fatto che, nei *Saggi e discorsi*, una fra le quattro dimensioni del *Geviert* – il divino – pare intrattenere un rapporto privilegiato con l’immagine, trovano qui ulteriore riscontro, al punto che non è davvero possibile prescindere da queste poche pagine per intendere correttamente le varie questioni che si è cercato di mettere in luce. Qui Heidegger tematizza, infatti, in modo (stranamente) esplicito sia l’eventualità dell’immagine, vale a dire il suo carattere di accadimento, sia – conseguentemente – il fatto che essa sia un modo del disvelare, e che quindi intrattenga un rapporto privilegiato con la verità (oltre che con la bellezza). Non solo. Ancora una volta, Heidegger affronta l’immagine facendo un riferimento esplicito alla dimensione dei “divini”, uno dei temi centrali, peraltro, dei già citati *Beiträge zur Philosophie*.

Il capitolo prosegue volgendo l’attenzione a quello “sguardo che chiama” e che costituisce il *leitmotiv* di questa sezione conclusiva, chiarendo così il significato di quel “mostrare” e di quel “guardare” cui tante volte si è fatto riferimento. Heidegger, infatti, ha dedicato grande cura nel descrivere quell’evento che è lo sguardo e non esita a definirlo nei termini di un “avvento della salvezza dell’essere”. Stando così le cose, è chiaro che lo sguardo non ha nulla a che fare con l’ordinario e quotidiano modo di vedere gli enti (rappresentandoli), il che spiega anche come mai Heidegger parli di “sguardo” contrapponendolo alla mera “visione”: è infatti l’evento dello sguardo

a permettere di guardare “in ciò che è”, dunque a consentire non solo di abitare autenticamente nel mondo (colto ora nella sua pienezza essenziale) ma anche e soprattutto di non perdere di vista la verità. Oltre al guardare dell’uomo vi è – però – anche un altro guardare, che letteralmente ri-guarda l’uomo stesso in un modo più originario ed essenziale, e solo in quanto riguardato l’uomo può rispondere all’appello di uno sguardo più originario. In questo modo si spiega anche la fondamentale importanza dell’immagine rispetto alla rappresentazione: l’immagine è il darsi dell’essere allo sguardo, è il riguardo dell’essere che esige per sé adeguata corrispondenza donandosi appunto all’altrui sguardo. La rappresentazione è – invece – la falsificazione di tale appello o sguardo originario, è macchinazione soggettiva che fraintende una tale origine e la insabbia. A questo punto, è evidente che è lo stesso Heidegger a connettere in maniera esplicita la necessità del cor-rispondere all’appello o al guardare originario dell’essere e la possibilità di realizzare tale corrispondenza in un guardare o ascoltare che prende la forma compiuta di un poema o di un’immagine. *L’essere guardato e il guardare* – di cui l’uomo deve farsi consapevole se vuole a sua volta guardare (e non semplicemente vedere) – altro non è che il corrispondere al “lampeggiare dell’essere” nella radura, che, come la luce di un faro nella nebbia, indica nel mezzo del pericolo dove si cela la possibilità della salvezza.

Qui – sia detto per inciso – si rivela anche la grande vicinanza della filosofia heideggeriana con i temi tipici dell’estetica relazionale e dello sguardo e – soprattutto – con la riflessione di Merleau-Ponty, che allo “sguardo” ha dedicato non poche pagine. Senza uscire dal tracciato di questo lavoro (proponendo “ingenui” confronti tra pensatori e correnti che andrebbero analizzati a fondo nella loro complessità), non si può tuttavia fare a meno di domandarsi – a fronte di queste tangenze – come mai la strada di Heidegger sia rimasta “intentata” a favore del cammino segnato dalla fenomenologia francese.

Ad ogni modo, se dalla metafisica – in fondo – per Heidegger non si esce, all’arte – come del resto al pensiero – resta, in questa situazione, pur sempre qualcosa da fare oltre la pura e semplice presa di coscienza del suo inevitabile scacco. L’arte può – infatti – sperimentare, e cioè tentare di far funzionare il linguaggio, la poesia, le immagini in modo diverso, mettendo in movimento i loro confini, per consentire quella che Gianni Vattimo chiama la riappropriazione del mondo dei significati da parte dell’esistente concreto. La grande attenzione che l’ultimo Heidegger rivolge a Klee dice – del resto –

molto circa una delle direzioni che un tale sperimentare potrebbe seguire. L'esame di alcuni scritti teorici di Paul Klee mette, infatti, in luce come fra quest'ultimo ed Heidegger esista una profonda affinità circa le questioni cruciali per la presente ricerca: non solo il carattere rivelativo dell'immagine, nella quale si renderebbe visibile qualcosa che altrimenti resterebbe nascosto, ma anche il carattere iniziale dell'arte stessa e il necessario "passo indietro" che essa – come il pensiero – deve compiere per poter apprezzare quella che entrambi, pensatore e artista, chiamano l'origine. L'affinità tra i due trova riscontro oggettivo negli appunti heideggeriani postumi su Klee, pubblicati però non in forma originale – rispettando così la volontà di Heidegger – ma solo parzialmente e inseriti entro la cornice interpretativa del curatore, G. Seubold.

In Paul Klee, autentico anti-prospettivista, Heidegger potrebbe aver visto le possibilità per il riscatto dell'immagine come autentica modalità del disvelamento e – alla luce di ciò – l'approfondimento del rapporto tra Heidegger e Klee permette anche di chiarire perché la questione se l'arte sia morta o no, per Heidegger non si può chiudere: come rispetto al linguaggio (di cui l'uomo si sente generalmente il padrone) esistono ancora poeti, nelle parole dei quali per Heidegger risuona l'eco dell'appello proveniente dall'essere (Rilke, George, ad esempio), parimenti anche in pittura possono darsi nuove possibilità per uscire dal dominio della rappresentazione e sperimentare nuove modalità di disvelamento in immagine. Ecco perché quello che Heidegger ha in mente non può essere un ritorno (nel senso stretto del termine) ad immagini o a poesie del passato. Lo "sperimentare", che all'arte è concesso, avviene nel dar voce e forma a quello che nel "vecchio" certo si annunciava, ma non poteva parlare o farsi vedere. Si tratta di vere e proprie "eccedenze" o "possibilità" di senso, a cui dev'essere lasciato lo spazio di esprimersi, eccedenze che – come si cerca di spiegare – vengono soffocate, anzi represses, nell'unilateralità prospettica tipica dell'atteggiamento rappresentativo e calcolante. Tutto ciò è ancor più rilevante – soprattutto – in un'epoca in cui le "immagini" (qualsiasi cosa esse siano) letteralmente bombardano ogni aspetto della vita e dell'esistenza quotidiana dell'uomo.

* * * * *

Nel corso di questa indagine ci si è chiesti continuamente che cosa sia quel "qualcosa" che l'immagine farebbe vedere. E ancora, ci si è

domandato se è l'immagine a rendere familiare l'estraneo o l'estraneo a rendersi familiare in essa, mettendo così in luce un grosso nucleo problematico con cui la nostra riflessione si è dovuta confrontare. Quanto abbiamo detto dovrebbe essere riuscito a delineare (se non addirittura trovare) le risposte alle domande di cui sopra. Tuttavia Heidegger scioglie tali nodi problematici nei limiti di una trattazione che vede l'estrema vicinanza di immagine, poesia e linguaggio. L'ulteriore sviluppo di queste questioni imporrebbe forse di rivolgersi all'analisi del linguaggio sviluppata nell'ambito di *In cammino verso il linguaggio* (1959) e renderebbe pertanto necessario, ancora una volta, affrontare tali nodi problematici individuando, anzitutto, i luoghi in cui Heidegger dedica spazio all'immagine, integrandoli poi eventualmente con le "soluzioni" da lui individuate in relazione al linguaggio (non solo a quello poetico dunque). Con ciò – chiariamolo – non si appiattirebbe la questione dell'immagine su quella della poesia e del linguaggio, bensì si sfrutterebbero gli strumenti concettuali di un testo non frammentario come *In cammino verso il linguaggio* per collegare fra di loro i diversi "frammenti" in cui Heidegger dedica spazio all'immagine e rispondere così meglio alle questioni di cui sopra. Si tratta comunque di un percorso che qui non possiamo certo intraprendere, dal momento che costituirebbe una deviazione non da poco rispetto all'oggetto o al tema principale di questo lavoro.

Un secondo nucleo problematico riguarda – ovviamente – la definizione della nozione stessa di immagine. Ci si sarà sicuramente chiesti se sia possibile – entro il quadro delineato – definire *positivamente* l'immagine cui Heidegger assegna – talvolta – la possibilità di essere "poetica". Detto in altri termini: è possibile capire che cos'è l'immagine senza riferirla alla rappresentazione o siamo "condannati" a definirla *in negativo*, dicendo in cosa essa differisca dalla rappresentazione? L'immagine che qui si vuole cercare di definire è solo indipendenza dalla prospettiva calcolante, dallo sguardo di un unico soggetto e da una visione unilaterale del mondo, oppure ha delle peculiarità proprie, che prescindono dalla rappresentazione e che dischiudono propriamente l'ambito di tutte le sue possibilità? Come risulta dalle numerose pagine di questo lavoro, la risposta a tali interrogativi non è stata facile – soprattutto se si tiene conto del carattere frammentario dei luoghi in cui essi sono dibattuti – e, sebbene richieda l'approfondimento di ulteriori punti dell'opera heideggeriana, si può affermare che l'immagine di Heidegger rientra in entrambe le opzioni delineate. In altre parole, un'attenta considerazione della nozione di immagine conferma la possibilità di

definirla sia come poetica o “figurativa” (e quindi in positiva autonomia), sia come contrapposta alla rappresentazione (e quindi, in negativo, come sostanzialmente l’altro da essa). La parola *Bild* – rispetto ai vari termini che potrebbero essere utilizzati per sostituirla – e con essa la traduzione italiana “immagine”, pare comunque ancora la più adeguata per rendere pienamente entrambe le sfumature semantiche.

Risulta evidente poi che le nozioni stesse di “immagine poetica”, di poesia come “parlare per immagini” e di “pensiero poetante”, spalancano le porte anche alle questioni legate alla metafora o alla metaforicità, tanto del pensiero, quanto della poesia. Si tratta ovviamente di problematiche che porterebbero la presente ricerca a confrontarsi con un filone di studi ed opere più vasto, che da Platone ad oggi pone il problema delle possibilità di un uso filosofico di quella che E. Grassi ha definito la “parola metaforica”¹. Come si può intuire, il tema della metafora rischia tuttavia di allontanare la presente ricerca dagli obiettivi che essa si propone, pertanto non è possibile intraprendere un confronto, nemmeno parziale, con tali problematiche, rimandando ad eventuali futuri approfondimenti l’indagine del legame tra poesia, metafora ed immagine.

Se poi la concettualità heideggeriana “funzioni” oppure no, è una questione da valutare anche alla luce di quanto da essa è scaturito. In particolare qui il riferimento è alla cosiddetta “ermeneutica dell’immagine”, che passando per H.-G. Gadamer e G. Boehm condensa la propria essenza in quell’*iconic turn* attorno al quale si sono raccolti un buon numero di studi e studiosi contemporanei. Non solo. Pure i *visual studies* – nel loro intento di analizzare l’immagine non solo sulla base di criteri di tipo diacronico (influenze, filiazioni), ma partendo anche dalla cultura che appartiene alle immagini, che determina la loro origine e le modalità attraverso le quali un’immagine può essere prodotta e fruita – sembrano avere un debito non indifferente nei confronti della concettualità heideggeriana. Tuttavia, mettere alla prova, confrontare Heidegger con quanto da

¹ La questione diviene poi ancora più problematica, se si considera che Heidegger stesso sembra non accettare la nozione di “metafora” in senso tradizionale né il suo utilizzo, ritenendola ‘platoneggiante’, salvo poi caratterizzare il proprio pensiero per un costante utilizzo di termini e di un linguaggio metaforico, come ancora E. Grassi ha ben sostenuto ne *La preminenza della parola metaforica* [Mucchi editore, Modena 1987]. Secondo Grassi, Heidegger fa nelle sue opere un uso costante della metafora, ma non più retta dal principio della “somiglianza” di parole o di enti, bensì da quello dell’*Ereignis*: in questo processo le cose si illuminerebbero non nella loro oggettività astratta, razionale e manipolabile, ma nella loro peculiarità, cioè come modi del dire originario.

Heidegger è “uscito” (anche se magari in modo mediato, indiretto e non esplicito) è un compito diverso rispetto a quello che ci siamo proposti qui. Chiedersi se il modo di intendere le questioni che abbiamo delineato sia – infatti – il più adeguato, o se invece non vi siano *altri* modi, teoreticamente più efficaci, per rispondere e corrispondere oggi ai problemi che l’immagine pone nel mondo contemporaneo, è *evidentemente* un’altra storia.

* * * * *

Rivolgo un affettuoso ringraziamento a tutti coloro i quali hanno saputo con grande pazienza seguire la gestazione di questo lavoro e fornirmi i loro preziosi consigli.

Sono molto grato a Chiara Salvaterra per i suoi suggerimenti e indicazioni. Grazie anche a Carla Troilo per l’aiuto che ha voluto darmi nella fase finale del lavoro.

Infine grazie, e mai abbastanza, al mio maestro, prof. Federico Vercellone, per la pazienza e l’affetto con cui ormai da anni segue i miei passi. A lui va il riconoscimento più grande.

UDINE, APRILE 2015

1. COORDINATE PLATONICHE

PERCHÉ PLATONE?

L'idea di prendere le mosse, in un lavoro dedicato ad Heidegger, dal pensiero di Platone può far sorridere se non addirittura apparire come stridente. Ciò è dovuto non solo alla notevole distanza temporale che separa i due filosofi, ma anche e forse soprattutto al particolare rapporto che Heidegger intrattiene con il pensatore ateniese. È noto infatti che il professore di Meßkirch vede proprio in Platone l'iniziatore di quella tradizione – sarebbe più corretto dire di quella storia – che va sotto il nome di metafisica. Da Platone dunque prenderebbe le mosse la storia dell'essere come storia del suo obliarsi. Ad ogni modo, pur senza togliere importanza al ruolo – positivo o negativo – che Heidegger assegna a Platone nella sua lettura o interpretazione della storia dell'essere, resta pur sempre vero che, in un lavoro dedicato specificamente all'universo spalancato dalle nozioni di immagine e di rappresentazione entro il pensiero heideggeriano, ha senso eccome prendere le mosse proprio da Platone. E ciò per due motivi.

In primo luogo, considerato il peso che il filosofo ateniese ricopre nella storia del pensiero occidentale, non pare certo inopportuno il tentativo di intendere la problematica heideggeriana anzitutto alla luce della teorizzazione di Platone, in quanto proprio quest'ultima può risultare funzionale – e non poco – alla comprensione dei temi che emergono in Heidegger (e alla loro attualizzazione). Ha senso, del resto, inquadrare la delicata (cor-)relazione tra le nozioni di immagine e rappresentazione non limitandosi al quadro e al dibattito contemporaneo, bensì facendo riferimento proprio alla riflessione platonica, che inaugura – da questo punto di vista – quella lunga tradizione di pensiero che distingue le immagini “buone” dalle immagini “cattive”, le immagini “autentiche” da quelle “non

autentiche”, le immagini “vere” dalle immagini “non vere”, etc¹. Naturalmente, ed è meglio chiarirlo sin da ora, in Platone è impossibile trovare qualcosa come la distinzione fra immagine e rappresentazione o fra simbolo e icona, o qualcosa di simile alle moderne teorie sull’arte performativa. Al di là delle varie concettualizzazioni contemporanee (valide e comunque legittime), la distinzione platonica fra immagini icastiche ed immagini fantastiche pare però essere la più adeguata per introdurre alla differenziazione heideggeriana tra immagine e rappresentazione, in quanto già in Platone emerge con chiarezza il legame che tali nozioni intrattengono – in modi diversi – con l’essere e con la verità (e dunque, secondariamente, l’effetto che tali categorie hanno sull’agire umano). Ha senso, in secondo luogo, prendere le mosse dal pensiero di Platone anche perché Heidegger ha sicuramente ben presenti i luoghi in cui è affrontata la questione delle immagini entro l’opera del filosofo ateniese. Non ci si riferisce qui tanto o non solo a *Repubblica* 514b – 520a (la celebre “immagine della caverna”) – luogo che Heidegger ha magistralmente commentato e interpretato sin dagli anni Trenta² –, bensì piuttosto al dialogo che più di altri – entro la vasta produzione platonica – attesta l’impellenza e la necessità di affrontare la questione delle immagini. Si tratta naturalmente del *Sofista*, un passo del quale è posto – e non a caso – ad epigrafe di *Essere e Tempo*, il capolavoro heideggeriano del 1927³. Nel semestre invernale 1924/1925 (quindi

¹ Così scrive E. Cassirer riferendosi alla teoria platonica nella sua globalità: «Da nessun altra teoria filosofica sono derivati effetti estetici più forti e più ampi di quelli scaturiti da questo sistema, che pure nega all’estetica un essere proprio, autonomo, equiparato agli altri ambiti [...]. Se ci concentriamo innanzitutto su questo aspetto del contrasto, allora si può dire che in generale la profondità e l’originalità della filosofia platonica consistono nel fatto che essa per la prima volta innalza la considerazione del mero ‘essere’ a quella della ‘forma’» [E. Cassirer, *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell’arte nei dialoghi di Platone* (1922-23), a cura di M. Carbone, Raffaello Cortina, Milano 1998, p. 13].

² Cfr. M. Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit* (1940), in Id., *Wegmarken* (1967), ora in Id., *Gesamtausgabe* [HGA], Bd. 9, a cura di F.W. von Hermann, Klostermann, Frankfurt am Main 1976; trad. it. di F. Volpi, M. Heidegger, *La dottrina platonica della verità*, in Id., *Segnavia*, Adelphi, Milano 1987, pp. 159-192. L’ideazione risale al corso universitario friburghese del semestre invernale 1931/1932, che verteva sul tema *Vom Wesen der Wahrheit* [*Dell’essenza della verità*]. Il testo fu composto nel 1940 e apparve nel 1942 in «Geistige-Überlieferung. Das zweite Jahrbuch» (pubblicato dall’editore Helmut Küpper di Berlino), pp. 96-124. Nel 1947 fu ripubblicato come volumetto congiuntamente alla *Lettera sull’«umanismo»* presso l’editore A. Francke di Berna (Terza edizione 1975). Nel 1967 il testo fu incluso nella raccolta *Segnavia*.

³ Si tratta di *Sofista*, 244a. In tale passo si dice che, nonostante l’apparente ovvietà del concetto, il termine essere-essente è ben lungi dal significare qualcosa di chiaro:

prima della pubblicazione di *Essere e Tempo* e prima ancora di constatare la crisi della propria “ontologia fondamentale” elaborata a partire dall’esserci, a favore di una riflessione sull’essere stesso, scoperto nel suo tratto inaugurante/inaugurale di “evento”) Heidegger tenne infatti presso l’Università di Marburgo – dove insegnava – un corso interamente dedicato al *Sofista* di Platone⁴. È chiaro, dunque, che ad Heidegger fossero particolarmente familiari i luoghi in cui – più di altri – si sviluppa la riflessione platonica sull’immagine, circostanza che potrebbe anche aver condizionato il modo in cui egli talvolta guarda all’immagine.

Ciò che qui ci interessa non è comunque l’opportunità di svolgere un’analisi complessiva del corso che Heidegger tenne nel 1924, né tantomeno di andare a vedere puntualmente come egli abbia analizzato il testo platonico negli anni Venti. Ci preme semmai sottolineare il fatto che le coordinate platoniche possono essere di aiuto non solo per introdurre la questione delle immagini, ma anche per meglio intendere quanto dal pensiero heideggeriano può emergere – senza con ciò appiattare o schiacciare Heidegger su Platone, privandolo della sua necessaria autonomia di pensiero, o viceversa. Le lezioni universitarie sul *Sofista* degli anni Venti non sono infatti dedicate al problema dell’immagine: si tratta semmai di un corso nel quale Heidegger penetra nelle maglie concettuali di Platone e affronta primariamente la questione ontologica⁵. Un corso dunque

«Illustrateci voi come si conviene cosa mai intendiate quando enunciate l’essere. È chiaro, infatti, che voi conoscete già l’argomento, mentre noi, prima, eravamo convinti di conoscerlo, ma adesso ci siamo arenati in questa difficoltà» [il passo è qui citato letteralmente, mentre in *Sein und Zeit* Heidegger inverte l’ordine delle proposizioni, tanto nel testo greco quanto nella sua traduzione tedesca]. Se si considera l’avventura del pensiero di Martin Heidegger, si può ben comprendere come mai proprio questa citazione dal *Sofista* platonico apra il capolavoro del 1927 e inauguri – potremmo dire – il suo lungo cammino verso l’essere. Cfr. M. Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), in Id., *Gesamtausgabe* [HGA], Bd. 2, a cura di Friedrich-Wilhelm von Hermann, Klostermann, Frankfurt am Main 1977, p. 1; trad. it. di P. Chiodi rivista da F. Volpi, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano 1971, 2001, p. 10.

⁴ M. Heidegger, *Platon: Sophistes* (1924/1925), in Id., *Gesamtausgabe* [HGA], Bd. 19, a cura di Ingeborg Schüßler, Klostermann, Frankfurt am Main 1992; trad. it. di A. Cariolato, E. Fongaro e N. Curcio, *Il “Sofista” di Platone*, Adelphi, Milano 2013.

⁵ Vale la pena di citare almeno il seguente giudizio critico di Heidegger per renderci conto di quanto stiamo affermando: «Se prendiamo il dialogo *Sofista* nel suo insieme e prescindiamo dal titolo, a un più attento esame esso risulta introdurre un’innovazione degna di nota rispetto alle precedenti trattazioni della filosofia greca, nel senso che ora, per la discussione dell’essere e dell’ente, viene assunto come terreno d’indagine un determinato tipo di esistenza, quella del filosofo; infatti il dialogo non ha altro scopo che l’esplicazione di questo terreno dell’esistere concreto

fondamentale per l'evoluzione del pensiero heideggeriano, in quanto tappa di quel percorso entro cui può maturare l'indagine sulla questione dell'essere, e che darà vita – da lì a pochi anni – all'analitica di *Sein und Zeit*. Affrontando il problema ontologico, attraverso la ricostruzione dello statuto del non-essere, del nulla, la figura del “sofista” assume un rilievo tutto particolare: assumendo infatti che egli professi pensieri privi di sussistenza e affermi cose che non sono, si ammette implicitamente – contro il divieto di Parmenide – la realtà di ciò che non è. Da qui segue, come forse noto, l'impossibilità di evitare di riflettere sul «nulla» – il che obbliga a un fondamentale ripensamento della questione dell'essere. Ecco dunque che il rigoroso lavoro di chiarificazione ed interpretazione del dialogo platonico, può forse diventare l'occasione (non certo l'unica) per far (ri)emergere nel cuore del Novecento la domanda più radicale – e ineludibile: perché l'essere e non piuttosto il nulla?

Ma questa è un'altra storia⁶ e non è questo il luogo per renderne conto.

Tutto ciò non toglie – naturalmente – che si possa pure andare a vedere come Heidegger commenta quelle parti del dialogo specificamente riguardanti il problema delle immagini, con la consapevolezza – tuttavia – che l'Heidegger del 1924 è un pensatore non ancora maturo, nel senso che è ancora sulla via dell'elaborazione del proprio pensiero, e con l'avvertenza che un tale pensiero è radicalmente diverso da quello che verrà elaborandosi successivamente⁷.

Ricapitolando, il *Sofista* è, per eccellenza, il dialogo platonico in cui viene affrontata la questione delle immagini, e oltre a ciò è un testo

e in tal modo la creazione per dir così dell'ambiente, all'interno del quale l'ente possa mostrarsi nel suo essere. Io dico che queste nuove fondamenta dell'indagine sull'essere dell'ente sono degne di nota per quanto concerne in generale il punto di partenza della considerazione greca dell'ente, e in specie la posizione di Parmenide, in cui l'essere viene determinato semplicemente in correlazione al *voëiv* [...]. Così il *Sofista* - e con esso anche gli altri dialoghi platonici che gli si raggruppano intorno - è un mutamento degno di nota fra la posizione di Parmenide e quella di Aristotele, la quale porta a compimento tutte queste istanze dell'ontologia greca» [M. Heidegger, *Il “Sofista” di Platone*, cit., pp. 234-236].

⁶ Cfr. ad esempio M. Heidegger, *Was ist Metaphysik?* (1929), ora in Id. *Wegmarken*, cit.; trad. it. a cura di F. Volpi, M. Heidegger, *Che cos'è metafisica?*, in Id., *Segnavia*, cit., pp. 59-78; pubblicato anche a sé, M. Heidegger, *Che cos'è metafisica?*, Adelphi, Milano 2008.

⁷ Non è qui il caso di addentrarci nelle questioni relative alla cosiddetta *Kehre* del pensiero di Martin Heidegger. Per uno sviluppo della questione cfr. M. Segatto, *Heidegger. Ancora una volta sulla Kehre: evento e abbandono*, «PHILOSOPHICAL READINGS», vol. III, n. 2, 2011, pp. 101-126.

che Heidegger ha ben noto e su cui ha tenuto lezione addirittura per un intero semestre. Sarebbe tuttavia poco intelligente pretendere di dar qui conto di tutte le complesse tematiche che attraversano quest'opera, sia in riferimento al problema ontologico del "non-essere", sia limitatamente al tema dell'immagine. E ciò sia per mancanza di sufficienti mezzi speculativi da parte di chi scrive, sia per la poca attinenza di un simile tentativo all'interno di un lavoro che sostanzialmente si occupa di Martin Heidegger e non di Platone. Ciononostante – anche con l'aiuto delle pagine heideggeriane – si cercherà di rendere conto delle coordinate principali che emergono dal testo platonico per assolvere al compito che ci si è proposti, vale a dire quello di mostrare come già in Platone emerga con chiarezza il legame che l'immagine intrattiene con l'essere e con la verità, e come tale problematizzazione risulti assolutamente funzionale alla comprensione della problematica che emerge in Heidegger.

Il lettore non me ne voglia se – a beneficio della chiarezza – si è scelto di fornire un ampio resoconto dello svolgimento del dialogo, onde consentire una migliore comprensione e trattazione del tema dell'immagine nell'economia complessiva del *Sofista*. Del resto, è proprio lo stesso Heidegger ad invitare, nelle sue lezioni marburghesi, a "tener fermo l'ideale di una interpretazione che persegua unicamente lo scopo di far parlare questo dialogo puramente per se stesso", lasciando che le cose "si presentino a partire da una comprensione in grado di penetrare al fondo del problema"⁸. Solo in questo modo infatti è possibile "assumere un *atteggiamento di servizio* nei confronti di queste indagini, per tentare, con la loro guida, di metterci in ascolto delle *tendenze immanenti*, coglierle e fissarle in un'elaborazione originaria, situando così più saldamente il *terreno* sul quale deve svolgersi la discussione delle cose"⁹.

L'IMMAGINE NEL "SOFISTA"

Nel *Sofista* platonico – come noto – si assiste all'elaborazione di una nuova teoria ontologica, la necessità della quale scaturisce dall'esigenza di aggirare il dettato eleatico riguardante l'inesistenza ed indicibilità del non essere. Per dirla in altri termini, contro e soprattutto oltre Parmenide, è quanto mai urgente l'ammissione che,

⁸ M. Heidegger, *Il "Sofista" di Platone*, cit., pp. 257-258.

⁹ Ivi, p. 258.

accanto all'essere, esiste la possibilità, ovvero un senso (quello del diverso¹⁰), tale per cui il non essere stesso non solo possa, ma addirittura debba esser detto.

Volendo considerare la struttura globale del dialogo, si possono individuare tre parti: un'introduzione che prepara il colloquio vero e proprio; un guscio esterno, costituito dalla domanda sull'essenza del sofista – vero e proprio tema della discussione – e dalla relativa indagine, interrotta tuttavia dalla questione relativa a quello che Heidegger definisce “l'essere del non-ente” e in cui si ravvisa il nucleo centrale del dialogo. Alla fine di questa disamina, il discorso torna nuovamente al tema dell'essenza del sofista, che dunque si configura appunto come un guscio che contiene l'indagine relativa all'“essere del non-ente”¹¹. Come si può intuire, l'argomento ontologico – sul quale si è a più riprese diretta l'attenzione degli studiosi (compresa quella di Heidegger, nel menzionato corso del 1924/1925) – è quello da cui scaturisce anche il sottotitolo del dialogo: *sull'essere, però tou ontos*. Si tratta – tuttavia – di una questione che occupa una porzione di dialogo che, per quanto sia la più ampia, è anche quella in cui meno emerge relativamente alla nozione di 'immagine'. Viceversa, per approcciare questo tema, sarà opportuno rivolgersi non alla parte strettamente ontologica del dialogo, quanto piuttosto a ciò che la racchiude, alla cornice o al guscio in cui si tenta di dare una definizione del sofista stesso¹². Vale incidentalmente la pena di chiarire sin da ora che esiste una certa naturale correlazione tra le due parti del dialogo, poiché – come si vedrà – è proprio la nozione di immagine – ovvero in definitiva la sua duplicità, il suo non essere ciò di cui è immagine – ad innescare la riflessione sul non essere, inteso non più come inesistente ed indicibile, bensì come il “diverso da...”. Sulla complessa correlazione interna fra le parti del dialogo insiste a più riprese pure Heidegger, allorquando – ad esempio – spiega che “la difficoltà di questo dialogo non risiede nella specifica trattazione ontologica sul non-essere, la negazione e simili aspetti, e nemmeno nella complessità delle partizioni con cui l'analisi prende avvio” bensì “nel cogliere

¹⁰ Nell'economia del *Sofista*, il senso del Diverso si inserisce tra i generi sommi senza i quali non si dà possibilità alcuna di concepire il mondo delle idee – tali generi sono: Essere, Identico, Diverso, Quietè e Moto. Per essere quella che è, ogni idea deve infatti partecipare 1) dell'Essere (poiché è), 2) dell'Identico (essendo identica a se stessa), 3) del Diverso (essendo diversa da altre idee) ed essere dunque 4) in Quietè (dal momento che consiste in sé) e 5) in Moto (dal momento che è in relazione con altre idee). Cfr. *Sofista*, 239b – 264b.

¹¹ Cfr. M. Heidegger, *Il “Sofista” di Platone*, cit., p. 262.

¹² In particolare 232b-237b e 264b-268d.

correttamente l'interconnessione del tutto, e quindi quella realtà di cui in definitiva e propriamente si ragiona, di modo che la comprensione di ciascun passaggio sia alimentata da tale realtà come da un'unica sorgente unitaria”¹³.

I personaggi del dialogo sono quattro: il matematico Teodoro di Cirene, il suo allievo Teeteto, Socrate e lo straniero di Elea – va lasciato da parte il giovane Socrate, omonimo del primo e potenziale sostituto di Teeteto come interlocutore dello straniero, che rimane però muto spettatore dell'incontro. I protagonisti della discussione sono, tuttavia, soltanto due: lo Straniero e Teeteto. Nel *Sofista*, Socrate non è dunque protagonista della discussione e si “limita” a convalidare – se così è lecito dire – l'ingresso dello straniero di Elea sulla scena e a prodursi in un rapido passaggio di consegne, dopo il quale egli si “allontana” dal dibattito. Il ruolo “marginale” di Socrate non deve comunque indurre a trascurare il fatto che – non certo a caso – è pur sempre Socrate a indicare il programma dell'indagine, raccomandando una chiarificazione delle nozioni di sofistica, politica e filosofia e la conseguente distinzione delle figure del sofista, del politico e del filosofo.

Nelle sue lezioni marburghesi, Heidegger osserva che “il colloquio ha inizio quando Teodoro presenta a Socrate lo straniero. A questo punto apprendiamo 1. [...] che questo ξένος proviene da Elea, 2. [...] che è compagno e amico degli allievi di Parmenide e Zenone, la qual cosa ne denota la provenienza spirituale e scientifica, 3. [...] che è un uomo assai filosofico, e questo è riferito alla sua esistenza. Dunque, viene introdotto un filosofo della scuola di Parmenide. Ciò conferisce già all'atmosfera spirituale del dialogo la sua connotazione. Infatti il confronto vero e proprio e la discussione sulla realtà delle cose si muove nell'orizzonte della problematica istituita dalla filosofia eleatica, da Parmenide di Elea”¹⁴. Ecco allora che in questa

¹³ M. Heidegger, *Il “Sofista” di Platone*, cit., p. 261.

¹⁴ Ivi, pp. 265-266. Mi pare qui importante, oltre che utile, riportare anche il seguito del passo citato, in quanto riassume efficacemente le tesi fondamentali dell'eleatismo: «Per una caratterizzazione provvisoria della massima della scuola parmenidea può essere citata una frase dal frammento 6 (secondo la numerazione stabilita da Hermann Diels): [...] “È necessario rivolgersi all'ente e percepire l'ente come tale”; è necessario dire che l'ente è “infatti l'essere è”. [...] “Ma il non-essere non è”. Positio: l'essere è; negatio: il non-essere non è” [...]. È come un enunciato: l'ente è – una sorta di verità proferita in termini arcaici: l'ente è, il non-ente non è –, senza alcun altro tipo di osservazione dei fenomeni, sulla sola base di un contenuto che, a tutti gli effetti, sta dinanzi agli occhi: l'ente è – viene detto –, il non-ente non è. Questa seconda proposizione viene messa in discussione nel “Sofista”. In tal modo è modificato il senso dell'essere» [Ivi, pp. 266-267].

presentazione dello ξένος come proveniente da Elea, appartenente alla scuola di Parmenide e Zenone e come uomo assai “filosofico”, “vi è una prima allusione a ciò con cui si avrà a che fare”¹⁵.

A dare l’avvio al dibattito è dunque la richiesta di Socrate di apprendere dallo straniero come giudicare e come chiamare il sofista, il politico e il filosofo (e se vadano considerati come un’unica figura, come due oppure tre diverse), in modo da distinguere tante figure quanti sono i nomi loro attribuiti, al fine di rendere esplicito il/i significato/i dell’/degli oggetto/i cui i tre nomi si riferiscono. Lo Straniero chiarisce che ad Elea i tre nomi indicano tre diverse tipologie di cose, precisando al contempo che risulta però complicato distinguere singolarmente che cosa esse significhino¹⁶.

Dopo aver chiarito quale sia il metodo che intende seguire – vale a dire non un monologo, bensì un confronto costruttivo¹⁷ – l’Eleate

¹⁵ M. Heidegger, *Il “Sofista” di Platone*, cit., p. 267. Come ricorda F. Fronterotta, la figura dello straniero di Elea pone comunque non poche difficoltà all’interprete. Pur essendo esplicitamente descritto come discepolo di Parmenide e Zenone, è infatti proprio allo straniero, nel *Sofista*, ad essere attribuito il ruolo (positivo per Platone) di “riformatore” delle tesi eleatiche – se non lo si vuole invece negativamente considerare come traditore della propria scuola e parricida nei confronti di Parmenide, quale è effettivamente l’auto-accusa che egli muove contro se stesso. Ad ogni modo, figura anonima (e volutamente tale) e costruita da Platone come quella di un “vero filosofo” e di un “dio confutatore”, cui è attribuito il fine di correggere e purificare gli errori di ragionamento umani, essa si distingue in modo netto dalla pratica semplicemente eristico-confutatoria dei sofisti [Cfr. F. Fronterotta, *Introduzione*, in Platone, *Sofista*, Rizzoli, Milano 2007, pp. 15-16].

¹⁶ «TEODORO – A chi ti riferisci e di che nomi parli? / SOCRATE – Del sofista, del politico e del filosofo [...] Hanno ritenuto che tutte queste cose siano una sola oppure due oppure che, come tre sono i loro nomi, tre siano anche le tipologie che hanno distinto per associare una tipologia a ciascun nome, uno dopo l’altro? [...] / STRANIERO – Non mancherò affatto di spiegarmi e non è difficile dire che le hanno considerate come tre tipologie distinte, ma non è invece opera breve né facile dare una definizione chiara di ciascuna di esse presa di per sé» [Platone, *Sofista*, 217a-b3, qui nella traduzione di F. Fronterotta, Platone, *Sofista*, cit., pp. 199-201. Salvo ulteriori indicazioni, l’edizione a cui si farà riferimento sarà sempre questa, indicando pertanto il passo platonico con il riferimento all’edizione dello Stephanus, seguito dal numero della pagina nell’edizione italiana].

¹⁷ Sfruttiamo anche in questa occasione le preziose delucidazioni che Heidegger fornisce nelle sue lezioni marburghesi: «Lo straniero fa dipendere la sua decisione fra queste possibilità metodologiche dalla disposizione d’animo in cui si trova colui con il quale deve condurre la conversazione». Egli pertanto spiega che parlerà “a un altro e con lui, quindi non in un monologo, ma che a causa della difficoltà della questione il dialogo dovrà svolgersi [...] ‘separando la trattazione di ciascun ordine di cose alla maniera di un λόγος che sia συνεχός, continuo’. In questo termine si cela il συνεχές: fare in modo che molte cose e determinazioni vengano esposte l’una di seguito all’altra, in connessione. La trattazione del tema acquista così un peculiare carattere ibrido: si tratta sì di un dialogo, di una discussione, che ha però in parte il

inizia la discussione con Teeteto a partire dalla figura del sofista. E qui si palesa da subito una difficoltà di tipo “linguistico”, che si potrebbe riassumere come segue: iniziando la conversazione a partire dal nome – “sofista” – della cosa che cercano – il “sofista” appunto – vi è il rischio concreto che ognuno dei due interlocutori concepisca in modo diverso l’attività o la pratica del sofista. In altri termini, a partire dall’accordo solamente esteriore sul nome “sofista”, nulla garantisce che i due interlocutori siano effettivamente in grado di intendersi e soprattutto di intendere la stessa cosa:

STRANIERO – È certo che, per il momento, tu e io non condividiamo a proposito del sofista che il nome, mentre della pratica cui diamo il nome di “sostituito” ciascuno di noi avrà forse una sua idea; in ogni ambito bisogna invece mettersi sempre d’accordo sulla cosa stessa discutendone, piuttosto che sul nome senza discuterne¹⁸.

Che fare allora? Per evitare il rischio di non intendersi, vanificando così tutta l’indagine, è necessario accordarsi non tanto sul nome, quanto piuttosto proprio sul “fatto”¹⁹. Ma anche così resta però alquanto complicato definire in modo appropriato il genere del sofista, che cosa esso propriamente sia. Questa difficoltà rende pertanto necessario esercitarsi preventivamente sul procedimento da utilizzare per guadagnare una definizione che realmente vada oltre il mero accordo linguistico, applicando dunque tale metodo anzitutto su “un caso più accessibile”, “da poco”, “semplice e a tutti evidente” e che offra – tuttavia – comunque modo di ragionare²⁰. Come fa notare Heidegger, “è dunque richiesto un oggetto che magari sia irrisorio e banale quanto alla sua importanza di fatto, ma che tuttavia, per quel che concerne la possibilità di mostrare le sue strutture essenziali, non sia inferiore in nulla rispetto [...] alle cose di maggior peso: pur con

carattere di una esposizione monologica; la ragione di ciò risiede nella difficoltà della questione» [M. Heidegger, *Il “Sofista” di Platone*, cit., p. 278].

¹⁸ Platone, *Sofista*, cit., 207c1-7, p. 207.

¹⁹ Come segnala acutamente L. M. Napolitano «il discorso (lògos) del quale qui si parla e da cui non si può astrarre è quello della definizione: è questo il discorso che consente di 'andar oltre', 'al di là' del semplice, superficiale nome, valendo un più profondo, autentico accordo ai dialoganti che usino, per un certo genere di cose, un nome sulla cui definizione siano giunti concordare. Dunque il rapporto autentico fra nome e cosa (genere di cose) è reso possibile dal lògos che dice la definizione di quel genere di cose, facendo del suo semplice nome il soggetto della proposizione che enuncia la definizione (il 'sofista' è ...)» [L.M. Napolitano, *Platone e le 'ragioni' dell'immagine*, Vita e Pensiero, Milano 2007, p. 161],

²⁰ Cfr. Platone, *Sofista*, 218d4, 218d8, 218e2-3.

tutte le differenze del ruolo fattuale delle cose trattate, deve però sussistere una reale ricchezza strutturale”²¹. Lo Straniero propone dunque un oggetto, noto a tutti, che soddisfa queste caratteristiche: il pescatore con la lenza. La scelta dell’esempio non è – tuttavia – casuale, poiché – come nota sempre Heidegger con una certa soddisfazione – “fra l’oggetto esemplare, il pescatore con la lenza, e quello tematico, il sofista, sussiste anche un nesso di contenuto”. Se questo è vero, ciò significa che “le strutture che emergono dall’analisi del pescatore con la lenza non sono semplicemente proposte in virtù della loro esemplarità, bensì [...] trapassano di fatto nella definizione del sofista”, offrendo così “la base per tale definizione”²².

Si noti poi, continuando a seguire gli spunti heideggeriani, che il metodo dialettico delle divisioni progressive o metodo dicotomico²³ che è qui all’opera non viene applicato soltanto agli oggetti ovvero a quello che il professore tedesco nelle sue lezioni chiama “l’ente stesso”, bensì anche “all’essere e alle sue strutture, sicché per Platone non sussiste alcuna differenza fra modalità di trattazione dell’ente e modalità di trattazione dell’essere”²⁴. È, questo, un punto particolarmente interessante, oltre che delicato, poiché evidenzia, in qualche modo, l’esistenza di una certa analogia metodologica fra le procedure che consentono di approcciare – e dunque di conoscere – i diversi ambiti e piani della realtà per come la intende Platone.

Sul metodo dialettico e dicotomico utilizzato nel dialogo – e sull’esercizio preliminare dei due interlocutori – non vi è naturalmente qui lo spazio per soffermarsi ulteriormente²⁵. Piuttosto, si tenga

²¹ M. Heidegger, *Il “Sofista” di Platone*, cit., pp. 287-288.

²² Ivi, pp. 291-292. Si tratta in effetti di una tesi assolutamente originale, della quale Heidegger non ha paura di rivendicare la paternità: «Per quanto mi è dato di conoscere la letteratura platonica sino a oggi, nessuno ha mai notato che la portata dell’oggetto esemplare e la sua trattazione si spingono molto più in là dell’accezione da me indicata più sopra, quella cioè dell’esempio, e che quindi alcune sue strutture trapassano di fatto nella definizione del sofista. Non soltanto alcune strutture, ma anche la stessa impostazione di fondo è già avviata in vista dell’idea del sofista [...]. La trattazione più approfondita dell’intima connessione di oggetto esemplare e oggetto tematico conduce anche a cogliere in termini positivi e più originari il senso vero e proprio e la finalità di questo dialogo» [Ivi, p. 292].

²³ Sempre Heidegger spiega che «se si vuole determinare tale metodo in base al suo aspetto immediato, attenendosi alla terminologia utilizzata da Platone, bisogna chiamarlo con il nome di dicotomia. Si tratta dell’atto di tagliare, τέμνειν, ‘tranciare da cima a fondo’ qualcosa che in precedenza risultava indiviso» [Ivi, p. 313].

²⁴ Ivi, p. 314.

²⁵ A beneficio della chiarezza e della completezza, F. Fronterotta spiega che «riconosciuta l’esigenza di mettere alla prova il ‘metodo di caccia’ su un oggetto di ricerca facile e privo di importanza, lo straniero si produce in una definizione del

presente che, una volta mostrata l'affidabilità del metodo dialettico delle divisioni progressive, esso consente l'elaborazione di una serie di definizioni del "sofista", che possiamo così riassumere:

1. Egli è un cacciatore di "giovani ricchi e nobili"²⁶;
2. Egli è un commerciante, "che vende discorsi e conoscenze relativi alla virtù"²⁷;
3. Egli è un venditore "al dettaglio di prodotti altrui"²⁸;
4. Egli è un venditore "diretto dei prodotti propri"²⁹;
5. Egli è un esperto di "eristica" che opera, a scopo di guadagno, combattendo con le parole nei conflitti privati intorno al giusto e all'ingiusto³⁰;
6. Egli è un esperto capace di purificare i propri interlocutori dall'ignoranza, insegnando loro tramite i discorsi ed educandoli attraverso l'esame e la confutazione dei loro errori ("nobile sofistica")³¹.

pescatore con la lenza (218d-221c) [...]. Esso appare strutturato come segue: se si vuole definire un qualunque oggetto 'X' [...], bisogna ricondurlo o ricollegarlo ad un oggetto 'A', di cui evidentemente partecipa; in seguito è necessario tracciare una divisione, a partire da 'A', distinguendo due oggetti 'B' e 'C' che, pur partecipando entrambi di 'A', si differenziano tuttavia reciprocamente perché 'C' possiede certe caratteristiche 'C', proprie di 'X', di cui invece 'B' è privo. Lasciando da parte 'B', si procede allora da 'C' secondo lo stesso criterio, finché non si giunga a un tracciato che conduce esclusivamente a 'X', perché mette in luce le caratteristiche che 'X' non condivide con altri oggetti e che costituiscono pertanto la definizione di 'X' [...]. In base al procedimento messo in atto, la pesca con la lenza si rivela una tecnica di cattura di esseri animati che nuotano nell'acqua, che si realizza sferrando colpi con l'amo dal basso verso l'alto (221a-b) [...]. È quindi attenendosi a questo modello metodologico che lo straniero si getta subito alla caccia del sofista» [F. Fronterotta, *Introduzione*, cit., pp. 22-24].

²⁶ Egli ovvero è dedito alla «caccia all'uomo, dunque praticata attraverso la persuasione, in privato e in cambio di denaro, con l'apparenza di educare» [Platone, *Sofista*, 223b5-10, p. 235].

²⁷ Platone, *Sofista*, 224d1-4, p. 241. Egli è dunque un commerciante che tratta prodotti riguardanti l'anima e che hanno l'apparenza di trasmettere conoscenze connesse alla virtù.

²⁸ Ivi, p. 243.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, 226a1-6, p. 249.

³¹ Ivi, 226b, pp. 273-274. Con riferimento al significato complessivo della sesta definizione e alla differenza che sussiste fra il sofista ed il filosofo, Heidegger chiarisce che «si può dire che quanto reperito qui [...] 'in un certo senso è simile al sofista', gli si avvicina. Ma al tempo stesso lo ξένοσ invita alla prudenza: 'di fronte alle somiglianze è necessario stare in guardia' [...]. Questo tipo di esposizione e interpretazione della διδασκαλική τέχνη persegue chiaramente lo scopo di accostare strettamente il sofista al filosofo. Innanzitutto non viene raggiunto nient'altro se non

In realtà, le sei definizioni – eccettuate forse la terza e la quarta in quanto paiono sviluppi interni alla seconda definizione – non sembrano avere molto in comune l’una con le altre, né aiutano più di tanto nella definizione del sofista, al punto che Teeteto, scoraggiato, confessa di trovarsi

in difficoltà, a causa di queste molteplici manifestazioni, su cosa si debba mai dire che sia davvero il sofista, se uno vuole impegnarsi a dire la verità³².

L’inventario fenomenico di ciò che viene denominato ‘sofista’ sin da principio non è prefigurato in modo così univoco come il contenuto reale – per restare all’esempio di Platone – di un pescatore con la lenza. In altri termini, e con le parole di Heidegger, “viene meno il terreno sicuro per lo scoprimento della provenienza essenziale, il γένοϛ autentico del sofista, in quanto già il fenomeno di partenza è indeterminato”³³. Stando così le cose – prosegue l’analisi del professore tedesco –, il primo compito di un’indagine che chieda che cosa sia propriamente il sofista non è pertanto quello di elaborare arbitrariamente una pseudo-definizione, quanto piuttosto di accertarsi anzitutto degli aspetti più immediati in cui si presenta un simile oggetto tematico, il sofista appunto. Tali aspetti immediati dovranno a loro volta “essere discussi entro gli orizzonti già noti, secondo le direttive che conosciamo dalle situazioni della vita quotidiana, dato che è appunto di questo che si tratta, di determinare una situazione di vita”³⁴. Ecco allora che le prime sei definizioni – argomenta Heidegger – “non sono affatto giochetti arbitrari e nemmeno scherzi, come credono i filologi; queste dicotomie non costituiscono nemmeno esempi di logica formale; al contrario: tali definizioni hanno un compito ben preciso, quello di mettere al sicuro la sfera dei φαντάσματα immediati entro cui il sofista si mostra, per ricavare in tal modo un terreno al cui interno determinare il contenuto reale

ciò di cui già dispone la concezione comune naturale, la quale mescola assieme sofisti, filosofi e πολιτικοί, confondendoli l’uno con l’altro, incapace di distinguere fra loro. Questa apparenza diventa adesso ancora più esplicita, s’inasprisce, sicché risulta evidente che laddove i due, il sofista e il filosofo, sono arrivati a essere così vicini, vi dev’essere qualcosa che, distinguendoli l’uno dall’altro anche li differenzia in un senso fondamentale» [M. Heidegger, *Il ‘Sofista’ di Platone*, cit., pp. 398-399].

³² Platone, *Sofista*, 231c.

³³ M. Heidegger, *Il ‘Sofista’ di Platone*, cit., p. 315.

³⁴ Ivi, pp. 315-316.

dell'oggetto in questione”³⁵.

Se tutto ciò ci dice qualcosa del particolare modo di procedere dello Straniero e dà un senso alle definizioni già presentate, non risponde – tuttavia – all’interrogativo che naturalmente sorge al termine di tali considerazioni. Com’è dunque possibile che il sofista si presenti sotto diverse spoglie e con molteplici manifestazioni, pur trattandosi di un’unica figura in possesso di una specifica competenza? La perplessità di Teeteto è condivisa dallo Straniero, il quale, dopo aver ricapitolato – senza sconfessarle³⁶ – le sei definizioni, ammette infatti che l’indagine non è ancora stata in grado di intendere il “fatto”, cioè che – come anticipato – si cela oltre il mero nome “sofista”³⁷:

Ma non comprendi dunque che se uno si presenta esperto in molte arti ed è chiamato invece col nome di un’arte sola, questo modo di presentarsi non è il giusto; ma è chiaro che se un’arte si presenta in questo modo, vuol dire che non si è in grado di scorgere quel punto di essa, in cui convergono tutti i suoi insegnamenti, e si chiama perciò con molti nomi, anziché con uno solo, colui che la possiede?³⁸.

³⁵ M. Heidegger, *Il ‘Sofista’ di Platone*, cit., p. 316. Mi pare molto curioso il fatto che lo stesso Heidegger chiami $\phi\alpha\nu\tau\acute{\alpha}\sigma\mu\alpha\tau\alpha$ i modi di apparire del sofista visti sinora, riferendosi così esplicitamente a delle mere apparenze, a cose che appaiono in modo diverso rispetto al loro modello, il sofista appunto. In effetti, successivamente egli osserva che «il sofista si è mostrato in una molteplicità di aspetti, e invero in modo tale che questa molteplicità fosse quella da tutti visibile nella vita di ogni giorno. [...] Il nostro compito, tuttavia, è quello di portarci sul retro di questa facciata, risalendo a ciò su cui tale molteplicità è fondata» [Ivi, pp. 403-404].

³⁶ Cfr. Platone, *Sofista*, 231d-e, pp. 275-277.

³⁷ Come osserva L.M. Napolitano, se è vero che ad ogni genere corrisponde uno ed un solo nome, quelle elencate da Teeteto e dallo Straniero non sono propriamente delle ‘definizioni’, bensì delle ‘descrizioni’, che – a sostegno di quanto evidenziato nei paragrafi precedenti – dicono certamente qualcosa del sofista (ascrivendogli infatti delle qualifiche vere), ma che non sono tuttavia in grado di definire ontologicamente l’unico genere che la tecnica del sofista rappresenta. In altri termini, le descrizioni proposte non consentono di focalizzare l’idea di sofista che sottostà, come comune riferimento, a tutte quante [Cfr. L.M. Napolitano, *Platone e le ‘ragioni’ dell’immagine*, cit., p. 163].

³⁸ Platone, *Sofista*, trad. it. di M. Gentile, La Nuova Italia, Firenze 1965, 232a, pp. 38-39 (si è qui preferita la traduzione di M. Gentile in quanto più elegante sotto il profilo formale). Si tratta ovviamente di una delle critiche ‘classiche’ e ricorrenti alla sofistica. Come nota M. Gentile, ciò che qui sostanzialmente si rimprovera ai sofisti è «la loro mancanza di specializzazione, per cui essi si presentano come onniscienti o, peggio, pretendono di possedere ed insegnare un metodo che valga indiscriminatamente per ogni scienza» [M. Gentile, *Nota a Sofista*, 232a, in Platone, *Sofista*, cit., p. 38].

Per dirla con Heidegger, “ora la questione di che cosa sia propriamente il sofista risulta più oscura che mai. Siamo in un certo senso risospinti al punto iniziale, solo che adesso l'insipienza o la confusione sono rese esplicite e per così dire chiarite”³⁹.

A questo punto, lo Straniero sceglie di ripartire dalla quinta definizione, ovvero dal fatto che il sofista sia apparso sostanzialmente come un eccezionale esperto nella contraddizione, dando così avvio all'ultima definizione. In effetti, rispetto alle altre, la quinta definizione restituisce un tratto proprio del sofista, vale a dire il tratto della “discussione antilogica”, l'arte di contraddire e di confutare, che egli condivide con il sofista nobile della sesta definizione⁴⁰. Dal momento che

alla tecnica della contraddizione [appartiene] una certa capacità di disputare in generale su tutto⁴¹

sembrerebbe ragionevole ritenere che, se può parlare di tutto, il sofista qui descritto debba anche – presupposto inaggirabile – sapere tutto ciò di cui parla. Ed in effetti è proprio questa la pretesa che distingue il sofista dal “sofista nobile” (*gennàios sophistès*). Per Platone, una simile pretesa è naturalmente infondata⁴²: lungi dal sapere tutto, i sofisti soltanto

appaiono [...] competenti in ciò su cui contraddicono⁴³

senza però esserlo davvero. Il sofista non è dunque sapiente, ma appare solamente tale. Ed in effetti l'apparente ampiezza delle sue conoscenze porta a credere che – data l'impossibilità concreta che conosca tutto ciò su cui afferma di poter contraddire – egli ricorra ad una tecnica illusionistica che lo rende capace di esibire un sapere che

³⁹ M. Heidegger, *Il 'Sofista' di Platone*, cit., p. 399.

⁴⁰ Cfr. L.M. Napolitano, *Platone e le 'ragioni' dell'immagine*, cit., p. 163. Come sottolinea L.M. Napolitano, se il sofista «possiede un'arte del discutere in contraddittorio [...] deve esserne anche *maestro*, deve cioè saperla insegnare agli altri», cosa che in Grecia si supponeva di tutti i tecnici, cioè dei possessori di un'arte [Ivi, p. 163].

⁴¹ Platone, *Sofista*, 232e, p. 283.

⁴² Ed è infondata perché – come noto – per Platone non è proprio dell'uomo sapere tutto in senso enciclopedico. L'uomo, lungi dall'essere un tuttologo, può tutt'al più ambire a conoscere la struttura che giustifica l'ordine razionale del mondo, le idee e le loro relazioni – sia tra di esse sia con gli enti che di esse e di cui esse partecipano, etc.

⁴³ Ivi, p. 285. Corsivo mio.

in realtà non possiede affatto. La sofistica si riduce così ad una produzione di mere apparenze, che, per quanto convincenti possano essere, appaiono solamente – ma certamente non sono – ciò che è vero e reale⁴⁴. Il sofista dunque, come riconosce l'Eleate,

possiede su ogni argomento un sapere apparente, ma non la verità⁴⁵.

Il giudizio di Platone non potrebbe essere più chiaro. Tuttavia questa non è ancora la definizione di sofista che i due interlocutori vanno cercando.

A questo punto della riflessione, lo Straniero invita Teeteto a fare un passo oltre e ad ammettere che possa esistere uno che dica

non di saper dire o discutere, ma di saper produrre e fare con un'arte sola tutte queste cose⁴⁶.

Si tratta di un personaggio certamente molto particolare, poiché costui non solo sarebbe in grado di produrre ogni cosa, ma pure le venderebbe “per una piccolissima moneta”. Naturalmente, un simile personaggio non esiste né potrebbe esistere e pertanto, come non si può che

reputare uno scherzo quello di chi afferma di saper tutto e di poterlo insegnare ad altri per poco ed in poco tempo⁴⁷,

parimenti non esiste nessuna

specie di scherzo più artistica e più graziosa dell'arte dell'imitare⁴⁸.

Ciò costituisce un importante guadagno per l'indagine che regge tutto il dialogo, in quanto la “scienza apparente” del sofista viene

⁴⁴ Come osserva Heidegger è proprio qui che «si presenta allora il compito di indagare questo peculiare fenomeno - qualcosa che si spaccia per quello che non è - cercando intanto di capire in che senso questa τέχνη implichi tale fenomeno della parvenza, del mero sembrare in un certo modo» [M. Heidegger, *Il 'Sofista' di Platone*, cit., p. 408].

⁴⁵ Platone, *Sofista*, 233c10-11, trad. di M. Gentile, cit., p. 41.

⁴⁶ Ivi, 233d10-11, trad. di M. Gentile, cit., p. 42.

⁴⁷ Ivi, 234a7-9, trad. di M. Gentile, cit., p. 43.

⁴⁸ Ivi, 234b1-2, trad. di M. Gentile, cit., p. 43.

esplicitamente ricondotta all'imitazione: essa è dunque l'arte che imita tutte le cose e che spaccia tali imitazioni per vere.

Prima di proseguire oltre, vale la pena fare una considerazione. Se, come vuole Teeteto, quanto visto finora è possibile solo per scherzo, ovvero se “soltanto per scherzo potrebbe esistere una condotta tale da avere anche solo l'aria di fare davvero ciò che fa e di produrre davvero quel che produce”, allora – come osserva Heidegger nelle sue lezioni – “ciò significa che questo ποιεῖν non è un vero ποιεῖν [...] bensì un ποιεῖν πάντα δοκεῖν, un ‘fare in modo che tutto sembri come se’, quindi non [...] nel senso del produrre, bensì un fare – che gli è peraltro in un certo senso affine – il quale dà a vedere”⁴⁹. Appurata, come dice Heidegger, l'inautenticità di un tale produrre, bisogna fare i conti con ciò che – tuttavia – essi hanno in comune. Infatti, mentre chi produce qualcosa nel vero senso della parola “fa con ciò vedere qualcosa, cioè offre un εἶδος nel suo contenuto reale”, il ποιεῖν “inautentico” “non si estende sino alla cosa, bensì fino al δοκεῖν: si limita a farla apparire tale. Ciò che è prodotto, dunque, non è la cosa stessa, ma il suo μίμημα, la sua ‘imitazione’. Ora, però, tale imitazione viene designata con la stessa parola che indica la cosa essente: [...] l'albero dipinto viene chiamato albero come quello reale”⁵⁰. Ciò evidenzia come, restando sul piano del discorso naturale, esiste ed è concreta la possibilità che “in quelle cose di cui comunemente si discute ci si basi proprio sulle parole, senza che sia senz'altro possibile desumere dall'ὄνομα se si tratti di un μίμημα oppure di un ὄν in senso proprio”⁵¹.

È questo – finalmente – il punto in cui fa il suo ingresso nell'indagine anche la nozione di immagine, che Platone distingue in “verbale” e – potremmo dire – “grafica” (o materiale). Infatti, con riferimento all'ipotesi tale per cui esista uno che dica di “saper produrre e fare con un'arte sola” tutto, l'Eleate spiega che le arti da considerare devono essere due, e cioè la pittura e la poesia, in quanto entrambe in grado di realizzare imitazioni – immagini appunto – delle cose⁵²: come

⁴⁹ M. Heidegger, *Il 'Sofista' di Platone*, cit., p. 409.

⁵⁰ Ivi, p. 410.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² «Di chi assicura di essere capace di produrre ogni cosa con un'unica tecnica questo, mi pare, sappiamo, che, fabbricando con la tecnica pittorica delle imitazioni che possiedono lo stesso nome delle cose reali, riuscirà a far credere ai ragazzini privi di intelligenza, mostrando loro da lontano i suoi disegni, di essere perfettamente in grado di compiere nella realtà qualunque cosa voglia fare» [234b5-11]; «Analogamente, non dobbiamo allora ritenere che, riguardo ai discorsi, vi sia pure una qualche altra tecnica che permette di sedurre i giovani, ancora ben lontani dalla verità delle cose, oralmente e tramite l'udito, presentando loro immagini di

l'imitazione operata dalla pittura produce immagini visibili agli occhi, così l'imitazione operata dalla tecnica dei discorsi produce suoni udibili alle orecchie⁵³. L'inganno della prima è visivo, quello della seconda uditivo, ma ciò non toglie – tuttavia – che entrambe producano immagini⁵⁴. Come fa notare L.M. Napolitano “vale [...] in entrambe le arti un riferimento ad una visione o ricezione falsata delle immagini dipinte o parlate, poiché la distanza (spaziale e temporale) ne muterebbe le proporzioni”. Si tratta, cioè, in entrambi i casi di “produzioni (immagini grafiche o parlate) che ingannano l'occhio e la sensibilità e che, viste più da vicino o a distanza di tempo, paiono diverse da come apparivano quando erano ancora lontane”⁵⁵.

Vero quanto detto finora, l'arte del sofista consiste nel produrre apparenze, e cioè imitazioni che altro non sono che immagini. In proposito, anche Heidegger osserva che “non già le cose stesse vengono prodotte dalla τέχνη del sofista, bensì un certo modo di darsi delle cose. Ma la modalità determinata di questo darsi è un darsi-a-vedere nell'avere-solo-l'aspetto-di-qualcosa, nell'εἶδωλον”⁵⁶. E allora, in cosa consta esattamente quest'arte delle apparenze o del produrre immagini? Per rispondere a questa domanda è necessario fare un passo indietro e dunque

dividere al più presto l'arte del fare immagini⁵⁷

o arte mimetica (quella che caratterizza anche il sofista) nelle due diverse arti che la compongono:

discorsi su ogni argomento, per far loro credere che si dica la verità e che chi parla sia davvero il più sapiente di tutti su tutto?» [234c2-6].

⁵³ «Per Platone, anzitutto pittura e poesia si volgono sì a sensi diversi (la vista e l'udito), ma entrambe in realtà alle istanze non razionali dell'anima, l'ardimentosa e l'appetitiva, che possono entrare in conflitto fra loro e con l'istanza razionale» [L.M. Napolitano, *Platone e le 'ragioni' dell'immagine*, cit., p. 9].

⁵⁴ Nelle sue lezioni universitarie, Heidegger osserva infatti che «questa maniera di procedere propria di una τέχνη – far vedere qualcosa da lontano e con ciò spacciarsi per colui che produce le cose – [...] la possediamo in fin dei conti anche [...] nel campo del λέγειν, sicché anche in questo caso sussisterebbe [...] un discorso sulle cose, il quale ‘mostra, fa vedere’ [...] ‘qualcosa che solo appare’ come le cose di cui si parla, e precisamente in modo che il discorso verta su tutto. Ciò che viene mostrato, dunque, non è l'εἶδος, né l'ὄυσια, bensì l'εἶδωλον. [...] Questo ποιεῖν λέγεσθαι è, come recita la perentoria conclusione di 234c: [...] ‘far sembrare che sia detto il vero’» [M. Heidegger, *Il 'Sofista' di Platone*, cit., pp. 410-411].

⁵⁵ L.M. Napolitano, *Platone e le 'ragioni' dell'immagine*, cit., p. 165.

⁵⁶ M. Heidegger, *Il 'Sofista' di Platone*, cit., p. 411.

⁵⁷ Platone, *Sofista*, 235b7-10, trad. it. di M. Gentile, cit., p. 45.

STRANIERO – Queste due erano quindi le specie della tecnica della produzione di immagini di cui dicevo, l'una che produce copie, l'altra apparenze⁵⁸.

Per dirla con Heidegger, “Platone si accosta a tale ποιεῖν εἶδωλα proprio dell'εἰδωλοποιική e vi distingue due εἶδη: 1. la εἰκαστική, ovvero una determinata modalità del creare εἶδωλα, nella quale l'εἶδωλον assume il carattere dell'εἰκών; 2. la φανταστική, nella quale l'εἶδωλον possiede, rispetto all'εἰκών, un carattere modificato [...]: quello di φάντασμα”⁵⁹. La prima, l'arte che produce copie o tecnica icastica, fornisce immagini che riproducono fedelmente l'originale di cui sono immagini. E ciò avviene

quando qualcuno, seguendo le proporzioni del modello in lunghezza, larghezza e profondità, e attribuendo inoltre a ogni particolare i colori appropriati, dà origine ad una copia⁶⁰.

A questo proposito, Heidegger osserva che “ciò che viene prodotto ed è presente in tale riproduzione è un εἶδωλον che ha il carattere dell'εἰκός ὄν: εἰκός significa ‘uguale’. Esso [...] è una riproduzione nel senso rigoroso della replica”⁶¹. Come si può facilmente intuire, ciò che fonda la possibilità di dividere l'arte mimetica in due specie è però proprio il fatto che non sempre chi imita produce una copia fedele all'originale⁶². In questo secondo caso chi imita non tiene conto della “verità”, e cioè delle proporzioni oggettive del modello, bensì solamente di quelle proporzioni che, osservate da un determinato punto di vista (e solo da quello), fanno apparire bella la produzione in questione, ad esempio una statua. Abbandonato quel punto di osservazione si ha a che fare con un'immagine che non assomiglia per nulla al suo originale e che, anzi, appare del tutto sproporzionata.

⁵⁸ Platone, *Sofista*, 236c7-9, p. 301.

⁵⁹ M. Heidegger, *Il 'Sofista' di Platone*, cit., p. 415.

⁶⁰ Platone, *Sofista*, 236d, p. 297.

⁶¹ M. Heidegger, *Il 'Sofista' di Platone*, cit., p. 418. Nel passo citato, Heidegger continua la sua spiegazione evidenziando che «anche se qui vi è un εἶδωλον εἰκός e quindi εἰκών, immagine in senso proprio, tuttavia essa possiede come εἰκών, cioè come εἶδωλον, il carattere dell'apparire-come... nel senso del non essere propriamente ciò che rappresenta» [*Ibidem*].

⁶² Questo accade, ad esempio, quando il pittore o lo scultore produce un'opera ‘grande’: in questo caso, infatti, se venissero rispettate le proporzioni reali, si verificherebbe quel noto fenomeno per cui le porzioni superiori o più lontane/in alto rispetto all'osservatore apparirebbero decisamente più piccole rispetto a quelle inferiori che parrebbero più grandi.

Questa seconda tipologia di immagine non è copia o raffigurazione fedele, ma

apparenza, visto che appare, senza essere però simile a ciò di cui è apparenza⁶³.

Apparenza si dice in greco φάντασμα, *phàntasma*, e ciò autorizza pertanto a chiamare mimesi fantastica questa seconda specie dell'arte mimetica, che riproduce le cose non come esse sono, bensì come esse appaiono – e che dunque produce mere apparenze e non copie⁶⁴. Come mette bene in evidenza Heidegger, “questo εἶδωλον è [...] tale da non assomigliare più nemmeno a quello cui si pretende di uniformarsi nella rappresentazione stessa, non è più nemmeno riproduzione o copia conforme. Già la riproduzione” – cioè ἡ εἰκόν – “è altro rispetto al reale, ma il φάντασμα è ancor meno ciò che esso rappresenta [...]. L'essere-immagine dell'immagine possiede nella φανταστική in misura ancora minore i caratteri di ciò che dev'essere rappresentato e riprodotto [...]. Vale a dire che il φάντασμα, nel suo essere li presente come immagine, è *ancor meno* ciò per cui si spaccia; in esso *il non-essere è ancora più autentico*”⁶⁵. Prima di procedere oltre, vale qui la pena di segnalare – ma lo ribadiremo anche in seguito – che già qui Platone sembra avvertire tutta la “pericolosità” di un'immagine che somiglia sempre meno o non somiglia affatto a ciò cui pretende di somigliare, ovvero di un'immagine che in definitiva non si rivela più come immagine e che nasconde il proprio – necessario per Platone⁶⁶ – rapporto con l'originale⁶⁷.

⁶³ Platone, *Sofista*, 236b, p. 301.

⁶⁴ Naturalmente, vero quanto si è detto sopra sull'esistenza di immagini grafico-pittoriche e immagini verbali, è evidente che quanto detto qui sulla mimesi fantastica non si applica solamente alle prime: anche quanto cantato dal poeta secondo proporzioni ‘falsate’ parrà eccessivo e dunque sproorzionato quando lo si ‘osserverà’ da un punto di vista diverso rispetto a quello che il cantore aveva predisposto [Cfr. L.M. Napolitano, *Platone e le ‘ragioni’ dell'immagine*, cit., p. 167]

⁶⁵ M. Heidegger, *Il ‘Sofista’ di Platone*, cit., p. 419.

⁶⁶ Platone è ovviamente uomo del suo tempo e, per quanto influenzato dall'arte che lo circonda, non riesce né potrebbe concepire un'immagine che sussista per sé senza rimandare ad altro. Se l'immagine non rimanda al modello intelligibile, alla bellezza in sé ad esempio (cfr. la successiva nota 67), bensì – volendo forzare il tracciato platonico – al non-altro, se cioè essa stessa si pone come originale concreto, ebbene, da questo punto di vista, certe esperienze dell'arte contemporanea si pongono certamente in modo problematico rispetto al discorso platonico. Ma questa è un'altra storia.

⁶⁷ L.M. Napolitano precisa che l'«originale [...] non è, poi, per Platone la cosa sensibile, ma in ultima istanza [...] ‘la vera bellezza’ dunque il modello

Da queste poche informazioni si può agevolmente intendere che il problema sollevato da Platone non è di poco conto, e riguarda – sostanzialmente – lo statuto dell’immagine e la modalità con cui essa esibisce se stessa. Su questo punto insiste – e non è un caso – anche Heidegger, soprattutto là dove, nel corso delle sue lezioni marburghesi, fa notare che “qui a Platone non interessa l’essere-immagine come tale, il fenomeno della figuratività in sé”⁶⁸, nel senso dell’essere-immagine da parte di qualcosa. Ciò è dovuto al fatto che, secondo Heidegger, Platone non “dispone nemmeno dei mezzi per mettere a nudo” i nessi strutturali che devono essere distinti nel fenomeno dell’immagine, vale a dire quelli che Husserl individua accanto all’‘oggetto-immagine’ e al ‘soggetto dell’immagine’ – se si vuole restare nel solco della scuola fenomenologica⁶⁹. A Platone insomma “preme piuttosto di mostrare che quello che noi chiamiamo oggetto-immagine, cioè il rappresentante, è invero lì presente, ma proprio in questa sua semplice presenza non è ciò che esso, come immagine, fa vedere. È questa la differenza che sta a cuore a Platone:

intelligibile» [L.M. Napolitano, *Platone e le ‘ragioni’ dell’immagine*, cit., p. 167]. Lungi da noi, per mancanza di sufficienti mezzi speculativi e di argomenti, aggiungere qualcosa ad una simile interpretazione del pensiero Platonico e del passo in questione [236b4-5]. Ci limitiamo qui a segnalare come non appaia per nulla riduttivo o limitante identificare – nel quadro platonico naturalmente – l’originale con la ‘bellezza in sé’, poiché, anche se l’immagine fantastica ‘da un punto di vista non bello, sembra riprodurre il bello’, in quest’immagine (che certo non rispetta le proporzioni né i colori) potrebbe, in definitiva, essere pur sempre la bellezza ciò che in qualche modo si mostra, sebbene il rapporto con essa sia ‘semplicemente’ velato. Si tratta ovviamente di un punto di vista, e precisamente di quello che più di altri – a mio parere – risulta coerente entro la cornice della riflessione platonica. Tutto ciò non ha solo una gran vicinanza con le tematiche heideggeriane che si svilupperanno nel seguito di questo lavoro, ma permette – ancora una volta e ancora di più – di mostrare la prossimità della nozione di immagine con quella di essere e verità.

⁶⁸ M. Heidegger, *Il ‘Sofista’ di Platone*, cit., p. 417.

⁶⁹ Il riferimento di Heidegger è all’aggiunta al capitolo secondo della *Quinta ricerca* di Edmund Husserl [E. Husserl, *Per la critica della ‘teoria delle immagini’ e della dottrina degli oggetti ‘immanenti’ degli atti*, in Id., *Ricerche logiche*, a cura di G. Piana, 2 voll., Il Saggiatore, Milano 1968, 2a ediz., 1988, vol. II, pp. 206-209]. Così Heidegger nelle sue lezioni sul ‘Sofista’ riferendosi alla teoria husserliana: «Vi si dice che nel fenomeno dell’immagine bisogna anzitutto distinguere 1. l’oggetto-immagine; con esso si intende l’immagine stessa nel senso dell’oggetto che sta ad esempio appeso alla parete, o la statua posta su qualche piedestallo, e 2. quello che viene chiamato il soggetto (*Sujet*) dell’immagine, vale a dire ciò che è rappresentato nell’immagine stessa. Husserl osserva che la somiglianza fra due oggetti – fosse anche così grande che i due coincidano nel loro *quid* – non è ancora sufficiente per dire che l’uno è l’immagine dell’altro, e che invece perché qualcosa sia immagine di qualcos’altro sono necessari momenti strutturali essenzialmente nuovi» [M. Heidegger, *Il ‘Sofista’ di Platone*, cit., pp. 416-417].

il fatto cioè che nell'immagine e con l'immagine che abbiamo lì davanti c'è qualcosa che non è esso stesso ciò che l'immagine mostra, ovvero qualcosa che non è esso stesso ciò per cui propriamente l'immagine si spaccia. Nell'essere-immagine gli interessa il rapporto fra il modo di essere dell'oggetto-immagine e il rappresentato in quanto tale"⁷⁰, e non dunque l'intimo ed intrinseco movimento strutturale che deve intervenire – almeno secondo Husserl – affinché qualcosa sia immagine di qualcos'altro.

Come è evidente, è proprio la questione dell'immagine a spalancare le porte al tema centrale del *Sofista*, vale a dire alla problematica ontologico-gnoseologica che investe il non-essere. L'immagine, infatti, per Platone è tale a patto di essere sempre "immagine di...", dunque a patto di non essere ciò di cui è immagine. Si pone quindi un bel problema, dal momento che – come si è anticipato – l'immagine esiste sì, ma in quanto "non-essere" rispetto a ciò cui rimanda o dovrebbe rimandare, ovvero in quanto strutturalmente falsa.

Per dirla con Platone, se l'indagine condotta sinora

ha osato supporre che il "non essere" sia; poiché, in altro modo, il falso non sarebbe possibile⁷¹,

è pertanto del tutto evidente che

è estremamente difficile che non cada in contraddizione chi affermi che si debba dire o credere che il falso esista realmente⁷².

A margine, notiamo qui che nel condurre l'indagine lo Straniero di Elea non si cura di dar conto della possibile distinzione che si può rinvenire fra immagine icastica ed immagine fantastica – soprattutto in ordine alla spinosa questione del loro statuto, della loro "falsità" –, e preferisce sottolineare come in sostanza qualsiasi immagine infranga il divieto parmenideo di dire e pensare il non essere. Infatti, come peraltro osserva anche Heidegger nelle sue lezioni, "che in questo contesto a Platone interessi mettere in luce il non-ente, il μὴ ὄν, risulta chiaramente dal fatto che nel seguito della discussione" – e cioè quando il discorso verte nuovamente su εἶδωλον e φάντασμα – "egli non si sofferma più sulla differenza fra εἰκαστική e φανταστική, in quanto gli preme unicamente di sottolineare che nell'εἶδωλον come

⁷⁰ M. Heidegger, *Il 'Sofista' di Platone*, cit., p. 417.

⁷¹ Platone, *Sofista*, 237a, trad. di M. Gentile, cit., p. 48.

⁷² Ivi, 236e, trad. di M. Gentile, cit., p. 48.

tale si rende disponibile il fenomeno del μὴ ὄν. Questo non-ente corrisponde a ciò che lo stesso sofista produce in quel che fa”⁷³. In effetti, come ancora fa notare Heidegger, siano le immagini considerate icastiche oppure fantastiche, “si tratta in entrambi i casi di εἶδωλα. Pertanto, la differenza deve consistere nel carattere dell’εἶδωλον, nel carattere dell’apparire-come-qualcosa, o, detto più precisamente: nel rapporto tra questo ‘apparire-come’ e il rappresentato stesso. Ne va dunque, in questa esplicitazione più approfondita del senso dell’εἶδωλον e delle sue differenti possibilità, del rapporto fra rappresentante e rappresentato, ovvero fra immagine e raffigurato”⁷⁴. Se Heidegger ha ragione – ed evidentemente ha ragione –, per le finalità che ci si è prefissati in queste pagine, vale allora la pena di fermarsi a riflettere su ciò che rende le due tipologie di immagini – l’icastica e la fantastica – così diverse. Infatti, come ancora osserva L.M. Napolitano, il non-essere, la falsità delle due immagini, ha intensità diversa nei due casi. L’immagine icastica è – come si è visto – sostanzialmente fedele al suo modello, ne riproduce proporzioni e colori e dunque è somigliante ad esso, in quanto è sempre ricostruibile e riconoscibile (da qualsiasi osservatore) la relazione che essa intrattiene con tale modello. In questo caso l’immagine, proprio perché immagine, naturalmente non è, ma esibendosi *in quanto* immagine, essa esibisce il proprio non essere e rimanda a qualcos’altro. Essa è falsa, ma ammette di esserlo. Non così avviene per l’immagine fantastica, che riproduce qualcosa per come appare e non per come esso è, e che dunque è strutturalmente orientata al velamento della relazione col proprio modello, proponendosi – in quanto apparenza – come qualcosa di reale e non come “immagine di...”. In quanto immagine, l’immagine fantastica certamente non è (nel senso in cui non lo è nemmeno quella icastica), tuttavia, proponendosi essa stessa come unico vero, non si esibisce come immagine e dunque non si dichiara immagine bensì nasconde di esserlo. Se questo è vero, siamo innanzi a due “falsità” ben diverse: la prima immagine, icastica, pur essendo falsa in quanto non è il suo originale, può dirsi “vera” perché si esibisce come immagine, svelando il proprio non-essere il suo modello e rimandando ad esso; la seconda, fantastica, è invece “falsa”, perché velando il proprio modello ne prende il posto e nega di essere “immagine di...”⁷⁵.

⁷³ M. Heidegger, *Il ‘Sofista’ di Platone*, cit., p. 420.

⁷⁴ Ivi, p. 416.

⁷⁵ Cfr. L.M. Napolitano, *Platone e le ‘ragioni’ dell’immagine*, cit., pp. 167-168. Sempre L.M. Napolitano segnala, con grande acume, il nesso che identifica l’immagine falsa appena descritta – quella che non si svela tale – con un’altra

Tornando all'indagine condotta nel dialogo, poiché l'immagine esiste in quanto diversa dal proprio modello – non è il proprio modello ed è dunque “falsa” –, l'ammissione della sua esistenza e i discorsi su di essa implicano contraddizione: se Parmenide ha ragione, come potrebbe infatti essere detto e pensato il non essere senza incorrere in una contraddizione? In effetti, l'abilità del sofista sta proprio nell'indurre a contraddizione chi sostenga che egli possiede l'arte dell'apparenza, del fabbricare immagini, dal momento che – quando sarà definito “fabbricatore di immagini” – egli chiederà di rendere conto di tali immagini. Dal platonico “ortodosso” il sofista esigerà infatti non un semplice elenco di ciò che in genere è definito immagine, bensì quell'idea stessa di immagine che sta al di sopra di tutte le immagini. Ebbene, nello sviluppo dell'indagine, questo è esattamente quanto fanno i due interlocutori, giungendo a questa conclusione:

cosa mai diremmo che sia realmente un'immagine [...] se non un altro oggetto dello stesso genere che ne ricopia uno vero?⁷⁶.

La definizione proposta da Teeteto mette bene in luce le due facce dell'immagine platonica: essa infatti somiglia (non importa in che misura e se tale somiglianza è esibita come tale o celata) alla cosa di cui è immagine, ma allo stesso tempo è distinta dalla cosa di cui è immagine, non essendo una tal cosa. Tuttavia, stando così le cose, lo statuto dell'immagine appare alquanto problematico, dal momento che essa allo stesso tempo non è – essendo distinta dal vero che invece è – eppure è a sua volta – in quanto rappresentazione somigliante di quel vero.

A questo punto, il sofista pare aver costretto i due protagonisti del dialogo ad ammettere che essere e non essere si intrecciano nell'immagine, inducendoli così in contraddizione: mentre infatti essi escludevano la possibilità di dire o pensare il non essere, sono ora

celebre immagine platonica, vale a dire con quelle ombre che non sono riconosciute come ombre nella ben nota caverna del VII libro della *Repubblica*. Proprio quelle ombre non riconosciute né sapute come tali, mostrano l'effetto deformante di una situazione in cui la realtà sia tenuta intenzionalmente nascosta e scambiata con l'apparenza (considerata dunque come ‘unica’ realtà), da parte di chi – il prigioniero appunto – si trovi nella condizione di non sapere che quelle che vede sono ombre, immagini di altro. «L'invisibilità dei portatori di statue, nascosti oltre il muro, non può essere che quella astuta del pittore, poeta, retore, incantatore, demagogo, in una parola del sofista possessore della tecnica mimetica e ingannatore, poiché si fa credere capace di ogni realizzazione» [Ivi, p. 23].

⁷⁶ Platone, *Sofista*, 240a, p. 327.

costretti a dire che si può dare il falso nelle opinioni e nei discorsi. Esprimersi o discorrere su qualcosa che soltanto assomiglia alla realtà e alla verità (ma non è tale realtà o verità) implica infatti – come si è visto – un riferimento a qualcosa che di fatto non è né reale né vero, ovvero un riferimento a ciò che non è e che dunque è falso. Ciò che non è non può tuttavia rappresentare l’oggetto di nessun discorso né tantomeno il contenuto di alcun pensiero – proprio dal momento che non è –, pertanto nulla può essergli attribuito⁷⁷. Se deve valere il divieto di Parmenide, il non essere resta impensabile e indicibile e, anzi, già il fatto di proclamarlo tale equivale a farne un oggetto del discorso, anche se appunto soltanto per negarlo nell’ambito del discorso.

A questo punto le alternative sono due: o si rinuncia alla caccia al sofista – perché è impossibile inseguirlo senza cadere nell’aporia, nella contraddizione del non essere – oppure la questione va ripensata entro un diverso quadro teorico, nel quale il non essere e il falso possano essere – in qualche modo – pensabili e dicibili⁷⁸. Solo a queste condizioni, infrangendo cioè il divieto parmenideo di dire e pensare il non essere, diviene infatti possibile catturare il sofista, che proprio nelle maglie del non essere si è nascosto. È qui che dunque si apre il nucleo centrale del dialogo, quella parentesi ontologica in cui

sarà necessario [...] esaminare il ragionamento del ‘padre’ Parmenide e dimostrare per forza che il non-essere è in qualche modo, e che l’essere, viceversa, in qualche modo *non è*⁷⁹.

Ed è qui che si assiste al “parricidio”, alla metaforica uccisione del padre Parmenide da parte di Platone, poiché – anche a rischio di

⁷⁷ Come nota F. Fronterotta, è necessario qui intendere il verbo essere e la sua negazione in senso ‘esistenziale’, affinché ‘essere’ e ‘non essere’ possano significare la sussistenza di ciò che è e la non sussistenza di ciò che non è, il fatto cioè di essere oppure no presente al pensiero o al discorso. È dunque questa immediata connotazione esistenziale a produrre lo slittamento dall’ambito logico a quello ontologico, dal momento che è proprio l’impossibilità ontologica di ciò che non è a rendere il discorso falso e contraddittorio [Cfr. F. Fronterotta, *Introduzione*, cit., p. 69].

⁷⁸ Una semplice ricognizione delle ragioni di Parmenide mostra immediatamente che il non essere non può essere riferito ad alcuna delle cose che sono né ad un ‘qualcosa’ comunque concepito, poiché ci dice o presume di dire ‘non essere’ è come se realmente non dicesse nulla o non esprimesse nulla di sensato, il che è impossibile sotto il profilo formale o semplicemente contraddittorio. Volendo attualizzare il discorso e fare riferimento al dibattito contemporaneo, esito analogo è quello sostenuto da alcune concezioni realiste del linguaggio.

⁷⁹ Platone, *Sofista*, 251d, trad. it. di M. Gentile, cit., p. 59.

apparire traditore del padre dell'eleatismo – l'indagine può proseguire solamente accettando che ciò che non è in qualche modo – un modo particolare – è esso pure.

Non vi è naturalmente qui né lo spazio né tantomeno l'intenzione di ripercorrere nel dettaglio tutti i passaggi dell'importante parentesi ontologica del *Sofista*, poiché ciò esulerebbe dalle finalità che qui si vogliono perseguire. Rimandando ad altre spiegazioni – più compiute e solide⁸⁰ –, ci si deve qui accontentare di ricordare che quel modo, quel senso particolare in cui il non-essere può essere è il senso del "diverso". Infatti, se il non essere non si identifica *sic et simpliciter* con il contrario dell'essere, con il nulla assoluto – impossibile paradosso dell'indicibile ed impensabile – bensì con ciò che è semplicemente "diverso" in quanto "essere altro da"⁸¹, il divieto di Parmenide sarà allora almeno aggirato, in quanto – in una prospettiva certo relativa o relazionale⁸² – vi è un non essere che – in qualche modo – è e che può dunque costituire l'oggetto del discorso e del pensiero. Ammesso che il non essere possa esistere come *diverso*, è appunto su tale diverso che si fonda il discorso falso: se infatti il discorso vero è quello che dice "cose che sono come sono" intorno ad un certo oggetto, allo stesso modo il discorso falso è quello che dice "cose che sono diversamente da come sono", senza che però siano qui implicati contraddizione o un riferimento al non essere nel senso del nulla assoluto. Il discorso falso dice solamente ciò che è altro, ciò che è diverso da ciò che è⁸³.

⁸⁰ Oltre che al già citato corso heideggeriano del 1924/1925, per un'ampia panoramica sugli studi e sulle opere riguardanti il *Sofista* si rimanda all'ampia *Bibliografia* proposta da F. Fronterotta in Platone, *Sofista*, cit., pp. 161-189.

⁸¹ «Quando diciamo il non essere, a quanto pare, non intendiamo qualcosa di contrario all'essere, ma soltanto di diverso» [Platone, *Sofista*, 257b, p. 441]. Successivamente: «Non si dica, però, che noi osiamo dire che il non essere *sia*, intendendolo come il contrario dell'essere. Perché noi già da tempo abbiamo lasciato andare questo suo preteso contrario, sia oppure non sia, si possa o non si possa definire; in quanto al non-essere di cui ora abbiamo inteso affermare l'essere, o ci si persuadea con la confutazione che non diciamo giusto, o finché non si riesca a far questo, si deve dire come diciamo noi: i generi si mescolano reciprocamente; l'essere e il diverso si espandono in tutti i generi e reciprocamente; il diverso, in quanto partecipa dell'essere, è per questa partecipazione, non già quell'essere di cui partecipa, ma uno diverso, ed essendo diverso dall'essere è, necessariamente e nel modo più chiaro, non-essere» [Platone, *Sofista*, 258e-259b, trad. it. di M. Gentile, cit., pp. 93-94].

⁸² Cfr. F. Fronterotta, *Introduzione*, cit., p. 32.

⁸³ «Non consentiremo dunque, che si dica che la negazione significa il contrario, ma solo questo: che il 'non' premesso indica qualcosa di diverso dai nomi che lo seguono, o piuttosto qualcosa di diverso dalle cose cui si applicano i nomi che seguono la negazione» [Platone, *Sofista*, 257b-c, trad. it. di M. Gentile, cit., p. 90].

Con questa importante conferma – fondamentale sotto il profilo del quadro ontologico di riferimento – può ora riprendere con rinnovato vigore l'inseguimento del sofista, a partire da alcuni dei risultati già ottenuti nel corso dell'ultimo tentativo di definizione⁸⁴, interrottosi proprio innanzi alle difficoltà poste dalle immagini, dalle apparenze e dal falso. La particolare struttura ontologica dell'immagine appare ora decisamente meno problematica e non implica più contraddizione la coesistenza di essere e non essere in essa: anche l'immagine infatti è “diversa” da ciò di cui è immagine, ma – nel senso del non essere come diverso – proprio questo suo non essere ciò di cui è immagine la legittima ad essere in quanto diversa.

Riprendendo l'argomentazione, lo straniero fa notare quanto segue:

giacché è stato messo in chiaro il fatto che il discorso e il giudizio falsi sussistono, si rendono certamente possibili delle imitazioni delle cose che sono e, a partire da tale condizione, la costituzione di una tecnica dell'inganno⁸⁵.

Ecco allora che il discorso deve ripartire proprio da dove si era interrotto, vale a dire dalle considerazioni sull'arte dell'imitazione, ora definita come

forma di produzione, anche se di immagini e non certo delle singole cose reali⁸⁶.

Anche l'imitazione è dunque una forma di produzione, sebbene non di cose vere bensì di immagini. A questo punto lo Straniero può riprendere la propria linea argomentativa e procedere agevolmente con le divisioni che caratterizzano il metodo dialettico, basato sulla tecnica diairetica⁸⁷. L'arte del produrre – o arte poietica –, in quanto capace di generare cose che prima non esistevano⁸⁸, si divide anzitutto

⁸⁴ Il sofista come colui che possiede su ogni argomento un sapere apparente, ma non la verità.

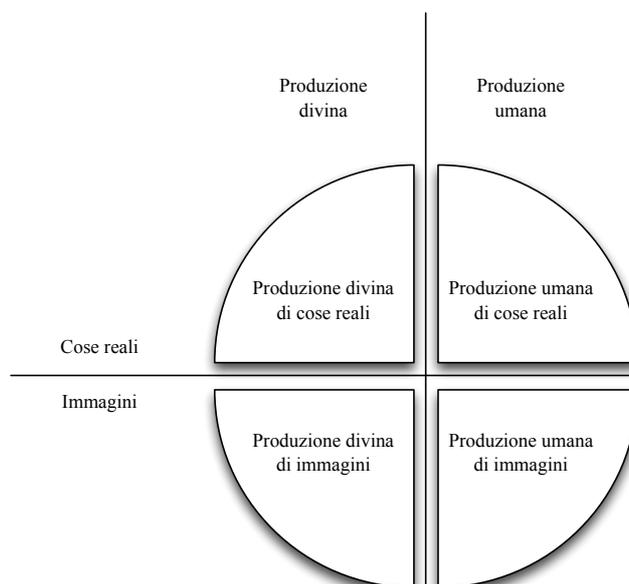
⁸⁵ Platone, *Sofista*, 264d, p. 497.

⁸⁶ Ivi, 265b, p. 499.

⁸⁷ «Tentiamo allora di nuovo di avanzare dividendo per due il genere in questione, sempre secondo la sezione di destra della divisione, e attenendoci alle relazioni di comunicazione con il sofista, fino a spogliarlo di tutti gli elementi comuni, per lasciargli esclusivamente la sua natura propria, giungendo così a metterla in luce soprattutto per noi stessi e poi anche per coloro i quali mostrano la più grande prossimità naturale al metodo da noi messo in atto» [Platone, *Sofista*, 264d12-265a2, p. 497].

⁸⁸ Ivi, p. 499.

in due distinte sezioni: la produzione divina e la produzione umana⁸⁹. Le cose dette “naturali” sono quelle prodotte da un’arte divina, mentre le cose costruite dagli uomini – a partire dalle prime – sono prodotte da un’arte umana⁹⁰. Alla divisione appena descritta si sovrappone però subito dopo un’ulteriore e trasversale divisione, vale a dire quella fra cose reali ed immagini, divisione che riguarda tanto la produzione divina quanto quella umana⁹¹. Volendo esemplificare, la tecnica produttiva è dunque divisa in questo modo:



⁸⁹ Platone, *Sofista*, 265b6, p. 499.

⁹⁰ Cfr. Ivi, 265d, p. 503.

⁹¹ «Seziona allora per due, ancora una volta, l’una e l’altra di queste due tecniche. [...] Nello stesso modo in cui prima abbiamo sezionato l’intera tecnica produttiva orizzontalmente, sezioniamola adesso verticalmente. [...] Quattro sono a questo punto nel loro insieme le sue sezioni, due dal nostro lato, quello della tecnica umana, due invece dal lato degli dei, quello della tecnica divina. [...] quanto alle sezioni divise orizzontalmente, vi è in entrambe una parte che consiste nella produzione di cose reali, mentre rimangono due parti che andrebbero chiamate senz’alcun dubbio produttrici di immagini: anche così, appunto, la tecnica produttiva risulta di nuovo divisa in due» [Ivi, 265d-266a, pp. 503-505].

Le realtà naturali – gli elementi, gli uomini, gli altri viventi, etc. – sono le cose reali prodotte una per una dalla divinità, cui seguono le immagini di queste cose reali, distinte da esse e tuttavia prodotte sempre grazie all’opera divina⁹². Queste immagini comprendono i sogni, le ombre e le immagini riflesse negli specchi⁹³. Riassumendo, sono dunque

queste due le opere della produzione divina, ogni cosa reale e l’immagine che l’accompagna⁹⁴.

A questo punto, se quanto detto per la produzione divina vale anche per la produzione umana, allora

anche le altre opere della nostra azione produttrice sono doppie, proprio in conformità con questi due generi, l’uno relativo alla produzione di cose reali, l’altro relativo alla produzione di immagini⁹⁵.

La tecnica produttiva dell’uomo può dunque generare sia oggetti artificiali, sia immagini di quegli stessi oggetti. Lasciando da parte i primi, è ovvio che l’attenzione del dialogo può tornare ora alle seconde, vale a dire alle immagini prodotte dall’uomo, che vengono nuovamente distinte in copie ed apparenze. Il recupero della divisione – già esposta in 236c6-7 – non è una semplice ripetizione, ma trae ora beneficio dal nuovo quadro ontologico, entro il quale è ammessa l’esistenza di immagini “false” – che non sono i loro originali e sono dunque altro da essi:

Richiamiamo alla mente che, della tecnica di produzione di immagini, doveva esservi un genere icastico e uno fantastico, a condizione che il falso fosse davvero falso e si rivelasse per sua natura come una delle cose che sono⁹⁶.

⁹² «A seguire vi sono le immagini di tutte queste cose reali, che non sono a loro volta reali, ma sono anch’esse prodotte in virtù di un’operazione divina» [Platone, *Sofista*, 266b, p. 505].

⁹³ Cfr. Ivi, 266b-c, p. 505. Si noti che lo straniero distingue le immagini derivanti dall’alterazione soggettiva di uno stato di coscienza – i sogni appunto – da quelle prodotte in virtù di un artificio, per quanto naturale, connesso al rapporto tra fonti luminose e sensazione della vista – ombre e immagini speculari.

⁹⁴ Ivi, 266c, p. 507.

⁹⁵ Ivi, 266d, p. 507.

⁹⁶ *Ibidem*.

Ancora, chi produce apparenze, può farlo sia tramite strumenti sia disponendo di se stesso come strumento e cioè usando il proprio corpo⁹⁷. L'analisi successiva purtroppo non prosegue nella direzione di chi imita usando strumenti⁹⁸, bensì si concentra su quell'imitatore che si serve soltanto di sé e del proprio corpo. Solamente quest'ultimo è – propriamente – imitatore e la specie di tecnica di produzione di apparenze che è in suo possesso si può chiamare “tecnica imitativa” o “mimetica”. Di quelli che imitano, tuttavia,

alcuni lo fanno sapendo quel che imitano, altri senza saperlo⁹⁹.

Siamo qui innanzi alla divisione tra ignoranza e conoscenza, che l'Eleate ben presto precisa ulteriormente come segue:

chiamiamo l'imitazione che si basa sull'opinione *tecnica imitativa tramite opinione* e l'imitazione che si basa sulla scienza *tecnica imitativa tramite esperienza*¹⁰⁰.

Per quel che concerne la ricerca del sofista, è naturalmente sull'arte dell'imitare tramite opinione – detta anche dossomimetica – che dovrà proseguire l'indagine, poiché, come ricorda lo Straniero, si era già escluso che il sofista discutesse sapendo¹⁰¹. Ebbene, entro tale pratica,

⁹⁷ «Dividiamo quindi di nuovo per due la tecnica di produzione delle apparenze [...]. Da una parte quella che si attua tramite strumenti, dall'altra quella in cui il produttore dell'apparenza dispone se stesso come strumento» [Platone, *Sofista*, 267a, pp. 507-509]. Lo straniero qui distingue i due casi diversi del pittore e del mimo: il pittore produce apparenze mediante l'uso di strumenti – verosimilmente di pennelli, tele, etc. –, il mimo produce apparenze sfruttando la gestualità, la voce e le capacità espressive di quello strumento che è il proprio corpo. Cfr. Ivi, 267a, p. 509; L.M. Napolitano, *Platone e le 'ragioni' dell'immagine*, cit., p. 174.

⁹⁸ Diciamo ‘purtroppo’ perché – per i fini del presente lavoro – sarebbe sicuramente stato molto utile sapere qualcosa di più circa la concezione platonica dell'arte pittorica, pur con le dovute cautele legate alla distanza cronologica. Ad ogni modo, resta pur sempre vero che il prosieguo dell'indagine risulta foriero di numerose sollecitazioni e indicazioni, che focalizzano comunque adeguatamente le varie problematiche che – in generale – riguardano l'immagine.

⁹⁹ Platone, *Sofista*, 267b, trad. di M. Gentile, cit., p. 112.

¹⁰⁰ Platone, *Sofista*, 267e, p. 511. Naturalmente si contrappongono qui la tecnica imitativa basata su una conoscenza diretta di ciò che si imita – ottenuta mediante una ricerca che conduce alla raccolta di informazioni e alla loro verifica sperimentale o documentaria – e la tecnica imitativa basata sulla semplice opinione di ciò che si imita.

¹⁰¹ «Dobbiamo ricorrere alla prima, giacché il sofista non si trovava fra coloro che sanno, ma appunto fra coloro che imitano» [Ivi, 267e, p. 511].

la tecnica diairetica consente di operare un'ulteriore divisione – la penultima – tra un imitatore “semplice”, che

crede di conoscere le cose di cui ha soltanto opinione

e un vero e proprio “simulatore”, il cui aspetto

è pieno di circospezione e di timore, per il fatto di vagabondare da un discorso all'altro, in quanto ignora le cose che fa mostra di conoscere di fronte agli altri¹⁰².

Esiste dunque un ignorante inconsapevole – che scambia le opinioni che possiede per conoscenze vere e proprie – distinto da un altro tipo di ignorante, consapevole – il quale proprio in quanto sa di essere ignorante, ma finge di essere sapiente, è sempre sospettoso e timoroso, durante le sue conversazioni, di farsi scoprire per quel che realmente è¹⁰³. Proprio su quest'ultimo – il simulatore – prosegue l'indagine di Teeteto e dello Straniero. L'imitatore simulatore può infatti

simulare in pubblico e con lunghi discorsi alle folle

oppure

costringe[re] il proprio interlocutore, in privato e con brevi discorsi, a cadere in contraddizione con se stesso¹⁰⁴.

Nel primo caso l'imitatore simulatore prende il nome di retore delle folle o di oratore da comizio. Nel secondo caso – invece – egli prende finalmente il nome di sofista.

¹⁰² Platone, *Sofista*, 268a, p. 513.

¹⁰³ Cfr. F. Fronterotta, note a Platone, *Sofista*, Rizzoli, Milano 2007, pp. 512-513 (nota 322). Come annota L.M. Napolitano, diversamente dall'imitatore semplice o ignorante inconsapevole, il simulatore è consapevole di non sapere e simula appunto di sapere, laddove il primo – il sempliciotto – simula certo anch'esso di sapere, ma credendo in realtà di sapere. Diverso ancora è il caso di Socrate, che non sa, sa di non sapere ed afferma di non sapere, non fingendo dunque per nulla e simulando, semmai, che sia il suo interlocutore a sapere, per indurlo a riconoscere il suo sapere apparente. Mentre la simulazione socratica va dunque a vantaggio dell'interlocutore, l'inganno del simulatore va a proprio vantaggio, dal momento che egli può ricavare denaro dal sapere che dice di avere, benché non lo possieda e sia consapevole di non possederlo [Cfr. L.M. Napolitano, *Platone e le 'ragioni' dell'immagine*, cit., pp. 175-176].

¹⁰⁴ Platone, *Sofista*, 268b, p. 513.

Volendo, a questo punto, ricapitolare la sequenza delle divisioni diairetiche, si potrebbe riproporre la schematizzazione di F. Fronterotta, che riassume il tutto come segue:

Tecnica produttiva

Produzione divina – *produzione umana*

Divina (di cose o di immagini) – *umana (di cose o di immagini)*

Cose – *immagini*

Copie – *apparenze*

Prodotte tramite strumenti – *prodotte tramite il corpo*

In base a esperienza – *in base a opinione*

Per ingenuità – *per simulazione*

In pubblico (demagogo) – *in privato (sofista)*¹⁰⁵

Come appare evidente, la parte destra di ogni divisione – scritta in carattere corsivo – rimanda a quella successiva, cosicché risulta facilmente comprensibile l'itinerario seguito dai due protagonisti del dialogo per pervenire dalla tecnica produttiva alla definizione di sofista.

L'arte produttiva o poietica si divide in produzione divina e produzione umana, le quali risultano a loro volta suddivise in produzione di cose e produzione di immagini. La produzione di immagini si differenzia quindi in produzione di copie, immagini fedeli all'originale (tecnica icastica) e in produzione di apparenze, che nascondono la relazione con l'originale e dunque non sono fedeli (tecnica fantastica). Tali apparenze possono derivare dall'uso di strumenti oppure dall'uso del corpo come strumento (arte mimetica). Chi imita usando il proprio corpo può farlo conoscendo ciò che sta imitando (avendone dunque esperienza) oppure non conoscendolo (mimesi dossomimetica). Chiarito che il sofista non discute sapendo e che egli rientra dunque in questo secondo caso, entro la mimesi dossomimetica si riconosce che accanto a chi imita in maniera "semplice" – credendo ingenuamente di sapere ciò su cui ha solo semplici opinioni – esiste anche un "simulatore" – che consapevolmente si vanta e dice di sapere ciò che in realtà sa bene di ignorare. Ancora, l'imitatore simulatore può svolgere la sua attività in pubblico oppure in privato. Nel primo caso egli si chiama demagogo, retore delle folle o politico; nel secondo caso sofista.

¹⁰⁵ Tratto da F. Fronterotta, *Introduzione*, cit., p. 33.

ALCUNE CONSIDERAZIONI

È chiaro che è proprio la possibilità di utilizzare le nozioni di immagine e di apparenza, con l'opportuna fondazione della categoria del falso nel pensiero e nel discorso – possibile a patto di “tradire” il padre Parmenide –, a consentire, al termine di quest'ultima lunga serie di divisioni, di definire il sofista come un produttore, appunto, di apparenze, ossia di immagini inesatte di cose reali, prodotte servendosi del proprio corpo come strumento e in base alla mera opinione e non in base ad un sapere effettivo, con la consapevolezza di simulare conoscenze che in realtà non si possiedono nell'ambito di conversazioni private.

Il “pericolo” che Platone scorge nella sofistica – e che spiega l'estremo rigore con cui nel dialogo si giunge ad una definizione della stessa – è quello che nel già citato corso marburghese Heidegger ha chiamato – certo atualizzando – “irrealismo”. Si tratta però, a ben vedere, di un irrealismo tutto particolare, che troverebbe la sua ragion d'essere nell'“interesse per il discorrere come tale, fine a se stesso”, il quale dunque “già solo per il fatto di porre l'accento unicamente sull'aspetto formale del discorso e dell'argomentazione, è una forma di irrealismo”¹⁰⁶. Al centro della sofistica vi è dunque una sottile forma di “incuranza della realtà”, fondata esclusivamente sul discorso, nell'ambito del quale al sofista non interesserebbe assolutamente il “qualcosa” di cui parlerebbe. Stando così le cose, ovvero “proprio per il fatto che questa cosa non gli interessa – e quindi non vuole restare legato alla realtà di cui parla –, riponendo il senso del suo discorso unicamente nella bellezza dello stesso, egli diventa un irrealista: irrealismo è incuranza del contenuto reale di ciò che viene detto”¹⁰⁷. Nelle sue lezioni, Heidegger non si limita comunque a qualificare la sofistica come irrealismo, ma amplia la sua affascinante interpretazione del testo platonico chiarendo che “l'incuranza della realtà da parte del discorso equivale all'inautenticità e allo sradicamento dell'esistenza umana. Questo è il senso vero e proprio dell'irrealismo che connota la sofistica come incuranza della realtà”¹⁰⁸. Lasciando ora da parte la figura del “sofista”, per le nostre finalità non si può fare a meno di notare che, nell'economia complessiva del dialogo, l'immagine non è solo l'anello di congiunzione fra le diverse parti che lo compongono, ma è anche l'elemento che scatena e giustifica l'indagine sull'essere e sul non-essere, vale a dire il

¹⁰⁶ M. Heidegger, *Il 'Sofista' di Platone*, cit., p. 260.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

superamento del divieto eleatico relativo alla concepibilità e dicibilità del non essere. Come osserva sempre Heidegger, è evidente che, “per mostrare che di fatto un non-ente c'è”, Platone non ricorre direttamente “al λέγειν, che ha per lui un interesse centrale, e nemmeno alla τέχνη del sofista stesso, bensì cerca piuttosto di collocare la τέχνη del sofista nell'orizzonte di un'altra τέχνη nella quale vi è di fatto qualcosa come il non-ente e che, come tale, è più accessibile alla comprensione naturale, vale a dire nell'orizzonte della τέχνη μιμητική”¹⁰⁹. Non bisogna tuttavia compiere l'errore di ritenere che la spiegazione della σοφιστική τέχνη a partire dall'orizzonte della τέχνη μιμητική segua un procedimento arbitrario, poiché, al contrario, si può evidenziare – ed è quello che Heidegger in effetti fa – che “l'atteggiamento delle due τέχναι – da un lato il ποιεῖν nel senso del μιμεισῖθαι e dall'altro il λέγειν – possiedono una comunanza di tipo strutturale”¹¹⁰. Infatti – continua la spiegazione del professore tedesco – “ποιεῖν significa: pro-durre; μίμησις, μιμεισῖθαι significa: rappresentare; λέγειν significa: rendere manifesto, δηλοῦν. [...] Tutti e tre questi atteggiamenti possiedono, in relazione a ciò cui sono riferiti, il senso fondamentale del far-vedere”¹¹¹. Questo, agli occhi di Heidegger è sufficiente per mostrare che “se dunque Platone colloca la τέχνη σοφιστική nell'orizzonte della μιμητική, la scelta di questo orizzonte non è casuale, ma fondata nella cosa stessa, cioè nel tipo di interrelazione fra ποιεῖν e λέγειν”¹¹². Stando le cose in questo modo, vale allora certamente la pena di spendere ancora qualche parola sull'immagine platonica.

La prima caratteristica su cui è il caso di riflettere è quella relativa alla “duplicità” dell'immagine. Essa infatti è un “altro” simile al vero che però non è veramente, dal momento che non è quel vero. Come si è visto questa duplicità dell'immagine fa sì che

in tale intreccio l'essere e il non-essere rischiano di congiungersi in maniera molto singolare¹¹³.

¹⁰⁹ M. Heidegger, *Il 'Sofista' di Platone*, cit., p. 413.

¹¹⁰ Ivi, pp. 413-414.

¹¹¹ Ivi, p. 414.

¹¹² *Ibidem*. Il passo citato prosegue con questa precisazione: «ovvero fra οὐσία e λεγόμενον, in quanto per i Greci essere significa appunto: essere-presente, essere-alla-presenza». Precisazione che ci pare – tuttavia – superflua nell'ambito del discorso che stiamo sviluppando e che riportiamo solamente per rendere conto di come, interpretando Platone, Heidegger stesse elaborando anche il proprio originale pensiero.

¹¹³ Platone, *Sofista*, 240c, trad. di M. Gentile, cit., p. 56.

Orbene, accanto a questa duplicità dell'immagine ve n'è però un'altra, forse addirittura più importante, che riguarda il modo stesso in cui l'immagine esibisce se stessa. L'immagine cosiddetta icastica – la copia – è immagine fedele, che rimandando al modello, esibisce anche il rapporto che intrattiene con esso, guidando alla sua conoscenza. Tale immagine, per Platone, esibisce se stessa come immagine. Essa è vera. L'immagine fantastica nasconde invece la propria relazione di dipendenza dall'originale, e lo fa riproducendo tale originale non come esso è ma semplicemente come appare. Questa immagine – apparente, ingannatrice, fasulla – è quella di cui è detto produttore il sofista, colui il quale propina un sapere apparente. Vi sono immagini che fanno uso di un punto di vista eminentemente soggettivo (le immagini fantastiche), altre che invece non relativizzano ciò di cui sono rappresentazioni mimetiche (le copie).

Come si è visto nel *Sofista*, e come emerge tra l'altro anche nella *Repubblica*, non è tanto l'immagine in quanto tale a preoccupare Platone, quanto piuttosto le imitazioni che si vogliono spacciare per gli originali, o – detto con una terminologia diversa – l'immagine che è prodotta da un punto di vista soggettivo e che reclama per sé la propria autonomia. Restando nell'ambito dell'immagine e mettendo da parte – per ora – le considerazioni fatte sul sofista, Platone critica la parvenza che non emerge come parvenza, critica i falsi, i plagi, ciò che si spaccia come vero, pur non essendo vero¹¹⁴. Esistono dunque immagini accettabili – che manifestano il loro essere immagini – e altre che non sono accettabili – quelle menzognere ed illusorie. A ben vedere, però, e a voler essere un po' meno “platonici”, bisognerebbe notare che entrambe le immagini sono “fedeli”: fedeli all'originale (mimesi icastica) oppure fedeli al punto di vista di chi le produce (mimesi fantastica). In entrambi i casi la fedeltà dovrebbe emergere come tale cioè non dovrebbe essere oscurata, perché solo così l'immagine potrebbe essere accettata come vera¹¹⁵. Ad ogni modo, Platone non imposta certo la questione in questo modo ed è disposto a concedere che solamente la prima delle due arti di produzione delle immagini – quella icastica – sia capace di produrre immagini “vere”.

¹¹⁴ Cfr. L. Wiesing, *Platons Mimesis-Begriff und sein verborgener Kanon* (2001), in G.R. Kaiser e S. Matuschek (Hg.), *Begründung und Funktion des Kanons. Beiträge aus der Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte, Philosophie und Theologie*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2001, pp. 21-41.

¹¹⁵ Sulla base degli sviluppi successivi del pensiero occidentale, verrebbe da dire che solo l'immagine fantastica ha propriamente valore ‘estetico’. È tuttavia una conclusione sin troppo semplicistica e che non può trovare riscontro nel contesto storico di Platone, a meno che non si voglia catapultare il discorso platonico nella concettualità contemporanea.

Cos'è allora un'immagine "vera"? Dove sta la verità dell'immagine e quali ragioni esibisce l'immagine che dichiara di essere immagine e non si spaccia per altro? E quali sono invece le ragioni per cui l'immagine falsa – pur sempre distinta dalla cosa vera di cui è immagine – è appunto falsa? Si tratta di interrogativi ai quali è molto difficile dare un risposta, ma che bisogna tuttavia tenere bene a mente, in quanto si ripropongono – certo in forma attualizzata – anche nell'itinerario heideggeriano. Come si cercherà di mostrare, allora, anche per Heidegger esiste un'immagine "falsa" (o forse sarebbe meglio dire non autentica) e tale immagine potrebbe essere proprio quella in cui non è qualcos'altro che si mostra (Heidegger direbbe "si eventua"), quella cioè che – posta dal particolare punto di vista di un soggetto "calcolante" – vale come anticipazione o anteposizione per il coglimento della verità, concepita intuitivamente solo come certezza. L'immagine che per Platone è "vera" – copia fedele dell'oggetto, mera anteposizione¹¹⁶ di esso in figura – per Heidegger potrebbe essere la meno vera. In Heidegger, come si vedrà, il rinvio al modello dell'immagine, al "che cos'è" che si mostra nell'immagine, assume un risvolto problematico, al quale qui accenniamo soltanto e cui sarà dedicato spazio adeguato nei capitoli successivi. Per quanto riguarda Platone, invece, non paiono esserci dubbi sul fatto che l'immagine "falsa" sia per lui quella da cui manca il riferimento al modello¹¹⁷. L'immagine "falsa" non è più immagine poiché viene meno la relazione di dipendenza dal reale, dal vero di cui è immagine. L.M. Napolitano ipotizza che tutto questo accada per ragioni che superano il nesso ontologico tra l'immagine e il modello, e che hanno invece a che fare con l'intervento di un terzo elemento – il sofista ingannatore, nel caso del dialogo in esame –, che altera la strutturale relazione di dipendenza dell'immagine dal suo modello¹¹⁸. In questo modo

¹¹⁶ Il termine 'ante-posizione' traduce in modo letterale il termine tedesco *Vorstellung*. Il porre-innanzi, l'ante-porre o il rappresentare (in modo meno letterale) è, come si vedrà, la cifra che Heidegger rinviene in tutto l'atteggiamento metafisico contemporaneo, arte compresa.

¹¹⁷ E poco importa se un tale riferimento sia tolto, negato o semplicemente nascosto.

¹¹⁸ Vale qui la pena di notare che la relazione di dipendenza fra immagine e modello non è bi-univoca. Infatti, anche se l'immagine presuppone il modello e questo, a sua volta, si sdoppia nel lasciar trasparire la propria immagine nel momento in cui appare in immagine, è evidente che mentre l'immagine presuppone necessariamente quel modello, il modello invece può (ma non deve necessariamente) apparire in quell'immagine. Come annota L.M. Napolitano, il modello potrebbe anche non aver bisogno di porsi in immagine, e anche quando non possa farne a meno, potrebbe comunque farlo apparendo in una molteplicità infinita di immagini. Le cose stanno in modo ben diverso per l'immagine: in quanto 'immagine di...' quel modello, essa deve necessariamente presupporlo poiché senza di esso non esisterebbe [Cfr. L.M.

l'immagine può "falsamente" apparire come qualcosa di "vero" – autonomo ed autocentrato –, poiché non solo non si presenta come immagine al destinatario cui si esibisce, ma egli non è nemmeno in grado di coglierla come tale¹¹⁹. Anche questi sono temi che si ritrovano in Heidegger, e precisamente quando la relazione fra immagine e ciò che si mostra in immagine viene "sconvolta" dall'irrompere del soggetto¹²⁰: è proprio lo strapotere del soggetto – la sua potenza prospettica e calcolante – a elidere il legame fra ciò che ha nell'immagine il luogo del suo accadere e l'immagine stessa, e dunque a rendere conto della nozione di rappresentazione (o ante-posizione) come distinta da quella di immagine e tipica dell'epoca in cui domina la metafisica.

Rimandando ai capitoli successivi l'approfondimento su Heidegger e limitando qui le considerazioni a Platone, dovrebbe risultare abbastanza evidente che l'immagine, la vera immagine, non è assolutamente autonoma ed autocentrata: l'immagine, che trova in altro la ragione del suo essere immagine, non è ontologicamente autosufficiente e anzi deve necessariamente rimandare a quell'altro che costituisce il suo modello, il suo originale. Questo rimando all'altro, al modello che nell'immagine in qualche modo si mostra o appare, costituisce il tratto costitutivo dell'immagine per come la intende Platone. L'essere pertanto etero-centrata e non auto-centrata, il non essere auto-referenziale bensì etero-referenziale è un aspetto saliente, costitutivo dell'immagine, venuto meno il quale essa non è più immagine¹²¹.

Vale forse la pena di soffermarsi sulle ragioni di questa differenziazione ovvero sul perché a Platone stia così tanto a cuore questa distinzione tra immagini vere e immagini false, tra autenticità ed inautenticità dell'immagine. Nelle pagine precedenti si è detto che Platone avverte – in qualche modo – la "pericolosità" di un'immagine

Napolitano, *Platone e le 'ragioni' dell'immagine*, cit., p. XVII]. Anche qui è difficile non far notare che, entro il quadro concettuale platonico, non si riesce né si potrebbe concepire un'immagine che sussista per sé senza rimandare ad altro (quantunque il legame con quell'altro sia tenuto celato). Ciò che qui risulta inconcepibile è il darsi di un'immagine che non rimandi a nessun modello, poiché è essa stessa l'originale, il vero, l'evento che ha da mostrarsi e che sceglie di mostrarsi.

¹¹⁹ Ivi, p. XVI.

¹²⁰ Qui 'soggetto' non va inteso alla lettera come il soggetto in generale, ma va inteso in maniera rigorosa come colui il quale pone innanzi a sé un oggetto [*Gegenstand*], e ponendoselo innanzi se lo rappresenta, pre-figurando le condizioni di possibilità di quello stesso oggetto.

¹²¹ Ivi, p. XVI.

che somiglia sempre meno o non somiglia affatto a ciò cui pretende di somigliare, celando la strutturale relazione con il suo originale. Ebbene il punto è proprio questo. Per Platone l'immagine ha un potere enorme. Essa non è qualcosa di poco conto, non è qualcosa di cui servirsi senza riflessione, né tantomeno è qualcosa che produce effetti che si possano trascurare. L'immagine, sotto certe condizioni, può rivelare il vero, può – come direbbe Heidegger – essere l'evento della verità, il suo accadere.

Ma quali sono allora le immagini che ha in mente Platone? Come si è visto, nel *Sofista* egli ha distinto accuratamente la tecnica di produzione divina da quella umana, e in entrambe ha a sua volta individuato una tecnica di produzione delle cose ed una di produzione delle immagini. Or dunque, prestando un po' di attenzione alla gran varietà di immagini che Platone nomina, ci si accorge che in effetti egli dispone l'uno accanto all'altro generi di immagini assai diversi: sogni, ombre, immagini riflesse (produzione divina di immagini), pitture, sculture, poemi (produzione umana di immagini). Ecco che, allora, accanto alle immagini pittoriche o grafiche – cui forse va più facilmente il pensiero quando si allude alle “immagini” – vi sono le immagini parlate (o immagini linguistiche), create dal poeta. Come si è visto è proprio questo il tipo di immagine – creata utilizzando il proprio corpo ossia la propria voce – di cui si serve il sofista per propinare il suo sapere apparente e ingannatorio. Vero quanto argomentato nel corso del dialogo, sembrerebbe che di tali immagini non sia possibile un uso legittimo. In realtà – e qui davvero non si può che concordare con L.M. Napolitano – proprio l'uso ricorrente che Platone nella sua produzione fa dell'immagine linguistica e della metaforicità del linguaggio dimostra in maniera incontrovertibile che di tali immagini è possibile un uso autentico e dunque non ingannevole¹²². Sarebbe quasi inutile ricordare qui l'importanza che quel “parlare per immagini” che è la poesia assume per Heidegger in relazione all'essere e alla verità. Come per Platone, anche per il professore tedesco l'immagine non è solo l'immagine pittorica, ma anche quel mostrarsi che accade nel linguaggio poetico e cui l'uomo ha da cor-rispondere in modo autentico. Su questo torneremo.

Per concludere, ciò che Platone critica, teme e combatte non è dunque l'imitazione in quanto tale, bensì l'imitazione perpetrata a scopo di inganno, quella che mette in atto il sofista producendo “immagini false”. Ecco allora che la questione da cui prende inizio l'indagine del *Sofista* – dire se il sofista sia distinto dal filosofo e dal politico – si

¹²² Cfr. L.M. Napolitano, *Platone e le 'ragioni' dell'immagine*, cit., p. VIII.

converte – dopo aver chiarito quale sia lo statuto ontologico delle immagini da esso prodotte – nel problema etico-pedagogico posto da quella particolare forma di inganno che si rende possibile proprio grazie alla produzione di immagini da parte del sofista. Che un'immagine sia vera e sia esibita come tale è dunque qualcosa che ha rilievo morale oltre che gnoseologico: l'immagine, fedelmente collegata al suo modello, rimanda a quel modello, lo fa conoscere, fa conoscere la verità. Non solo. Che qualcosa come un'immagine ci sia mostrata da qualcuno che non sia interessato – come il sofista – all'esercizio del proprio pseudo-potere intellettuale, bensì da qualcuno realmente desideroso di farci conoscere qualcosa di vero, è forse il guadagno più importante, poiché conferma la possibilità di salvaguardare l'autenticità del rapporto interpersonale fra pari. Di queste immagini e di questi rapporti, in fondo, ne abbiamo ancora bisogno, oggi come duemila anni fa.

L'EPOCA DELL'IMMAGINE DEL MONDO: LA RAPPRESENTAZIONE E I SUOI CARATTERI

Può forse risultare inusuale il tentativo di indagare – e dunque di (ri)proporre – la questione dell'immagine entro la riflessione di Martin Heidegger. Si tratta in effetti di una nozione che, tra tutte quelle utilizzate dal professore tedesco, non figura certamente fra le più famose. Ciò nonostante in Heidegger si assiste ad un'elaborazione teorica e concettuale dell'immagine che, se adeguatamente inquadrata, può – a parer mio – trarre grande vantaggio dalla solidità e profondità con la quale egli tratta questioni centrali per la filosofia: essere, nulla, verità, linguaggio, etc. L'immagine in Heidegger, dunque. Impresa non facile – tuttavia – poiché per cogliere l'“essenza” dell'immagine e la sua importanza (per l'uomo, ma non solo – come vedremo), per poter – anche se solo parzialmente – riuscire a capirla e definirla, è necessario rapportarla, cor-relarla al mondo speculare e per molti versi antitetico della *Vor-stellung*, della rappresentazione – nonché naturalmente agli universi del linguaggio, della poesia, della metafisica. In effetti la riflessione heideggeriana sull'immagine non conosce né l'estensione né l'attenzione che invece hanno caratterizzato gli ambiti appena citati, e anzi risulta indiscutibilmente meno esplicita, più frammentaria, quasi sotterranea. Ciò però non significa che una tale riflessione non esista. Ecco allora che il primo “problema” che questo nostro percorso deve affrontare fin da subito è certamente quello legato al fatto che Heidegger non consegna ai posteri una chiara e definita tematizzazione o riflessione dedicata alla nozione di immagine. In termini molto semplici, il problema si configura, dunque, come segue: è necessario anzitutto capire se, dove e come Heidegger si è occupato di immagini.

L'IMMAGINE DEL MONDO

Per rispondere a questa domanda dobbiamo rivolgerci anzitutto a quei luoghi o passi in cui Heidegger *sembra* parlare di immagini, ma in realtà parla d'altro. E ciò obbligherà a considerare dapprima la nozione di rappresentazione – vero e proprio alter-ego dell'immagine – non solo perché necessariamente correlata a quest'ultima, ma anche perché – come vedremo – in parte è proprio a partire dalla rappresentazione che l'immagine è definibile, almeno per quello che essa non è, in quanto altra. Del resto, non si può dimenticare che la presenza e l'esistenza della nozione di “immagine” in Martin Heidegger viene spesso grossolamente interpretata con riferimento alla riflessione degli anni Trenta ed in particolare in relazione alla conferenza tenuta il 9 giugno 1938 a Friburgo, *La fondazione dell'immagine moderna del mondo ad opera della metafisica*, pubblicata poi in *Holzwege* nel 1950 con il titolo *L'epoca dell'immagine del mondo*. A partire da tale testo e sulla scia di una lettura un po' superficiale e frettolosa, alcuni hanno a volte ritenuto che Heidegger, in generale, “svaluti” l'immagine, considerandola come emblema della moderna società scientifica, dominata dal *logos* razionalizzante del soggetto moderno nel suo processo di dominazione prospettica del mondo¹.

Potrebbe allora non essere una cattiva idea, quella di partire proprio dalla conferenza del 1938, nel cui titolo si incontra – in modo così dirompente – il termine *Bild* (nell'espressione composta *Welbild*), e dedicare qualche pagina al suo approfondimento.

Come risulta dalle notazioni del curatore dell'edizione critica degli *Holzwege* (volume 7 della *Gesamtausgabe*), l'intervento di Heidegger costituì l'ultima di una serie di conferenze intorno ai fondamenti dell'immagine del mondo nel Mondo Moderno, organizzate dalla *Kunstwissenschaftliche, Naturforschende und Medizinische Gesellschaft* di Friburgo in Brisgovia. Nell'ambito di un evento organizzato da un'associazione scientifica, non deve dunque destare stupore il fatto che nel suo intervento Heidegger prenda le mosse

¹ Infatti «quando il mondo diviene immagine, l'ente nel suo insieme è assunto come ciò in cui l'uomo si orienta, e quindi come ciò che egli vuol portare innanzi a sé e avere innanzi a sé. [...] Il sorgere di qualcosa come l'immagine del mondo fa tutt'uno con una decisione essenziale intorno all'ente nel suo insieme. L'essere dell'ente è cercato e rintracciato nell'esser-rappresentato dell'ente» [M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes* (1938), tr. it. di P. Chiodi *L'Epoca dell'immagine del mondo*, in M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, La nuova Italia, Firenze 1968, pp. 86-88].

proprio dalla scienza moderna, quale manifestazione tipica dell'epoca presente, individuandone l'essenza nella ricerca². Interessante – però – è il modo con cui avviene l'approccio all'ambito della ricerca scientifica, in quanto Heidegger chiarisce immediatamente che la ricerca richiede o meglio esige che il mondo sia stato aperto e cioè progettato già in un certo modo, affinché essa – come ricerca – possa confermare tale “progetto della natura stabilito a priori”³:

Ogni investigazione deve muoversi entro questo progetto fondamentale della natura. È nel quadro di questo progetto che un fenomeno naturale si rende visibile come tale⁴.

È quindi il progetto della natura, la sua globale rappresentazione, la sua ‘immagine’ a rendere visibile un fenomeno naturale: si “vede” infatti ciò che *si presenta* come visibile. E tale fenomeno non viene visto in maniera casuale, bensì nei modi in cui a priori è predisposto quel progetto della natura che si configura qui – anticipiamolo pure – come immagine. Perché immagine? Perché solo come ‘immagine’ (ovvero – chiarisce Heidegger nelle note dell'edizione a stampa – come rap-presentazione, come *Vor-stellung*) l'a-priori può godere dell'immediatezza ‘intuitiva’ e dunque costituire il quadro di riferimento di tutta la ricerca scientifica.

Connesso alla ricerca scientifica è poi naturalmente il procedimento con cui essa si svolge, vale a dire l'esperimento. Anche in questo caso, infatti,

impostare un esperimento significa: rappresentarsi le condizioni secondo cui un determinato complesso di movimenti può esser seguito nella necessità del suo svolgimento e quindi esser controllato anticipatamente col calcolo⁵.

² «L'essenza di ciò che oggi si chiama scienza è la ricerca» [M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 74].

³ Ivi, p. 75. Altrove Heidegger si esprimerà in modo sostanzialmente analogo: «Per poterla rappresentare, dobbiamo aver prima capito in che cosa consiste l'essenza della scienza. Questa si può esprimere in una frase concisa, e cioè: la scienza è la teoria del reale [...]. Il termine “scienza”, nella frase “la scienza è la teoria del reale”, indica sempre e soltanto la scienza dell'epoca moderna» [M. Heidegger, *Scienza e meditazione* (1953), in Id., *Saggi e discorsi* (1954), a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, p. 29]: in quanto teoria del reale, la scienza è dunque una visione su di esso, una delle tante, ovvero quella confacente al tipo di rappresentazione che l'uomo come soggetto ha/vuole avere di questo reale.

⁴ M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 75.

⁵ Ivi, p. 77. Attenzione però che il rap-presentare, il *vor-stellen* non ha a che fare, come nota Heidegger, con l'immaginazione arbitraria, in quanto una tale

Il procedimento scientifico non richiede pertanto solo un quadro di riferimento stabilito a priori (il progetto della natura), ma anche che entro questo quadro sia possibile immaginare, rappresentare a priori le condizioni di quell'esperimento, poiché esso in altro non consisterebbe se non nella

verifica della legge a partire e in vista di un progetto esatto della natura⁶.

Quanto più il progetto della natura è esatto, tanto più esatto diviene anche l'esperimento, come processo di verifica di tale progetto⁷.

Fermiamoci ora un attimo e consideriamo l'espressione "progetto esatto della natura" assieme alla definizione di esperimento come "processo di verifica delle leggi". Se l'esperimento non fa che rappresentare, e cioè disporre anticipatamente le condizioni di possibilità di qualcosa come la natura o di una parte di essa, allora:

1. non solo la natura come progetto quanto più esatto possibile deve darsi in una modalità immediatamente 'decodificabile' (in 'immagine' forse), dal momento che soltanto così può – a priori – fondare una tradizione di ricerca e – metafisicamente – un'epoca,
2. ma anche l'oggetto di tale ricerca scientifica dev'essere inteso in un modo particolare, poiché diversamente non sarebbe possibile controllarlo anticipatamente con il calcolo.

Ed è appunto questo il percorso che segue Heidegger nella conferenza, là dove dalle considerazioni circa la scienza moderna quale manifestazione essenziale di un'epoca si passa a considerare la concezione dell'ente e la dottrina della verità che stanno a fondamento di questa scienza e della sua epoca. Una scienza, un sapere così

rappresentazione delle condizioni dell'esperimento avviene in accordo con il progetto della natura. Da questo punto di vista, il *vor-stellen* non è libero [Cfr. M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., pp. 77-78]. Nei contemporanei *Beiträge zur Philosophie*, al § 78 Heidegger chiarisce ulteriormente la propria posizione, ribadendo che «solo laddove abbia luogo l'anticipazione di un ambito di oggetti essenziale e determinato quantitativamente-regolarmente è possibile l'esperimento; e l'anticipazione lo determina in questo modo nella sua essenza» [M. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis* [1936-1938] (HGA LXV), V. Klostermann, Frankfurt am Main 1994; trad. it. a cura di F. Volpi, *Contributi alla filosofia. Dall'evento*, Adelphi, Milano 2007, p. 174]. L'anticipazione delle condizioni di possibilità non è dunque un orpello di cui l'esperimento scientifico possa fare a meno, ma è ciò che addirittura lo determina nella sua essenza.

⁶ M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 78.

⁷ «Quanto più esattamente è stato progettato il piano fondamentale della natura e tanto più esatta diviene anche la possibilità dell'esperimento» [*Ibidem*].

concepito esige infatti che l'ente cui si rivolge renda immediatamente (e cioè senza mediazione) conto della "sua disponibilità per la rappresentazione"⁸, ovvero della sua esatta posizione entro il progetto esatto della natura affinché sia così possibile calcolarne, pre-figurarne le condizioni di possibilità:

solo ciò che diviene così oggetto [*Gegenstand*] è [*ist*], vale, come essente. La scienza diviene ricerca quando si ripone l'essere dell'ente in tale oggettività⁹.

Incontriamo qui uno dei termini fondamentali, cruciali, indispensabili per comprendere la nozione heideggeriana di rappresentazione, vale a dire il termine *Gegen-stand*, oggetto, letteralmente contro-stante, ciò che sta di fronte. La traduzione letterale, mantenendo il participio presente, potrebbe forse rimandare più fedelmente al destino dell'ente sottoposto all'oggettualizzazione incondizionata del pensiero come *Vor-stellung*, rappresentazione, letteralmente ante-posizione¹⁰. La scienza richiede dunque l'oggettivizzazione dell'ente, operazione che

si compie in un rappresentare, in un porre-innanzi [*vor-stellen*] che mira a presentare ogni ente in modo tale che l'uomo calcolatore possa esser sicuro [*sicher*], cioè certo [*gewiss*] dell'ente¹¹.

Che qualcosa come un oggetto, letteralmente ciò che sta di fronte, sia rappresentato, ovvero posto innanzi, richiede che ci sia anche un secondo elemento innanzi al quale sia posto. Heidegger, in perfetta coerenza con la storia del pensiero occidentale e con il significato letterale del termine *Gegen-stand*, individua questo secondo elemento nel *Subjectum* di derivazione cartesiana. È pertanto il soggetto a porsi

⁸ M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 83.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cfr. G.B. Demarta, *Glossario*, in M. Heidegger, *Gli inni di Hölderlin "Germania" e "Il Reno"*, Bompiani, Milano, 2005, p. 325. Mi pare – comunque – poco conveniente tradurre qui come altrove i termini semplicemente ed esclusivamente in modo letterale, come talora può accadere in certe traduzioni del testo heideggeriano che sacrificano così – a mio modo di vedere – la leggibilità del testo stesso. Preferibile è, semmai, il ricorso a sinonimi – oggetto, rappresentazione – che, pur non rendendo letteralmente il termine tradotto, se accompagnati all'originale tedesco consentono di coniugare la leggibilità all'esigenza di chiarezza. Per praticità ed efficacia utilizzerò pertanto, a seconda del caso, sia i termini in lingua originale, sia le loro traduzioni, letterali o meno.

¹¹ M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 83.

innanzi gli enti, avendoli *ridotti* a oggetti e facendoli così essere le cose che egli – come soggetto – ha imposto ed impone che siano. L'elemento decisivo, per dirla con le parole di Heidegger, sta insomma nel fatto che

il costituirsi dell'uomo a primo e autentico *subjectum* porta con sé quanto segue: l'uomo diviene quell'ente in cui ogni ente si fonda nel modo del suo essere e della sua verità. L'uomo diviene il centro di riferimento dell'ente in quanto tale¹².

Quello che così si realizza è dunque il dominio dell'ente a opera dell'uomo: l'oggetto-ente viene in chiaro nei modi in cui è stato progettato e ciò che l'uomo vuole diviene il “valore”, come valutato degno di essere. Percorrendo questa via, l'uomo diventa però l'unico luogo della verità¹³, che assume così il carattere (cartesiano) di certezza soggettiva (*Gewissenheit*)¹⁴. Essa esprime nella forma più estrema l'assorbimento dell'ente nella soggettività umanista. Il pensiero fondato su un simile rappresentare – il pensiero rappresentativo – intende, pertanto, l'essere come qualcosa di stabile, immutabile e sempre presente, ovvero come un fatto, non come un “evento”, come qualcosa di cui possa disporre il soggetto stesso, ignorandone così il suo carattere eventuale e mai definitivo, la molteplicità, la mutevolezza.

Una volta chiarito che la concezione dell'ente che caratterizza il mondo moderno lo riduce all'oggetto rappresentato, che – conseguentemente – la verità si identifica con la certezza del rappresentare e che – infine – il fondamento (metafisico) di ciò sta nella trasformazione dell'uomo in soggetto, resta però ancora da chiarire quale sia l'esito di simili circostanze. Se infatti è vero – come ritiene Heidegger – che l'intera metafisica moderna si mantiene nell'interpretazione dell'ente e della verità stabilite da Cartesio, la “visione del mondo” che la caratterizza, proprio

¹² M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 86.

¹³ La quale non è più *a-létheia*, nel senso di non-nascosto, e nemmeno la sua successiva versione ridotta di *adaequatio* – cioè corrispondenza dell'intelletto alla cosa.

¹⁴ «La scienza come ricerca si costituisce soltanto se la verità si è trasformata in certezza del rappresentare. È nella metafisica di Cartesio che per la prima volta l'ente è determinato come oggettività del rappresentare e la verità come certezza del rappresentare stesso» [Ivi, cit., pp. 83-84].

in quanto visione del mondo, porta già con sé una spiegazione e una raffigurazione dell'ente¹⁵.

Il riferimento qui è ovviamente a Dilthey e alla nozione di “visione del mondo”, *Weltanschauung*, da lui elaborata per designare i diversi modi di rapportarsi alla realtà nel suo insieme e che definiscono un'epoca storica¹⁶. Orbene, se una siffatta ‘visione del mondo’ porta con sé addirittura una “spiegazione e una raffigurazione dell'ente”, che cosa mai potrà essere tale raffigurazione se non un'‘immagine’? E se questa raffigurazione riguarda l'ente nella sua totalità, il mondo, non sarà corretto definirla ‘immagine del mondo’? L'immagine del mondo – dunque – è ciò che coerentemente è richiesto da una visione del mondo, ciò che essa si porta con sé e che essa presuppone. In questo modo si spiega anche perché Heidegger utilizzi questa strana espressione – “immagine del mondo”: lo fa per polemizzare contro Dilthey e la pretesa esistenza di visioni del mondo¹⁷. Le visioni del

¹⁵ M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 85, nota 4.

¹⁶ Cfr. W. Dilthey, *I tipi di visione del mondo e il loro sviluppo nei sistemi metafisici* (1911), ora in trad. it in W. Dilthey, *La dottrina delle visioni del mondo. Trattati per la filosofia della filosofia*, a cura di G. Magnano San Lio, Guida, Napoli 1998, pp. 167-217. Oltre al saggio del 1911, questo volume contiene l'intera serie di scritti diltheyani dedicati alla teoria morfologica raccolti, nel 1931, da Bernhard Groethuysen nel volume VIII delle *Gesammelte Schriften*.

¹⁷ A dire il vero, contro la nozione di *Weltanschauung* Heidegger si era “scagliato” già più di un decennio prima, allorquando, ad esempio, nel corso universitario tenuto nel semestre invernale 1924/1925 all'Università di Marburgo e dedicato al *Sofista* di Platone, egli rilevava quanto segue: «Non illudiamoci di avere compiuto anche un solo passo in avanti nella comprensione della domanda su chi sia il filosofo; dobbiamo dire, al contrario, che a causa dell'intervento di tendenze di altro genere e dell'influenza di questioni estranee alla filosofia diventa per noi più difficile porre questa domanda e più ancora formulare una risposta. È indicativo già soltanto il fatto che nella domanda sull'essenza del filosofo, e quindi della filosofia, si interponga la nozione di *Weltanschauung*, ovvero di una certa quale “visione del mondo” – lasciamo aperto il problema della sua possibile definizione –, come pure la dimensione pratica, e anche quei filosofi che tentano di elaborare una cosiddetta filosofia scientifica a sé stante si sentano sempre e comunque in obbligo di sottolineare come in fin dei conti anche tale filosofia scientifica, pur nel suo isolamento, abbia il merito di costituire una visione del mondo. Ciò è in stretta connessione con il fatto che la filosofia scientifica occidentale, qualora essa abbia salvato, dopo i Greci, la propria autenticità, si è trovata a subire la decisiva influenza del cristianesimo, e precisamente del cristianesimo inteso come religione culturale, potenza insieme mondana e spirituale. In tal modo la filosofia greca classica ha conosciuto una netta riformulazione; da questo punto in poi la filosofia deve rispondere a ben precise esigenze di visione del mondo» [M. Heidegger, *Il “Sofista” di Platone*, cit., p. 281]. Sulla nozione di *Weltanschauung* cfr. anche M. Heidegger, *Einleitung in die Philosophie* [HGA 27], a cura di O. Saame e I. Saame-Speidel,

mondo esistono – certo – ma non sono una identica all'altra, e quella via via dominante è il risultato dell'egemonia di un soggetto, che pensa se stesso come unico depositario della verità e che dunque dispone il mondo in relazione a sé – come oggetto – per potersene servire. Questa disposizione del mondo è precisamente l'immagine del mondo. L'uso del termine immagine del mondo, *Weltbild*, non è pertanto casuale, bensì rimanda in modo puntuale al bersaglio polemico della conferenza ed ha dunque lo scopo di evidenziare la correlazione tra la visione del mondo ed il suo presupposto. Esiste però un altro motivo, più intimo, per cui Heidegger ricorre all'espressione immagine del mondo ed insiste su di essa, ed ha a che fare con la domanda circa l'essenza del mondo moderno, poiché

riflettere sul Mondo Moderno significa cercare la moderna immagine del mondo¹⁸.

Se questo è vero, è allora giunto il momento di investigare più a fondo il significato dell'immagine del mondo e dei termini che la compongono. Abbiamo sopra definito l'immagine del mondo come raffigurazione dell'ente nella sua totalità. In effetti è proprio questo che Heidegger intende con “mondo”: ente nella sua totalità¹⁹. Ben più difficile è definire l'immagine come raffigurazione, ridurla a mera raffigurazione. È vero che con il termine ‘immagine’ – argomenta Heidegger – si intende in genere la “riproduzione di qualcosa”, ma qui l'immagine in riferimento al mondo non è “una pittura dell'ente nel suo insieme”²⁰. Semmai con tale espressione si intende

il mondo stesso, l'ente nella sua totalità così come ci si impone nei suoi condizionamenti e nelle sue misure²¹.

È dunque l'imporsi dei condizionamenti e delle misure del mondo ad essere propriamente immagine del mondo. Ecco che allora “immagine” non significa qui – ed è Heidegger a precisarlo – qualcosa che abbia a che fare con l'imitazione o la raffigurazione pittorica di alcunché. L'uso che Heidegger fa del termine è un uso particolare, che si distingue rispetto al significato “ordinario” (e vedremo “autentico”)

Klostermann, Frankfurt am Mein 1996, in particolare *Zweiter Abschnitt. Philosophie und Weltanschauung*, §§ 32-46.

¹⁸ M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 86.

¹⁹ «Ma che significa qui ‘mondo’? [...] Mondo è qui la denominazione dell'ente nella sua totalità» [*Ibidem*].

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, p. 87.

di immagine e che si avvicina molto di più, si sovrappone anzi, a quello di rap-presentazione, *Vor-stellung*. Vale la pena far notare che Heidegger è molto preciso nella definizione della nozione di immagine del mondo, e non lascia – a mio modo di vedere – la possibilità di fraintendere l'immagine *tout court* con la rappresentazione, essendo quest'ultima una categoria che porta con sé una costellazione di senso che si confà decisamente meglio al senso complessivo della conferenza in oggetto. Del resto, quel che Heidegger dice dell'immagine è esattamente quello che sopra si è detto del rappresentare:

‘Immagine’ [...] significa qui [...] ciò che è implicito nell'espressione: aver un'idea [*Bild*] fissa (fissarsi) di qualcosa. Il che significa: la cosa sta così come noi la vediamo. Aver un'idea [immagine] fissa di qualcosa significa: porre innanzi a sé l'ente stesso così come viene a costituirsi per noi e mantenerlo costantemente così come è stato posto²².

La rappresentazione, come ante-posizione, è il porre innanzi a sé – operato dal soggetto – l'ente nei modi in cui è stato predeterminato. Non solo. Il farsi un'idea – o, in questo caso, l'aver un'immagine – di qualcosa non equivale infatti soltanto alla rappresentazione [*Vor-stellung*] di questo qualcosa, come di un oggetto [*Gegen-stand*] per un soggetto, ma implica anche che questo qualcosa sia automaticamente inserito in quella coerente totalità in cui esso si raccoglie e che si configura come sistema (o progetto della natura)²³. Se, in relazione all'immagine del mondo, dovesse ancora rimanere qualche dubbio sul fatto che l'immagine di cui Heidegger qui parla non può che essere intesa se non nel senso del *vor-stellen*, ovvero come rappresentazione, ante-posizione, non si può fare a meno di ricordare che è Heidegger stesso a spiegare questa equivalenza:

Quando il mondo diviene immagine, l'ente nel suo insieme è assunto come ciò in cui l'uomo si orienta, e quindi come ciò che egli vuol portare innanzi a sé e avere innanzi a sé; e quindi, in un senso decisivo, come ciò che vuol porre innanzi a sé [*vor sich stellen*], rappresentarsi²⁴.

²² M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 87.

²³ «‘Farsi un'idea fissa di qualcosa’ non significa soltanto rappresentarsi in generale l'ente ma anche porlo innanzi a noi come sistema, cioè nell'unità di ciò che è proprio di esso e si raccoglie in esso» [*Ibidem*].

²⁴ *Ibidem*.

L'immagine del mondo è la rappresentazione del mondo. Non dunque una "raffigurazione del mondo, ma il mondo concepito come immagine"²⁵. Quando questo accade

l'ente nel suo insieme è perciò visto in modo tale che diviene ente soltanto in quanto è posto dall'uomo che rappresenta e produce [*herstellen*]²⁶.

Se questo accade, insomma, l'ente "perde in certo modo il proprio essere"²⁷ e diviene così oggetto, *Gegen-stand*.

Questa è dunque l'immagine del mondo: la riduzione del mondo ad immagine, ovvero a rappresentazione, affinché in esso possa essere solamente ciò che l'uomo pone come tale, producendolo e anticipandone le condizioni di possibilità. L'immagine del mondo non raffigura dunque nulla né pone alcunché in immagine. Essa, a differenza dell'immagine, è il porre che l'uomo opera sul mondo, è il porre il mondo innanzi all'uomo, come oggetto del suo rappresentare. E ciò avviene solamente perché esiste qualcosa come una visione del mondo, che richiede, reclama per sé qualcosa da poter vedere: un'immagine appunto. Immagine che assurge così a cifra del dominio del *logos* calcolante e pre-disponente, un *logos* che dunque antepone tale mondo-immagine a sé per poterlo sfruttare e dominare.

Come abbiamo visto, Heidegger usa l'espressione immagine del mondo perché è quella che è richiesta dall'espressione visione del mondo, vero e proprio bersaglio polemico della conferenza. In questo senso, egli fa bene a scegliere di parlare di "immagine del mondo" e non di "rappresentazione del mondo" (salvo poi chiarire che si tratta della stessa cosa), poiché l'immediatezza che caratterizza l'immagine e il suo naturale "farsi vedere" sembrano essere ciò che meglio di altro può corrispondere a qualcosa come una visione del mondo, senza contare che nell'ambito di una conferenza pubblica il riferimento polemico contro Dilthey è così molto più evidente. Questa non è tuttavia l'unica ragione per cui Heidegger sceglie il termine "immagine" invece di quello di rappresentazione. Vi è infatti un ulteriore motivo, che si lega indissolubilmente al particolare modo in cui Heidegger legge la storia del pensiero occidentale come storia dell'essere, del suo oblio e dell'oblio della sua verità. Prova di ciò si può rinvenire sempre nella conferenza su *L'epoca dell'immagine del mondo*, allorché Heidegger, mostrando la differenza tra la

²⁵ M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., pp. 87-88.

²⁶ Ivi, cit., p. 88.

²⁷ Ivi, p. 88, nota 6.

Weltbild moderna, il Medioevo e la Grecia, spiega che

il fatto che in Platone l'entità dell'ente si definisca come *eidos* (aspetto, veduta), è il presupposto storico remoto, operante una lunga e nascosta mediazione, perché il mondo divenga immagine²⁸.

Non è qui naturalmente il caso di soffermarsi sul ruolo specifico che Platone assume per Heidegger nella storia della filosofia. Vale però la pena di notare che il legame semantico che Heidegger individua tra l'immagine ed il termine greco *eidos*, gli consente di mostrare che la storia della filosofia è unitaria, rendendo così ragione del destino storico dell'epoca presente²⁹. Una simile "lettura" sarebbe risultata certamente meno immediata se al posto di immagine egli avesse qui utilizzato rappresentazione. Tutto questo non può e non deve però indurre a sottovalutare la peculiarità del mondo greco. Infatti, a differenza dell'epoca moderna, in cui l'ente diviene tale in quanto l'uomo se lo rappresenta, nel mondo greco

è piuttosto l'uomo ad esser guardato dall'ente, cioè dall'autoaprentesi all'esser-presente in esso raccolto³⁰.

Nel mondo antico, "nel periodo della grandezza greca" l'uomo è dunque ri-guardato da ciò che è. È l'uomo ad essere sorretto dall'ente, e non l'opposto. È l'ente – ciò che è – a mantenere l'uomo nella sua

²⁸ M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 90.

²⁹ Ad onor del vero, non sono pochi gli interpreti che accusano Heidegger di propinare una storia della filosofia spesso epurata di momenti "scomodi" a favore della visione d'insieme. Giuseppe Cambiano, per citare uno studioso che ha messo ben in luce la questione, ritiene – ad esempio – che, nella lettura heideggeriana della storia della filosofia, «quando tutto è affidato a un momento temporale, dal quale gli altri derivano necessariamente, s'innescia immediatamente un meccanismo di censura degli avvenimenti che possono disturbare queste immagini monolitiche e che sono pertanto relegati nella sfera di tutto ciò che non merita di essere rimembrato». È chiaro, per gli interpreti come Cambiano e per gli oppositori di questo tipo di visione, che «Heidegger e coloro che si pongono sulla sua scia possono annunciare o attendere la fine di un'epoca, solo dando per scontata l'esistenza del blocco monolitico e senza crepe dell'epoca della metafisica. E proprio il concetto di origine greca ha consentito di costruire questo paradigma». A questo punto, suggerisce Cambiano, «potremmo formulare una congettura in attesa di una confutazione: quanto più forte è l'appello all'origine e alla tradizione che ne scaturisce, tanto più ristretta e monolitica questa diventa. Il tempo filosofico diverrebbe così un tempo povero e uniforme». Cfr. G. Cambiano, *Il ritorno degli antichi*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 28-33.

³⁰ M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 89.

apertura. Con Platone – come noto – per Heidegger le cose cambiano, poiché si assisterebbe ad un capovolgimento dell'essenza della verità, decisivo per la storia dell'Occidente. Il vero diventa l'*idéa* (*eidos*), ciò che è “visibile”, afferrabile con esattezza dal nostro intelletto³¹. Ora, tuttavia, non si tratta più dell'apparire dell'essere, bensì dello sguardo dell'uomo sull'essere stesso. La verità diventa quindi qualcosa di relativo all'uomo e al suo saper “vedere” correttamente l'ente. La verità, da originaria manifestazione di ciò che si nasconde, diviene adeguatezza dello sguardo rivolto all'idea, e consiste nella corrispondenza tra l'idea e la cosa. In questo passaggio, che riduce l'essere a “oggetto di valutazione” dell'uomo, Heidegger vede le premesse per tutto lo sviluppo successivo della storia dell'essere. È qui anticipato, infatti, anche il successivo mutamento dell'idea platonica nella *perceptio* cartesiana, vale a dire nel fatto che è il rappresentare dell'uomo (quale soggetto) a rendere possibile il rappresentato. A questo punto, il principio secondo cui l'essere è *rappresentatezza* dell'oggetto spiana la via affinché si sviluppi anche la successiva filosofia del soggetto e della volontà di potenza, con le loro molteplici varianti³².

Una cosa è dunque la salvaguardia della verità come non-essere-nascosto facendosi ri-guardare da ciò che è,

e un'altra è il procedere nell'illimitata regione della possibile oggettivizzazione, mediante il calcolo del rappresentabile accessibile ad ognuno e vincolante per tutti³³.

Ed è infatti questa la peculiarità del mondo moderno, quella cioè di inaugurare una forma di soggettivismo impossibile nella sofistica

³¹ La radice *id* del termine greco *idéa* è la stessa del verbo latino *video* (vedere) e *videor* (apparire), ma ora non si tratta più dell'apparire dell'essere, bensì dello sguardo dell'uomo sull'essere stesso.

³² Vale la pena notare come, nel susseguirsi di visioni del mondo, per Heidegger sia all'opera sostanzialmente sempre il medesimo dispositivo metafisico (del quale egli rintraccia, nel testo in esame, le peculiarità nel mondo moderno) e che si fonda su: modo di essere dell'uomo, concezione dell'ente, dottrina della verità, uomo come misura. Infatti «l'essenziale di ogni posizione metafisica fondamentale concerne i seguenti punti: 1. Il modo e la maniera in cui l'uomo è uomo, cioè se stesso. Il modo di essere dell'ipseità, che non coincide mai con la iità, ma si determina sempre in base al rapporto all'essere come tale; 2. L'interpretazione dell'essenza dell'essere dell'ente; 3. Il progetto essenziale della verità; 4. Il senso secondo cui l'uomo è misura di volta in volta. [...] La stessa enunciazione di questi momenti è possibile solo in virtù d'un oltrepasamento [*Überwindung*] della metafisica» [M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 91, nota 8].

³³ Ivi, p. 92, nota 8.

greca, dal momento che la verità – in quel mondo – significa non-essere-nascosto. Viceversa

l'uomo, come soggetto rappresentante, fantastica – cioè si muove nella *imaginatio* – nella misura in cui il suo rappresentare si immagina l'ente come la determinazione oggettiva di un mondo concepito come immagine»³⁴.

L'immagine del mondo deriva dunque dall'attività di un soggetto che immagina, ovvero che rappresenta. Naturalmente il rappresentare va qui identificato proprio con quell'immaginazione che – kantianamente – consiste nella proiezione della capacità sintetica del soggetto sull'oggetto nell'atto del conoscere³⁵. Ora, se il prodotto dell'immaginazione è – coerentemente e terminologicamente – un'immagine, allora questo è anche il terzo motivo per cui nella sua conferenza Heidegger ricorre al termine “immagine” e non a quello di rappresentazione – sebbene in altri luoghi della sua produzione a tale nozione darà proprio il nome di rappresentazione, *Vor-stellung*. Giunti a questo punto del discorso, pare opportuno spendere qualche parola anche sul “soggetto” di questo rappresentare. È evidente – infatti – che il rappresentare non significa solo un “portare innanzi a sé la semplice-presenza come qualcosa di contrapposto, rapportarla a sé”, al punto da ricondurla al “soggetto come al principio di ogni misura”³⁶. E non è nemmeno soltanto “l'idea fissa dell'ente” che l'uomo si fa ogni qualvolta avviene un simile rappresentare, in quanto

³⁴ M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 92, nota 8

³⁵ Si ricorderà infatti che, nell'economia complessiva della *Critica della Ragion Pura*, analizzando lo “schematismo trascendentale”, Kant ricerca un termine intermedio che sia omogeneo, da un lato, con il carattere sensibile delle intuizioni e, dall'altro, con la natura intelligibile delle categorie, e lo individua in una facoltà che è essa stessa intermedia tra la sensibilità e l'intelletto, in quanto riunisce in sé aspetti della prima come del secondo. Questa facoltà è l'immaginazione pura o produttiva, intesa come *effetto dell'intelletto sulla sensibilità e sua prima applicazione a oggetti dell'intuizione possibile*. Come la sensibilità, l'immaginazione ha per oggetto intuizioni, ma come l'intelletto, è in grado di operare un primo livello di sintesi dei dati empirici (sintesi empirica) che prepara e prefigura la sintesi trascendentale, di natura concettuale, operata dall'intelletto. Ecco allora che proprio l'immaginazione diviene categoria fondamentale per la spiegazione del processo gnoseologico, dal momento che è il prodotto di tale facoltà a rendere possibile qualsiasi successiva operazione “trascendentale”, relativo cioè agli elementi *a priori* che rendono possibile la conoscenza.

³⁶ Ivi, pp. 92-93.

facendosi questa idea fissa l'uomo fa entrare anche se stesso in scena³⁷.

Il punto – infatti – è che entrando, irrompendo nella scena, l'uomo non è mero e passivo spettatore dell'oggettività [*Gegen-ständigkeit*] dell'ente, ma assurge a fulcro di una tale oggettivazione. E lo fa in quanto

pone se stesso come la scena in cui l'ente non può che rappresentarsi, presentarsi, cioè esser immagine. L'uomo diviene il rappresentante dell'ente risolto in oggetto³⁸.

Si tratta, a ben vedere, di un passaggio essenziale per la dinamica del *Vor-stellen*, in quanto senza questa oscillazione essenziale non potrebbe darsi qualcosa come una rappresentazione. Affinché possa essere la “scena” in cui l'ente è come oggetto, l'uomo deve pertanto “rappresentare” anche se stesso, e precisamente come quell'ente in cui si rappresenta la totalità di ciò che è. La rappresentazione è dunque tanto dell'uomo rappresentante quanto dell'oggetto rappresentato³⁹. Si presti attenzione, dunque, al fatto che l'uomo non è passivamente gettato in scena, ma irrompe “attivamente” in essa, poiché è esso stesso a

decide[re] in proprio del modo in cui deve situarsi rispetto all'ente ridotto ad oggetto⁴⁰.

Una simile auto-posizione e auto-determinazione rispetto al modo in cui l'uomo è uomo (determinato in base al rapporto con l'essere), rende pienamente ragione del fatto che egli

occupa questa nuova posizione come qualcosa che ha prodotto esso stesso⁴¹,

onde garantirsi il controllo e lo sfruttamento calcolato dell'ente nella sua totalità, e cioè della natura. Il mondo si fa dunque immagine⁴² solo

³⁷ M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 93.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ «Il *subjectum*, la certezza fondamentale, è il sempre sicuro esser-rappresentato-assieme dell'uomo rappresentante e dell'ente (umano o non umano) rappresentato, cioè oggettivo» [Ivi, p. 95, nota 9].

⁴⁰ Ivi, p. 93.

⁴¹ *Ibidem*.

ed esclusivamente contemporaneamente al porre di un soggetto che lo immagina – nel senso visto sopra – come ciò che gli sta di fronte e che da esso dipende. Non si tratta di due processi distinti, l'uno dei quali sia la causa (o l'effetto) dell'altro, bensì di

un unico processo [...] in virtù del quale il mondo si costituisce a immagine e l'uomo a *subjectum* nel mezzo dell'ente⁴³.

La nascita del soggetto moderno implica una riduzione degli enti ad oggetti e, più in generale, del mondo a rappresentazione. A sua volta tale riduzione non può che accompagnarsi a ed implicare qualcosa come il sorgere del moderno soggetto. Tuttavia, lungi dall'essere un atto di libertà, l'auto-posizione dell'uomo come soggetto (e la conseguente riduzione degli enti ad oggetti) è il destino essenziale di un'umanità storica, nel suo rapportarsi ed approssimarsi ad un essere che ormai avverte come assente. È certo l'uomo moderno a produrre la sua posizione, a porsi come soggetto, ma ciò avviene nel solco dell'originaria dimenticanza dell'Essere.

La decisione sul “destino” dell'uomo moderno scaturisce dunque dall'oblio dell'essere e della sua verità ed è la rinuncia alla possibilità di scoprirlo e pensarlo nel suo tratto inaugurante-inaugurale di *evento*⁴⁴. Ebbene, una delle più importanti conquiste della *Kehre* heideggeriana sta proprio nella possibilità (o nella capacità) – per il pensiero – di intendere ora l'essere come evento e non come ente, e di pensare così la differenza (ontologica) tra i due⁴⁵. Ma è evidente che

⁴² «La novità concerne il mondo nel senso che si è fatto immagine» [M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 93].

⁴³ Ivi, pp. 93-94. L'espressione “nel mezzo dell'ente” si chiarisce in relazione al fatto che anche l'uomo è un ente, ed esattamente quell'ente che rappresenta, ovvero che riduce il mondo a *sua* rappresentazione (immagine del mondo).

⁴⁴ «È questo il presentarsi essenziale dell'Essere stesso: noi lo chiamiamo *l'evento*» [M. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis* [1936-1938] (HGA LXV), V. Klostermann, Frankfurt am Main 1994; trad. it. a cura di F. Volpi, *Contributi alla filosofia. Dall'evento*, Adelphi, Milano 2007, p. 37]; in questo senso, «l'evento costituisce il presentarsi essenziale dell'Essere» [ivi, pp. 37-38].

⁴⁵ Sulla *Kehre* heideggeriana e sulla sua portata complessiva cfr. E. Fränztzki, *Die Kehre. Heideggers Schrift “Vom Wesen der Wahrheit”: Urfassungen und Druckfassungen*, Centaurus, Pfaffenweiler 1985; J. Grondin, *Le tournant dans la pensée de Heidegger*, PUF, Paris 1987; L. Samonà, *Heidegger. Dialettica e svolta*, L'Epos, Palermo 1990; F. Fornari, *Essere ed evento in Heidegger*, Franco Angeli, Milano 1991; A. D'Angelo, “Svolta” e “attualità” in Heidegger. *Alcune considerazioni sui “Beiträge zur Philosophie” e su “Die Kehre”*, in “La Cultura”, XXX, 1992, pp. 217-246; S.-H. Shin, *Wahrheitsfrage und Kehre bei Martin Heidegger*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1993; F.-W. Von Herrmann, *Wege ins Ereignis. Zu Heideggers “Beiträge zur Philosophie”*, Klostermann,

un simile guadagno è possibile solo a patto di prendere le distanze da quella tradizione che, avendo pensato l'essere come ente, non è in grado di pensarlo come evento, come accadimento e di fare così esperienza del suo obliarsi⁴⁶. Così fissato e stabilizzato dal “porre di tipo rappresentativo”, sradicato dalla sua essenza eventuale, l'essere si rende disponibile a ogni tipo di calcolo e manipolazione. In un simile contesto – infatti – al pensiero non è permesso di andare all'essere e al suo *differire* dall'ente, poiché

pensare è rappresentare [porre-innanzitutto], è rapportamento rappresentativo al rappresentato⁴⁷.

Questo pensare non solo pone, a partire da sé, qualcosa innanzitutto, ma – come si è visto – rende al contempo sicuri e garantiti di questo posto come tale⁴⁸. Se così stanno le cose – e per Heidegger non vi è dubbio che esse stiano proprio così – allora

questo assicurarsi è necessariamente un calcolare, perché solo il calcolo garantisce anticipatamente e costantemente la possibilità dell'esser-certo di ciò che deve essere rappresentato⁴⁹.

Frankfurt a. M. 1994; G. Strummiello, *L'altro inizio del pensiero. I “Beiträge zur Philosophie” di Martin Heidegger*, Levante, Bari 1995; R. Thurnher, *Wandlungen der Seinsfrage. Zur Krisis im Denken Heideggers nach “Sein und Zeit”*, Attempto, Tübingen 1997; J. Risser (a cura di), *Heidegger Toward the Turn. Essays on the Work of the 1930s*, SUNY Press, Albany (N.Y.) 1999; T. Kisiel, *Gibt es eine formal anzeigende Hermeneutik nach der Kehre?*, in A. Gethmann-Siefert-E. Weisser-Lohmann (a cura di), *Kultur – Kunst – Öffentlichkeit. Philosophische Perspektiven auf praktischen Probleme*, Fink, München 2001, pp. 173-179; L.J. Schiano, *The Kehre and Heidegger's “Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis)”*, Indiana University Press, Bloomington 2001; A. Stavru, *Hölderlin e le radici della “Kehre” di Heidegger: riflessioni a partire da alcune recenti pubblicazioni*, in “Itinerari” (II serie), 2001, n. 1, pp. 81-94; T. Sheedan, *Geschichtlichkeit – Ereignis – Kehre*, in “Existentialia”, XI, 2001, pp. 241-251; Claudio Paravati, *Le radici storiche della Kehre heideggeriana*, in “Philosophical Readings”, vol. III, n. 2, 2011, pp. 11-44; M. Segatto, *Heidegger. Ancora una volta sulla Kehre: evento e abbandono*, in “Philosophical Readings”, vol. III, n. 2, 2011, pp. 101-126.

⁴⁶ Se si è disposti a concedere ad Heidegger questa “mossa”, se si è cioè disposti ad accettare che il pensiero non è all'ente che deve andare, ma all'essere, allora si dischiude la possibilità di un superamento della metafisica (*Verwindung*), di una comprensione della sua essenza e di un *Altro Inizio* del pensiero.

⁴⁷ M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 95, nota 9.

⁴⁸ Cfr. *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

In questo modo l'uomo diviene il fondamento stesso della certezza e può divenire un ente particolare, cioè appunto quel *subiectum* che acquisisce un rango privilegiato fra gli altri enti, in virtù del suo essere primariamente vero.

In quanto “norma” del vero, una simile concezione dell'uomo come soggetto consente ora di formulare due importanti osservazioni.

In primo luogo, il capovolgimento – decisivo per la storia del pensiero occidentale – dell'essenza della verità nella mera certezza del rappresentare, si traduce – come si è visto – anche nel capovolgimento del rapporto che l'uomo intrattiene con l'ente. Egli infatti non è più riguardato, sorretto e mantenuto nell'apertura dell'ente – inteso come esser-presente – bensì è l'ente, esattamente all'opposto, a trovare nell'uomo la sua “ragione d'essere”, divenendo tale solo in quanto l'uomo se lo rappresenta⁵⁰. Quando tutto questo accade,

non è più il regno dell'essente-presente, ma il territorio dell'aggressione⁵¹

quello in cui si realizza il dominio del *Vor-stellen*. È proprio questo il punto: non è indifferente il modo in cui è colta l'essenza dell'essere dell'ente – e quindi il modo con cui l'uomo si rapporta ad esso. E non lo è tanto per l'ente – che può venir ridotto a mero oggetto – quanto per l'uomo – cui può essere “tolta” la possibilità di pensare che l'essere non è cosa ma evento (*Ereignis*), che non è un fatto ma un apparire, un sopraggiungere, che il suo spessore ontologico è quello della “manifestazione”.

L'instaurarsi della complessa dinamica del *Vor-stellen* non è dunque una semplice, neutra ed innocua opzione fra altre, quanto piuttosto il “violento” destino della storia dell'essere che impone all'uomo di aggredire l'ente nella sua totalità, riducendolo a ciò che – per lui e a partire da lui – è degno di essere. Che Heidegger affermi che questo è “il territorio dell'aggressione” non fa altro che confermare il pericolo che si cela dietro un simile procedere del pensiero, il quale, ergendosi a unico criterio di misura⁵², forza gli enti – “aggredendoli” – ad essere esclusivamente come suoi oggetti. Tale pericolo non si identifica tanto

⁵⁰ «L'ente non è più l'essente-presente, ma ciò che la rappresentazione contrappone a sé, è l'oggetto [*das Gegen-ständige*]. Il rappresentare sospinge tutto nell'unità dell'oggettivato» [M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 95, nota 9]

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² «L'uomo fonda se stesso come criterio di ogni misura con cui viene misurato e commisurato (calcolato) ciò che deve valere come certo, cioè come vero, cioè come essente» [*Ibidem*].

con la tendenza a sottoporre tutto al calcolo ante-ponevole, quanto piuttosto nel venir meno della possibilità, per l'uomo, di abitare – come semplice mortale, non come *subjectum*⁵³ – nella vicinanza delle cose, presso il loro accadere entro l'eventualità dell'essere stesso.

La seconda osservazione, dopo esserci soffermati sul carattere “aggressivo” del pensiero rappresentativo – su cui peraltro torneremo nelle prossime pagine –, riguarda invece l'ampiezza del suo dominio. È evidente – infatti – che entro una storia dell'essere come quella descritta, al soggetto calcolante è assegnato un dispositivo di “approccio” al mondo caratterizzato dalla

illimitatezza incondizionata del dominio di possibili oggettivazioni rappresentative e del diritto di decidere intorno ad esse⁵⁴.

Il *Vor-stellen* heideggeriano ha dunque una portata potenzialmente illimitata, onde consentire all'ente nella sua totalità – e cioè all'intera natura come progetto – di venire pre-disposto in maniera conforme al suo sfruttamento. E del resto non potrebbe che essere così se dev'essere vera la pretesa dell'uomo di essere “misura dell'ente, cioè [...] di ogni sorta di oggetti”⁵⁵. L'“egoismo soggettivo”⁵⁶ che tutto può investire rende dunque pienamente ragione della “degenerazione” della natura (dell'ente nella sua totalità) a progetto esatto, del quale sia possibile disporre anticipatamente le condizioni di possibilità per assicurarne il controllo mediante il calcolo. Il dispiegarsi totalizzante del modo rappresentativo di guardare il mondo non è proprio di una particolare scuola o corrente filosofica⁵⁷, né ha immediatamente a che fare con il processo di edificazione del sapere scientifico cui si è ispirato il neopositivismo⁵⁸, bensì riguarda – per Heidegger – il mondo moderno nella sua globalità storica, è il suo “destino”:

⁵³ Vale a dire non come onnipotente padrone dell'ente.

⁵⁴ M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 96, nota 9.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ivi*, p. 97, nota 9.

⁵⁷ Connettendo la dinamica del *Vor-stellen* all'intreccio caratteristico del mondo moderno, Heidegger spiega che, alla riduzione dell'oggetto ad oggettivo e all'imporsi perentorio del *subjectum*, si accompagna la trasformazione della concezione del mondo e della teoria del mondo in dottrina dell'uomo, in antropologia. Quest'ultima, a sua volta, «designa [...] ogni dottrina filosofica dell'uomo che spieghi e valuti l'ente nel suo insieme a partire dall'uomo e in vista dell'uomo» [*Ivi*, p. 98].

⁵⁸ Anche se il giudizio di Heidegger nei confronti di tale dottrina è noto. Cfr. il § 85 dei *Beiträge*, in cui Heidegger scrive che «il “positivismo” rappresenta il più

il tratto fondamentale del Mondo Moderno è la conquista del mondo risolto in immagine. Il termine immagine significa in questo caso: la configurazione della produzione rappresentante. In questa produzione l'uomo lotta per prendere quella posizione in cui può essere quell'ente che vale come regola e canone per ogni ente⁵⁹.

Quando questo avviene, quando il mondo è risolto in immagine, quando cioè viene disposto nei modi in cui l'uomo se lo pre-figura,

l'atteggiamento fondamentale dell'uomo di fronte all'ente nel suo insieme prende la forma di visione del mondo [*Weltanschauung*]. È da quel tempo che il termine è entrato in uso. Col costituirsi del mondo a immagine, l'uomo intende la propria posizione come visione del mondo⁶⁰.

Il corso fondamentale della storia moderna è dunque contrassegnato dall'affacciarsi sulla scena di diverse visioni del mondo, le quali, pur nella loro diversità, condividono l'impianto che abbiamo descritto: *Vor-stellen*. L'intreccio caratteristico del mondo moderno, per cui il mondo diviene immagine e l'uomo *subjectum*, si regge sul confronto, anzi sulla lotta, fra visioni del mondo. Una lotta nella quale

l'uomo pone in giuoco la potenza illimitata dei suoi calcoli, della pianificazione e del controllo di tutte le cose⁶¹.

In questo vortice di potenza planetaria⁶², che Heidegger peraltro conetterà esplicitamente alla questione della tecnica⁶³, rimane la

grossolano di tutti i modi di pensare "metafisici"» [M. Heidegger, *Contributi alla filosofia*, cit. p. 184].

⁵⁹ M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 99.

⁶⁰ Ivi, p. 98.

⁶¹ Ivi, p. 99.

⁶² Qui vale la pena di ricordare alcune considerazioni che Heidegger esprime su E. Jünger, un autore che si è a lungo occupato di temi cari anche ad Heidegger e che si correlano nella polarità tecnica-nichilismo: «Ciò che Ernst Jünger pensa nei concetti di dominio e della forma dell'*Arbeiter*; ciò che intravede alla luce di tali idee, è nient'altro che il dominio universale della volontà di potenza nella storia, vista quest'ultima in prospettiva planetaria. E a tale realtà va oggi ricondotto tutto – lo si chiami comunismo o fascismo o democrazia» [M. Heidegger, *L'autoaffermazione dell'università tedesca – Il rettorato 1933/34*, tr. it. di C. Angelino, il melangolo, Genova 1988, p. 35].

⁶³ Cfr. M. Heidegger, *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi* (1954), a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976 e M. Heidegger, *Nietzsche*, HGA VI, 2 voll.,

speranza di poter comunque cogliere in modo autentico l'essenza dell'essere e la sua verità. Nelle note aggiunte al testo della Conferenza nell'edizione a stampa del 1950, egli ammette infatti che all'uomo è assegnata la possibilità di comprendere che il suo esser-soggetto non è stata, non è e non sarà l'unica possibilità assegnatagli⁶⁴ e che dunque la sua essenza futura possa essere diversa. È qui, con un'efficace quanto toccante metafora, che Heidegger rivela il compito supremo del pensiero, il compito di cor-rispondere a qualcosa che il *Vor-stellen* non può afferrare:

un'ombra passeggera di nubi su una piana velata, questo è l'oscuramento che la verità come certezza della soggettività [...] distende su un evento che essa stessa non è in grado di comprendere⁶⁵.

“Un'ombra passeggera di nubi”, questo è il pensiero rappresentativo. Qualcosa che proietta la propria ombra, oscurando, nascondendo, celando. Qualcosa che però – come le nubi nel cielo – “passa”, lasciando aperta la possibilità che l'ombra che da esso dipende possa dissolversi e che possa finalmente rilucere il mistero che là dietro si nasconde⁶⁶.

trad. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1994 (la traduzione italiana è la versione integrale di tale opera, riunita in un unico volume).

⁶⁴ «Ma l'uomo può, nella sua meditazione preparatoria, comprendere che l'esser-soggetto da parte dell'umanità non è stata, e non sarà l'unica possibilità dell'essenza futurativa dell'uomo storico» [M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 97, nota 9].

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Le sue tracce, i suoi indizi si riverberano nell'incalcolabile che sfugge alla rappresentazione e che attesta la presenza dell'essere come assente: «Il modo di pensare quotidiano vede nell'ombra la semplice assenza della luce, se non addirittura la sua negazione. Ma, in realtà, l'ombra è la manifesta, anche se misteriosa, testimonianza dell'illuminazione nascosta. Muovendo da questa concezione dell'ombra, intendiamo l'incalcolabile come ciò che, sottratto alla rappresentazione, si fa tuttavia innanzi nell'ente, attestando così l'essere nel suo nascondimento» [Ivi, pp. 100-101, nota 13]. L'incalcolabile è la traccia dell'altro, dell'essere che si nasconde ('piana velata') e si fa dimenticare per mettersi in salvo dal calcolo pre-disponente e ante-ponente. Per mettere in salvo la sua libertà.

L'ESSENZA DEL VOR-STELLEN

In questo lungo excursus sulla conferenza friburghese del 1938 si è mostrato – mi pare – a sufficienza che l'immagine cui Heidegger lì si riferisce non è *Bild*, ma *Weltbild*, e cioè quella che in molti altri luoghi della sua produzione egli definisce rappresentazione o – letteralmente – ante-posizione (*Vor-stellung* – il trattino è di Heidegger e condensa la peculiarità essenziale del rappresentare). L'immagine che in tale contesto Heidegger 'svaluterebbe' (ammesso che egli la svaluti...) è dunque rappresentazione, è quella che ha carattere di mezzo o di strumento, poiché recepisce la struttura che l'uomo conferisce al mondo dominandolo, proiettando su di esso il proprio occhio prospettico:

«l'uomo lotta per prendere quella posizione in cui può essere quell'ente che vale come regola e canone per ogni ente»⁶⁷.

Volendo riassumere al massimo, l'elemento decisivo sta qui nel fatto che una tale rappresentazione – che prospetticamente asseconda e realizza l'unico punto di vista del soggetto – rende l'uomo l'unico centro di riferimento, realizzando così – heideggerianamente – il dominio dell'ente a opera dell'uomo: l'oggetto-ente viene in chiaro nei modi in cui è stato progettato e l'essere obliato, dimenticato.

Non si deve – tuttavia – compiere l'errore di pensare che la portata della nozione di *Vor-stellung* si esaurisca qui. A dire il vero, anzi, la conferenza del 1938 e la sua versione a stampa del 1950 (con le importanti aggiunte in nota) costituiscono solamente uno dei luoghi – e nemmeno il più importante – nei quali Heidegger dirige i propri sforzi speculativi nel tentativo di pervenire all'essenza del moderno pensiero calcolante e dunque del moderno mondo ridotto ad immagine. In un lavoro come questo, vale dunque la pena di indagare ulteriormente la nozione heideggeriana di rappresentazione, e ciò per due ordini di motivi. Si tratta infatti di un termine centrale e fondamentale⁶⁸ per comprendere tutto il *secondo* Heidegger, in quanto connesso con la profonda densità di tutta la sua riflessione e dunque appartenente a pieno titolo a tale riflessione. In secondo luogo, la nozione di rappresentazione risulta per noi imprescindibile anche – e direi soprattutto – perché nessuna trattazione dell'immagine in Heidegger sarebbe completa senza il continuo, puntuale e sistematico

⁶⁷ M. Heidegger, *L'epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 99.

⁶⁸ Al pari di altri termini, quali ad esempio *Gestell*, *Unverborgenheit*, *A-letheia*, etc. tanto per citarne alcuni.

riferimento all'universo concettuale del *Vor-stellen*, e questo non solo poiché un tale ambito riceve – rispetto all'immagine – un'esposizione ben più ampia e approfondita nell'opera dell'autore, ma anche perché la nozione stessa di immagine è spesso intesa da Heidegger come *altra* rispetto a quella di rappresentazione (similmente a quanto accade per il “pensiero dell'Altro inizio” rispetto alla “metafisica” che esso si propone di oltrepassare).

Lo studio del concetto di rappresentazione deve dunque proseguire integrando le fonti heideggeriane appena viste con altre, nella consapevolezza che è ovviamente inutile – oltre che impossibile – lanciarsi qui in un'analisi della nozione di *Vor-stellung* rendendo conto dell'intera opera heideggeriana. Limiteremo pertanto il discorso a quei luoghi che appaiono particolarmente significativi per il nostro percorso e che permettono di preparare al meglio i passi successivi. Nello specifico, ciò deve avvenire con particolare riferimento ad un'opera postuma che assume un'importanza centrale nell'ambito di questa linea di ricerca, vale a dire i *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, intorno ai quali aleggia da tempo un'aura esoterica. Pur non essendo ovviamente questa la sede per dibattere la genesi, lo stile e il contenuto generale dei *Beiträge* heideggeriani, è comunque doveroso contestualizzarli entro l'itinerario intellettuale di Martin Heidegger, onde evitare di incorrere in errori o fraintendimenti. Com'è noto, l'opera apparve postuma nel 1989 in occasione del centenario della nascita dell'autore (1889) e quindi oltre cinquant'anni dopo la sua stesura, che si può indicare in un periodo compreso fra il 1936 e il 1938⁶⁹. È opinione ormai condivisa da molti studiosi, quella secondo cui i *Contributi alla Filosofia* rappresentino – dopo il “fallimento” di *Essere e Tempo* e dopo il Rettorato del 1933 – il primo organico tentativo di riformulare e rielaborare la questione dell'Essere, ora pensato come evento (*Ereignis*). Ed in effetti è qui che appare il concetto di *Ereignis*, fondamentale per tutto il successivo pensiero heideggeriano ed inteso nel senso di “evento-appropriazione”, essendo – come ricorda F. Volpi – questo “il modo in cui l'Essere si destina all'uomo facendolo avvenire e facendolo proprio in un rapporto di correlazione reciproca”⁷⁰. I *Beiträge* si configurano dunque come

⁶⁹ Cfr. F.W. von Hermann, *Nota del curatore dell'edizione tedesca* in M. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, in Id., *Gesamtausgabe*, Bd. 65, a cura di F.W. von Hermann, Klostermann, Frankfurt am Main 1989, trad. it. di A. Iadicicco a cura di F. Volpi, *Contributi alla Filosofia (Dall'Evento)*, Adelphi, Milano 2007, p. 494.

⁷⁰ F. Volpi, *Avvertenza del Curatore dell'edizione italiana*, in M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 22.

un'opera di transizione, che Heidegger considerò forse “troppo provvisoria” per essere pubblicata al tempo della sua stesura, e che – tuttavia – raggiunge una densità ed una profondità che difficilmente si possono rinvenire in altri suoi testi. Sebbene del suo impegnativo e grandioso disegno egli non abbia – quand'era in vita – reso pubblico quasi nulla, è certamente in queste pagine che si deve rinvenire l'essenza della *Kehre* heideggeriana e dunque pure il nucleo germinale di un pensiero conforme alla storia dell'Essere, in cui prendono forma la consapevolezza e la necessità di vincere i condizionamenti della tradizione metafisica per andare “oltre”. Per fare questo, Heidegger ritenne di dover forzare tanto il linguaggio quanto il pensiero, evidenziando i “limiti” di entrambi ed escogitando un nuovo universo speculativo che consentisse davvero di risignificare l'essere. Come spiega sempre F. Volpi, “la preoccupazione di evitare ogni semantica metafisica spinge Heidegger verso termini, immagini e metafore stranianti”⁷¹, ma che certo ben rendono l'intensità dello sforzo compiuto dal pensatore di Meßkirch nel tentativo di domandare dell'Essere in conformità con la sua storia e il suo accadere. Anche nei *Beiträge*, come in molte altre opere, il tentativo di cor-rispondere all'“appello” dell'Essere si realizza quindi – come ha ricordato in altro ambito L. Amoroso – in un continuo gioco etimologico, paronomastico, ecc., che forza frequentemente, e con effetto volutamente straniante, le possibilità semantiche, e talvolta anche quelle sintattiche, della lingua tedesca⁷². Con questa consapevolezza, un lavoro di precisa, minuziosa e puntuale analisi sul testo heideggeriano permette di mettere in luce diverse accezioni, declinazioni, valenze del concetto di rappresentazione, ovvero consente di mostrare – ancora una volta – che quando Heidegger parla di “immagine del mondo” intende “rappresentazione”⁷³, e che una tale

⁷¹ F. Volpi, *Avvertenza del Curatore dell'edizione italiana*, in M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 24.

⁷² Cfr. L. Amoroso, *Avvertenza del Curatore dell'edizione italiana*, in M. Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (1971) [HGA IV], Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1981, trad. it. a cura di L. Amoroso, *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano 1988, pp. X-XI.

⁷³ Parlando della rappresentazione intesa come orizzonte assiomatico costituito dalla risultante di due assi trascendenti (popolo, cristianesimo, cultura), Heidegger precisa che «tale immagine composita è la «visione del mondo» oggi media e dominante, in base alla quale ci si fa un'opinione di tutto e nulla può più essere deciso» [M. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, in Id., *Gesamtausgabe*, Bd. 65, a cura di F.W. von Hermann, Klostermann, Frankfurt am Main 1989, trad. it. di A. Iadicicco a cura di F. Volpi, *Contributi alla Filosofia (Dall'Evento)*, Adelphi, Milano 2007, p. 53].

rappresentazione o un tale atteggiamento rappresentativo è il pensiero dominante in quanto ultimo esito del pensiero che egli definisce “iniziale” (primo inizio).

Cerchiamo di sviluppare il discorso.

Nel § 27 dei *Beiträge* Heidegger è ancora più esplicito di quanto abbiamo visto sinora – se confrontato con la conferenza sulla moderna immagine del mondo del 1938 – nell’identificare il pensiero odierno con il rappresentare:

27. *Il pensiero iniziale* (Concetto). «Pensiero», nell’abituale definizione, da lungo tempo in uso, è il rap-presentare (*Vorstellen*) qualcosa [...]: rap-presentare qualcosa in generale. [...] È un pensiero in vario modo dominante nella scienza⁷⁴.

Ora, che un tale rappresentare sia dominante nella scienza sembra essere abbastanza chiaro, soprattutto alla luce di quanto abbiamo evidenziato nelle pagine precedenti. Quel che invece resta da chiarire è *come* un simile atteggiamento di pensiero possa imporsi, ovvero *quale* sia la sua origine. Anche in questo caso Heidegger è – fortunatamente – abbastanza chiaro nello spiegare che

la ‘visione del mondo’, allo stesso modo che il dominio di ‘immagini del mondo’, è un portato dell’epoca moderna, una *conseguenza* della moderna metafisica⁷⁵.

Dire – tuttavia – che il pensiero rappresentativo si colloca nel solco della metafisica spiega sì la sua origine, ma non aggiunge a dire il vero molto di più a quanto già sapevamo. È dunque alla metafisica che bisogna guardare, quale modo eminente di rapportarsi al mondo da parte dell’uomo nell’accadere (storico) di entrambi. Ora, è vero che sulla metafisica si potrebbero certamente dire molte cose e che i limiti di questo lavoro non permettono certo di esaurire in maniera compiuta la questione, ma è altrettanto vero che nell’ambito del nostro discorso è soltanto uno l’aspetto che risulta saliente, e precisamente – come nota con acume Heidegger – il fatto che,

la metafisica ritiene che si possa trovare l’essere presso l’ente, e in modo tale che il pensiero vada oltre l’ente⁷⁶.

⁷⁴ M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 87.

⁷⁵ Ivi, p. 65.

⁷⁶ Ivi, p. 182.

La metafisica è dunque quell'“atteggiamento”, quella “tradizione” o quella “storia” di pensiero che appiattisce l'essere sull'orizzonte dell'ente, ritenendo di poter rinvenire il primo indagando il secondo. Se, però, questa è “l'opinione di tutta la metafisica sull'essere”⁷⁷, che cos'è quell'“oltre” in direzione del quale è sospinto il pensiero nell'indagine dell'essere? La domanda non è di poco conto, soprattutto là dove si consideri che quella tradizione che domina almeno dai tempi di Platone, la metafisica appunto, si declina oggi – come abbiamo visto – in un dispiegarsi totalizzante del modo rappresentativo che riguarda il mondo moderno nella sua globalità storica. La metafisica dunque, lungi dal considerare che l'ente anzitutto “è”, si configura invece quale

trascendimento dell'ente in direzione dell'entità (idea)⁷⁸.

Così facendo essa oltrepassa l'ente, ovvero il fatto che l'ente appunto “è”, e ricerca l'essere muovendosi nell'ambito di un “fraintendimento” o – se preferiamo – nell'ambito della dimenticanza dell'originaria differenza fra essere ed ente⁷⁹. Che l'ente sia trasceso in direzione dell'entità (*Seiendheit*) vuol dire infatti che il pensiero, andando oltre l'ente, va solamente al carattere d'ente dell'ente⁸⁰, alla sua fisicità, tralasciando il suo “essere” un ente:

la meta-fisica è la giustificazione della «fisica» dell'ente attraverso la fuga costante dall'Essere⁸¹.

Se così stanno le cose, l'indagine sull'Essere a partire dal carattere d'ente dell'ente, dalla sua entità appunto, risulta alquanto difficoltosa e non vi è dunque da stupirsi se nell'ambito di una tale tradizione quello che il pensiero incontra non è l'Essere, ma qualcos'altro che l'Essere non è. Heidegger non ha alcun dubbio sul

⁷⁷ M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 182. Si tratta del titolo del § 83.

⁷⁸ Ivi, p. 184.

⁷⁹ In realtà «il pensiero metafisico non può fare altro che tenersi *nella* differenza, ma in maniera che l'essere stesso sia una specie di ente» [Ivi, p. 413]. Nella metafisica “riecheggia” dunque l'originaria differenza fra ente ed essere, ma essa viene del tutto fraintesa – e dunque dimenticata – al punto che l'essere è ridotto a ciò che hanno in comune gli enti ovvero a quell'ente che, rispetto agli altri, risulta essere il più essente. Cfr. Ivi, p. 456.

⁸⁰ Cfr. *Glossario*, a cura di F. Volpi in M. Heidegger, *Segnavia*, Adelphi, Milano 1987, p. 508.

⁸¹ M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 413.

fatto che le cose stiano così e – sempre nei *Beiträge* – sviluppa la sua interpretazione del pensiero occidentale spiegando che

fintanto che l'«Essere» è concepito come enticità, come ciò che è in qualche modo «generale», dunque come una condizione dell'ente disposta dietro l'ente, cioè come condizione della sua rappresentatezza, della sua oggettività e da ultimo del suo essere-«in-sé», fino allora l'Essere stesso è abbassato al livello dell'ente, della correttezza del rap-presentare⁸².

Fino a quando l'essere è concepito a partire dall'entità dell'ente esso è privato del suo spazio, ridotto al livello dell'ente (come suo attributo più generale) e quindi ricondotto alla rappresentazione che, a partire da qui, se ne può ricavare. Detto altrimenti – il che però è lo stesso – il fatto che l'essere sia concepito come entità e cioè come proprietà generale dell'ente costituisce la condizione per il permanere del pensiero rappresentativo. Se questo è vero,

la «metafisica» è l'inconfessato imbarazzo davanti all'Essere e il fondamento del finale abbandono dell'ente da parte dell'essere⁸³,

vale a dire l'atteggiamento che, guardando alla mera fisicità dell'ente e ritenendo di poter rinvenire in essa e a partire da essa l'essere, in realtà mette da parte quest'ultimo e inaugura la storia del suo «restare via». Quando questo accade, la distinzione fra essere ed ente non è più l'autentica ed originaria differenza ontologica, ma assurge a rappresentazione di una mera differenza «logica»⁸⁴. Che tale differenza sia rappresentata significa che, entro questo quadro di riferimento ed entro questo modo di intendere l'ente, spetta al rap-presentare soltanto il compito di individuare la differenza fra l'ente e il suo essere (inteso come suo attributo).

La metafisica riduce dunque l'essere all'esistenza di una rappresentazione dell'ente stesso cui l'essere è riferito. Per Heidegger essa ha da sempre fatto questo e questo essa sempre farà:

Il dominio ancora intatto della «metafisica», per quanto sempre più turbato e ormai irriconoscibile, ha condotto al punto che l'Essere ci si presenta solo come risultato concomitante della rappresentazione dell'ente *in quanto* ente, e da questa

⁸² M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 114.

⁸³ Ivi, p. 413.

⁸⁴ «La distinzione di ente ed essere è sospinta nell'innocuità di una differenza («logica») solo rappresentata» [*Ibidem*].

fondamentale determinazione dell'Occidente [...] risultano poi tutte le varianti dell'interpretazione dell'ente⁸⁵.

In questo modo si mostra anche la continuità e linearità del processo storico, in quanto, nonostante le differenze che possono caratterizzare le diverse tradizioni di pensiero o le differenti dottrine, esse

non riescono a occultare la semplice unitarietà dell'intera storia del domandare dell'essere (dell'entità, nella forma della domanda che chiede che cosa sia l'ente)⁸⁶.

Nelle molteplici forme in cui ha preso forma il pensiero umano, è dunque all'opera sempre lo stesso domandare, per Heidegger identificabile con la domanda che chiede dell'essere

come essere dell'ente, *in base a quest'ultimo e avendo quest'ultimo di mira*⁸⁷.

Tale domanda sull'essere (dell'ente) è quella che Heidegger chiama “domanda guida”, e che nella sua forma più generale chiede “che cos'è l'ente?”. Ora, che la storia di questo domandare sia la storia della metafisica⁸⁸ è qualcosa che dovrebbe essere abbastanza intuibile alla luce di quello che si è detto finora. Ciò la cui comprensione è invece meno immediata è invece il fatto che

il nome «metafisica» è qui usato senza riserve per caratterizzare l'intera storia della filosofia fino a oggi⁸⁹.

Heidegger è quindi disposto a “identificare” l'intera storia del pensiero filosofico occidentale con l'atteggiamento metafisico che egli ha “scoperto” e che caratterizza – a suo dire – il “primo inizio” del pensiero. Ed è – del resto – proprio questo il significato di quel “senza riserve” che si incontra nel passo appena citato. Lo sviluppo unitario del domandare dell'essere avviene pertanto completamente nel solco

⁸⁵ M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., pp. 436-437.

⁸⁶ Ivi p. 415.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Cfr. *Ibidem*.

⁸⁹ Ivi, p. 413. Il passo – contenuto nel § 259 dei *Beiträge*, dedicato a *La filosofia* – prosegue così: «Il nome indica che il pensiero dell'essere prende l'ente, nel senso di ciò che è lì presente e sussistente, come punto di partenza e come meta per l'ascesa verso l'essere, la quale diventa subito anche la discesa che riporta all'ente» [*Ibidem*].

di questo modo di guardare all'ente e ivi cercare l'essere⁹⁰, al punto che lo stesso Heidegger non individua alcuna situazione in cui le cose – per così dire – siano andate diversamente. La sua lettura unitaria della storia della filosofia a partire dall'unico atteggiamento che si sarebbe storicamente imposto non ha ovviamente mancato di sollecitare gli interpreti e le loro critiche, a volte forse non senza ragione⁹¹.

Se pertanto – come noto –

la storia del primo inizio è la storia della metafisica⁹²,

e se anche l'atteggiamento rappresentativo appartiene ad una tale storia ovvero è un modo “conforme” al primo inizio del pensiero⁹³, evidentemente è proprio da questa e in questa storia che sorge il *Vorstellen*, e precisamente nel momento in cui l'“Io” diviene un'attività che unifica e anticipa ciò che incontra in modo da incontrarlo in un certo modo, ovvero in modo da renderlo oggetto per un soggetto:

Il pensiero diventa l'io-penso. L'io-penso diventa: io unifico originariamente, io penso l'unità (in anticipo). *Il pensiero è predonazione della presenza in quanto tale*. Questa relazione è però solo il percorso del pensiero lungo il quale esso pone,

⁹⁰ «Se si domanda dell'ente in quanto ente (ὄν ἢ ὅν) e dunque, secondo *questa* impostazione e in questa direzione, dell'essere dell'ente, allora colui che domanda sta nell'ambito *della* domanda dalla quale fu guidato l'inizio della filosofia occidentale e la sua storia sino alla sua fine in Nietzsche. Chiamiamo questa domanda sull'essere (dell'ente) la domanda guida. Nella sua forma più generale è stata formulata da Aristotele: τὸ τό ὄν; ‘che cos' è l'ente?’, cioè, per lui, che cos'è l'οὐσία in quanto enticità-dell'ente? Essere significa qui *entità* [...] *come ciò che tutti gli enti hanno in comune*» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 98]. Nel § 86 dei *Beiträge*, Heidegger individua «*ciò che la storia della metafisica prepara, anche se ancora non rilevato e per essa stessa non riconoscibile, e che così ci passa*: 1. l'entità è *presenza*; 2. l'Essere è *velarsi*; 3. l'ente sta in una posizione di *primato*; 4. l'entità è un' *aggiunta e perciò l'‘a priori’*» [Ivi, p. 186]. Questi sono dunque i caratteri fondamentali di ogni sistema, dottrina o filosofia che si affacci nella storia: concezione dell'ente esclusivamente in quanto ente e assegnazione ad esso del primato, a partire dal quale considerare poi l'essere, al punto che l'Essere autentico si vela, si perde. L'entità – come esser ente dell'ente – è quindi il suo attributo più generale e va inteso come l'a-priori “logico” di ogni ente.

⁹¹ Cfr. la precedente nota 29.

⁹² Ivi, p. 187.

⁹³ «[...] dobbiamo prestare attenzione a ciò che, conformemente all'iniziale interpretazione dell'ente (in quanto presenza stabile), si rende visibile quale filo conduttore nel senso più comune e generale. Si tratta del ‘pensiero’ nel senso del rap-presentare qualcosa in generale» [Ivi, p. 314].

anticipando e unificando, l'unità di ciò che incontra, in modo da incontrarlo in quanto ente. L'ente si trasforma nell'oggetto⁹⁴.

Il primo carattere della rappresentazione è dunque quello di essere “anticipazione”, ovvero di configurarsi nei termini di quell'unificare che anticipa e predispone l'oggettività dell'oggetto (letteralmente: *Gegen-Stand*)⁹⁵. Una tale pre-disposizione non avviene tuttavia in maniera casuale, ma è conforme all'opinare e al calcolare, e ciò affinché sia possibile “stabilire a priori” (pre-disporre) quali sono le condizioni di possibilità di un ente, procedimento cruciale anzitutto per il procedere di tipo scientifico:

ciò che si può conoscere «scientificamente» è di volta in volta *dato anticipatamente* «alla scienza» in una «verità» che essa stessa non può mai cogliere e che riguarda l'ambito dell'ente conosciuto. L'ente è già dato *come ambito* per la scienza; è un *positum*, e ogni scienza è in sé *scienza «positiva»* (anche la matematica)⁹⁶.

Un ente, un oggetto è pertanto tale solo in quanto rappresentato, solo in quanto sempre riferito ad un soggetto che ne pre-dispone le condizioni ponendolo innanzi e rendendolo così accessibile all'opinare e al calcolare. Rappresentabile vuol dire anticipabile, pre-disponibile nel senso della completa utilizzabilità dell'ente. Infatti, se soltanto ciò che è rappresentato è ente, esso è ottenibile mediante la produzione e l'esecuzione ed è così definitivamente privato del proprio autentico Essere (che dunque si vela)⁹⁷.

La rappresentazione è dunque non solo anticipante, ma – e questo è il secondo carattere che si può mettere in luce – anche “prospettica”:

⁹⁴ M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 208.

⁹⁵ «[...] la *rappresentatezza* dell'ente come unificare che anticipa (*vorgreifendes Einigen*), come rap-presentare l'oggettività dell'oggetto» [Ivi, p. 110].

⁹⁶ Ivi, p. 161.

⁹⁷ «Questa volontà, che tutto fa, si è votata fin dal principio alla *macchinazione*, vale a dire all'interpretazione dell'ente come rap-presentabile e rap-presentato. Rap-presentabile significa anzitutto: accessibile all'opinare e al calcolare; e significa quindi: ottenibile mediante la produzione e l'esecuzione. Tutto questo, però, pensato in base al fondamento: l'ente in quanto tale è ciò che è rap-presentato e solo ciò che è rappresentato è ente» [Ivi, p. 129]. Sul velarsi dell'essere cfr. il § 86 dei *Contributi alla filosofia*.

il mero guardarsi intorno e puntare lo sguardo diventa un osservare che *persegue* ciò che si incontra, e precisamente mutando le condizioni del suo venire incontro e presentarsi⁹⁸.

Una rap-presentazione esige infatti una prospettiva, ovvero è il risultato di uno sguardo che unilateralmente, e cioè a partire da un unico punto di osservazione (quello del soggetto), determina un solo “punto di fuga”, orientando tutto in funzione di esso e mutando così le condizioni di ciò che si pretende venga incontro come oggetto, come *Gegen-stand*, come ciò che letteralmente sta di fronte al soggetto⁹⁹. Questo procedimento

orienta di volta in volta la regione oggettiva in una determinata prospettiva di spiegabilità che in linea di principio già assicura l'immancabilità di un “risultato” (risulta sempre qualcosa)¹⁰⁰.

In questo senso, l'attributo – il terzo – più proprio della rappresentazione nell'età della scienza e della tecnica moderna è quello della “certezza”. Il rappresentare proprio della soggettività moderna esige infatti per sé la certezza di ciò che (si) rappresenta, reclamando peraltro per la propria certezza un'incondizionatezza che per Heidegger imiterebbe addirittura l'atto di fede:

212. *La verità come certezza.* In quanto qui dapprima la *ratio* non vuole opporsi alla *fides*, ma, emulandola, intende reggersi su se stessa, non rimane a essa (al rap-presentare) altro che *l'esser riferita a se stessa* per impadronirsi di sé alla sua maniera, e questo rap-presentare dell'io-rap-presento è la certezza (*Gewißheit*), il sapere che è *saputo* (*gewußt*) come tale¹⁰¹.

La verità si riduce così alla certezza, ovvero alla correttezza della rap-presentazione, quale fondamento della relazione soggetto-oggetto¹⁰².

⁹⁸ M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 173.

⁹⁹ La rappresentazione pone-davanti, anticipando così l'ente come og-getto (*Gegen-stand*) per il rappresentare medesimo: «[...] rap-presentatezza nel senso dell'aver posto-davanti [...]: tra l'altro, anticipazione dell'ente in quanto og-getto per il rappresentare» [Ivi, p. 211].

¹⁰⁰ Ivi, p. 162.

¹⁰¹ Ivi, p. 332

¹⁰² «La *correttezza* in quanto interpretazione dell'aperto diventa il fondamento della relazione soggetto-oggetto» [Ivi, p. 314]. Naturalmente, affinché ciò possa accadere, è necessario che il soggetto possa essere sicuro di se stesso, ovvero della certezza del proprio rappresentare. Con riferimento al “concetto dell'idealismo tedesco”,

E null'altro¹⁰³.

Se – come abbiamo visto – nel pensiero rappresentativo l'essere viene indagato esclusivamente a partire dall'ente e se – pertanto – ciò lo rende pensabile esclusivamente come “enticità” vale a dire in quanto proprietà generale e comune a tutti gli enti, per Heidegger

proprio il fatto che l'enticità si fonda nella soggettività assoluta dimostra che *questo* ente, il soggetto, in quanto centro di riferimento di ogni rap-presentar-si, decide dell'enticità e di ciò che a essa può appartenere, delle forme essenziali e dei gradi della rappresentatezza¹⁰⁴.

È dunque proprio questo dispositivo determinato (essenzialmente e storicamente) dallo “stra-potere” della soggettività moderna a far sì che il pensiero rappresentativo si possa configurare come un sapere “incondizionato” e pertanto propriamente “unilaterale” ed “assoluto”. La verità che concepisce un tale pensiero, la verità come “correttezza” del rappresentare, non è infatti

in grado di riconoscere e cioè di fondare il proprio spazio di azione come tale. Essa si aiuta elevando se stessa a incondizionato e assoggettando ogni cosa per poter a sua volta fare a meno (così sembra) del fondamento¹⁰⁵.

Di qui dunque la necessità, particolarmente evidente nell'ambito dell'idealismo tedesco, di elevarsi a sapere in senso assoluto, vale a dire la necessità – per un tale rappresentare – di elevare se stesso a sapersi – rappresentarsi – necessario ed autoassicurante¹⁰⁶.

Heidegger annota infatti: «*Il rappresentare in quanto ego percipio, la rappresentatezza come tale per l'io penso che è a sua volta un io penso me stesso, mi rappresento me stesso e sono certo di me. L'origine del primato dell'ego sta nella volontà di certezza, nell'essere sicuri di se stessi, posti su di sé*» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 211].

¹⁰³ A meno che il pensiero non prenda la decisione a favore degli «attimi essenziali in cui l'estrema serietà della meditazione cresce insieme con la più grande gioia della missione per una volontà di fondare e costruire» [Ivi, p. 118], a meno che dunque il pensiero non prenda silenziosamente la decisione a favore della verità dell'Essere e del proprio “altro inizio”: «44. *Le «decisioni» [...] se la verità in quanto correttezza degeneri nella certezza del rappresentare e nella sicurezza del calcolare e delle esperienze vissute, oppure l'essenza inizialmente infondata dell'aletheia in quanto radura del velarsi giunga a un fondamento*» [Ivi, p. 112].

¹⁰⁴ Ivi, p. 416

¹⁰⁵ Ivi, p. 210.

¹⁰⁶ Con riferimento all'idealismo tedesco, Heidegger spiega che «il rappresentarsi deve pertanto trasformarsi nel sapersi in senso assoluto, in quel sapere che, nel

Una simile incondizionatezza ed assolutezza del rap-presentare rende quindi ragione – ed è un aspetto di non poco conto, non solo per il pensiero filosofico ma anche per il procedere di tipo scientifico – anche dell'impossibilità che, in linea di principio, vi sia qualcosa di impossibile per la rap-presentazione, in quanto è proprio quest'ultima in generale a decidere (e cioè a creare) delle condizioni di possibilità:

Non esiste in linea di principio l'“im-possibile”; si “odia” questa parola, cioè tutto è umanamente possibile; se soltanto si mette in conto ogni cosa in ogni prospettiva e in anticipo, e se ne creano le condizioni¹⁰⁷.

L'essenza “anticipante” del procedere rappresentativo consente – come si è visto – di pre-disporre le condizioni di possibilità di qualsiasi cosa (leggasi qui *Gegen-stand*), affinché sia assicurato che qualcosa sia *sempre* possibile, affinché cioè entro tali condizioni sia garantito – a-priori – il dominio dell'ente ad opera dell'uomo. L'ambito di possibilità dell'ente-oggetto si identifica, anche in questo caso e ancora una volta, con quanto la soggettività rappresentativa ha progettato e imposto.

L'onnipotenza del *Vor-stellen* (il suo poter pre-disporre di tutto stabilendone le condizioni di possibilità) obbliga – di conseguenza – a mettere tutto in relazione *a sé* come “centro di riferimento” prospettico cui riferire ogni rappresentato, vanificando così – tuttavia – la possibilità di vivere quelle esperienze che Heidegger non esita a definire “autentiche” (*erfahren*), facendo riecheggiare anche nei *Beiträge* la qualificazione più peculiare che egli attribuiva all'esistenza in *Essere e Tempo*¹⁰⁸.

Che tipo di esperienza è quella possibile nel dominio del rappresentare totalizzante? E in cosa differisce rispetto all'esperienza – l'altra – che sembra invece appropriata alla scoperta dell'Essere?

L'esperienza resa possibile dal *vor-stellen* è quella che in tedesco Heidegger chiama *Er-leben*, propriamente l'esperienza vissuta o il vivere esperienze, intesa però ancora una volta come

contempo, conosce la necessarietà del riferimento dell'oggetto all'io e dell'io all'oggetto. Il sapersi di tale necessarietà è sciolto dall'unilateralità ed è dunque assoluto» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 211].

¹⁰⁷ Ivi, p. 153.

¹⁰⁸ Cfr. a titolo di esempio *Essere e Tempo*, Parte Prima, Sezione Seconda, capitolo II, dedicato a “L'attestazione da parte dell'esserci di un poter-essere autentico e la decisione” (in particolare i §§ 54 e 60), e capitolo III, dedicato a “Il poter-essere-un tutto autentico da parte dell'esserci e la temporalità come senso ontologico della cura”.

mettere in relazione *a sé* come centro di riferimento l'ente in quanto rap-presentato e includerlo così nella 'vita'¹⁰⁹.

L'*Er-leben* che caratterizza il pensiero rappresentativo è dunque certo "esperienza", ma circoscritta all'ente. Un esperire siffatto rientra pienamente nel quadro che abbiamo delineato finora in quanto conferma il dispositivo di dominio della soggettività rispetto all'oggettività che essa stessa ha predisposto. Anche questo è un punto che inequivocabilmente emerge nei *Beiträge*, soprattutto là dove Heidegger mette in luce il nesso sussistente tra l'esperienza (vissuta) e l'oggetto (il vissuto d'esperienza):

Solo ciò che è vissuto e che si può vivere come un'esperienza, ciò che pro-rompe (*das Vor-dringliche*) nell'orizzonte del vivere esperienze, ciò che l'uomo è capace di portare a sé e di fronte a sé, può valere come 'ente'¹¹⁰.

L'esperienza è esperienza sempre e solo dell'ente nell'ambito dell'atteggiamento rappresentativo, e – di converso – ciò che è ente può esser tale solamente qualora l'uomo possa (potenzialmente) far esperienza di esso ponendoselo, portandoselo innanzi.

Vi sia qui lo spazio per una piccola nota a margine. Non si può infatti fare a meno di notare che il passo heideggeriano appena citato non è scritto avendo di mira una precisa dottrina o sistema filosofico. Lungi infatti dal riferirsi – in particolare – alla corrente di pensiero neo-positivista o neo-empirista (che dir si voglia) – rispetto alla quale queste proposizioni sembrano certo avere una certa pregnanza –, nell'ambito dei *Beiträge* mancano elementi per ritenere che questo passo sia specificamente indirizzato contro tale scuola. Se questo è vero, quel che dice Heidegger deve dunque potersi estendere – in generale – a tutti gli ambiti in cui è all'opera la logica rappresentativa, ovvero – in definitiva – a tutta la metafisica e alla storia del pensiero occidentale. Ed in effetti così è. Il passo pertanto non va letto in un'ottica forzatamente o esclusivamente sensista, bensì semmai alla luce della storia della domanda che guida (*Leit-frage*) tutta la metafisica e che chiede "che cos'è l'ente?". In questo senso allora

l'esperienza dell'ente

¹⁰⁹ M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 147.

¹¹⁰ *Ibidem*.

vale a dire l'*Er-leben* della metafisica,

resta solo un'occasione, l'occasione di quella rappresentazione dell'Essere¹¹¹

che il soggetto di volta in volta elabora per accedere a quanto ha anticipatamente disposto come ente. Il rappresentare, e cioè

la “visione del mondo”, almeno finché non venga messa in questione, orienta l'esperienza verso un determinato percorso con un suo preciso orizzonte; perciò la visione del mondo restringe e ostacola ogni autentica esperienza¹¹².

L'*Er-leben* che si accompagna al *vor-stellen* è un esperire inautentico, che scaturisce dalla dimenticanza dell'essenza autentica dello stesso ente, vale a dire dalla dimenticanza dell'Essere – pensato ora esclusivamente nei termini dell'entità.

Se un tale esperire è però inautentico, qual è – invece – l'esperienza propriamente autentica? In che cosa consiste l'autenticità dell'esperire umano? Ciò ha evidentemente a che fare con la maniera/atteggiamento con cui l'uomo si rapporta all'Essere e con il modo in cui quest'ultimo è inteso rispetto all'ente; ed è – ancora una volta – Heidegger stesso a dirci in che cosa consista l'autenticità dell'esperire umano:

la totale inusualità dell'Essere rispetto a ogni ente è ciò che l'uomo deve “esperire”, e da esso deve essere fatto avvenire e fatto proprio nella verità dell'Essere¹¹³.

Il fatto che questo passo sia collocato all'inizio del § 269 dei *Beiträge* e che tale paragrafo sia intitolato *L'Essere* mi pare particolarmente rivelativo del cambio di intonazione cui si assiste nel passaggio all'*er-leben* all'*er-fahren*: lungi dall'essere mera esperienza dell'ente, l'autenticità dell'*er-fahren* sta proprio nella presa di distanza dalla quotidiana usualità dell'ente per spostarsi nell'assoluta straordinarietà dell'Essere (e cioè nel suo essere ‘inusuale’ se valutato dall'ottica dell'ente). Con questo – tuttavia – abbiamo spiegato solamente in

¹¹¹ M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 147.

¹¹² Ivi, p. 64. Che la visione del mondo (la rappresentazione del mondo) ostacoli ogni autentica esperienza, per Heidegger dipende dal fatto che proprio una tale visione del mondo orienta verso un preciso ed unico orizzonte: essa ha uno ed un solo punto di fuga. È prospettiva (unilaterale) sul mondo, e quindi impossibilitata ad altre possibilità.

¹¹³ Ivi, p. 463.

cosa differisca l'*erfahren* dall'*erleben* e non già quale sia la sua essenza più propria.

Che cosa, allora, rende davvero autentico l'esperire umano?

E perché esso si rivela così importante?

Proviamo a fare un passo oltre. Chiarito che "l'essere permane essenzialmente [*west*]"¹¹⁴ – Heidegger può finalmente iniziare a dare una risposta a questi interrogativi, spiegando che

l'essenziale permanenza è ciò in cui noi dobbiamo *entrare* (*einfahren*). Ecco che cosa significa qui «esperienza» ("Erfahren"); entrare in quella permanenza per starvi e sopportarla¹¹⁵.

"L'entrata nell'esperienza della permanenza essenziale"¹¹⁶ – questo il titolo del paragrafo appena citato (§ 167) – è l'entrata nell'accadimento della verità dell'essere, nell'essere come evento (*Ereignis*). È questo il punto cruciale in cui si consuma lo slittamento dall'*er-leben* all'*er-fahren* e in cui avviene – in definitiva – anche il superamento del *Vor-stellen* e della metafisica:

Nell'altro inizio del pensiero l'Essere è esperito come evento, in modo tale che questa esperienza, che è un far saltare fuori, trasformi tutti i riferimenti all'ente¹¹⁷.

¹¹⁴ M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 287. Riportiamo per completezza il passo nella sua interezza: «Diciamo: l'Essere permane essenzialmente [*west*], e con ciò di nuovo ricorriamo a e facciamo uso di una denominazione che appartiene linguisticamente all'ente (cfr. *Gewesen - An-wesen*). Qui però, in quest'ambito estremo, la parola deve usare violenza e *permanenza essenziale* non deve denominare qualcosa ancora *oltre* l'Essere, bensì qualcosa che esprima il suo intimo, l'evento-appropriazione, quel rimbalzo di Essere ed esser-ci in cui entrambi non sono due poli lì presenti, bensì la pura oscillazione stessa". Si evidenzia qui il problema linguistico-terminologico che Heidegger incontra a più riprese e che riguarda il "modo" adeguato o – se si preferisce – la giusta intonazione per parlare dell'Essere dopo l'oltrepassamento della metafisica e dell'ontologia (storicamente "la" scienza dell'essere).

¹¹⁵ Ivi, p. 289.

¹¹⁶ «L'essenziale permanenza non appartiene a ogni ente, anzi in fondo solo all'essere e a ciò che a questo stesso appartiene, la verità. In base all'essenziale permanenza dell'essere si trasforma anche la precedente «essenza», in maniera corrispondente all'inclusione della domanda guida nella domanda fondamentale» [*Ibidem*].

¹¹⁷ Ivi, p. 252. Che l'Essere sia esperito come evento porta con sé anche quanto segue: «La piena permanenza essenziale dell'Essere nella verità dell'evento permette di riconoscere che l'Essere, e l'Essere soltanto, è, e che l'ente *non è*» [Ivi, p. 456].

Si tratta di un rivolgimento che non ha (più) nulla a che fare con la tendenza al dominio totalizzante tipica della soggettività moderna e che inaugura pertanto una nuova storia¹¹⁸ – e non a caso la sezione IV dei *Beiträge*, da cui è tratto il passo, è emblematicamente intitolata *Il salto*. Questa nuova storia del pensiero è la storia del domandare che, saltando indietro, raggiunge la verità dell'Essere e che è dunque conforme alla storia di quest'ultimo¹¹⁹. A partire da qui, da questo “giungere a presagire”¹²⁰, l'uomo dev'essere in grado di costruire la propria storia in base all'esser-ci¹²¹, realizzando così che

l'Essere - la sua *verità* - regge propriamente ogni riferimento all'ente¹²².

Tutto questo – secondo Heidegger – non riguarda comunque *tutti gli uomini*, bensì solamente quelli che egli definisce *essenziali*, vale a dire quei “*pochi* che [...] tornano a domandare”¹²³ e qui “*rari* che portano con sé il sommo coraggio della solitudine per pensare la nobiltà dell'Essere e parlare della sua unicità”¹²⁴, ai quali soltanto spetta il gravoso compito di cercare di “trarre fuori l'uomo dalla confusione di ciò che non è”¹²⁵.

Nell'economia/ambito di questo capitolo non vi è naturalmente ulteriore spazio per sviluppare la questione relativa all'“altro inizio” del pensiero, sulla quale comunque faremo ritorno in seguito. Piuttosto, in merito a che cosa sia un'“esperienza autentica”, vale forse qui la pena di aggiungere – anche se solo incidentalmente – che il destino poetico che la *Kehre* sola – come esperienza di passo indietro del pensiero – rende possibile, il destino (poetico) dell'uomo che si schiude dalla comprensione di quel mistero che è l'Essere

¹¹⁸ «Solo con questo sapere dell'Essere il pensiero raggiunge la traccia dell'altro inizio nel passaggio che porta fuori dalla metafisica» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 456].

¹¹⁹ La domanda fondamentale esige di fare esperienza del pensiero tornando indietro a quanto nel primo inizio è rimasto impensato: «A differenza della domanda guida, la domanda fondamentale [*in che modo è essenzialmente (west) l'Essere?*] si solleva come domanda *formulata*, con la formulazione interrogativa stessa, per saltare indietro, partendo da questa, nell'originaria esperienza fondamentale del pensiero della verità dell'Essere» [Ivi, p. 238].

¹²⁰ Ivi, p. 49.

¹²¹ Ovvero «nell'esperienza della gettatezza nel Ci in base all'appartenenza alla chiamata dell'evento» [Ivi, p. 239].

¹²² Ivi, p. 252.

¹²³ Ivi, p. 41.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Ivi, p. 37.

inteso come evento, questo destino consiste, per Heidegger, proprio nel soggiornare presso l'essenziale permanenza dell'Essere, nel lasciare dunque che le cose siano, che siano semplicemente cose, che "coseggino", abbandonandosi ad esse senza volerle rappresentare [*vor-stellen*] come oggetti [*Gegen-stände*] innanzi ad un soggetto, che le fa essere le cose che egli – come soggetto – ha imposto loro di essere¹²⁶.

L'onnipotenza del *Vor-stellen* non si limita – ovviamente – a vanificare la possibilità dell'autentico *erfahren*, ma porta con sé anche la propria ed assoluta "indiscutibilità", nel senso che, pretendendo di essere totale, il tipo di sapere che un tale atteggiamento propone non è in grado – e non vuole – mettere in discussione se stesso¹²⁷.

Se le cose stanno in questi termini – e per Heidegger non vi è dubbio che sia così! –, una volta considerata l'incondizionatezza e l'indiscutibilità della logica rappresentativa, diviene evidente anche il suo attributo più proprio, ovvero il fatto di essere sostanzialmente "violenta":

¹²⁶ Come noto, là dove il pensiero rappresentativo intende l'essere come qualcosa di stabile, immutabile e sempre presente, ovvero come un fatto, non come un evento, ignorando dunque il suo carattere eventuale, la molteplicità, la mutevolezza, il carattere mai definitivo, etc., al contrario «il pensiero meditante richiede da noi che non restiamo attaccati in maniera unilaterale ad un'unica rappresentazione, che non corriamo sempre più oltre su un unico binario, nell'unica direzione in cui ci costringe una rappresentazione. Il pensiero meditante richiede da noi che ci lasciamo ricondurre (*sich einlassen*) a ciò che in sé, a prima vista, appare inconciliabile» [M. Heidegger, *Gelassenheit*, in Id., *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges* [1910-1976] (HGA XVI); pubblicato anche a sé: M. Heidegger, *Gelassenheit*, Neske, Pfullingen 1959; trad. it. di A. Fabris, *L'abbandono*, Il Melangolo, Genova 1989, p. 37]. Altrove Heidegger dirà che lasciare che le cose "coseggino" significa abbandonarsi ad esse: «L'abbandono è in effetti il farsi liberi (*das Sichloslassen*) dal rappresentare trascendentale» [Ivi, p. 67]; «l'abbandono di fronte alle cose e l'apertura al mistero [...] ci offrono la possibilità di soggiornare nel mondo in un modo completamente diverso, ci promettono un nuovo fondamento, un nuovo terreno su cui poterci stabilire, su cui poter sostare senza pericolo all'interno del mondo della tecnica. L'abbandono di fronte alle cose e l'apertura al mistero ci permettono di intravedere la possibilità di un nuovo modo di radicarsi dell'uomo nel proprio terreno» [Ivi, p. 39].

¹²⁷ In un passo dei *Beiträge* dedicato a "Filosofia e Visione del mondo" (§ 14), alludendo all'atteggiamento tipico del pensiero rappresentativo, Heidegger chiarisce che «la visione totale del mondo deve precludersi l'apertura del proprio fondamento e il sondaggio (*Er-gründung*) del regno del proprio «creare»; il suo creare, cioè, non può mai entrare nell'essenza né trasformarsi in un creare-al-di-là-di-se-stessi perché in tal modo la visione totale del mondo dovrebbe mettere in questione se stessa» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 67], là dove invece la visione del mondo, e cioè l'unilateralità della rappresentazione prospettica del mondo, non mette mai in discussione sé stessa né il proprio punto di vista.

Violenza - irruzione im-potente (*ohn-mächtig*) di una capacità di cambiamento nell'ente senza precedente e senza prospettiva su possibilità. Ovunque l'ente debba essere mutato mediante l'ente (non in base all'Essere)

– e cioè ovunque l'ente debba essere inteso, padroneggiato e utilizzato fraintendendo l'essenza dell'Essere e riducendolo a mera enticità –

è necessaria la violenza. Ogni atto è un atto di violenza tale per cui la violenza è qui dominata secondo la potenza¹²⁸.

Non si tratta ovviamente di una violenza che – sul piano fattuale – si traduca in scontro bellico, in atto terroristico o in coercizione fisica, bensì di una forma più sottile, e proprio per questo più pericolosa, poiché è violenza della rappresentazione sull'Essere: è cioè una violenza che si attua come perversione dell'Essere (e della sua essenza) e – conseguentemente – come sua riduzione, abbassamento

¹²⁸ M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 283. Il riferimento alla “potenza” è chiarito dallo stesso Heidegger nell'ambito del passo appena citato: «*Potenza* - la capacità di assicurare un possesso di possibilità violente. In quanto *assicurazione* essa è sempre riferita a una contropotenza e perciò non è mai un'origine (*Ursprung*)» [*Ibidem*]. Qui è evidentemente già in avanzata elaborazione la riflessione su Nietzsche e sulla *Wille zur Macht* nietzscheana: non si deve infatti dimenticare che già a partire dall'inizio degli anni Trenta, Nietzsche – e molto di ciò che con esso ha a che fare – diventa per Heidegger un punto di riferimento ineludibile, tanto che dal 1936 al 1940, egli tenne lezioni quasi esclusivamente su questo filosofo, in un confronto avvincente, una sorta di appassionante “corpo a corpo”, una vera e propria *Aus-einander-setzung*. Ai corsi universitari, Heidegger aggiunge successivamente alcuni studi composti fra il 1940 e il 1946, confluiti anch'essi nella grande opera pubblicata in due tomi nel 1961 dall'editore Neske di Pfullingen [HGA VI; trad. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1994. La traduzione italiana è la versione integrale di tale opera, riunita in un unico volume]. Il monumentale *Nietzsche* riunisce quindi le ricerche e i corsi universitari di Heidegger su Nietzsche tra il 1936 e il 1946. Ora, se si considerano la lunga gestazione dei *Beiträge* (1936-1938) ed i contemporanei corsi universitari su Nietzsche, è evidente che l'impossibilità di stabilire con esattezza la data o il periodo a cui risale il passo contenuto nell'opera postuma non consente – purtroppo – di stabilire una connessione diretta tra il passo citato e l'opera su Nietzsche pubblicata nel 1961. Si tenga comunque presente che, nell'arco di tempo in cui sono elaborati i *Beiträge*, sono solamente due i corsi universitari che Heidegger ha tenuto su Nietzsche, vale a dire quello del semestre invernale 1936/37 (“Nietzsche. La volontà di potenza”, il cui titolo nell'opera del '61 il titolo diventa: “La volontà di potenza come arte”) e quello del semestre estivo del 1937 (“La posizione metafisica di fondo di Nietzsche”, con il sottotitolo: “L'eterno ritorno dell'uguale”, divenuto l'unico titolo nel *Nietzsche* del '61).

all'ente (in quanto suo attributo più generale)¹²⁹. In questo modo

Il rap-presentare [...] si attiene come tale sempre e contemporaneamente all'ente e si occlude del tutto nei confronti dell'Essere o, ciò che è lo stesso, lo lascia 'valere' al massimo come il più generale (nella rappresentazione), come il più vuoto¹³⁰.

Un tale pensiero è violento in quanto 'auto-affermativo'¹³¹. Facendo dell'essere la proprietà, l'attributo più generale e al contempo più vuoto di ogni ente, e cioè – in altre parole – “generalizzando” l'essere come mera “enticità”¹³², il *Vor-stellen* realizza la piena e compiuta dissipazione dell'essere nell'ente. Questo processo, quale effetto e conseguenza del *Vor-stellen*, trova la propria ragione nel fatto che

sempre, in ciò che è prossimo e abituale e continuo, l'ente supererà e scaccerà l'Essere. E questo non quando l'ente stesso, raccolto in sé, si dispiega, ma quando l'ente è diventato l'oggetto e lo stato della camuffante macchinazione e si è dissolto nel non ente. Accade qui l'estrema *dissipazione* dell'Essere nella più abituale pubblicità dell'ente diventato indifferente¹³³.

L'essere è dunque *violentemente* scacciato dall'ente. Dissipato nell'indifferenza e nella quotidianità dell'ente, esso vale al massimo come il suo attributo più generale oppure come il non dell'ente,

¹²⁹ L'esito di un simile procedimento (di questa storia del pensiero iniziale) dovrebbe essere a questo punto ormai chiaro al lettore, poiché «fintanto che l'Essere è concepito come enticità, come ciò che è in qualche modo 'generale', dunque come una condizione dell'ente disposta dietro l'ente, cioè come condizione della sua rappresentatezza, della sua oggettività e da ultimo del suo essere-'in-sé', fino allora l'Essere stesso è abbassato al livello dell'ente, della correttezza del rap-presentare» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 114].

¹³⁰ Ivi, p. 154.

¹³¹ Devo ringraziare Sergio Givone per avermi suggerito questa bella espressione nel corso del XIII Ciclo Seminariale della Scuola di Alta Formazione Filosofica (SdAFF), tenutosi a Berlino dal 7 all'11 aprile 2014 presso la Humboldt Universität.

¹³² Non è dunque un caso, se per esporre le proprie ragioni contro questa perversione dell'essere e della sua essenza Heidegger non esiti a chiarire che «l'Essere non è, come induce a credere un rappresentare da tempo abituale che sta nell'ambito della decadenza del primo inizio, la proprietà più generale e dunque la determinazione più vuota dell'ente, come se noi conoscessimo 'l'ente' e dovessimo soltanto astrarne quel 'generale'» [Ivi, p. 240].

¹³³ Ivi, p. 243.

ambito nel quale esso si dissolve. A ben vedere – dunque – non è che l’Essere si lasci semplicemente dissipare nell’ente. Quel che accade, semmai, è che l’Essere, facendosi dimenticare¹³⁴ e sottraendosi così alla violenza del rappresentare metafisico, si rende “irrepresentabile”: in quanto inaccessibile alla rappresentazione, essa se lo rap-presenta “come può” e cioè nell’*unico* modo in cui può rappresentarselo, vale a dire come enticità, ovvero “come il più essente degli enti, come uno dei modi dell’ente, quello sommo”¹³⁵. Naturalmente, questo può valere solamente per l’essere inteso al modo della metafisica, che non a caso viene correttamente tradotto con “essere” (con la “e” minuscola). Diversamente, infatti,

l’Essere non è mai *objectum* né oggetto né alcunché di rappresentabile,

e ciò non solo in quanto

oggettivabile è sempre solo l’ente e, comunque, non ogni ente¹³⁶

ma anche, e soprattutto perché

l’Essere non può mai essere determinato come ciò che più di tutto è «generale» e «vuoto» e «astratto» perché rimane inaccessibile a ogni rap-presentare¹³⁷.

Se dunque la logica del *subjectum* impedisce l’autentica comprensione dell’Essere¹³⁸ ovvero impedisce di coglierne la verità, ciò avviene principalmente perché è l’essenza stessa dell’Essere, come sua verità, a non rendersi coglibile nei modi della rappresentazione, sottraendosi ad essa e facendosi dimenticare. Come si è visto, tutto ciò non inficia però minimamente il dispositivo violento della rappresentazione, anzi: che l’essere si lasci o non si lasci rappresentare, l’esito di un simile pensiero porta comunque, nel versante metafisico e rappresentativo, a

¹³⁴ «L’uomo si attiene dunque all’ente e si mette al servizio dell’ente e cade vittima della dimenticanza dell’Essere» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 258].

¹³⁵ Ivi, p. 450.

¹³⁶ Ivi, p. 256.

¹³⁷ Ivi, p. 259.

¹³⁸ «Qualora [...] si consideri colui che comprende come io-soggetto, allora viene meno ogni speranza di capire ciò che si intende con comprensione dell’essere» [Ivi, p. 262].

concepire l'“essere” come “entità”, al punto che può esistere solamente l'ente – nel modo della correttezza. L'efficienza di un tale dispositivo impedisce anche solo di porre la domanda sull'Essere¹³⁹: tutto ciò che infatti non corrisponde e non risponde a tale logica – ivi compreso l'Essere inteso come *altro* rispetto all'entità cui verrebbe ridotto – è semplicemente il nulla:

L'Essere, dal punto di vista dell'ente, *non* ‘è’ l'ente: è il non ente e dunque, secondo il concetto usuale, il nulla¹⁴⁰.

Ma è proprio questo nulla a costituire la traccia più importante dell'essere nell'epoca dominata dalle visioni o rappresentazioni del mondo e dalla macchinazione tecnica¹⁴¹. Riducendo l'essere a puro nulla, la logica rappresentativa apre paradossalmente lo spazio in cui l'Essere può vibrare come assenza, ovvero quello spazio misterioso, affine all'Essere stesso, da cui proviene il suo presagio e in cui esso fa avvertire la sua assenza¹⁴².

¹³⁹ «Non continuiamo forse a restare troppo profondamente vincolati ai soliti binari del rappresentare, in preda oltre tutto a quella smania per l'ente in assoluto e in generale, tanto che è ancora molto poco – e, anche quel poco, insufficiente – quel che intravediamo di ciò che l'unicità dell'Essere, una volta capita, contiene in sé per la domanda dell'essere?» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 271].

¹⁴⁰ Ivi, p. 250.

¹⁴¹ «Il nulla non è negativo né è una «meta», bensì l'essenziale vibrare dell'Essere stesso ed è perciò *più essente* di qualsiasi ente» [Ivi, p. 268]. Rispetto a qualsiasi ente, il nulla è il più essente in quanto ha primariamente a che fare con l'Essere (come sua assenza, come spazio della sua assenza).

¹⁴² Nel § 128 dei *Beiträge* Heidegger si domanda se «[...] all'uomo il presagio dell'Essere non viene affatto dall'ente, bensì da ciò che è l'unica cosa ad avere ancora lo stesso rango dell'Essere in quanto continua a farne parte, cioè dal nulla?» [Ivi, p. 249]. Nel successivo § 129, cercando una risposta a questo interrogativo, se ne pone immediatamente un altro, che lascia intravedere la possibilità di rinvenire l'Essere (come eco della sua assenza) nell'altro dall'ente (il ni-ente rappresentativo): «E se invece l'Essere stesso fosse ciò che si sottrae e si presentasse essenzialmente in quanto rifiuto? Sarebbe qualcosa di nullo o la somma donazione?» [Ivi, p. 250].

3.

SUPERAMENTO DELLA METAFISICA: IN CAMMINO VERSO L'IMMAGINE

Quando il *Vor-stellen* rivela la sua “inadeguatezza” nel cor-rispondere all'Essere¹ – che si sottrae, rendendosi così irrepresentabile – così come pure la sua essenza nichilistica², nel momento cioè in cui la metafisica giunge a compimento nel modo del pensiero rappresentativo³, ebbene tanto il *Vor-stellen* quanto la metafisica preparano e prefigurano ormai la propria fine⁴. La mentalità del rap-

¹ «In quale rapporto, allora, sta la metafisica con l'essere stesso? La metafisica pensa l'essere stesso? No, mai. Pensa l'essente rispetto all'essere. L'essere è ciò che risponde, in prima e ultima istanza, alla domanda nella quale rimane sempre l'essente cioè che è investito dalla domanda. L'essere non è, in quanto tale, ciò che è investito dalla domanda. Pertanto, nella metafisica l'essere stesso rimane impensato, e non incidentalmente, ma in conformità con il domandare proprio della metafisica. Questo interrogare e il relativo rispondere, pensando l'essente in quanto tale, pensano, sì, necessariamente partendo dall'essere, ma non pensano a quest'ultimo, e precisamente perché, in conformità con il senso della domanda più proprio della metafisica, l'essere è pensato come l'essente nel suo essere. In quanto la metafisica pensa, partendo dall'essere, l'essente, essa non pensa l'essere (in quanto essere) (stesso). L'essere resta qui impensato in un pensiero, ed esattamente in quello che è comunemente considerato il pensiero» [M. Heidegger, *Metaphysik und Nihilismus* (HGA LXVII); trad. it. di C. Badocco, *Metafisica e nichilismo*, Il nuovo melangolo, Genova 2006, pp. 188-189].

² «L'abbandono da parte dell'essere è l'essenza del nichilismo pensata secondo la storia dell'Essere, e questo perché nell'abbandono da parte dell'essere accade che l'Essere si abbandoni, cioè si scateni nella macchinazione. Tale scatenamento non rappresenta affatto una caduta o un 'qualcosa di negativo' in generale» [Ivi, p. 137]. «La metafisica è, in quanto tale, il nichilismo autentico. [...] L'umanità occidentale, in tutti i suoi rapporti con l'essente, cioè anche con se stessa, viene retta e guidata, sotto ogni aspetto, dalla metafisica. Non si sa che cosa sia maggiore nell'equiparazione di metafisica e nichilismo: l'arbitrio o il grado di condanna di tutta la nostra storia fino ad oggi» [Ivi, pp. 186-187]. Cfr. anche ivi, pp. 191-194.

³ Cfr. anche V.M. Fóti, *Representation and the Image: between Heidegger, Derrida and Plato*, in “Man and World”, Volume 18/1985, p. 65.

⁴ «Vi sarà, a suo tempo, alla fine della metafisica, l'abbandono dell'essente da parte dell'essere, e tale abbandono figurerà anche come la fine della metafisica stessa» [M. Heidegger, *Metafisica e nichilismo*, cit., p. 136]. Non è allora un caso se nella

presentare ciò che è presente deve dunque essere superata, e non perché le conquiste del sapere scientifico che si edifica su una tale logica rappresentativa non siano utili per l'uomo (là dove – come ricorda Vattimo – tale pensiero è anzi addirittura il destino dell'essere⁵), ma perché una simile mentalità, essendo incapace di porre la domanda più importante, quella relativa alla verità (dell'essere!), alla fine è impossibilitata a raggiungere una tale verità⁶, rendendo necessario proseguire, andare oltre, affinché il pensiero possa invece soggiornare nel suo “accadere” essenziale:

La metafisica è, al tempo stesso, di aiuto e di impedimento. Ma aggrava il cammino non perché sia metafisica, ma perché tiene la sua propria essenza nell'impensabile. Tuttavia, solo e soltanto questa essenza della metafisica, cioè il fatto che essa, velando (*verbergend*), cela e salva (*birgt*) la svelatezza dell'essere ed è così il *mistero* della storia dell'essere, concede all'esperienza (*Erfahrung*) del pensiero conforme alla storia

III “Fuga” dei *Beiträge* (intitolata “Il gioco di passaggio”), nell'ambito di un'ampia riflessione sul passaggio dal primo all'altro inizio e ripercorrendo le varie tappe della domanda guida (*Leitfrage*) della filosofia occidentale, al § 104, riferendosi all'idealismo tedesco, Heidegger dica che «noi però dobbiamo conoscere proprio questo pensiero dell'idealismo tedesco, poiché esso porta la potenza di macchinazione dell'entità all'estremo e incondizionato sviluppo (la condizionatezza dell'*ego cogito* elevata all'incondizionato) e prepara la fine» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 212]. La necessità di conoscere il pensiero, in questo caso dell'idealismo tedesco – ma il discorso di Heidegger vale per tutto il pensiero occidentale –, è la necessità di scoprire che il rap-presentare, proprio perché corretto, assoluto, totale, incondizionato ed indiscutibile, prepara in questo modo la propria fine.

⁵ Come si è ampiamente messo in luce nel capitolo precedente, «una delle manifestazioni essenziali del Mondo Moderno è la scienza moderna» [M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 72] al punto che «la scienza non è affatto semplicemente una attività culturale dell'uomo. La scienza è un modo, e un modo decisivo, in cui si presenta a noi tutto ciò che è» [M. Heidegger, *Scienza e meditazione*, in Id., *Saggi e discorsi* (1954), cit., p. 28]. Si tratta di un punto cruciale, che Vattimo – con la sua attenta lettura di Heidegger – ha messo ben in luce: «il pensiero oggettivante, rappresentativo, che dimentica l'essere a favore dell'ente, e pensa poi l'ente sul modello della semplice-presenza, non nasce da errori di singoli pensatori o di intere epoche, ma è un destino dell'essere, che si chiama destino non tanto in quanto dotato di necessità (il fato), quanto perché è un modo di essere globale in cui il pensiero già-sempre si trova» [G. Vattimo, *Introduzione*, in *ivi*, p. IX].

⁶ «Nessuna constatazione di ciò che è dato raggiunge dunque il vero. Tantomeno l'orientarsi rap-presentativo su ciò che è dato potrà rendere visibile l'essenza del vero, la verità: semmai sempre solo la correttezza» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 438]. La rappresentazione non raggiunge la certezza, ma solo la verità (calcolo).

dell'essere la traversata (*Durchfahrt*) che porta all'aperto (*das Freie*), che, come tale, la verità dell'essere stesso è essenzialmente (*west*)⁷.

Del resto, come ricorda Heidegger nei *Beiträge*,

la comprensione dei nessi qui permanenti –

vale a dire la comprensione dell'essenziale permanenza della verità –

richiede che ci si liberi alle radici dalla semplice mentalità del rap-presentare ciò che è presente (dall'essere come presenza e dalla verità come adeguazione a ciò che è presente) e che si punti lo sguardo del pensiero in modo che abbracci l'intera permanenza essenziale della verità⁸.

La necessità del superamento del rap-presentare è così un'esigenza non solo del pensiero, ma anche e soprattutto dell'Essere stesso⁹: il nuovo cominciamento del pensiero, l'altro inizio del pensiero oltre il rap-presentare, è infatti – come si è visto nel capitolo precedente – l'essenziale permanenza dell'Essere stesso¹⁰, è l'entrata nell'accadimento della verità dell'Essere, nell'Essere come evento (*Ereignis*). Pensare per Heidegger non significa mai rappresentare: lungi dall'essere un pensare nel solco dell'altro inizio, il rap-presentare è il fraintendimento violento di un tale inizio.

Nell'ambito dell'altro inizio o del pensiero conforme ad un tale inizio, va qui immediatamente chiarito (se mai ve ne fosse bisogno) che l'alternativa alla *Vor-stellung* – e in definitiva alla filosofia¹¹ –, quell'alternativa che sembra costituire la soluzione del “problema” (se

⁷ M. Heidegger, *Metafisica e nichilismo*, cit., pp. 223-224.

⁸ M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 381

⁹ «L'oltrepassamento appartiene alla storia dell'Essere, scaturisce da questa storia come prima sua radura; non è affatto qualcosa che risulti da una sorta di mutamento di dottrine e di teorie filosofiche con altre diverse» [M. Heidegger, *Metafisica e nichilismo*, cit., p. 12]; “Pensando a partire dall'Essere, in quanto è esso stesso evento, l'accento da parte dell'Essere stesso, nella sua fondante repentinità di radura, è l'evento dell'oltrepassamento, dal quale evento si determina la storia e, a partire da questa storia, l'essenza della metafisica si svela come appartenente a questa storia stessa» [Ivi, p. 25].

¹⁰ «L'inizio - concepito in maniera iniziale - è l'Essere stesso. E, a esso conforme, anche il pensiero è più originario del rappresentare e giudicare» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 82]. Il pensiero, quello autentico, è conforme all'Essere, concepito in maniera iniziale. Tale pensiero è più originario del rap-presentare, in quanto non rappresenta nulla.

¹¹ Almeno alla filosofia concepita in maniera tradizionale.

di problema si può poi parlare), è priva di ontologia e di metafisica in senso tradizionale:

Nell'ambito dell'altro inizio non ci sono né «ontologia» né «metafisica». Non c'è «ontologia» perché la domanda guida non definisce più il canone e il perimetro della domanda. Non c'è «metafisica» perché non si parte affatto dall'ente in quanto lì presente o in quanto oggetto saputo (idealismo) per *procedere al di là* verso un altro¹².

Che cosa vuol dire allora uscire dalla rap-presentazione? Che cosa significa – cioè – abbandonare la certezza del rap-presentare? Significa che la meditazione riesce (ora) ad affrontare l'abbandono dell'essere come una necessità (storicamente) necessaria, vale a dire come un momento della storia dell'essere¹³ ovvero in definitiva come il suo destino, ed è proprio questo che fa venir meno la sicurezza data dall'ontologia e dalla metafisica tradizionali. Nell'altro inizio del pensiero, la certezza del rappresentare è – di conseguenza – priva di qualsiasi tipo di necessità, laddove invece a presentarsi come storicamente necessario è unicamente il dispiegarsi della storia dell'essere, poiché soltanto una tale storia inaugura l'epoca presente:

Ogni ordine rappresentativo e calcolante è qui esteriore: essenziale è solo la necessarietà storica nella *storia* della verità dell'Essere, di cui comincia l'epoca¹⁴.

Nell'ambito in cui la verità come certezza sia, tuttavia, l'unico concetto di verità riconosciuto come tale – e questo è il concetto “ordinario” ed invalso di verità –, qualsiasi tentativo di pensiero che

¹² M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 83.

¹³ «Superamento dell'abbandono dell'essente da parte dell'*essere*; ma questo abbandono è anche *da parte* dell'Essere e, allo stesso tempo, è il punto estremo della metafisica, il cui raggiungimento va esperito come storia dell'incondizionato predominio della macchinazione» [M. Heidegger, *Metafisica e nichilismo*, cit., p. 15]. «L'essere stesso si sottrae. La sottrazione accade. L'abbandono dell'essente in quanto tale da parte dell'essere accade. Quando accade ciò? Da quando? Da quando l'essente in quanto essente è giunto, esso stesso, nello svelato. Da quanto questa salvezza accade, v'è la metafisica; essa è infatti la storia di questa svelatezza dell'essente in quanto tale. Da quando questa storia è, v'è storicamente la sottrazione dell'essere stesso, v'è l'abbandono dell'essente in quanto tale da parte dell'essere, v'è la storia nella quale dell'essere stesso non ne è niente. Da allora, di conseguenza, l'essere stesso rimane impensato» [Ivi, p. 195]. «L'essere stesso, per una necessità essenziale, rimane impensato nella metafisica. La metafisica è la storia nella quale, per essenza, dell'essere stesso non ne è niente» [Ivi, p. 191].

¹⁴ M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., pp. 275-276.

cerchi di collocarsi oltre l'ordine rappresentativo sarà sempre valutato come a-sistematico, anche se Heidegger si affretta a chiarire che non per questo un simile tentativo debba essere meno serio o meno rigoroso¹⁵. Se però la più universale delle forme del sapere prodotte dall'uomo, la filosofia, deve lasciar cadere tutto quello che – come metafisica – ha costruito nel corso dei secoli, quale spazio (ancora) le rimane? Chiedendo ciò, si pone la questione che qualsiasi interpretazione o giudizio sul pensiero di Heidegger non può eludere. Il problema a questo punto non è più 'Was ist Metaphysik?', ma diviene, parafrasando il titolo di quella famosa *Prolusione*, 'Was ist Philosophie?'. Come noto, Heidegger troverà nell'arte la via privilegiata per l'accesso alla verità, intesa come *a-letheia*, come disvelamento dell'essere, come esperienza dell'originario a partire dall'Evento¹⁶. Ed è noto anche il fatto che sia proprio il linguaggio poetico il luogo in cui accade l'evento dell'Essere, il luogo in cui l'essere può reclamare dall'uomo un'adeguata cor-rispondenza¹⁷. Ciò però non fa che complicare il problema (ed è questo il motivo per cui torneremo su questi argomenti nelle prossime pagine). È possibile uscire dall'orizzonte della storia dell'essere, dall'orizzonte di quella che Heidegger chiama metafisica, continuando a fare filosofia? È filosofia quella di Heidegger? Se la *Verwindung* è superamento della metafisica, dove conduce un tale superamento?

¹⁵ «Un pensiero che sta al di fuori di quest'ambito e della corrispondente determinazione della verità come certezza è perciò essenzialmente senza sistema, a-sistematico; non per questo però è arbitrario e confuso» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 88].

¹⁶ Nell'economia di questo lavoro non è certo il caso di passare in rassegna tutti i luoghi heideggeriani che hanno a che fare con l'argomento, tuttavia, a mero scopo esemplificativo, si tengano presente almeno i due passi che seguono: «Deve essere l'arte a porre la verità nella sua *opera*» [Ivi, p. 247]; «Guardata dal punto di vista della sua essenza, l'arte è una consacrazione e un tesoro, in cui il reale ogni volta rinnova all'uomo il dono del proprio splendore fino ad allora nascosto, perché egli, in tale luce, possa vedere in modo più puro e udire in modo più distinto ciò che si rivolge e parla alla sua essenza» [M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 28].

¹⁷ «La verità, come illuminazione e nascondimento dell'ente, si storicizza se viene poetata. Ogni arte, in quanto lascia che si storicizzi l'avvento della verità dell'ente come tale, è nella sua essenza Poesia. [...] Ma la poesia [*Poesie*] è solo un modo della progettazione illuminante della verità, cioè del Poetare [*Dichten*] nel senso più ampio. Tuttavia l'opera d'arte in parola, la poesia in senso stretto, ha una posizione sua propria nell'insieme delle arti» [M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in M. Heidegger, *Holzwege* (HGA V), trad. it di P. Chiodi *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, 2002, pp. 56-57]. Cfr. naturalmente anche M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Neske, Pfullingen 1959, ora anche in HGA, Bd. 12; tr. it. a cura di A. Caracciolo, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1973.

Chi concepisce la filosofia come quel pensiero che – secondo la terminologia dello stesso Heidegger –, a partire dall’essere in quanto fondamento (*logos*), ovunque “sonda e fonda l’ente come tale nella sua totalità”¹⁸, non potrà che bollare il tentativo heideggeriano come un semplice “balbettio”. Chi mantiene la propria patria all’interno della metafisica non è infatti disposto ad ammettere che, dopo la *Verwindung*, sia ancora possibile quel tipo di sapere che si chiama filosofia. Ma chi, al contrario, è disposto a concedere una possibilità all’intuizione heideggeriana, chi accetta di farsi coinvolgere in questa avventura svoltante del pensiero, chi è disposto a rischiare il naufragio pur di fare l’esperienza dell’originario, è altresì disposto ad accogliere questa come la via (forse l’unica) che l’uomo contemporaneo può percorrere se vuole ancora davvero pensare in quella che Heidegger stesso definiva “era atomica”¹⁹ e che noi oggi possiamo definire *ipermoderna*.

Basta questo, però, per dire che si è salvata la “filosofia”? Assolutamente no! È lo stesso Heidegger – anzi – ad ammettere che

è tempo di disabituarsi a sopravvalutare la filosofia e quindi a chiederle troppo. Nell’attuale situazione di necessità del mondo è necessaria meno filosofia e più attenzione al pensiero, meno letteratura e più cura della lettera delle parole²⁰.

Meno filosofia e più pensiero. Ma che cos’è questo pensiero? È il pensiero che si abbandona alle cose e si apre al mistero, è cioè il pensiero dell’essere come differenza e come evento, ovvero pensiero della verità dell’essere. Ma se tale pensare si apre nello spazio dischiuso dalla costellazione simbolica di cielo, terra, divini e mortali, se cioè un tale pensiero dice poeticamente il *Geviert*, abitando nella vicinanza delle cose, è evidente che, seppur poeticamente, questo pensiero dice qualcosa di filosofico: dicendo il *Geviert*, il pensiero poetante dice (anche) qualcosa di filosofico.

Se tutto questo è vero, se cioè la poesia è uno degli ambiti privilegiati per l’accesso alla verità e all’essere come evento e se, proprio *tramite la poesia*, il pensiero può (ancora) dire qualcosa di filosofico²¹, resta

¹⁸ M. Heidegger, *Il principio di Identità* (1957), in M. Heidegger, *Identità e Differenza*, Adelphi, Milano 2009, p. 76.

¹⁹ «È sufficiente nominare l’espressione “era atomica” per consentirci di esperire in che modo l’essere sia essenzialmente presente a noi oggi, nel mondo tecnico» [Ivi, pp. 40-41].

²⁰ M. Heidegger, *Lettera sull’umanismo*, in Id., *Segnavia*, Adelphi, Milano 1987, p. 314.

²¹ Sulla centralità della poesia e sul suo ruolo nel pensiero di Martin Heidegger cfr.

comunque il fatto che, nonostante la fiducia riposta nell'arte poetica, *alla filosofia* manca (oggi) un linguaggio adeguato per svolgere una meditazione siffatta:

36. *Il pensiero che raggiunge l'Essere e il linguaggio.* Con il linguaggio abituale, che oggi è sempre più consunto e distorto, non si può dire la verità dell'Essere²².

Heidegger è indiscutibilmente consapevole dei limiti del linguaggio abituale e ordinario (in quanto ap-proprio alla e dalla logica rappresentativa), ovvero della sua inadeguatezza per dire la verità dell'essere, ed è appunto per questo che affida al silenzio (quale fenomeno, in fondo, linguistico²³) l'importante compito di conquistare

E. Buddeberg, *Heidegger und die Dichtung. Hölderlin, Rilke, Metzler*, Stuttgart 1953; E. Buddeberg, *Denken und Dichten des Seins: Heidegger, Rilke, Metzler*, Stuttgart 1956; H. Schweppenhäuser, *Studien über die Heideggersche Sprachtheorie*, in "Archiv für Philosophie", VII, 1957, pp. 279-324; VIII, 1958, pp. 116-144; ed. separata: Edition Text & Kritik, München 1988; G. Vattimo, *Poesia e ontologia*, Mursia, Milano 1967, 1985; W. Biemel, *Dichtung und Sprache bei Heidegger*, in "Man and World", II, 1969, pp. 487-514; S. Erikson, *Language and Being: An Analytic Phenomenology*, Yale University Press, New Haven 1970; J.J. Kockelmans (a cura di), *On Heidegger and Language*, Northwestern University Press, Evanston (Ill.) 1972; P.J. McCormick, *Heidegger and the Language of the World. An Argumentative Reading of the Late Heidegger's Meditations on Language*, University of Ottawa Press, Ottawa 1976; M. De Carolis, *Il linguaggio originario in Heidegger*, Edizioni di "Filosofia", Torino 1978; D.A. White, *Heidegger and the Language of Poetry*, University of Nebraska Press, Lincoln 1979; D. Halliburton, *Poetic Thinking. An Approach to Heidegger*, University of Chicago Press, Chicago 1981; R. Bernasconi, *The Question of Language in Heidegger's History of Being*, Humanities Press, Atlantic Highlands (N.J.) 1985; N. Curcio, *L'essere e il sacro. L'interpretazione heideggeriana di Hölderlin come continuazione e superamento di "Sein und Zeit"*, in "Verifiche", XVII, 1988, pp. 257- 277; G.L. Bruns, *Heidegger's Estrangements. Language, Truth, and Poetry in the Later Writings*, Yale University Press, New Haven 1989; F. De Alessi, *Heidegger lettore dei poeti*, Rosenberg & Sellier, Torino 1991; C. Resta (a cura di), *In cammino verso la parola. Heidegger e il linguaggio*, Sicania, Messina 1996; G. Moretti, *Il poeta ferito. Hölderlin, Heidegger e la storia dell'essere*, La mandragora, Imola 1999; A.L. Kelkel, *La légende de l'être. Langage et poeise chez Heidegger*, Vrin, Paris 2000; C. Lafont, *Heidegger, Language, and World-Disclosure*, Cambridge University Press, Cambridge 2000; P. Trawny (a cura di), *"Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt – Der Mensch auf dieser Erde". Heidegger und Hölderlin*, Klostermann, Frankfurt a. M. 2000; P. Trawny, *Heidegger und Hölderlin oder Der europäische Morgen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003; H.-G. Gadamer, *Il linguaggio*, a cura di D. Di Cesare, Laterza, Roma-Bari 2005.

²² M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 100.

²³ In *In cammino verso il linguaggio* (1959) Heidegger chiarisce in modo esaustivo che l'orizzonte originario del linguaggio è un'eccedenza che non si può esprimere

lo spazio misterioso da cui soltanto può provenire l'eco dell'Essere e in cui è avvertibile la sua assenza. Questo silenzio, come dice Heidegger, è un "silenzio che conquista", perché – oltre il linguaggio abituale – esso soltanto consente di ascoltare l'originario appello dell'Essere che risuona nello spazio della sua assenza²⁴.

Solo nella consapevolezza che le cose stanno in questo modo l'uomo può affrontare le decisioni (epocali) del nostro tempo – quelle sulla verità²⁵ e sull'arte²⁶, ad esempio – ovvero, in definitiva, la decisione fra le due alternative che abbiamo cercato di delineare: la certezza del rappresentare o l'apertura alla verità. È dunque qui, nell'ambito dell'apertura in cui l'uomo da sempre dimora, nell'ambito di queste decisioni, nell'ambito di quei presagi che anticipano l'eventualità dell'Essere (*Ereignis*), la sua irrepresentabilità e il suo essenziale velarsi²⁷, è qui che il pensiero deve rischiare – contro il timore che l'abbandono della rappresentazione getti nell'angoscia²⁸ – ed è qui che infine si dà anche lo spazio per la poesia, e – soprattutto – per l'immagine.

con il linguaggio razionale: in questo modo si spiega anche perché il linguaggio si dà originariamente come assenza, ovvero come silenzio. E, per chiudere il cerchio, questo è il motivo per cui la sua essenza sarebbe proprio la quiete, il silenzio.

²⁴ «38. *Il silenzio che conquista*. L'esperienza fondamentale non è l'asserzione, la proposizione (*Satz*) e, di conseguenza, il principio (*Grundsatz*), sia esso 'matematico' o 'dialettico', bensì il trattarsi del ritegno di fronte all'indugiante negarsi nella verità (radura del velamento) della necessità che fa scaturire la necessità *della decisione*. [...] Il silenzio che conquista e il domandare: il domandare essenziale in quanto mettere in decisione l'essenza della verità» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 102].

²⁵ «Se la verità in quanto correttezza degeneri nella certezza del rappresentare e nella sicurezza del calcolare e delle esperienze vissute, *oppure* l'essenza inizialmente infondata dell'ἀλήθεια in quanto radura del velarsi giunga a un fondamento» [Ivi, p. 112].

²⁶ «Se l'arte sia la manifestazione di un'esperienza vissuta *oppure* il porre-in-opera della verità» [*Ibidem*].

²⁷ «L'unicità dell'Essere (in quanto evento), l'irrepresentabilità (nessun oggetto), la somma *stranezza* e l'essenziale *velarsi*: non sono che indicazioni, seguendo le quali dobbiamo prima di tutto prepararci per presagire, di fronte all'ovvietà dell'Essere, ciò che più di tutto è raro, nella cui apertura noi stiamo, anche se il nostro esser uomini il più delle volte opera nel senso del distogliercene» [Ivi, p. 255].

²⁸ «[...] con il rifiuto dell'interpretazione "logica" del pensiero (cioè del riferimento all'essere; cfr. *Che cos'è metafisica?*), si è assaliti dall'angoscia, o meglio dalla paura, che siano minacciati il rigore e la serietà del pensiero, e che tutto sia rimesso al sentimento e al suo "giudizio". Ma chi dice e chi ha mai dimostrato che il pensiero in senso *logico* sia quello "rigoroso"? Ciò vale - *sempre che valga* - solo presupponendo che l'interpretazione logica dell'essere sia l'unica possibile; ma questo è, a maggior ragione, un pregiudizio» [Ivi, p. 446].

Questa lunga premessa è quanto mai necessaria per poter ora fare un passo oltre e mostrare adeguatamente come, da un lato²⁹, la critica metta giustamente in luce il giudizio severo di Heidegger nei confronti della nozione di rappresentazione e dell'atteggiamento rappresentativo (legato, come si è visto, al compimento della metafisica e al dominio della macchinazione tecnica). Per altro verso, però, la stessa critica si è spesso ingannata – e quel poco che si è messo in luce a partire dai postumi *Beiträge* del 1989 già lo dimostra – ritenendo che tale giudizio negativo riguardi pure l'immagine in generale (applicandosi di conseguenza anche all'attività artistico-figurativa dell'uomo) e cercando conferma di ciò nel fatto che – ad esempio – nel saggio sull'opera d'arte del 1936 la trattazione dell'arte figurativa si interrompe a favore di quella poetica.

Là dove l'attenzione degli interpreti si è orientata verso quella che potremmo chiamare declinazione “funzionale” o “strumentale” dell'immagine del mondo quale rappresentazione metafisica, è comunque pur sempre vero che egli ha riservato notevole attenzione anche al versante più propriamente “estetico”³⁰ della questione (per quanto improprio sia definirlo estetico), cui l'immagine sembrerebbe

²⁹ A partire da testi come il *Poscritto* o l'*Introduzione a Che cos'è Metafisica?*, *La dottrina Platonica della Verità* o *Dell'essenza della Verità* (entrambi contenuti in *Segnavia*), *Il principio d'Identità*, la celebre *Lettera sull'Umanismo*, *L'epoca dell'immagine del mondo*, *Scienza e meditazione*, e, in tempi molto più recenti, gli stessi *Contributi alla Filosofia*.

³⁰ L'espressione è scritta tra virgolette, poiché – come peraltro si vedrà oltre nel corso del capitolo –, secondo Heidegger, anche l'estetica – al pari della metafisica – concepisce l'ente come ciò che si può rappresentare oggettivamente, il che ne giustifica il necessario superamento, assieme naturalmente a quello della metafisica, con cui essa ha da confrontarsi: «277. *La 'metafisica' e l'origine dell'opera d'arte*. La domanda sull'origine dell'opera d'arte non vuole stabilire una definizione atemporale dell'essenza dell'opera d'arte [...]. La domanda è intimamente connessa con il compito del superamento dell'estetica e cioè, al tempo stesso, di una determinata concezione dell'ente come ciò che si può rappresentare oggettivamente. Il superamento dell'estetica, a sua volta, risulta necessariamente dal confronto storico con la metafisica in quanto tale [...]. Il superamento della metafisica significa lo sblocco del primato della domanda sulla verità dell'essere rispetto a qualsiasi spiegazione 'ideale', 'causale', 'trascendentale' e 'dialettica' dell'ente. Il superamento della metafisica non è tuttavia un ripudio della filosofia invalsa finora, bensì il salto nel suo primo inizio senza voler ripristinarlo [...]. Quel che vale per la 'metafisica' in generale vale dunque anche per la meditazione sull'origine dell'opera d'arte, che prepara una decisione storicamente transitoria» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 483-484]. Cfr. anche A. Ardovino, *Sul superamento dell'estetica. Su "origine dell'opera d'arte"*, in *"Aesthetica Preprint"*, 72 (2004), *"Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti di M. Heidegger"*, pp. 20-21, nota 1.

appartenere, pur tuttavia non risolvendo mai definitivamente le ambiguità presenti nella propria opera. Si tratta di qualcosa che non riguarda solo la famosa conferenza su *L'origine dell'opera d'arte* del 1935-1936, ma che si riscontra anche nei corsi universitari dedicati alla poesia di Hölderlin³¹ (risalenti agli anni Trenta e Quaranta, ma pubblicati successivamente), nelle celebri *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, nei *Vorträge und Aufsätze*, nei già citati e contemporanei *Beiträge zur Philosophie* e nelle ormai famose conferenze sul linguaggio, confluite poi in *Unterwegs zur Sprache* (1959). Non solo. Anche successivamente, l'opera di Heidegger dimostra grande attenzione verso tali problematiche: ne sono esempio le diverse conferenze dedicate a temi o ambiti propri dell'arte (pittura, spazio, poesia, architettura, ...) ³² oppure alcuni degli scritti raccolti in *Aus der Erfahrung des Denkens* (uno fra tutti *Über die Sixtina* o le poesie pubblicate con il medesimo titolo della raccolta). Se tutto questo è vero, è venuto il momento di rivolgerci seriamente all'immagine heideggeriana e a ciò che gravita attorno ad essa (o a ciò attorno a cui essa gravita).

Prima, però, v'è ancora una premessa da fare e che aiuta a meglio contestualizzare il nostro percorso. L'interesse generale per l'immagine ed i temi legati a tale nozione è, infatti, talmente grande che gli studiosi delle discipline più diverse si sono a lungo interrogati – e continuano a farlo – sull'immagine come uno dei temi fondamentali del tempo presente, al punto che la riflessione sull'immagine sembra oggi essere divenuta anche una delle priorità del pensiero filosofico³³. Ora, al di là della complessa panoramica che

³¹ Cfr. M. Heidegger, *Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein"* (1934/35) [HGA XXXIX], trad. it. a cura di G.B. Demarta, *Gli inni di Hölderlin 'Germania' e 'Il Reno'*, Bompiani, Milano 2005; M. Heidegger *Hölderlins Hymne "Andenken"* (1941/42) [HGA LII], trad. it. a cura di C. Sandrin e U. Ugazio, *L'inno Andenken di Hölderlin*, Mursia, Milano 1997; M. Heidegger, *Hölderlins Hymne "Der Ister"* (1942) [HGA LIII], trad. it. a cura di C. Sandrin e U. Ugazio, *L'inno Der Ister di Hölderlin*, Mursia, Milano 2003.

³² Cfr. ad esempio M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, trad. it. a cura di G. Vattimo e C. Angelino, Il Melangolo, Genova 2003; M. Heidegger, *Dall'esperienza del pensiero* (HGA XIII), trad. it. a cura di N. Curcio, Il Melangolo, Genova 2011.

³³ In prospettiva teorico-teoretica non è possibile ignorare le riflessioni che G. Boehm sviluppa ne *La svolta iconica*, in cui egli propone la famosa espressione di *ikonische Wende*, chiedendosi se si possa in questo modo affermare ed esprimere l'idea di un'epoca filosofica incentrata sull'immagine. Parimenti, non si può prescindere dall'ormai celebre *Filosofia delle immagini* di J.-J. Wunenburger, che giunge addirittura a considerare l'immagine quale "oggetto privilegiato" dell'odierna ricerca filosofica. A integrazione di questo quadro, alcune posizioni del dibattito contemporaneo sull'immagine (fra cui quelle di Mitchell, Bredekamp,

offre l'attuale discussione filosofica (e non solo), le domande che caratterizzano ormai da tempo la riflessione la riflessione sull'immagine mantengono invariata la loro attualità.

Che cos'è dunque un'immagine, qual è la sua "essenza"? In che modo si configura il rapporto fra l'immagine e ciò che in essa si rivela? Qual è la relazione che l'immagine intrattiene con l'essere? In cosa

Elkins, Didi-Huberman) possono essere approfondite agevolmente, sebbene solo in parte, anche in traduzione nella nostra lingua, grazie alla raccolta di saggi *Teorie dell'immagine* curata da A. Pinotti ed A. Somaini. Sempre per quanto riguarda l'ambito teoretico (ed estetico), l'attualità delle problematiche legate all'immagine può essere notevolmente ampliata grazie all'approccio interdisciplinare che F. Vercellone e O. Breidbach sviluppano nel loro *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*. Per quanto concerne, invece, la prospettiva storico-artistica, è il volume di H. Belting, *I canoni dello sguardo*, a costituire un'importante occasione per la focalizzazione di alcuni temi legati all'immagine: in particolare, Belting si propone di realizzare una "storia dello sguardo in Occidente" analizzando sistematicamente e storicamente nozioni come quella di punto di vista o di prospettiva, e mettendo così in luce come proprio quest'ultima coincida con l'avvento di un "umanesimo" entro l'opera d'arte. Nel panorama contemporaneo rientrano anche testi relativamente recenti, quali *Immagini malgrado tutto* di G. Didi-Huberman (in cui l'autore sviluppa una riflessione sulla memoria, la storia, l'immagine e l'opera d'arte, cercando di capire quali siano i limiti e le potenzialità specifiche dell'immagine in quanto tale) oppure *Fenomenologia dell'invisibile* (in cui l'autore, E. Franzini, si chiede che cosa vi sia "al di là dell'immagine", proponendo una complessa analisi, il cui lessico concettuale può tornare utile allorquando, nel contesto heideggeriano, ci si chiede che cosa si *s-veli* nell'immagine, o se l'immagine *s-veli* qualcosa). Per quanto riguarda, ancora, lo stato del dibattito contemporaneo, nel suo *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen Methoden*, K. Sachs-Hombach ha recentemente e programmaticamente proposto l'espressione *Bildwissenschaft*, quasi a voler proporre la fondazione di una 'scienza generale dell'immagine'. L'approfondimento degli aspetti che si sono citati porta, tuttavia, a concordare con quegli studiosi ed interpreti, i quali ritengono che, senza un chiarimento relativo al *che cos'è* dell'immagine (prima di cercare di spiegare *come funziona* e *che cosa si possa fare con essa*), diviene molto più difficile fondare una *Bildwissenschaft*. Della necessità di un'indagine più profonda, mirante ad approfondire il *che cos'è* dell'immagine, sembrava peraltro essere consapevole già H.-G. Gadamer, allorquando, nella I parte di *Verità e Metodo* metteva in luce proprio *La valenza ontologica dell'immagine* e suggeriva che l'immagine apporta un arricchimento del contenuto ontologico del suo rappresentato, ponendosi così nel solco di quella tradizione che intende l'immagine come *pura visibilità (reine Sichtbarkeit)*: ci si riferisce ad autori come K. Fiedler (1841-1895), A. von Hildebrand (1847-1921), A. Riegl (1858-1905), H. Wölfflin (1864-1945), i quali in genere sostengono che l'immagine è formativa e manifesta, fa apparire, rende visibile qualcosa che altrimenti rimarrebbe "non-visto", nascosto. Una concezione in parte ripresa peraltro dallo stesso Boehm, che spiega così le immagini come processi di esibizione che non si limitano a ripetere il dato, ma "danno a vedere qualcosa".

un'immagine si differenzia – ad esempio – da una rappresentazione?³⁴ Sono interrogativi come questi – e non sono certo gli unici – ad essere ancora oggi al centro del dibattito filosofico sull'immagine e a rendere evidente l'esigenza di capire *che cos'è* un'immagine non solo in relazione al suo uso, ma soprattutto in relazione alla sua essenza, slegandola quindi da specifiche attività umane o dall'uomo come suo principale portatore e produttore. È in questo senso, dunque, che a mio avviso vale la pena di tornare ancora una volta sull'opera di Heidegger ed avvalersi dell'apparato concettuale da lui elaborato³⁵, per mostrare cioè quale possa essere un modo – non certo l'unico e non necessariamente il migliore – per cogliere l'essenza dell'immagine e la sua importanza (anche ma non solo per l'uomo), nella consapevolezza e nella convinzione che davvero essa possa segnare, per il pensiero non-rappresentativo, un sentiero alternativo ed esplorato in modo non ancora sufficiente³⁶. Naturalmente, vista l'assenza di una trattazione sistematica o compiuta e la parziale indecidibilità delle ambiguità di fondo che l'argomento presenta, un'adeguata comprensione dell'immagine heideggeriana richiede oggi di essere connessa anche al “mondo” speculare e per certi versi antitetico della rappresentazione, nonché agli universi del linguaggio, della poesia, della metafisica, poiché una tale riflessione risulta indiscutibilmente meno esplicita e più frammentaria rispetto alle meditazioni da Heidegger dedicate a questi altri ambiti.

L'ORIGINE DELL'OPERA D'ARTE E LA TENTAZIONE PROSPETTICA

Prima di procedere con il lavoro ermeneutico sui luoghi heideggeriani che risultano significativi nell'economia di questa ricerca, vale la pena spendere qualche parola su alcune problematiche di metodo. Come infatti accade con gli autori che, come nel caso di Heidegger, sono volutamente non-sistematici (e non per ragioni stilistiche o di mera

³⁴ Il lessico della lingua inglese accentua addirittura queste differenze, distinguendo, ad esempio, tra *picture*, *image*, *representation*.

³⁵ A maggior ragione se si tiene presente che le analisi o interpretazioni heideggeriane dell'epoca presente (anzitutto sotto il profilo ontologico) sono alla base di molte successive elaborazioni teoriche e costituiscono il terreno sul quale si è (in parte) formato un buon numero dei pensatori oggi dediti ai problemi che l'immagine pone.

³⁶ Cfr. V.M. Fóti, *Representation and the image: Between Heidegger, Derrida, and Plato*, cit., p. 76.

forma, bensì per una necessità del pensiero), risulta spesso alquanto difficile scegliere *il punto* dal quale “partire” per svolgere un’adeguata delucidazione del loro pensiero, a maggior ragione se esso si mantiene, per certi versi, in un’ambiguità di fondo che non facilita il lavoro dell’interprete – anche se lo rende certamente più avvincente. Volendo e dovendo comunque indicare un punto di partenza per la nostra indagine sull’immagine heideggeriana, possiamo almeno “osare” e rivolgerci – almeno in prima battuta – al luogo che più di altri sembra avere a che fare con questi temi, vale a dire la conferenza su *L’origine dell’opera d’arte* del 1935/36³⁷. Diciamolo subito: si tratta di un testo che, almeno apparentemente, non aiuta affatto a dirimere *la questione*, che sembra cioè non consentire di cogliere in modo definitivo né se Heidegger sia ben disposto nei confronti dell’immagine, né a quale immagine egli eventualmente si riferisca – pittorica? mentale? poetica?

Formulando il problema in altri termini, si potrebbe chiedere: *perché Hölderlin e non Van Gogh?* Nel testo in questione Heidegger richiama infatti, come noto, un’opera effettiva, un quadro di Van Gogh raffigurante un paio di scarpe da contadino, sostenendo che

nell’opera d’arte è posta la verità dell’ente. L’arte è il porsi in opera della verità³⁸,

salvo poi abbandonare repentinamente ogni riferimento pittorico e sancire o in qualche modo avallare il primato della poesia (della *Dichtung*) su tutte le altre arti (il cui carattere sarebbe comunque *dichterisch*³⁹), arti la cui essenza verrebbe affermata nella contrapposizione di un Mondo che apre e di una Terra che custodisce, riproducendo il carattere di non-nascondimento proprio della verità intesa come *ἀ-λήθεια*⁴⁰. Riconsiderando l’articolazione di questo

³⁷ Come noto, la prima redazione costituisce il contenuto di una conferenza tenuta il 13 novembre 1935 per la *Kunstwissenschaftliche Gesellschaft* di Friburgo in Brisgovia e ripetuta nel gennaio 1936 a Zurigo, su invito degli studenti dell’Università. La redazione confluita in *Sentieri interrotti* comprende tre conferenze tenute per il *Freies Deutsches Hochstift* di Francoforte sul Meno il 17 novembre, il 24 novembre e il 4 dicembre 1936, mentre la *Conclusione* è, in parte, posteriore (l’Aggiunta ha visto la luce nella edizione separata del saggio pubblicata dall’editore Reclam nel 1961).

³⁸ M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, cit., p. 25.

³⁹ «Ogni arte, in quanto lascia che si storicizzi l’avvento della verità dell’ente come tale, è nella sua essenza Poesia» [Ivi, p. 56].

⁴⁰ «Esporre un mondo e porre qui la Terra sono due tratti essenziali dell’esser opera dell’opera. Essi si articolano nell’esser opera dell’opera» [M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, cit., p. 33]. Come spiega bene F.-W. Von Herrmann, «terra e

saggio, in effetti ci si può legittimamente chiedere: perché i poeti e non i pittori? Come giustificare – qui ma anche altrove – il privilegio della parola sulla figura?⁴¹

Per gli scopi della nostra ricerca, il problema è certamente notevole: perché – come suggerisce M.Vozza – Heidegger non trae le debite conseguenze dall’analisi delle scarpe di Van Gogh, conferendo alla sola poesia la capacità di una autentica messa in opera della verità, quando nella pittura sembrerebbe compiersi lo svelamento dell’essere dell’ente nella contrada del visibile e dissolversi dunque la secolare opposizione metafisica tra essere e apparire, tra profondità e superficie?⁴²

Si tratta di una questione cruciale, che ha – tra l’altro – portato la critica e gli interpreti a concentrarsi quasi esclusivamente sul versante poetico e linguistico⁴³, relegando quindi la questione dell’immagine a quella denotazione “rappresentativa” elaborata e fornita da Heidegger negli anni Trenta (*Weltbild* come *Vor-stellung*) e scorgendo nella “virata” (o “sterzata”) a favore della poesia una sconfessione delle potenzialità dell’arte pittorica e dell’immagine in generale – ripudio che però Heidegger non pronuncia né in questo testo né altrove!

Non è certo questo il luogo per commentare nel dettaglio lo sviluppo e l’andamento del saggio su *L’origine dell’opera d’arte*, tuttavia non pare superfluo ripercorrerne i punti salienti.

Già a partire dal testo della stesura originaria, concettualmente assai elaborato ed innovativo e databile al 1931/1932, Heidegger presenta e delinea le quattro tesi principali che saranno poi riprese, senza rilevanti modifiche, nel trattato definitivo su *L’origine dell’opera*

mondo si co-appartengono. Il mondo come ciò che insorge e si estende e la terra come l’elemento contraentesi che si rischiera ‘sono costitutivamente divergenti’, eppure ‘mai separati’ [...]. La vera relazione tra mondo e terra deve essere colta come la piena unità della loro contrapposizione [...]. Contesa [...] Invece di distruggersi l’un l’altro i contendenti si esaltano reciprocamente – ovvero: l’uno eleva l’altro ‘fin dentro la quadratura del loro stanziarsi’ [...]. La contesa non è distruttiva, bensì improntata ad un reciproco chiamarsi in causa. In questo movimento dell’indursi reciprocamente alla contesa, quest’ultima ‘si arricchisce’, porta cioè se stessa a un rigore e a un’originarietà sempre maggiori» [F.-W. Von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst*, Klostermann, Frankfurt am Main 1994, tr. it. a cura di M. Amato e I. De Gennaro, *La filosofia dell’arte di Martin Heidegger*, Marinotti, Milano 2001, pp. 271-275]

⁴¹ Cfr. M. Vozza, *Oltre Heidegger: Arte, poesia e romanzo*, in F. Vercellone e A. Macor (a cura di), *Teoria del Romanzo*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2009.

⁴² Cfr. M. Vozza, *Oltre Heidegger: Arte, poesia e romanzo*, cit., p. 202.

⁴³ È sufficiente scorrere una qualsiasi bibliografia degli studi su Heidegger per rendersi conto del numero impressionante di contributi dedicati a poesia e linguaggio.

d'arte:

1. l'arte è origine dell'opera d'arte, a condizione però che la sua essenza venga pensata e sperimentata come una messa in opera della verità, da precisarsi a sua volta come apertura e istituzione storica dell'essere;
2. quest'ultima risulta pensata nell'orizzonte di una *Dichtung*, ossia di una "poesia" o di una "dettatura"⁴⁴, che a sua volta esprime l'essenza stessa dell'arte e contrassegna la storicità del progetto dell'essere all'interno di un essenziale riferimento al linguaggio;
3. l'essenza dell'opera d'arte (accuratamente distinta da quella dell'oggetto della fruizione estetica e da quella del manufatto artistico) è pensata come una contesa tra terra e mondo, che rappresenta la modalità peculiare in cui la verità accade in quanto arte e si pone in opera, distinguendosi così – in quanto evento storico di un'opera – dalle regioni del pensiero filosofico, dalla statuizione politica e dalla fondazione religiosa;
4. infine, il carattere essenziale di questo tipo di meditazione verte esclusivamente sulla "grande arte" e risulta a tutti gli effetti preparatorio, rivolgendosi all'origine in quanto decisione storica che nulla ha a che vedere (né in senso metafisico né disciplinare) con la teorizzazione estetica, ricercandone anzi un esplicito superamento e avvalendosi, in ciò, di una critica globale nei confronti dell'industria dell'arte e di tutte quelle forme del sapere che – consapevolmente o inconsapevolmente – la promuovono e la praticano, con l'effetto di renderla infine un presupposto ovvio e insuperabile della "cultura".

Naturalmente, rispetto all'arte come messa in opera della verità, alla contesa fra terra e mondo e persino al linguaggio, l'irruzione del tema della *Dichtung* come istituzione storica e soprattutto l'ampio risalto che essa assume nella terza sezione (*Verità e arte*) del saggio del 1936 sono impensabili senza il decisivo confronto con Hölderlin, nel corso del quale si ristrutturava gran parte della terminologia heideggeriana degli anni Trenta. Si tratta di un capitolo della storia intellettuale di

⁴⁴ Come alcuni propongono di tradurre il termine che Heidegger stesso ha inteso tecnicizzare, mettendolo in tensione con il significato corrente di «opera letteraria» e di «poesia». Cfr. in particolare le considerazioni sull'essenza della *Dichtung* nel corso del semestre invernale 1934-1935 dedicato a *Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein"*, in cui Heidegger fa peraltro ampio uso della corrispondente voce del *Deutsches Wörterbuch* dei Grimm.

Heidegger che è stato già a lungo approfondito e studiato e su cui dunque non vale la pena dilungarsi vista l'abbondante bibliografia disponibile.

Piuttosto, vale la pena di spendere qualche parola su un altro punto, la cui rilevanza è cruciale per il nostro lavoro. Infatti, con riferimento all'ultima delle quattro "tesi" sopra delineate, relativa al necessario superamento dell'estetica – se non addirittura al suo ripudio da parte di Heidegger –, devono essere qui evidenziate alcune affinità con le sue riflessioni esplicitamente riguardanti il rapporto soggetto-oggetto o l'essenza dell'età moderna. Nella postfazione del 1950 al trattato su *L'origine dell'opera d'arte*, Heidegger afferma infatti che

Da quando ebbe inizio una considerazione specifica dell'arte e degli artisti, questa considerazione ha preso il nome di estetica. L'estetica assume l'opera d'arte come un oggetto, e precisamente come l'oggetto della αἴσθησις, della apprensione sensibile nel senso più ampio. Oggi questa apprensione prende il nome di esperienza vissuta [*Erlebnis*]. Il modo in cui l'uomo esperisce l'arte ne decide l'essenza. L'esperienza vissuta è fatta valere come criterio originario non solo del godimento artistico, ma della stessa produzione dell'opera. Tutto è esperienza vissuta. Ma, forse, l'esperienza vissuta è l'elemento in cui l'arte sta morendo. Questo morire procede così lentamente che ha bisogno di alcuni secoli⁴⁵.

L'estetica, dunque, considerando l'opera d'arte come mero oggetto, si mantiene nel solco di quella tradizione che nel capitolo precedente abbiamo visto essere caratterizzata da un atteggiamento "rappresentativo" e che Heidegger riconduce alla metafisica e all'età moderna. L'estetica, pertanto, scaturisce dal fraintendimento dell'inizio e dall'incapacità di rapportarsi all'opera d'arte in quanto porsi in opera della verità, ovvero a partire dall'*Ereignis*. Tutto ciò sembra avvalorato da una formulazione quasi analoga nella conferenza del 1938 su *L'epoca dell'immagine del mondo*, secondo cui, accanto alla scienza e alla tecnica meccanica quali manifestazioni essenziali del mondo moderno,

una terza manifestazione, non meno importante, del Mondo Moderno sta nel processo in virtù del quale l'arte è ricondotta nell'orizzonte dell'estetica. Ciò significa che l'opera d'arte si trasforma in oggetto dell'esperienza vissuta, con la conseguenza

⁴⁵ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., pp. 62-63.

dell'interpretazione dell'arte come forma di espressione della vita dell'uomo⁴⁶.

È necessario – a questo punto – inquadrare adeguatamente, sebbene solo a margine, il contributo fornito da Heidegger al “problema estetico”, pena la caduta in un circolo vizioso che condurrebbe ad esiti paradossali. Che il suo pensiero o parte di esso debbano infatti rientrare in una storia dell'estetica non è infatti qualcosa di assolutamente scontato, come del resto appare evidente dai passi appena citati.

Se rivogliamo l'attenzione all'interpretazione heideggeriana dell'estetica – che emerge seppure in modo non sistematico nei suoi scritti – le affermazioni più ricorrenti di Heidegger scongiurerebbero, almeno in prima battuta, di annettere organicamente le sue riflessioni sull'arte alla moderna storia dell'estetica. Queste affermazioni ruotano in sostanza attorno a due “tesi” principali, entrambe rese esplicite nelle annotazioni manoscritte. Secondo la prima, la nascita dell'estetica si accompagna al venir meno del vincolo originario tra arte e verità, che dunque si co-apparterrebbero. L'altra tesi afferma che il fatto per cui

ogni estetica fondata secondo un pensiero (cfr. Kant) faccia saltare se stessa è allo stesso tempo il sintomo infallibile che, da un lato, questa interrogazione sull'arte non è contingente, ma pure, dall'altro, che essa non costituisce l'essenziale⁴⁷.

L'estetica non costituisce l'essenziale e dunque può essere tranquillamente superata, relegata ad un passato che è quello in cui dell'essere, fondamentalmente e secondo l'ottica della metafisica, non ne è stato ni-ente. Se però leggiamo queste affermazioni alla luce del fatto che Kant non ha mai scritto un'estetica e anzi ha esplicitamente rinunciato a fondarla⁴⁸, ed Hegel – a prescindere dalla celebre tesi sulla “morte” dell'arte – già nell'introduzione alla sua *Estetica* ha chiarito l'estrinsecità del rapporto tra filosofia dell'arte (intesa come scienza filosofica) ed estetica (intesa come scienza del senso, del sentire)⁴⁹, allora, anche nel caso di Heidegger non è più un paradosso, bensì una caratteristica strutturale, il fatto che la storiografia estetica

⁴⁶ M. Heidegger, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 72.

⁴⁷ M. Heidegger, *Nietzsche* cit., p. 136.

⁴⁸ Cfr. I. Kant, *Critica della ragion pura*, tr. it. a cura di G. Colli, Adelphi, Milano 1976, pp. 76-77, n. 1.

⁴⁹ Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, tr. it. a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1997, p. 5.

risulti anche una storiografia dei punti di frattura, di discontinuità e di messa in crisi dei paradigmi e degli statuti disciplinari. Heidegger può dunque essere pienamente annoverato tra i pensatori che hanno segnato il corso dell'estetica, sebbene in maniera dirimpente, e ciò anche se resta in ogni caso vero che egli prese con determinazione le distanze da tale disciplina, proponendone addirittura il superamento. Quest'ultima circostanza, così come il legame che la "questione estetica" intrattiene non solo con la metafisica ma anche con la dinamica soggetto-oggetto tipica dell'atteggiamento rappresentativo, assume un rilievo ancora più particolare se si considerano i *Sei fatti fondamentali ricavati dalla storia dell'estetica*, contenuti nel corso di lezioni su *La volontà di potenza come arte* tenuto da Heidegger nel semestre invernale 1936-37⁵⁰. L'estetica, afferma Heidegger con ampie risonanze rispetto agli appunti e alle annotazioni *Sul superamento dell'estetica*⁵¹ del 1934, è

la considerazione dello stato sentimentale dell'uomo nel suo rapporto al bello, è la considerazione del bello in quanto riferito allo stato sentimentale dell'uomo [...]. Ma il bello può essere: della natura o dell'arte. Poiché dunque l'arte produce nel suo modo il bello, in quanto l'arte è arte "bella", la riflessione sull'arte diventa "estetica". In riferimento al sapere dell'arte e al porre la questione dell'arte, l'estetica è quindi quella riflessione sull'arte nella quale il rapporto sentimentale dell'uomo con il bello raffigurato nell'arte costituisce l'ambito decisivo della determinazione e della fondazione, e rimane il suo punto di partenza e di arrivo. Il rapporto sentimentale con l'arte e le sue produzioni può essere quello del creare e quello del fruire e recepire [...]. L'opera d'arte è posta come "oggetto" per un "soggetto". La relazione soggetto-oggetto, e precisamente quella sentimentale, è determinante per la sua considerazione. L'opera diventa oggetto nel suo aspetto rivolto all'esperienza vissuta⁵².

Se le cose stanno così, se per Heidegger cioè

⁵⁰ Cfr. M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., pp. 86-100.

⁵¹ M. Heidegger, *Zur Überwindung der Aesthetik. Zu "Ursprung des Kunstwerkes"* [1934 ss.], in "Heidegger Studies", 6 (1990), pp. 5-7; tr. it. a cura di A. Ardovino, *Sul superamento dell'estetica. Su "origine dell'opera d'arte"*, in "Aesthetica Preprint", 72 (2004), "Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti di M. Heidegger", pp. 57-59.

⁵² M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., p. 87.

la riflessione filosofica sull'essenza dell'arte *comincia* già come estetica⁵³,

si può ben comprendere come la complessa articolazione della posizione heideggeriana sull'arte possa risultare problematica per questa linea di ricerca. Ed è evidente – allora – che il primo (grosso) nodo problematico che si è dovuto affrontare è se anzitutto esista una riflessione heideggeriana sull'immagine, una riflessione che non si limiti alla mera rappresentazione. Parrebbe quasi scontato, visto il titolo di questo lavoro. Eppure così non è. Uno degli scopi di questo lavoro è dunque di mostrare che, al di là della sconfessione dell'estetica e della conclusione del saggio su *L'origine dell'opera d'arte*, al di là del quasi morboso appuntarsi dell'attenzione di Heidegger sulla poesia e sulla "poeticità" di ogni arte, al di là degli evidenti riferimenti alla rappresentazione come categoria o atteggiamento tipico di un pensare "metafisico", ebbene al di là e accanto a tutto questo esiste anche e comunque un versante della riflessione heideggeriana che, seppure in modo meno esplicito e magari – ammettiamolo pure – frammentario, si sviluppa però su una nozione ben diversa, quella di immagine.

Senza correre il rischio di naufragare nell'immensa produzione heideggeriana, già uno studio attento del saggio dedicato all'origine dell'opera d'arte⁵⁴ permette di gettare una luce diversa sulla questione. In primo luogo, si deve – infatti – tener presente che la stesura del saggio su *L'origine dell'opera d'arte* non è – di fatto – definitiva, il che rende il testo – per certi versi – "incompiuto", poiché la sua riscrittura (annunciata ma mai realizzata) non vide mai la luce. Poiché non vi è motivo per dubitare di quanto riportano tanto O. Pöggeler quanto F.-W. von Herrmann circa la volontà del maestro di rimettere mano a *L'origine dell'opera d'arte*, non è da escludere che, a distanza

⁵³ Così il passo completo: «Il nome 'estetica' per indicare la riflessione sull'arte e sul bello è recente e risale al secolo; ma la cosa designata in modo pertinente dal nome, il modo di porre la questione dell'arte e del bello partendo dallo stato sentimentale dei fruitori e dei produttori, è antica quanto la riflessione sull'arte e sul bello nel pensiero occidentale. La riflessione filosofica sull'essenza dell'arte *comincia* già come estetica» [M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., p. 88].

⁵⁴ Studio condotto anche grazie all'ausilio di alcuni fra i numerosi contributi dedicati all'argomento. Cfr. F.-W. von Herrmann, *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger*, cit.; J.J. Kockelmans, *Heidegger on Art and Art Works*, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht, 1986; F. Biemel e F.-W. von Hermann (a cura di), *Kunst und Technik*, Klostermann, Frankfurt am Mein, 1989; O. Pöggeler, *Bild und Technik. Heidegger, Klee und die moderne Kunst*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2002; O. Pöggeler, *Der Denkweg Martin Heideggers*, Neske, Pfullingen 1963, 2. Auflage 1983. 3., erw. Auflage 1990, 4., erw. Auflage 1994.

di anni, Heidegger non potesse tornare (o definitivamente approdare...) sulla questione dell'immagine, anche e soprattutto alla luce della cospicua attenzione che negli ultimi anni egli rivolge a Cézanne⁵⁵ e, in particolare, a Klee⁵⁶ – indubitabilmente eminenti rappresentanti dell'arte pittorica. Il fatto, poi, che la trattazione relativa all'arte figurativa si interrompa all'improvviso per lasciare spazio alla poesia, non va assolutamente disgiunto dall'andamento e dallo sviluppo complessivo delle tre conferenze poi pubblicate negli *Sentieri interrotti* con il titolo *L'origine dell'opera d'arte*, e soprattutto da quello che rappresenta uno dei fili conduttori di tutto il saggio, vale a dire il continuo confronto che Heidegger intrattiene con la tesi hegeliana della “morte dell'arte”. Per Heidegger è infatti un problema sapere se l'arte è, oggi, ancora uno dei modi del disvelamento, ovvero dell'accadere della verità. La sua posizione nei confronti della tesi hegeliana, come pure i suoi dubbi circa la direzione e il luogo propri dell'arte moderna (ovvero il fatto se essa sia ancora oppure no un modo eminente di disvelamento della verità), trovano riscontro anche nella celebre intervista rilasciata a *Der Spiegel*, *Ormai solo un Dio ci può salvare*, nella quale egli pone – ancora una volta – la questione e rinuncia nuovamente a dare una risposta. Come noto, infatti, anche in quella sede – e siamo il 23 settembre 1966 – la risposta di Heidegger non chiude definitivamente la questione:

SPIEGEL

Professore, nell'ambito del pensiero non vi sono enunciati autoritativi. Perciò non ci si deve propriamente affatto sorprendere che anche l'arte moderna trovi difficile pronunciare sentenze autoritative. Tuttavia Lei la chiama «distruttiva». L'arte moderna comprende spesso se stessa come arte sperimentale. Le sue opere sono sperimentazioni [...] esperimenti in base ad una condizione di isolamento dell'uomo e dell'artista e, tra cento esperimenti, qua e là emerge ogni tanto un capolavoro.

⁵⁵ A mero titolo di esempio cfr. M. Heidegger, *Principi del pensiero*, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, ed. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2002, p. 177.

⁵⁶ Cfr. H.W. Petzet, *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger 1929-1976*, Frankfurt, Societats-Verlag, 1983, p. 156; O. Pöggeler, “Über die moderne Kunst”. *Heidegger und Klee's Jenaer Rede von 1924*, Verlag Palm & Enke, Erlangen-Jena 1995, p. 1; G. Seibold, *Heideggers nachgelassene Klee-Notizen*, in «Heidegger Studien», 9 [1993], trad. it. di A. Pinotti, *Gli appunti postumi di Heidegger su Klee*, in C. Fontana (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, Milano, Silvana editoriale, 1996, pp. 103-108.

HEIDEGGER

Ma questa è appunto la grande questione: dove si colloca l'arte?
Quale è il suo luogo?

SPIEGEL

Già, ma con questo Lei pretende dall'arte qualche cosa, che ha già rinunciato a pretendere dal pensiero.

HEIDEGGER

Io non pretendo nulla dall'arte. Dico soltanto (si tratta di una domanda), quale luogo assume l'arte?

SPIEGEL

Se l'arte non conosce il proprio luogo è perciò distruttiva?

HEIDEGGER

Va bene, come non detto. Io vorrei però constatare che non vedo l'indicatore di direzione dell'arte moderna, tanto più che resta oscuro dove l'arte stessa vi ravvisi, o per lo meno cerchi, l'elemento a sé più proprio⁵⁷.

Se per quanto riguarda la “salute” dell'arte nel mondo contemporaneo sussistono dunque tali dubbi, e se, per Heidegger, dove domina il *Gestell* – nell'epoca della tecnica – come modo eminente dell'accadere della verità⁵⁸ domina pure il prospettivismo moderno, ovvero domina lo sguardo di un soggetto rappresentante e calcolante, si può quindi ben comprendere come, nel 1936, egli possa aver preferito evitare di trarre le debite conseguenze dall'analisi delle scarpe di Van Gogh, assegnando alla poesia il primato sulle altre arti ed evitando al contempo rischiose vicinanze fra l'ambito della figurazione artistica e quello della rappresentazione prospettica. Perché? In che cosa consisterebbe la “pericolosa” prossimità tra questi due ambiti? Qual è l'anello di congiunzione tra le opere dell'arte moderna e l'atteggiamento calcolante-raziocinante tipico del soggetto moderno? Si tratta di quella che potremmo chiamare la “tentazione

⁵⁷ M. Heidegger, *Ormai solo un dio ci può salvare. Intervista con lo Spiegel*, trad. it. di A. Marini, Ugo Guanda Editore, Parma-Roma 1987, p. 155. Sul significato complessivo dell'intervista e per un'analisi dei temi ivi affrontati, cfr. anche l'ottima introduzione di A. Marini, *La politica di Heidegger*, in M. Heidegger, *Ormai solo un dio ci può salvare*, cit.

⁵⁸ Cfr. M. Heidegger, *L'impianto*, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., pp. 45-70; M. Heidegger, *La questione della tecnica*, in Id., *Saggi e discorsi*, cit., pp. 5-27.

prospettica”. Gran parte dell’arte moderna condivide – infatti – con il pensiero calcolante quell’atteggiamento di fondo per cui, dato un soggetto (lo si chiami pure l’uomo), a partire da esso si dà uno “sguardo” sul reale. Non solo: quello sguardo sul reale, sulla base delle regole della prospettiva, pretende pure di essere lo sguardo *giusto* sul reale.

Per affrontare questo delicato punto può essere utile rifarsi allo studio che Hans Belting ha dedicato allo storia dello sguardo e della prospettiva in Occidente⁵⁹, dal momento che in esso trovano uno sviluppo coerente le tematiche che qui ora stiamo affrontando. Naturalmente, come ricorda Belting, la prospettiva non è solo un problema artistico, non è solo il tema distintivo dell’arte occidentale⁶⁰, ma

svela la propria dimensione culturale soltanto qualora la si consideri come una questione che attiene all’immagine⁶¹.

Non solo. Per considerare la prospettiva come una questione che ha a che fare con l’immagine (a prescindere da quale sia il tipo di immagine in questione) è necessario un secondo elemento. Ed infatti, come ricorda lo studioso,

il panorama può dirsi completo soltanto nel momento in cui prende la parola anche il soggetto moderno, che si colloca, in senso davvero letterale, di fronte all’immagine prospettica e in quella posizione scopre se stesso⁶².

La prospettiva, vera e propria tecnica culturale prima che artistica, ha indubitabilmente trasformato, e non poco, la cultura visiva dell’età moderna⁶³, al punto da aver

portato all’interno dell’immagine lo sguardo e, assieme allo sguardo, anche il soggetto che guarda⁶⁴.

Questa operazione non fu di poco conto, al punto che non si può che concordare con Belting quando egli sostiene che

⁵⁹ H. Belting, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, trad. it. di M. Gregorio, Bollati Boringhieri, Torino 2010.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 12.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Cfr. *ivi*, p. 14.

⁶⁴ *Ibidem*.

nella storia della visione, l'invenzione iconica che chiamiamo 'prospettiva' rappresentò una rivoluzione⁶⁵.

La vicinanza con le tesi heideggeriane è qui davvero notevole e non si può ignorare il fatto che Heidegger avesse probabilmente ben presenti queste "dinamiche" nel descrivere il pensiero rappresentativo (e nel condannarlo). Lo stesso Belting, del resto, riconosce, per certi versi, ad Heidegger il debito di aver messo a fuoco i termini della questione sul piano filosofico quando afferma che grazie alla prospettiva

lo sguardo divenne arbitro dell'arte, e al seguito di essa il mondo, secondo la formulazione di Heidegger, divenne *immagine*. Per la prima volta l'immagine prospettica rappresentò lo sguardo che l'osservatore rivolge al mondo, e così trasformò il mondo in uno *sguardo sul mondo*⁶⁶.

Un punto va qui – naturalmente – tenuto in grande considerazione, e cioè il fatto che quello che Belting definisce "sguardo iconico", prodotto dalla prospettiva,

non è uno sguardo rivolto a immagini, bensì *sguardo divenuto immagine*⁶⁷.

La prospettiva traspone nell'immagine lo sguardo stesso, ovvero – in termini heideggeriani – il soggetto. Ecco che questa immagine diviene così propriamente *Vor-stellung*, qualcosa di posto innanzi al soggetto che proietta in essa il suo sguardo, ovvero il suo punto di vista. Ed infatti

la posizione privilegiata attribuita all'osservatore di fronte all'immagine [...] gli è necessariamente riconosciuta anche nel mondo. In tal modo, la prospettiva è divenuta l'espressione di un pensiero antropocentrico⁶⁸.

Lo sguardo diventa così il simbolo di un soggetto attivo, che si situa nel mondo controllandolo e misurandolo, con la conseguente definizione di un nuovo concetto di spazio, reinventato come spazio

⁶⁵ H. Belting, *I canoni dello sguardo*, cit. p. 26.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Ivi, pp. 30-31.

misurabile, legato a un osservatore e alla sua posizione⁶⁹. È l'inizio dell'età moderna (e anche il suo sviluppo), vale a dire la nascita di un

soggetto, che [...] cominciò ad avanzare la richiesta di vedere il mondo con i propri occhi⁷⁰.

E di dominarlo!

Per quanto riguarda la prospettiva nell'arte le cose stanno più o meno nello stesso modo:

Il soggetto, infatti, è già presente nel momento in cui il quadro rappresenta uno sguardo che l'osservatore riconosce come proprio. Il soggetto osservatore, ponendosi davanti al quadro, rivendica una posizione dalla quale appropriarsi del mondo sotto forma di immagine⁷¹.

Se ora torniamo ad Heidegger, possiamo ben comprendere come distinguere fra la prospettiva in arte (che egli, almeno ne *L'origine dell'opera d'arte*, non rottama né sconfessa) e l'atteggiamento prospettico del pensiero rappresentativo, a quel punto, avrebbe richiesto, nelle tre conferenze del 1935-36, uno sforzo non indifferente e che forse non valeva nemmeno la pena di compiere, visto e considerato che lo scopo del saggio non è quello di porre attenzione su una forma d'arte in particolare, bensì di capire se, a fronte della tesi hegeliana sulla morte dell'arte, quest'ultima è oggi ancora un modo del disvelamento. Inoltre, non va dimenticato che quelle conferenze (e il saggio che da esse è scaturito) furono pronunciate pubblicamente: un'occasione nella quale ad Heidegger non interessava certo spiegare la differenza fra l'atteggiamento prospettico-rappresentativo del soggetto e l'uso della prospettiva nella grande arte moderna. A riprova di ciò, si tenga presente che nei contemporanei *Beiträge zur Philosophie* Heidegger parla dell'immagine in termini assolutamente positivi, allorquando, ad esempio, connette esplicitamente *Dichtung* e *Bild* ed afferma che

più facilmente di altri, il poeta cela la verità nell'immagine, e la dona, allo sguardo, per conservarla⁷².

⁶⁹ Cfr. H. Belting, *I canoni dello sguardo*, cit. p. 41.

⁷⁰ Ivi, p. 144.

⁷¹ Ivi, p. 208.

⁷² M. Heidegger, *Contributi alla filosofia*, cit., p. 48.

Il confronto con i *Beiträge zur Philosophie* risulta – ancora una volta – decisivo per lo sviluppo di questa ricerca, e ciò non solo per la densità teoretica di quell’opera dallo stile quasi oracolare, ma anche – e forse soprattutto – perché essa è stata stesa proprio tra il 1936 e il 1938⁷³ (subito dopo le conferenze dedicate all’arte), ed offre – come si è già avuto modo di chiarire – la prima originale elaborazione di un pensiero “conforme” alla storia dell’Essere, in cui prende così forma un universo speculativo nuovo e sorprendente⁷⁴. Naturalmente, nell’ambito dei *Beiträge*, proprio perché essi sono un’opera di transizione (si potrebbe osare affermando che essi sono l’opera della svolta, della *Kehre*), non si trovano soluzioni definitive alla questione dell’immagine, né del resto si trovano altrove nella produzione heideggeriana, dal momento che Heidegger si propone di tracciare sentieri, non di edificare sistemi:

Questo dire speculativo è una *indicazione*. Essa mostra l’aperto del salvataggio della verità dell’Essere nell’ente come una necessità, senza essere un comando. Un simile pensiero non ammetterebbe mai di essere trasformato in una dottrina e si sottrae totalmente all’accidentalità dell’opinare, fornisce però ai pochi e al loro sapere, laddove occorra, una indicazione per trar fuori l’uomo dalla confusione di ciò che non è (*das Unseiende*)⁷⁵.

A ciò si aggiunga che è necessario un intenso sforzo – da un lato ermeneutico e dall’altro teoretico – per operare la ricostruzione delle linee fondamentali del pensiero heideggeriano, che in quest’opera possono apparire forse confuse. Tutto questo, tuttavia, non costituisce un limite se adeguatamente inquadrato nell’ambito del tentativo che stiamo operando, quello di mostrare che nel 1936, nel saggio dedicato a *L’origine dell’opera d’arte*, pur abbandonando repentinamente ogni riferimento all’arte pittorica e pur sostenendo il primato della poesia, Heidegger non escludeva assolutamente la possibilità che anche nella pittura e quindi pure nell’immagine potesse compiersi in modo adeguato lo svelamento dell’Essere.

⁷³ Come suggerisce F. Volpi si tratta di un’opera che «rappresenta il tentativo più organico e coerente - dopo il ‘fallimento’ di *Essere e tempo* e dopo l’intermezzo politico del 1933 - di riprendere la problematica che avrebbe dovuto essere trattata nella parte inedita del capolavoro del 1927» [F. Volpi, *Avvertenza del curatore dell’edizione italiana*, in M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 19].

⁷⁴ Cfr. *ibidem*.

⁷⁵ Ivi, p. 37.

A questo proposito, oltre al passo già citato, nei *Beiträge* ve n'è un altro in cui Heidegger connette in modo esplicito poesia ed immagine esprimendosi positivamente su quest'ultima, e ciò accade precisamente quando nel § 23 – intitolato “Il pensiero iniziale. Perché pensare dall'inizio?” – egli pone la questione se oltre al pensiero iniziale vi siano altre vie per pervenire all'“essenziale permanenza (*Wesung*) dell'essere stesso”⁷⁶. Qui il pensatore tedesco scrive che l'intimità del poeta prende forma in disegni ed immagini, e lascia intendere che è proprio in una tal forma visibile del poema che il poeta dispone ciò che di lui è essenziale:

Ma ci sono altre vie nell'epoca della necessità? Quale fortuna è qui riservata al poeta! Disegni e immagini possono esser per lui ciò che è più intimo, e la forma visibile del 'poema' può disporre in sé ciò che di lui è rispettivamente essenziale⁷⁷.

L'immagine costituisce qui addirittura la “fortuna” che è riservata al poeta. Non solo dunque si ammette l'esistenza di un elemento “immaginale” nell'opera del poeta (il cantore dell'Essere), ma addirittura tale elemento, l'immagine, è ciò che consente al poeta di raccogliersi nella sua intimità per esprimere l'essenziale.

Questi due passi, oltre a provare che ha senso eccome occuparsi dell'immagine nel pensiero di Heidegger, rendono legittimo, nella nostra interpretazione, un procedere che tenga conto anche delle “soluzioni” da Heidegger elaborate nell'ambito della poesia (e del linguaggio). Un tale modo di indagine non appiattisce certo la questione dell'immagine su altri ambiti, ma, ampliando l'orizzonte ermeneutico, è semmai consapevole della necessità di utilizzare tutte le molteplici potenzialità dell'universo concettuale heideggeriano per collegare fra loro i diversi “frammenti” in cui è affrontata la questione dell'immagine.

OLTRE LA RAPPRESENTAZIONE: L'IMMAGINE

Dal momento che – come si è visto in rapporto al *Vor-stellen* – la logica del *subjectum* impedisce l'autentica comprensione dell'Essere ovvero impedisce di coglierne la verità, tanto alla poesia quanto

⁷⁶ M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 82.

⁷⁷ Ivi, p. 84.

all'immagine questa possibilità è invece data e si realizza pertanto nel e col superamento della soggettività e del prospettivismo moderno:

Lo stare a comprendere (*Ver-stehen*) l'essere in quanto fondazione della sua verità è dunque il contrario della 'soggettivizzazione', poiché implica il superamento di ogni soggettività e dei modi di pensare da essa determinati⁷⁸.

Ciò si rende possibile perché il domandare dell'Essere proprio della poesia e dell'immagine – come del resto del pensiero conforme all'altro inizio – è radicalmente diverso rispetto a quello tipico del pensiero rappresentativo: si tratta infatti di un porre la domanda fondamentale che fa saltare (indietro, a quanto è rimasto impensato) nell'esperienza della verità dell'essere⁷⁹.

Non si può fare a meno di notare che la riflessione sulla poesia e sull'immagine segue un andamento analogo a quanto si è già visto nell'ambito della coppia metafisica-pensiero rappresentativo: il discorso sull'una implica il riferimento all'altra, il che – ancora una volta – rende legittime le parziali corrispondenze che è necessario tenere a mente fra immagine, poesia e pensiero iniziale (altro inizio), se si vogliono cogliere appieno le potenzialità della nozione heideggeriana di immagine.

Ma le corrispondenze non si fermano qui. Quando Heidegger parla di poesia, di immagine e – in generale – di opera d'arte, in ballo c'è infatti ben più che il – quasi programmatico – superamento dell'estetica. Il domandare dell'opera d'arte, della verità dell'opera d'arte, ha lo stesso significato che il domandare della verità dell'essere assume rispetto alla metafisica, vale a dire quello di inaugurare un'altra storia:

La domanda sull'origine dell'opera d'arte non vuole stabilire una definizione atemporale dell'essenza dell'opera d'arte [...]. La domanda è intimamente connessa con il compito del superamento dell'estetica e cioè, al tempo stesso, di una determinata concezione dell'ente come ciò che si può rappresentare oggettivamente. Il superamento dell'estetica, a sua volta, risulta necessariamente dal confronto storico con la metafisica in quanto tale [...]. Il superamento della metafisica

⁷⁸ M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 262.

⁷⁹ «A differenza della domanda guida, la domanda fondamentale si solleva come domanda *formulata*, con la formulazione interrogativa stessa, per saltare indietro, partendo da questa, nell'originaria esperienza fondamentale del pensiero della verità dell'Essere» [Ivi, p. 238].

significa lo sblocco del primato della domanda sulla verità dell'essere rispetto a qualsiasi spiegazione «ideale», «causale», «trascendentale» e «dialettica» dell'ente. Il superamento della metafisica non è tuttavia un ripudio della filosofia invalsa finora, bensì il salto nel suo primo inizio senza voler ripristinarlo [...]. Quel che vale per la «metafisica» in generale vale dunque anche per la meditazione sull'«origine dell'opera d'arte», che prepara una decisione storicamente transitoria⁸⁰.

Il domandare che inaugura l'oltrepassamento del *Vor-stellen* è il fondamento, tanto per il pensiero quanto per l'arte, di un'altra storia. Col suo domandare dell'essere, l'uomo fa la guardia, veglia, fonda. Ciò – per un verso – accade nel pensiero che scaturisce dal “silenzio che conquista”. Ma questa è solo una delle possibile vie. Per altro verso, l'uomo fa infatti la guardia istituendo la verità dell'essere e salvandola in quell'“ente” che è l'opera d'arte:

La guardia dell'uomo è però il fondamento di un'altra storia. Essa infatti non si compie come un mero tenere d'occhio qualcosa lì presente, ma questo vegliare è tale da fondare. Deve istituire la verità dell'Essere e salvarla nell'“ente” stesso, il quale a sua volta solo così – inserendosi nell'Essere e nel suo straniamento – dispiega l'affascinante semplicità della sua essenza e va oltre ogni macchinazione⁸¹.

L'opera d'arte – sia essa poesia o immagine pittorica – vede così legittimata la propria necessità storica in quanto luogo della salvezza della verità dell'Essere nell'ente-essente: ponendo in opera la verità, immagine e poesia custodiscono l'Essere⁸². Queste vie fondanti⁸³ – l'immagine, la poesia, il pensiero iniziale – accordano un'esperienza (*Erfahrung*) che si accompagna allo “sgomento”:

Nel primo inizio, poiché la φύσις riluceva nell'ἀλήθεια e nella forma di questa, lo stato d'animo fondamentale era lo stupore. L'altro inizio, quello del pensiero conforme alla storia dell'Essere, è accordato e pre-disposto dallo sgomento⁸⁴.

⁸⁰ M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., pp. 483-484.

⁸¹ Ivi, p. 245.

⁸² «Poiché qualcuno eccellente ha bisogno di queste custodie per far sì che l'ente possa ergersi in sé, deve essere l'arte a porre la verità nella sua *opera*» [Ivi, p. 247].

⁸³ È il termine usato dallo stesso Heidegger.

⁸⁴ Ivi, p. 466.

Ora, poiché esso è lo stato d'animo appropriato a "pratiche" pienamente conformi alla storia dell'Essere, anche l'immagine si accompagna evidentemente a un tale sgomento, dal momento che essa, in quanto esperienza autentica (*Erfahrung*)⁸⁵, consente l'entrata nell'accadimento della verità dell'essere e il soggiorno in essa. E ciò avviene in virtù del fatto che l'immagine – come la poesia ed il pensiero conforme alla storia dell'Essere (pensiero iniziale) –, mostrando che l'ente anzitutto "è" mentre prima era solo "ente", consente di realizzare che questo "è" dell'ente, ovvero l'Essere, si è anzitutto sottratto. L'esperienza dello sgomento è dunque l'esperienza dell'insufficienza dell'esperire umano (*Erleben*) innanzi al ritrarsi dell'Essere. Da questo punto di vista lo sgomento che accordano tanto la poesia quanto l'immagine è un "retrocedere" verso ciò che da sempre è familiare⁸⁶ – e si vedrà in seguito che cosa ciò voglia dire per l'immagine rispetto alla mera rappresentazione. Lo sgomento è dunque quello che Heidegger, sempre nei *Beiträge*, non esita a definire come uno "stato d'animo fondamentale"⁸⁷, ovvero quella disposizione che, sola, inaugura lo spazio in cui può essere posta e compresa la domanda dell'Essere e della sua verità:

È solamente lo stato d'animo fondamentale a sostenere la
necessità del domandare,

infatti

se manca lo stato d'animo fondamentale, tutto non è che un
artificioso strepito di concetti e di parole vuote⁸⁸.

Che l'esperienza resa possibile dall'opera d'arte si accompagni allo
sgomento non è nulla di negativo, bensì l'esperienza autentica di
quell'"urto" che Heidegger descrive anche ne *L'origine dell'opera
d'arte*:

L'urto che l'opera - in quanto è quest'opera - è, e la persistenza
di questo urto, esprimono la persistenza di quel riposare in se
stessa che inerisce all'opera. Proprio là dove l'artista, il

⁸⁵ Cfr. il capitolo 2 di questo lavoro.

⁸⁶ «Lo sgomento è il retrocedere dal comportamento più comune tra ciò che è familiare» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 44].

⁸⁷ «Per noi lo stato d'animo fondamentale si chiama: lo sgomento, il ritegno, il pudore, il presagio (*die Ahnung*), il giungere a presagire (*das Er-ahnen*)» [Ivi, p. 50].

⁸⁸ Ivi, p. 49.

processo e le circostanze del sorgere dell'opera rimangono ignoti, l'urto si impone nel modo più netto: l'urto, cioè il "che" [Dass] dell'esser fatta [...]. Così nella produzione dell'opera ha luogo l'offerta del suo "che è"⁸⁹.

Che l'offerta del "che è" dell'opera avvenga imponendosi come urto (come ha ricordato F.-W. von Herrmann, "l'urtare è il modo in cui l'essere-creato creato-dentro l'opera d'arte di ostende a partire dall'opera d'arte"⁹⁰) e che un tale offrirsi non sia nulla di violento, è un punto che lo stesso Heidegger si preoccupa di chiarire onde evitare fraintendimenti:

[...] viene all'Aperto l'urto che tale opera è [ist] e ci colpisce l'urto del prodigioso, respingendo ciò che fino allora appariva normale. Ma questo insieme di urti non ha il carattere della violenza. Infatti, quanto più puramente l'opera si immedesima nell'aprimiento dell'ente da essa stessa aperto, e tanto più semplicemente essa ci immedesima in questo aprimiento, strappandoci all'abituale⁹¹.

Se l'aprimiento nell'opera e il continuo disvelarsi in essa dell'ente ci colpiscono come urto⁹², ciò rende dunque pienamente comprensibile non solo il valore positivo di un simile urtare, ma anche e soprattutto il fatto che esso vada esperito nello stato d'animo ad esso conforme, lo sgomento⁹³.

Accanto allo sgomento, anche il "ritegno" è però uno stato d'animo fondamentale⁹⁴: se lo sgomento si accompagna all'urto del "che è"

⁸⁹ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., pp. 49-50.

⁹⁰ F.-W. von Herrmann, *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger*, cit., p. 398.

⁹¹ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., pp. 50-51.

⁹² Sempre von Herrmann chiarisce che «nel colpo d'occhio offerto dal dipinto non esperiamo solamente il fatto che nell'opera d'arte è accaduto lo svelamento dell'ente, come se si trattasse di un evento che è ormai arrestato, bensì esperiamo che lo svelamento dell'ente, in quanto accaduto, continua ad accadere. Quando, nell'addocchiare l'opera d'arte, esperiamo il suo essere-creato come l'essere-accaduto e l'accadere del disvelamento, di tale esperienza fa parte anche che comunque tale opera *sia*, avendo vinto il suo non essere, vale a dire: che tale opera sia anziché non essere. In tale esperienza veniamo *urtati* dall'evento del disvelamento nell'opera d'arte» [F.-W. von Herrmann, *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger*, cit., p. 397].

⁹³ Che l'opera "sia anziché non essere" è qualcosa che, nel passaggio dall'abituale all'inabituale, getta il pensiero nello sgomento. Mi pare sia questo il modo corretto di leggere il saggio sull'opera d'arte del 1936 alla luce dei citati *Beiträge*.

⁹⁴ Come si è già evidenziato, lo stato d'animo fondamentale si dice in molti modi e pertanto «il fatto che lo stato d'animo fondamentale dell'altro inizio debba avere più

dell'opera, dal ritegno può invece originarsi il silenzio nel quale si può ascoltare l'appello originario che proviene dall'Essere e che risuona nel linguaggio. Se – come Heidegger elaborerà in seguito nel corso delle celebri conferenze sul linguaggio confluite poi in *In cammino verso il linguaggio* – è dove la parola manca che avviene l'Essere (*Ereignis*), ebbene proprio una tale privazione diviene la premessa per lo sviluppo di una denominazione poetante dell'essere:

Viene meno la parola; e ciò non come evenienza occasionale [...] ma in senso originario. La parola non arriva ancora a parlare giacché proprio con il suo mancare perviene al primo salto. Ciò che toglie la parola è l'evento in quanto cenno e capitare dell'Essere. Tale privazione è la condizione iniziale per sviluppare la possibilità di un'originaria – poetante – denominazione dell'Essere⁹⁵.

Nate nel ritegno, ossia nell'“apertura per la tacita vicinanza dell'essenziale permanenza dell'Essere”⁹⁶, tanto la poesia quanto l'immagine (e con esse l'arte in generale) ottengono così la possibilità di portare alla luce l'Essere, ovvero di essere gli eventi del suo porsi in opera, del suo eventuarsì (*sich ereignen*).

Naturalmente, un tale evento (l'accadere dell'Essere) – lo si è già anticipato – non si rap-presenta né tantomeno risulta essere rap-presentabile:

L'Essere non 'è' attorno all'uomo e nemmeno si libra attraverso di lui come un ente. L'essere fa piuttosto avvenire e fa proprio l'esserci e solo così si presenta *in quanto evento*. Tantomeno, però, l'evento può essere rap-presentato come un 'avvenimento' o una 'novità'. La sua verità, cioè *la verità stessa*, si presenta solo *nel salvataggio come arte, pensiero, poesia, azione*, e richiede perciò l'insistenza dell'*esser-ci*, che rimuove ogni apparente immediatezza del mero rap-presentare⁹⁷.

La verità dell'essere, il suo accadere, lungi dal farsi rappresentare da un qualsivoglia soggetto, si mostra dunque nell'arte (che mette in salvo una tale verità) e nel pensiero (che pone la domanda di questa verità), grazie all'insistenza dell'esserci, che, abbandonando la

di un nome non contrasta con la sua semplicità, conferma invece la sua ricchezza e la sua stranezza» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 51].

⁹⁵ Ivi, p. 63.

⁹⁶ Ivi, pp. 62-63.

⁹⁷ Ivi, p. 259.

certezza immediata del *Vor-stellen* rischia, per così dire, tutto⁹⁸ e si fa ap-propriare dall'Essere (dal suo accadere).

In quanto “cercatore dell'Essere” e proprio in virtù della sua insistenza, l'uomo è per Heidegger “colui che *pensando* crea”:

La domanda dell'essere è il salto nell'Essere che l'uomo compie in quanto cercatore dell'Essere, in quanto è colui che *pensando* crea. Cercatore dell'Essere è, nell'eccesso della forza di cercare che più gli è proprio, il poeta che «istituisce» l'Essere⁹⁹.

Qui è decisamente evidente la saldatura – o quanto meno la prossimità – tra il pensare iniziale e il creare artistico¹⁰⁰, e poco importa se nel passo citato Heidegger fa inizialmente riferimento al creare in generale, salvo subito dopo assegnare al poeta l'onore di “istituire” l'Essere. Quel che conta è che, nel descrivere il cercatore dell'essere, Heidegger rivela che costui, nel suo interrogare pensante, non può che farsi creatore e cioè artista. Il poeta istituisce l'essere, certo, ma non è l'unico cercatore dell'Essere. Anche il pensatore cerca l'essere, e lo fa creando. Là dove pertanto affonda le sue radici l'originale “pensiero poetante”, ciò che rileva – e non poco – è il fatto che per Heidegger il pensatore è – dev'essere – anche un creatore, poiché col suo domandare dell'essenziale egli crea. Egli possiede cioè quella caratteristica che distingue, in genere, un artista. Sull'altro versante, l'artista – sia esso poeta, pittore, etc. –, creando, istituisce l'Essere, lo mette in opera, poiché – come visto – la domanda sull'Essere (sulla sua verità) è una creazione.

A questo punto possiamo legittimamente chiederci: come crea dunque l'artista? Come istituisce l'essere? Heidegger è – per una volta – abbastanza esplicito nel dare una risposta a questo interrogativo, e chiarisce che creando nel ritegno – ovvero nello stato d'animo fondamentale – l'artista può

riprendere la costernazione e l'esultanza dell'evento

⁹⁸ Nell'epoca dominata dalla tecnica moderna l'uomo che abbandona “la verità come certezza” rischia tutto, in quanto rinuncia alla *sua* prospettiva sul mondo.

⁹⁹ Così il passo completo: «La domanda dell'essere è il salto nell'Essere che l'uomo compie in quanto cercatore dell'Essere, in quanto è colui che *pensando* crea. Cercatore dell'Essere è, nell'eccesso della forza di cercare che più gli è proprio, il poeta che ‘istituisce’ l'Essere» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 40].

¹⁰⁰ Heidegger fa inizialmente riferimento al creare in generale, salvo subito dopo assegnare al poeta l'onore di “istituire” l'Essere.

e così

presagire l'essenza dell'Essere e [...] preparare la verità per ciò che sarà vero in futuro¹⁰¹.

Come crea dunque l'artista? Nel silenzioso¹⁰² cor-rispondere all'*Ereignis*, all'artista è spalancata la possibilità di comprendere l'essenza dell'Essere e di preparare l'avvento futuro della verità. Rimandando alle pagine successive ulteriori considerazioni sull'evento creativo, torniamo ora alle "vie fondanti" che rendono possibile un esperire autentico da parte dell'uomo. Or dunque, alla luce di quanto si è detto sinora, è chiaro che per essere "fondato nell'evento" cui ha da cor-rispondere, l'uomo deve letteralmente saltare entro la fondazione creativa¹⁰³ ovvero deve farsi artista oppure pensatore per comprendere l'Essere e la sua verità. Superando la logica del *subjectum* e oltrepassando così il dispositivo concettuale del *Vor-stellen*, l'uomo è così spostato nell'apertura dell'Essere ed è esposto alla sua verità:

La comprensione dell'essere non rende l'Essere «soggettivo», e nemmeno «oggettivo», ma supera ogni «soggettività» e sposta l'uomo nell'apertura dell'essere, lo pone come colui che è esposto all'ente (e prima ancora alla verità dell'Essere)¹⁰⁴.

Domanda: come avviene un tale spostamento? Risposta: avviene grazie a quel pensare che crea nel ritegno, ovvero grazie al pensiero (dell'altro inizio) e all'arte. E se nell'ambito dell'arte rientrano tanto la poesia quanto l'immagine, la domanda successiva è allora la seguente: la poesia "comprende" l'Essere? E l'immagine? In entrambi i casi la risposta dev'essere sì, se con comprensione dell'Essere si intende almeno – come suggerisce il passo appena citato – che, oltre la

¹⁰¹ A beneficio della chiarezza, si riporta l'intero passo a cui qui si fa riferimento: «Solo chi capisce che l'uomo deve fondare storicamente la propria essenza attraverso la fondazione dell'esserci, che l'insistenza che sostiene l'esser-ci altro non è che l'abitare vicini allo spazio-tempo di quell'accadere che accade come la fuga degli dei, solo chi creando riprende nel ritegno come stato d'animo fondamentale la costernazione e l'esultanza dell'evento, è capace di presagire l'essenza dell'essere e, in tale meditazione, di preparare la verità per ciò che sarà vero in futuro» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 77].

¹⁰² Perché avviene nel ritegno.

¹⁰³ «L'esser-ci, e dunque l'uomo, è abissalmente fondato nell'evento, se gli riesce il salto dentro la fondazione creativa» [Ivi, p. 281].

¹⁰⁴ Ivi, p. 302.

logica rappresentativa soggetto-oggetto¹⁰⁵, tanto la poesia quanto l'immagine spostano l'uomo nell'apertura dell'Essere ponendolo come colui che è esposto alla sua verità (in quanto essenzialmente riguardato da esso)¹⁰⁶.

L'immagine pertanto, almeno nel senso appena mostrato, *comprende l'Essere*, in quanto – corrispondendo al/nell'essenziale permanere dell'essere come evento¹⁰⁷ – con essa prende forma il superamento della soggettività e del prospettivismo moderno: l'immagine comprende l'essere, la rappresentazione no¹⁰⁸.

Rispondiamo subito ad una possibile obiezione: come si può restare fedeli ad Heidegger e sostenere che l'immagine comprende l'essere? Come giustificare cioè il fatto che l'immagine, a differenza della rappresentazione, è “qualcosa” che ha *davvero* a che fare con la verità dell'essere ed il suo disvelamento? La risposta è contenuta nel corso di lezioni che Heidegger tenne nel semestre invernale 1941/1942 dedicato a *L'inno Andenken di Hölderlin*. In quella sede – come peraltro anche negli altri corsi su Hölderlin – si trovano numerose informazioni circa il modo in cui Heidegger intende l'immagine. In particolare – così rispondiamo anche alla possibile obiezione di cui sopra –, è lo stesso Heidegger a connettere esplicitamente immagine e verità, allorquando, riferendosi al componimento hölderliniano *Hälfte des Lebens* per spiegarne la collocazione entro la poesia innica, si esprime nei seguenti termini:

la sua verità, avviluppata in immagini bellissime, mantiene un rapporto essenziale con la poesia innica e con il passaggio che

¹⁰⁵ «L'«Essere» non è un artefatto del «soggetto», ma è l'esser-ci che, in quanto superamento di ogni soggettività, scaturisce dall'essenziale permanenza dell'Essere» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 303].

¹⁰⁶ Se questo tipo di ragionamento può apparire come un “circolo vizioso”, ricorriamo alle parole che lo stesso Heidegger spende nel § 2 di *Essere e Tempo* per difendere il proprio modo di procedere da una simile accusa: «Nell'impostazione del problema del senso dell'essere non può aver luogo alcun «circolo vizioso» perché la risposta a questo problema non ha il carattere di una fondazione per deduzione, ma quello di una ostensione che fa vedere il fondamento» [M. Heidegger, *Essere e Tempo*, cit., § 2, pp. 23-24].

¹⁰⁷ Cfr. M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., pp. 262-263.

¹⁰⁸ «Premessa: qualora [...] si consideri colui che comprende come io-soggetto, allora viene meno ogni speranza di capire ciò che si intende con comprensione dell'essere [...]. Lo stare a comprendere (*Ver-stehen*) l'essere in quanto fondazione della sua verità è dunque il contrario della «soggettivizzazione», poiché implica il superamento di ogni soggettività e dei modi di pensare da essa determinati» [Ivi, p. 262].

la poesia innica compie verso le cose di casa e la loro fondazione¹⁰⁹.

La verità può avvilupparsi in immagini. Non solo. Queste immagini sono addirittura bellissime. La verità può dunque accadere in immagine e un tale accadere ha a che fare con la bellezza. Mi pare sia sufficiente per stroncare sul nascere l'obiezione di cui sopra.

Heidegger tuttavia non si ferma qui e sempre nello stesso corso del 1941/1942 rende ancora più espliciti i nessi che tengono assieme immagine, poesia e verità. Anche in questo caso è commentando un passo di Hölderlin che egli sviluppa le proprie riflessioni:

Questo passo del componimento è straordinario. I versi suonano come un oscillante affidarsi a pure immagini e sono come rose rampicanti che solo per caso sembrano ancora attorcigliarsi intorno al loro «contenuto». E tuttavia questi versi racchiudono la verità autentica della poesia hölderliniana¹¹⁰.

Grazie alle immagini, oltre che alle parole (naturalmente), il poeta può corrispondere all'appello proveniente dall'essere ed esporsi alla sua verità. Quando questo accade, la comprensione dell'essere riesce a porsi oltre l'orizzonte della soggettività metafisica. Se dunque l'immagine comprende l'essere, una tale comprensione – ed è questo il punto – riesce/avviene perché l'uomo non è solo colui che pensa o che poeta (*dichten*), ma anche colui che immagina ovvero capace di immaginazione, laddove con immaginazione (*Einbildung*) non si intende qui la facoltà kantiana deputata alla creazione di schemi trascendentali, bensì

l'evento stesso in cui oscilla ogni trasfigurazione¹¹¹.

Prima di proseguire oltre e vedere che cosa implichi ciò sul piano dell'essere e dell'esserci, vale la pena di chiarire che qui si pone un problema linguistico-terminologico non da poco, in quanto "immaginazione" è un termine che appartiene al linguaggio usuale della metafisica – se non altro visto il precedente kantiano prima e quello idealista poi. Heidegger non riesce qui ad utilizzare un'altra espressione e accetta il rischio di utilizzare un termine dagli effetti e dalla storia filosoficamente (e per lui metafisicamente) rilevanti,

¹⁰⁹ M. Heidegger, *L'Inno Andenken di Hölderlin*, cit., p. 126.

¹¹⁰ Ivi, p. 85.

¹¹¹ M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 311.

chiarendo però la necessità di attribuire un senso completamente diverso alla parola in questione. Ancora una volta è ai *Beitäge* che dobbiamo rivolgerci, e più precisamente al § 192, dedicato a *L'esserci* e contenuto nella sezione B) della V fuga, *La fondazione*, da cui proviene anche la citazione di cui sopra.

Heidegger spiega che l'uomo, l'esser-ci,

in quanto fondazione dell'apertura del velarsi [...] appare, al comune sguardo sull'«ente», come qualcosa di non essente e immaginario¹¹².

In altri termini, il pensiero rappresentativo (“il comune sguardo sull'ente”) non è in grado di cogliere il fatto che l'esser-ci, l'uomo, ha a che fare – e non poco – con la dinamica velamento-disvelamento dell'Essere, al punto che, da questo particolare punto di vista metafisico, l'esser-ci viene completamente svuotato di senso (“appare [...] non essente”) e addirittura bollato come immaginario. Attenzione però a quanto chiarisce Heidegger nel paragrafo immediatamente successivo:

In effetti: *l'esserci, come fondazione progettante e gettata, è la somma realtà nell'ambito dell'immaginazione*, ammesso che con questa non si intenda soltanto una facoltà dell'anima e non soltanto trascendentale (cfr. il libro su *Kant*), bensì *l'evento* stesso in cui oscilla ogni trasfigurazione¹¹³.

Come a dire: che problemi ci sono se l'esser-ci appare come immaginato per il pensiero rappresentativo? L'esser-ci ha a che fare con l'immaginazione ed è addirittura “la somma realtà nell'ambito dell'immaginazione”, là dove quest'ultima non è da intendersi alla maniera kantiana, bensì tenendo conto che essa stessa è un evento, nel quale accade la verità come manifestazione di un essere.

Se questa interpretazione può sembrare forzata, si deve tenere conto di due importanti circostanze. Anzitutto, nel passo citato Heidegger usa esplicitamente il termine tedesco *Ereignis* per “definire” l'immaginazione, ricorrendo dunque alla parola-guida che nel suo pensiero indica il permanere e l'accadere del vero. In secondo luogo, chiamato in causa il velamento (necessità storica dell'essere) e l'evento, Heidegger completa la “triade” con l'altro termine-guida a lui caro, vale a dire *Lichtung*, la radura:

¹¹² M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 311.

¹¹³ *Ibidem*.

L'“immaginazione” in quanto accadimento della *radura* stessa¹¹⁴.

Il fatto che Heidegger utilizzi termini a lui così cari in un discorso riguardante l'immaginazione – e come vedremo fra poco anche l'immagine – prova l'esistenza di una certa sensibilità rispetto a questi temi da parte del pensatore tedesco, che dunque era ben consapevole della necessità di confrontarsi anche con la lunga tradizione dell'immagine. A riprova di ciò si deve considerare il prosieguito del § 192, nel quale Heidegger fornisce ulteriori chiarimenti in merito all'immaginazione e in cui chiama in causa – finalmente – anche l'immagine:

Senonché ‘immaginazione’, *imaginatio*, è un nome che denomina secondo l'ottica del percepire direttamente l'ö ν e l'ente. Valutato da questa prospettiva, tutto l'Essere, così come la sua apertura, è *un'immagine* che si aggiunge a ciò che si presume saldo. Qui però è tutto alla rovescia: ‘immaginato’ nel senso usuale è sempre il cosiddetto ‘reale’ lì presente, ricondotto a un'immagine, portato ad apparire nella radura, nel Ci¹¹⁵.

Indubbiamente, il passo appena citato non è né dei più chiari né di facile interpretazione. Cerchiamo allora di mettere un po' d'ordine. L'immaginazione che ha in mente Heidegger non ha a che fare con la tradizione a cui si supporrebbe far risalire “immaginazione”, vale a dire all'*imaginatio*, poiché in questo caso, quel che resta dell'immaginazione – dopo aver già escluso la soluzione kantiana – è solamente il suo tratto onirico e fantastico. Il che spiega perché, da questa prospettiva, l'Essere possa essere valutato solamente come aggiunta in sogno (o comunque fantastica e a posteriori) a qualcosa che invece fantastico non è. Questo il significato dell'espressione “tutto l'Essere, così come la sua apertura, è *un'immagine (Gebilde)* che si aggiunge a ciò che si presume saldo”. Piccola nota a margine: il termine tedesco che sceglie qui Heidegger per denotare i prodotti dell'immaginazione non è *Bild*, bensì *Gebilde*, che letteralmente significa *cosa, creazione, frutto* (della fantasia), etc. e che si può facilmente ricondurre al campo semantico del *Gegen-stand*. I prodotti di un'immaginazione così concepita sono dunque creazioni di un

¹¹⁴ M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 311.

¹¹⁵ *Ibidem*.

soggetto che arbitrariamente aggiunge a ciò che si presume saldo (il reale) una specifica sovrastruttura e la chiama essere, facendone una mera proprietà dell'ente. Mi sembra qui chiara la presenza del "motore rappresentativo".

L'immaginazione che ha in mente Heidegger dev'essere dunque qualcos'altro, se non è la misteriosa facoltà umana deputata a produrre gli schemi trascendentali che costituiscono l'elemento di raccordo tra intuizioni e categorie (Kant) e se non c'entra né con la fantasia né con i sogni – poiché in entrambi i casi essa produrrebbe ante-posizioni (oggetti) per un soggetto rappresentante. Essa è l'evento di ogni trasfigurazione, l'evento della *Lichtung*, della rilucenza dell'essere che conferisce senso e visibilità agli enti intramondani¹¹⁶. Per dirlo con le parole di Gadamer, la

Lichtung significa la radura in cui uno entra quando procede incessantemente nell'oscurità del bosco e all'improvviso gli alberi si diradano e lasciano penetrare la luce del sole - fino a quando non l'ha oltrepassata e l'oscurità si chiude di nuovo attorno a lui. Certamente non è male come illustrazione del destino finito dell'uomo [...]. *Lichtung* dell'essere, [...] rappresenta l'unica sfera in cui l'ente viene conosciuto come dis-occultato (*ent-borgen*) e nel suo non-nascondimento¹¹⁷.

Ecco perché – tornando al passo heideggeriano – “qui però è tutto alla rovescia”: perché, rispetto al significato ordinario, ciò che è propriamente “immaginato” (*eingebildet*) non è qualcosa che si aggiunga al reale, bensì è esso stesso il reale. Ed un tale reale, proprio perché immaginato, è portato ad apparire nella radura, dunque nel Ci, nello spazio in cui può avvenire il dis-occultamento di ciò che è. L'immaginazione è l'accadimento (dell'essere) della radura.

L'interpretazione del § 192 risulta complicata non solo per la densità teoretica, ma anche per le difficoltà e ambiguità di ordine linguistico¹¹⁸, che Heidegger deve giocoforza affrontare nel momento

¹¹⁶ Cfr. M. Vozza, *Le forme del visibile. Filosofia e pittura da Cézanne a Bacon*, Edizioni Pendragon, Bologna 1999, p. 29.

¹¹⁷ H.-G. Gadamer, *I sentieri di Heidegger*, trad. it. di R. Cristin, Marietti, Genova 1987, pp. 20, 94.

¹¹⁸ Così il passo in lingua tedesca: «Aber alles ist hier umgekehrt, 'eingebildet' im gewöhnlichen Sinne ist immer das sogenannte 'wirkliche' Vorhandene, hereingebildet, zum Schein gebracht in die Lichtung, in das Da» [M. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie*, cit., p. 312]. Come si può vedere, nel testo tedesco *immer* ha un valore avversativo rispetto alla locuzione *im gewöhnlichen Sinne*, dal momento che a sua volta è retto dall'*aber* ad inizio frase. È questo uno dei casi in cui la traduzione italiana, pur nel suo intento di rimanere fedele al testo tedesco

in cui sceglie di utilizzare un termine – immaginazione – con una lunga storia semantica ed un uso consolidato nell’ambito della metafisica.

Queste considerazioni rendono ragione anche di quanto si è ipotizzato sopra in relazione al saggio su *L’origine dell’opera d’arte*, vale a dire del fatto che Heidegger, consapevole di quella che abbiamo voluto chiamare “tentazione prospettica”, avrebbe lì deliberatamente evitato di affrontare il discorso sull’immaginazione e sull’immagine, poiché, in mancanza di una terminologia adeguata, ciò avrebbe richiesto uno sforzo di chiarificazione linguistica non indifferente che in quell’occasione probabilmente non valeva la pena compiere dato lo scopo di quella conferenza. Se dunque nella dimensione pubblica – qual è quella del saggio del 1936 confluito poi negli *Sentieri interrotti* – Heidegger evita con cura il pericolo di creare una simile confusione, non bisogna – tuttavia – fare a meno di sottolineare che nella dimensione privata – qual è quella dei *Beiträge* appunto – egli si mostra pienamente consapevole dell’impellenza della questione e delle difficoltà che essa pone. Non è allora un caso se in apertura dei *Beiträge* – che ricordiamo sono stati pubblicati postumi proprio per volontà del loro autore – Heidegger scriva quanto segue:

si è fissato qui per cenni, come traccia da sviluppare in forma compiuta, ciò che una lunga esitazione mi aveva indotto a tenere da parte¹¹⁹.

Riprendendo le fila del discorso, se l’immagine comprende – almeno per un verso – l’Essere nel senso che, corrispondendo all’essenziale permanere dell’essere come evento, espone l’uomo alla sua verità, ciò – come si è visto – avviene perché l’esserci è colui che immagina, ovvero perché egli “è la somma realtà nell’ambito dell’immaginazione”¹²⁰. L’Essere tuttavia non è *in immagine* aggiungendosi come proprietà generale a qualcosa o alla sua copia – ovvero nel modo della *Vor-stellung* metafisica –, bensì esso è *immagine* proprio in quanto, e al contrario, non si aggiunge a nulla, essendo l’autentico reale che appare nella radura.

Emerge in questo modo tutta la sostanziale differenza fra la *rap-*

(cosa che con Heidegger, vero e proprio mago del linguaggio, è un obiettivo certamente da perseguire), non aiuta il compito dell’interprete, rendendolo anzi più complicato. Sarebbe stato sufficiente tradurre l’espressione come segue: «Qui però è tutto alla rovescia: [ciò che] nel senso usuale [è] ‘immaginato’ è [comunque] sempre il cosiddetto ‘reale’ li presente».

¹¹⁹ M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 29.

¹²⁰ Ivi, p. 311.

presentazione, che aggiunge la verità al proprio oggetto¹²¹, e l'*immagine*, che è invece conforme all'Essere in quanto evento e avvento del suo apparire. Certo, l'immagine non è unica o privilegiata nel far apparire, poiché – come noto – il disvelamento è già e soprattutto opera del linguaggio, tuttavia non è evidentemente un caso se, a distanza di un ventennio, nella famosa conferenza su *Il principio d'Identità* tenuta alla Stadthalle di Friburgo nel 1957, un Heidegger ormai decisamente maturo conetterà, questa volta sì in modo esplicito, l'origine dell'evento come appropriazione svelante (come *Ereignis*) a quella del portare nel gioco dello sguardo, dell'adocchiare mostrandosi (*Er-äugen*), sottolineando così la reciprocità dei due momenti, quasi a voler dire che la possibilità di cor-rispondere all'appello dell'essere passa anche per la disponibilità a farsi guardare e riguardare da esso seguendone le tracce:

La parola *Ereignis*, «evento», è tratta dal tedesco ormai formato. Originariamente, *er-eignen* significa *er-äugen*, ossia scorgere (*erblicken*), chiamare a sé nel guardare, fare proprio (*an-eignen*)¹²².

La tematizzazione dell'immagine – tuttavia – rimane in questi ambiti incompiuta, poiché Heidegger, di fatto, non domanda se certi modi del mostrare possano essere propri dell'immagine e li mette in secondo piano rispetto al mostrare proprio del linguaggio. L'impressione, tuttavia, è che anche l'immagine appartenga, al pari del *logos*, del linguaggio, all'*a-letheia*, all'accadere del disvelamento.

Nei *Beiträge* – come si è già chiarito – non si trovano soluzioni definitive alla questione dell'immagine e, anzi, di fronte alla precisa

¹²¹ «Il pensiero dell'Essere, [...] deve appartenere alla cosa stessa da pensare poiché l'Essere non tollera la propria verità come aggiunta o appendice posticcia, bensì 'è' esso stesso l'essenza della verità» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., pp. 412-413].

¹²² M. Heidegger, *Il principio di Identità* (1957), cit., p. 44. Sul legame fra *Ereignis* ed *Eräugen* si consideri, a titolo di esempio, questo passo da *Unterwegs zur Sprache*: «Das Ereignis ereignet in seinem Er-äugen des Menschenwesens die Sterblichen dadurch, daß es sie dem vereignet, was sich dem Menschen in der Sage von überall her auf Verborgenes hin zusagt» [M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, cit., p. 260; HGA XII, p. 249; tr. it. *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 205]. Riportiamo qui solo il testo tedesco poiché il traduttore italiano rende l'espressione "in seinem Er-äugen des Menschenwesens" con "nell'appropriare a sé l'essenza dell'uomo", perdendo completamente il gioco che Heidegger crea e sfrutta nella lingua tedesca, e che è fondamentale per la nostra interpretazione. Su questo cfr. anche la nota 11 a p. 213 della citata edizione italiana di *In cammino verso il linguaggio*.

analisi del *Vor-stellen*, la frammentarietà della trattazione sull'immagine rende ancora più difficile il lavoro dell'interprete, nel tentativo di rinvenire – per comprenderle – le potenzialità dell'*immagine heideggeriana*, tenuto conto anche dell'esitazione da parte di Heidegger a servirsi di una tale nozione per dare forma alla propria riflessione. La mancanza di una soluzione definitiva a questa come ad altre questioni è – tuttavia – una necessità intrinseca del pensare heideggeriano: proprio perché quelle offerte da Heidegger sono soltanto tracce da sviluppare in forma compiuta¹²³, è inutile sperare di poter ottenere una teoria dell'immagine. Da Heidegger non si ottiene una dottrina sull'immagine, né in generale una qualsiasi dottrina¹²⁴. Una volta messo in scacco il rappresentare metafisico non vi sono più dottrine e non c'è più alcuna verità definitiva a cui attenersi. Alla verità – non solo alla verità dell'immagine – non si può allora che “credere”, tenendosi in essa¹²⁵.

Accantonata pertanto la pretesa moderna di concepire l'essere solamente ed esclusivamente come enticità, come aggiunta rappresentata metafisicamente – l'Essere si presenta ora nella sua verità, aparendo in quanto evento:

Ora l'essere non ha più il valore di enticità dell'ente, di aggiunta rappresentata in base all'ente, la quale, al tempo stesso, risulta essere l'a priori dell'ente (di ciò che è presente). L'Essere adesso si presenta piuttosto in primo luogo nella sua verità¹²⁶.

¹²³ Cfr. M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 29.

¹²⁴ «Questo dire speculativo è una *indicazione*. Essa mostra l'aperto del salvataggio della verità dell'Essere nell'ente come una necessità, senza essere un comando. Un simile pensiero non ammetterebbe mai di essere trasformato in una dottrina e si sottrae totalmente all'accidentalità dell'opinare, fornisce però ai pochi e al loro sapere, laddove occorra, una indicazione per trar fuori l'uomo dalla confusione di ciò che non è» [Ivi, p. 37].

¹²⁵ «Se si prende però il 'sapere' nel senso finora invalso del rappresentare e del possesso rappresentativo, allora il sapere essenziale non è certo un 'sapere' ma un 'credere'. Sennonché, in questo caso la parola ha tutt'altro senso, non più quello di tenere-per-vero, in cui la verità è già saputa in modo assai confuso, bensì quello di tenersi nella-verità. [...] Coloro *che domandano* in questo modo sono quelli che credono in modo originario e autentico, quelli cioè che prendono sul serio la stessa *verità*, e non solo il vero, dal fondamento» [Ivi, p. 361].

¹²⁶ «Ora l'essere non ha più il valore di enticità dell'ente, di aggiunta rappresentata in base all'ente, la quale, al tempo stesso, risulta essere l'a priori dell'ente (di ciò che è presente). L'Essere adesso si presenta piuttosto in primo luogo nella sua verità» [Ivi, p. 444].

Se dunque non solo l'immagine, ma anche la poesia e in generale il pensiero possono intrattenere questa relazione con l'Essere, ciò accade perché in verità è l'Essere che, in quanto evento, le fa entrare nel suo riferimento donandosi:

Il riferimento all'Essere è in verità l'Essere che, in quanto evento, fa entrare l'uomo nel suo riferimento¹²⁷.

L'immagine, intesa pertanto come donazione dell'Essere, come sua enigmatica apparenza, nella misura in cui trascende – andando oltre – le pre-interpretazioni della percezione profana e del pensiero tradizionale, porta l'intrinsecamente nascosto (in quanto sottraentesi) nel “manifesto” senza con ciò violare il suo nascondersi, poiché è questo stesso nascosto – l'Essere – a donarsi in immagine. Così facendo, l'immagine si fa evento nel quale l'immisurabile e l'incalcolabile manifesta la sua inalienabile segretezza. Questo manifestare non è un rappresentare, non è un portare ciò che vi è di “enigmatico” in ciò che è stabile e conosciuto. Se l'immagine non rappresenta, essa segue dunque un'altra via: invece di “riassumere” (rendendolo un mero attributo) ciò che vi è di enigmatico in ciò che è stabile e conosciuto, essa dilata ciò che è familiare entro ciò che è enigmatico. È questa l'essenza tanto dell'immagine – sia essa mentale, pittorica, linguistica – quanto dell'opera d'arte. È questo il compito di pensatori e poeti: di mantenere questa “distensione”, di salvaguardare l'immagine di fronte all'avanzare della rappresentazione, affinché l'uomo possa rimanere esposto alla differenza facendosi ri-guardare da essa¹²⁸.

¹²⁷ M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 472.

¹²⁸ Cfr. V.M. Fóti, *Representation and the image: Between Heidegger, Derrida, and Plato*, cit., p. 71.

4. IMMAGINE E POESIA

Una volta (ri)composta – entro un ordine più o meno complessivo – la frammentarietà dei luoghi in cui Heidegger si occupa di immagini, non si può certo non tenere conto del fatto che, comunque, il saggio sull'opera d'arte termina assegnando il primato alla poesia (*Dichtung*), poiché fra i vari modi del disvelamento sarebbe quello che meglio riprodurrebbe il carattere di non-nascondimento proprio della verità intesa come ἀ-λήθεια¹. Oltre a ciò – come si è ampiamente intuito – anche nei *Beiträge* la trattazione dell'immagine risulta essere poca cosa se confrontata, invece, con l'attenzione che Heidegger dedica alla poesia e ai poeti. Posto che – come abbiamo mostrato – l'immagine è un modo del disvelamento (in quanto evento dell'apparire dell'Essere), resta dunque pur sempre vero che essa non è per Heidegger unica o privilegiata nel far apparire e nel portare all'apparizione. Il disvelamento è, anzi, già e soprattutto l'opera del linguaggio: il linguaggio o, come Heidegger preferisce chiamarlo, il dire concede infatti agli enti le configurazioni della loro presenza e della loro assenza, portandoli così negli ambiti a loro propri. In effetti, nelle celebri *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* Heidegger insiste sull'indispensabilità del linguaggio quale evento che apre un mondo:

Il linguaggio non è solo uno strumento che l'uomo possiede accanto a molti altri, ma invece è proprio soltanto il linguaggio a concedere la possibilità di stare in mezzo all'apertura

¹ «Lo stanziarsi della parola ha il suo proprio luogo nello stanziarsi del disvelamento, e il disvelamento, nel suo accadere, è, a sua volta, in se stesso di ordine “linguistico”» (cfr. § 34 *Essere e Tempo*, die Rede) [F.-W. Von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst*, Klostermann, Frankfurt am Main 1994, tr. it. a cura di M. Amato e I. De Gennaro, *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger*, Marinotti, Milano 2001, p. 458].

dell'ente. Solo dov'è linguaggio vi è mondo, cioè la cerchia sempre cangiante di decisioni e opere, di azioni e responsabilità, ma anche di arbitrio e rumore, decadenza e confusione. Solo dov'è mondo che domina, vi è storia [...]. Il linguaggio non è uno strumento disponibile, ma quell'evento (*Ereignis*) che dispone della suprema possibilità dell'essere-uomo².

Non è dunque un caso se anche in *In cammino verso il linguaggio* (1959), il testo più importante che Heidegger dedica al linguaggio, è proprio commentando una poesia di Stefan George (intitolata *Das Wort* e dedicata alla creazione poetica) che Heidegger ritaglia un verso per lui fondamentale, decisivo:

nessuna cosa è (sia) dove la parola manca³.

Il verso citato da Heidegger non solo pone il problema ma ne indica anche una soluzione. La frase dice infatti che l'essere della "cosa" dipende dal "linguaggio". Se manca la parola le cose non sono. Tra essere e linguaggio il rapporto è dunque strettissimo e non può esistere un mondo prelinguistico perché l'essere stesso è linguaggio:

"Nessuna cosa", cioè non una cosa; "la parola manca", cioè non è disponibile. Secondo la regola, dalla duplice negazione risulta un'affermazione. [...] Una cosa è soltanto là dove è accordata la parola⁴.

Tutto ciò che è, è linguaggio. Siamo davanti ad un *olismo* linguistico. Tuttavia, se le cose stanno così, se cioè – come abbiamo ricordato – il dire concede agli enti le configurazioni della loro presenza e della loro assenza⁵, portandoli così negli ambiti a loro propri, questo portare un ente nel suo "proprio", configurandone la presenza, non è forse già l'opera di un mostrare? Non si tratta di una dinamica che ha a che fare con il motore intrinseco dell'immagine? Il tentativo di rispondere a

² M. Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (1971) [HGA IV], Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1981, trad. it. a cura di L. Amoroso, *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano 1988, p. 46.

³ M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 129. In tedesco: "Kein ding sei wo das wort gebricht".

⁴ Ivi, p. 182.

⁵ «Il divenire palese dell'ente è il suo mostrarsi. Il mostrarsi dell'ente accade solo nella parola, non al di fuori di essa» [F.-W. Von Herrmann, *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger*, cit., p. 466]

questa domanda accompagnerà le pagine che seguono.

Prima di procedere, però, è importante fare ancora due premesse.

Pensare il linguaggio in quanto (ermeneutico) disvelamento è possibile, ovviamente, solo abbandonando la concezione metafisica del linguaggio inteso quale proprietà ed espressione del soggetto che lo forma (che gli dà forma) e che gli impartisce una struttura specifica ed una funzione rappresentativa e comunicativa.

Per quanto riguarda poi la promessa di una “nuova” tematizzazione dell’immagine, tale promessa rimane parzialmente non mantenuta, poiché Heidegger – consapevole forse dei rischi che abbiamo messo già in luce in merito all’imbarazzante silenzio sull’immagine e sull’immaginazione nel saggio sull’opera d’arte – non domanda se certi modi del mostrare possano essere propri dell’immagine e li mette da parte, dedicandosi al *mostrare* proprio del linguaggio, cioè al mostrare proprio di quel “parlare per immagini” che è la poesia stessa. In quest’ambito, Heidegger enfatizza – e non poco, come abbiamo visto – il reciproco appartenersi del dire o del linguaggio (intrinsecamente poetico) e dell’immagine (non-rappresentativa) mediante il collegamento del concetto di linguaggio come *Ereignis*, come appropriazione svelante e avveniente, con *Er-äugen*, con il portare nel gioco dello sguardo. Questo mostrare così realizzato non è certamente un significare nel senso tradizionale del termine, ma piuttosto assomiglia ad una traccia, al gesto evocativo, rammemorante⁶, e conduce a proseguire l’indagine in direzione di quel “parlare per immagini” che è la poesia stessa, ovvero ad interrogarsi sulla poeticità delle immagini e sull’uso poetico dell’immagine.

DAI “SAGGI E DISCORSI” AI CORSI SU HÖLDERLIN

Heidegger “evita” – dunque – le immagini, perlomeno nella misura in cui (e nella consapevolezza che) un discorso sulle immagini si sarebbe necessariamente legato a quello sulla poesia (certo preminente rispetto all’arte pittorica che si avvale di immagini, e che però resta pur sempre un’arte, ovvero un modo del disvelamento) e a quello sulla rappresentazione (che, nell’epoca della tecnica, domina tanto sulle

⁶ Cfr. V.M. Fóti, *Representation and the image: Between Heidegger, Derrida, and Plato*, cit., pp. 72-73.

immagini quanto sulla poesia, asservendole al proprio dispiegarsi tecnologico), con l'inevitabile connessione che fra le due sarebbe seguita. Non sarebbero, dunque, soltanto le difficoltà teoretico-linguistiche che abbiamo visto a "tenere lontane le immagini" dalla conclusione del saggio sull'opera d'arte, quanto più verosimilmente e più probabilmente il rischio, che Heidegger scorge, di rendere poco chiaro e disordinato il proprio discorso.

A riprova di ciò si deve considerare il fatto che quando altrove Heidegger parla di "immagini", lo fa sempre entro contesti che non lasciano dubbi circa il fatto che, essenzialmente, esse vadano distinte dalle "rappresentazioni". Ciò avviene, ad esempio, in brevi scritti dal carattere spiccatamente "sperimentale" quali quelli contenuti in *Aus der Erfahrung des Denkens* (1954) o in *Denkerfahrungen* (volume XIII della HGA), oppure in un'opera più strutturata come i *Saggi e discorsi*, nella quale, anche sulla scorta delle riflessioni sul linguaggio, Heidegger connette esplicitamente il tema delle immagini a quello della poesia e ammette l'esistenza di un

dire poetante delle immagini⁷,

rivelando così come il poetare stesso non possa che essere un parlare

in immagini⁸.

Nella II parte dei *Saggi e Discorsi* Heidegger fornisce una vera e propria definizione di immagine, giungendo ad essa proprio nell'ambito delle considerazioni su «...*Poeticamente abita l'uomo...*» (1951). Prima di rivolgerci al testo della conferenza del 1951, vale però la pena di ricordare che Heidegger premette a tale testo quello di un'altra celebre conferenza tenuta, tuttavia, l'anno successivo (e pubblicata anche a sé stante), dal celebre titolo *Che cosa significa pensare?* (1952). L'ordine cronologico dei due saggi è qui irrilevante, se è vero, come sostiene Heidegger nella sua *Premessa*, che

nel caso presente si tratta, come già in precedenza, di sforzarsi affinché, attraverso tentativi incessanti,

il lettore

⁷ M. Heidegger, "... *dichterisch wohnt der Mensch ...*" (1951), in M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze* (1954), trad. it. di G. Vattimo "...*poeticamente abita l'uomo...*" in M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, p. 135.

⁸ *Ibidem*.

sia preparato a ciò che da sempre è da-pensare, ma ancora resta impensato, un ambito a partire dal cui campo il non pensato reclama a sé (*beansprucht*) un pensiero. [...] I cammini di pensiero, per i quali il passato è bensì passato, ma l'essente-stato (*Gewandes*) rimane in via di venire, attendono che un giorno dei pensanti li percorrano⁹.

Se questo è vero, è assolutamente lecito leggere il saggio del 1951 (dedicato al vivere poetico dell'uomo) alla luce delle precisazioni contenute in quello del 1952 (dedicato all'essenza del pensiero), non solo perché quest'ultimo precede, nel testo a stampa, il primo, ma anche perché, per Heidegger, si tratta di indicazioni utili a percorrere il medesimo sentiero. Questa "strategia" interpretativa, suggerita peraltro dallo stesso Heidegger, consente di ampliare – e non poco! – l'orizzonte che si spalanca dalla lettura delle pagine heideggeriane e permette di collegare fra loro temi il cui sviluppo è solo apparentemente isolato e slegato.

In *Che cosa significa pensare?* Heidegger ribadisce un principio fondamentale per la dinamica disvelante dell'essere, vale a dire la necessità di lasciar anzitutto apparire ciò che ci si mostra nel modo in cui gli è proprio – ovvero di cor-rispondere a ciò che è nascosto proprio a partire dal suo nascondersi:

A ciò che si annuncia solo in quanto si manifesta nel suo nascondersi, noi corrispondiamo a nostra volta solo se indichiamo nella sua direzione (*darauf hinweisen*) e ci impegniamo (*uns anweisen*) a lasciar apparire ciò che così si mostra nella disvelatezza (*Unverborgenheit*) che gli è propria. Questo semplice additare (*Weisen*) è un tratto fondamentale del pensiero, la via verso ciò che, da sempre e per sempre, dà da pensare all'uomo¹⁰.

La questione qui rilevante sta proprio nel "lasciar apparire". Detto in altri termini: qualcosa come l'Essere si può mostrare nella disvelatezza che gli è propria (anticipiamo pure: ad esempio in immagine) solo se è lasciato apparire e se dunque non viene rappresentato, catturato a forza. Chiunque sia in grado o voglia cercare di cor-rispondere all'essere non può prescindere dall'attesa dell'avvento dell'essere, vale a dire dal lasciare che esso appaia e

⁹ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 1.

¹⁰ Ivi, p. 89.

conceda così il suo appello. Questo fa il poeta, in quanto destinatario del messaggio proveniente dall'Essere.

L'evento del disvelamento è un mostrarsi di qualcosa che è nascosto, un mostrarsi che non c'entra nulla con i tentativi di addomesticazione rappresentativa di tale alterità, e che pertanto esige il massimo rispetto per tale nascondersi:

L'apparire del Dio attraverso il Cielo consiste in un disvelamento che lascia vedere quello che si nasconde ma lo lascia vedere non in quanto cerchi di strappare ciò che è nascosto al suo nascondimento, bensì solo in quanto custodisce il nascosto nel suo nascondersi¹¹.

È così che avviene il mostrarsi dell'invisibile, del nascosto: non strappando il nascosto al suo nascondimento, ma custodendolo nel suo nascondersi. Rispettandolo dunque. Ma come? Rendendolo visibile come tale (ovvero come invisibile) e non cercando di rappresentarlo, dal momento che ciò che *si dà a vedere* è l'invisibilità dell'invisibile:

Ma il poeta, se è poeta, non descrive il puro e semplice apparire del cielo e della terra [...]. Nelle apparenze che sono familiari, il poeta chiama l'estraneo come ciò in cui l'invisibile si trasmette per rimanere ciò che è: sconosciuto¹².

Il poeta corrisponde a questo apparire dell'essere e si rivela capace di sostenerlo soltanto se sa vedere in modo poetico¹³: un modo non scientifico, non rappresentativo, un modo di "vedere" prima ancora che un modo di "parlare". Solo così il poeta è pronto per affidarsi al linguaggio e rispondere all'appello dell'essere. È a questo punto, allora, che Heidegger chiama in causa l'immagine. Commentando, infatti, una poesia di Hölderlin (*In lieblicher Bläue blühet...*), egli spiega che

Il poeta fa poesia (*dichtet*) solo quando prende la misura, cioè quando dice gli aspetti del cielo in modo da adattarsi alle sue apparenze come all'estraneo in cui il Dio sconosciuto si "trasmette" (*schicket*)¹⁴.

E continua:

¹¹ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 132.

¹² Ivi, p. 134.

¹³ Ivi, p. 112.

¹⁴ Ivi, p. 135.

La parola usuale per indicare l'aspetto e l'apparenza di qualcosa è per noi *Bild*, 'immagine'. L'essenza dell'immagine è nel 'far vedere' qualcosa¹⁵.

Non è solo un vedere di tipo poetico quello che Heidegger ha in mente, ma anche un ruolo di primo piano per le immagini nella poesia. Le immagini partecipano dunque di quel fondamentale evento rivelativo che è il poetare, fanno parte di esso.

Non si pensi – tuttavia – che ciò sia prerogativa di tutte le “immagini”. È lo stesso Heidegger, infatti, a suggerire la distinzione tra immagini “autentiche” e immagini “non autentiche”, allorquando precisa che, accanto all'immagine come *Bild*, ve ne sono di ulteriori che altro non sono che un de-potenziamento di quest'ultima:

copie e imitazioni (*Abbilder, Nachbilder*) sono già specie derivate della vera e propria immagine, che come aspetto visibile (*Anblick*) fa vedere l'invisibile e così lo immagina (*einbildet*) in qualcosa che gli è estraneo¹⁶.

Esiste dunque una “vera e propria immagine”, distinta non solo da ciò che da essa deriva (copie, imitazioni), ma anche – possiamo dirlo tranquillamente – da ciò in cui essa viene fraincesa (rappresentazioni). Ciò che fa l'autentica immagine è far vedere l'invisibile: essa mostra qualcosa che diversamente non si mostrerebbe, in quanto resterebbe nascosto. Riesce dunque a cor-rispondere a qualcosa di nascosto “immaginandolo” in qualcos'altro (un sogno? una poesia? una tela dipinta? un affresco? ...). Come vedremo fra poco, questo qualcosa in cui ciò che si nasconde viene immaginato è qualcosa di familiare, qualcosa cioè in cui l'uomo può sentirsi a casa, e dunque dimorare autenticamente (su questo ritorneremo).

Naturalmente qui l'eco platonica è fortissima, anche se, a dire il vero, la questione appare rovesciata. Anche per Heidegger esiste infatti un'immagine “falsa” (o forse sarebbe meglio dire non autentica) e tale immagine è quella in cui non vi è *qualcos'altro* che si mostra (Heidegger direbbe “si eventua”), quella cioè che – posta dal particolare punto di vista di un soggetto “calcolante” – vale come anticipazione o anteposizione per il coglimento della verità, concepita intuitivamente solo come certezza. L'immagine che per Platone è “vera” – copia fedele dell'oggetto, mera anteposizione di esso in

¹⁵ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 135.

¹⁶ *Ibidem*.

figura – per Heidegger è la meno vera. In Heidegger il rinvio al modello dell'immagine, al “che cos'è” che si mostra nell'immagine, assume dunque un risvolto problematico: l'immagine “autentica”, in cui *qualcos'altro* si mostra, non rimanda a nessun modello, essa dilata in sé l'estraneo, che così può eventuarsì. Per quanto riguarda Platone, invece, non paiono esserci dubbi sul fatto che l'immagine “falsa” sia per lui quella da cui manchi il riferimento al modello¹⁷. L'immagine “falsa” non è più immagine poiché viene meno la relazione di dipendenza dal reale, dal vero di cui è immagine. La sottile differenza tra i due sta pertanto in quanto segue: mentre per Platone è falsa l'immagine che non rimandi al modello che sta oltre o dietro di essa ed è vera, invece, l'immagine che esibisca il suo esser immagine, ovvero l'esser ispirata a un modello; per Heidegger, diversamente, è inautentica l'immagine (in questo caso, la rappresentazione) che esibisca il suo esser copia nel senso metafisico-rappresentativo, là dove l'immagine autentica rimanda sì ad un “modello”, ma quel modello è precisamente ciò che si pone in immagine (la verità, l'essere). Platone non ammette che immagine e modello possano in qualche modo coincidere; per Heidegger, invece, ciò non pone problema alcuno e, anzi, è proprio questa “strana” circostanza a segnare la completa riuscita dell'opera d'arte¹⁸. In definitiva, per Platone l'immagine può tutt'al più dire o mostrare qualcosa di vero o conforme ad esso, per Heidegger, invece, se è autentica, quell'immagine è la verità che si mostra (e che accade) in essa.

Ricapitolando: esiste una “vera”, “autentica” immagine, distinta – platonicamente, verrebbe da dire – dalle altre; la sua essenza è nel far vedere qualcosa; questo qualcosa che essa mostra è “l'invisibile”, cioè qualcosa che diversamente non si rivelerebbe; infine, essa riesce a mostrare l'invisibile “immaginandolo”.

Soffermiamoci sull'ultimo punto. Che un'immagine (*Bild*) faccia vedere qualcosa “immaginando” (*einbildet*) non è qualcosa di assolutamente scontato. Heidegger in effetti offre qui una precisazione di non poco conto, in quanto lo svelarsi radicale che *accade* nell'immagine può liberarsi così in direzione dell'immaginare. Solo un'immagine pensata in questo modo, ovvero come luogo, come evento in cui accade lo svelarsi di qualcosa che è nascosto – e che in quanto invisibile nemmeno si mostrerebbe –, solo un'immagine

¹⁷ E poco importa se un tale riferimento sia tolto, negato o semplicemente nascosto.

¹⁸ A riprova di ciò si tenga presente quanto Heidegger sostiene, ne *L'Origine dell'opera d'arte*, in merito alla presenza del Dio nella statua [cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 28]. Cfr. anche M. Heidegger, *L'inno “Der Ister” di Hölderlin*, cit., p. 147.

pensata in maniera dinamica (come “immaginare” appunto!) e non statica (sarebbe una metafora altrimenti) consente di superare la problematica correlazione ad un eventuale originale: l’immagine così non rimanda a nulla, poiché è l’evento in cui qualcosa si mostra. Essa è l’originale che si mostra in essa (e torniamo così alla differenza con Platone). In merito a tale questione, non si può non tenere in considerazione un passo contenuto nel corso universitario dedicato all’inno hölderliniano *Der Ister*, in cui Heidegger fornisce una risposta chiarissima al problema della correlazione con l’originale:

Aprendo le nostre “annotazioni”, abbiamo respinto l’opinione di facile accesso secondo la quale i fiumi sarebbero “simboli poetici”, “immagini”, “segni” che riproducono il senso di qualcos’altro. Ora veniamo a conoscenza del motivo che sta a fondamento di quel rifiuto. I fiumi non possono essere “immagini poetiche” e “segni per qualcosa” perché sono in se stessi “i segni”, “segni” che non sono più “segni di qualcos’altro”, “simboli di qualcos’altro”, bensì essi stessi quel che si suppone sia quest’altro¹⁹.

L’immagine è l’originale che si mostra in essa. Nella sua essenza essa è far vedere, è immaginare: è l’evento del porsi in immagine da parte dell’essere. È l’evento in cui l’invisibile si pone in forma visibile²⁰. Ne deriva che un’immagine così intesa – un’immagine in quanto evento in cui qualcosa si mostra – è un’immagine che deve “guardare” per prima, pretendendo per essa lo sguardo ad essa appropriato ovvero reclamando un’adeguata cor-rispondenza²¹. Solo così si inaugura la possibilità di rispondere all’appello dell’essere ed entrare – come si è visto nel capitolo II – nell’esperienza (*Erfahrung*) della permanenza essenziale, nell’accadimento della verità dell’essere:

¹⁹ M. Heidegger, *L’inno “Der Ister” di Hölderlin*, cit., p. 147.

²⁰ Cfr. K. Maly, *Imaging Hinting Showing: Placing the Work of Art*, in F.-W. von Hermann (a cura di), *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, Klostermann, Frankfurt a.M 1989, pp. 190-195.

²¹ «A ciò che si annuncia solo in quanto si manifesta nel suo nascondersi, noi corrispondiamo a nostra volta solo se indichiamo nella sua direzione (*darauf hinweisen*) e ci impegniamo (*uns anweisen*) a lasciar apparire ciò che così si mostra nella disvelatezza (*Unverborgenheit*) che gli è propria» [M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 89]. «Solo quando l’essere umano, nell’evento dello sguardo, in quanto ciò che da questo è scorto, rinuncia all’umana ostinatezza e si getta verso lo sguardo, via da sé, liberandosi di se stesso - solo allora l’uomo corrisponde (*entspricht*) nella sua essenza all’appello dello sguardo» [ivi, p. 106].

Noi scorgiamo solo ciò che, senza che lo sapessimo e senza il nostro intervento, ci ha già guardato. Noi udiamo solo ciò a cui già prestiamo ascolto nella misura in cui stiamo nel suo appello²².

Heidegger va, a questo punto, ancora oltre e chiarisce in termini espliciti il nesso che lega immagine e poesia:

Poiché il poetare prende quella misteriosa misura che trova nell'aspetto del cielo, per questo esso parla in "immagini"²³.

Se ciò non bastasse, nel corso universitario del semestre invernale 1934/1935 (quindi ben 16 anni prima della conferenza *...Poeticamente abita l'uomo...*) dedicato a *Gli inni 'Germania' e 'Il Reno' di Hölderlin*, Heidegger è ancora più deciso nel sottolineare la reciprocità di immagine e poesia:

Il linguaggio dei dettatori [*dei poeti*] è sempre linguaggio per immagini²⁴.

Questo *sempre* dice tutto. Poesia ed immagine vanno di pari passo: il poetare parla in immagini, le immagini sono poetiche. Ma non è ancora tutto. Dopo aver chiarito che le immagini partecipano di quell'evento rivelativo che è il poetare, Heidegger torna infatti ad insistere sull'immagine quale "evento dell'immaginare", esplicando ulteriormente la dinamica dello svelamento dell'invisibile in direzione del visibile:

Per questo le immagini poetiche sono delle immaginazioni (*Ein-Bildungen*) in un senso eminente: non pure e semplici fantasie e illusioni, ma immaginazioni come incorporazioni (*Einschlüsse*) visibili dell'estraneo nell'aspetto di ciò che è familiare²⁵.

La forza dell'immagine sta dunque nella capacità di far sì che l'invisibile possa mostrarsi in qualcosa che ad esso è estraneo (e che non gli appartiene in quanto visibile) e che tuttavia è familiare per colui al quale l'immagine si rivolge. Questa è l'essenza

²² M. Heidegger, *Principi del pensiero*, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., p. 133.

²³ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 135.

²⁴ M. Heidegger, *Gli inni di Hölderlin 'Germania' e 'Il Reno'*, cit., p. 121.

²⁵ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 135.

dell'immagine: "far vedere" significa incorporare l'estraneo, cioè l'invisibile, in qualcosa che si può vedere.

Infine, così come nei *Saggi e Discorsi* la "parentesi" sull'immagine si è aperta commentando i versi di Hölderlin, allo stesso modo commentando gli stessi versi essa si chiude:

Il dire poetante delle immagini raccoglie in uno la chiarezza e il risuonare dei fenomeni celesti insieme con l'oscurità e il silenzio dell'estraneo (*das Fremde*). Attraverso tali aspetti il Dio sorprende come strano (*befremdet*). In questo sorprendere, egli rivela la sua incessante vicinanza (*Nähe*)²⁶.

Questo fa l'immagine: in essa il Dio di cui parla la poesia di Hölderlin rivela la sua incessante vicinanza, mostrandosi come lo sconosciuto assente e invisibile. L'immagine, se è vera e autentica immagine, è il Dio, esattamente come nel saggio su *L'Origine dell'opera d'arte* la statua del Dio (che Heidegger sceglie come esempio) è il Dio stesso:

Stando lì eretto, il tempio conferisce alle cose il loro aspetto e agli uomini la visione di se stessi. Questa visione resta attuale fin che l'opera è tale, fin che Dio non fugge via da essa. Lo stesso vale per la statua del Dio, votatagli dal vincitore durante la lotta. Non si tratta affatto di una specie di ritratto, eseguito perché sia possibile sapere come il Dio è fatto, ma di un'opera che lascia-esser-presente Dio stesso e, pertanto è [*ist*] Dio stesso²⁷.

Nei *Saggi e Discorsi* la vicinanza del Dio si lega anche, e soprattutto, al dimorare dell'uomo sulla terra, tema che Heidegger affronta a più riprese nel corso dell'opera e che già aveva proposto in numerosi altri scritti. In effetti – come si vedrà – il problema dell'uomo dell'età moderna è quello di dimorare autenticamente sulla terra²⁸, possibilità che – per Heidegger – non riguarda *tutti gli uomini*, bensì solamente quelli che egli definisce *essenziali*, vale a dire quei "pochi che [...] tornano a domandare"²⁹ e quei "rari che portano con sé il sommo

²⁶ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 135.

²⁷ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 28. Come ricorda F.-W. Von Herrmann in merito al passo citato, «l'opera d'arte non è soltanto un'immagine che, nella sua funzione di copia, rimandi all'immagine originaria del dio, ma è il dio stesso, in quanto in essa si ad-stanzia il dio stesso e non solo una sua riproduzione» [F.-W. Von Herrmann, *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger*, cit., p. 210].

²⁸ Al dimorare autentico dell'uomo si lega l'*Erfahren* di cui si è discusso nel secondo capitolo di questo lavoro.

²⁹ M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 41.

coraggio della solitudine per pensare la nobiltà dell'Essere e parlare della sua unicità³⁰, ai quali soltanto spetta il gravoso compito di cercare di “trar fuori l'uomo dalla confusione di ciò che non è”³¹. Tra costoro vi sono i poeti:

È il poetare che anzitutto fa accadere l'abitare dell'uomo nella sua essenza. Il poetare è l'originario far-abitare [...] E se accade il poetico, allora l'uomo abita poeticamente su questa terra; allora, come dice Hölderlin nella sua ultima poesia, la “vita dell'uomo” è un “vivere abitando”³².

Ci piace pensare che non sia un caso se quest'ultima poesia di Hölderlin, con cui peraltro si conclude il saggio del 1951, sia intitolata *Die Aussicht, La veduta*.

A questo punto, due sono le cose che divengono manifeste: anzitutto in Heidegger non vi è una sconfessione delle potenzialità né dell'arte pittorica né tanto meno dell'immagine in generale (anzi, essa è sempre presente nella poesia); in secondo luogo, l'immagine cui – anche qui – Heidegger si riferisce non è mai la rappresentazione o la *Weltbild* che altrove (anche in altre parti degli stessi *Saggi e Discorsi*) critica, ma è – evidentemente – un'altra immagine, quella in cui il disvelamento come evento dell'Essere si mostra.

Separando, nel saggio 1936 dedicato all'opera d'arte, immagine e poesia per timore di intaccare la possibilità di quella che G. Vattimo – nella sua *Introduzione ai Saggi e Discorsi* – definisce riappropriazione del mondo dei significati da parte dell'esistente concreto (una possibilità che, rispetto alla mera rappresentazione, è certo ancora data alla poesia in quanto espressione linguistica che non si avvale di nessun prospettivismo teso alla dominazione del mondo³³), ora, nell'opera del 1954 (ma la cui stesura risale al 1950), Heidegger torna – invece – ad unire i due ambiti, rivelando che essi non sono in realtà mai stati distinti. La preminenza del poetico sul figurativo, della parola sull'immagine (lo “sconvolgente” esito del saggio del 1936 dedicato a *L'origine dell'opera d'arte*) sembra qui svanire, poiché le “immagini poetiche” sono una caratteristica essenziale di quel “dire poetante” che è la poesia: non c'è prima la poesia e poi le immagini con cui essa parla; ci sono la poesia e le immagini, vere e proprie

³⁰ M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 41.

³¹ Ivi, p. 37.

³² M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 136.

³³ Diversamente accade in altri tipi di linguaggio, di cui l'uomo, in quanto ente che parla, si sente padrone.

incorporazioni visibili dell'estraneo nell'aspetto di ciò che è familiare³⁴.

Questo legame tra il dire poetico e la forza dell'immagine non esce – tuttavia – dal nulla, ma, anzi, è stato a lungo e profondamente “pensato” da Heidegger, in particolare in quella celebre raccolta di conferenze tenute tra il 1936 e il 1968, pubblicate sotto il titolo *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, Delucidazioni sulla poesia di Hölderlin*, e che costituisce la vetta più elevata del “necessario” (agli occhi di Heidegger) confronto che il filosofo intrattiene con il dire del poeta:

Le seguenti *Delucidazioni* [...] scaturiscono da una necessità del pensiero³⁵

e

appartengono al colloquio di un pensare con un poetare³⁶.

Il confronto con Hölderlin è dunque una necessità epocale, se l'uomo vuole cor-rispondere all'appello proveniente dall'Essere e che si annuncia nella parola del poeta³⁷. Si tratta sicuramente di una delle opere più *difficili* di Heidegger, non solo per la profondità teoretica del suo pensiero e della sua riflessione, e nemmeno per il “metodo” che egli intende seguire – che è appunto quello della “delucidazione” del dire essenziale di un poeta –, ma più che altro per la complessità delle connotazioni e delle combinazioni linguistiche che Heidegger sperimenta, giocando continuamente con le possibilità del linguaggio nel tentativo di “abitarlo” nel modo più appropriato. Nonostante le “estreme” difficoltà che un'opera siffatta può presentare anche per il lettore più allenato, nondimeno essa rappresenta uno dei luoghi se non addirittura il luogo privilegiato in cui Heidegger scandaglia le possibilità del dire poetico in relazione al tema di questa ricerca, vale

³⁴ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 135.

³⁵ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 3.

³⁶ Ivi, p. 5.

³⁷ È lo stesso Heidegger a spiegare perché l'attenzione deve andare ad Hölderlin e non ad un altro poeta: «Hölderlin non è stato scelto perché la sua opera, come una fra le altre, realizza l'essenza generale della poesia, ma unicamente perché la poesia di Hölderlin è poeticamente determinata e destinata a poetare espressamente l'essenza stessa della poesia. Hölderlin è per noi in un senso eminente *il poeta del poeta*. Per questo immette nella decisione» [Ivi, p. 43].

a dire in relazione alle immagini e alle loro potenzialità. Gli spunti che le *Erläuterungen* offrono – assieme ai tre corsi universitari dedicati a *Gli inni “Germania” e “Il Reno” di Hölderlin (1934/35)*, *L’inno “Andenken” di Hölderlin (1941/42)*, *L’inno “Der Ister” di Hölderlin (1942)* – sono infatti così numerosi, che qui vi è lo spazio per considerare soltanto alcune di tali suggestioni.

Nell’ambito della sua riflessione sul dire poetico, Heidegger sceglie di commentare la poesia *Arrivo a casa. Ai miei familiari* (titolo originale *Heimkunft. An die Verwandten*) di Hölderlin, paragonando esplicitamente il poeta alla “nuvola” (*Wolke*) che conclude il primo verso³⁸. La nuvola di cui parla la poesia, poetando cose di gioia,

si lascia guardare dalla chiarezza aperta³⁹.

Il poetare dunque va incontro ad un poetato che non viene dal poeta, ma sopravviene, si fa cioè incontro nella necessità di farsi guardare e mostrarsi così in poesia, in perfetta coerenza con quanto si è visto a proposito dei *Saggi e Discorsi*. Un tale sopravvenire – la chiarezza aperta – è ciò che Heidegger chiama il “sereno”: esso è lo spazio libero in cui qualcosa come l’Essere (o la sua verità) può mostrarsi e in cui – in definitiva – può avvenire l’originario abitare dell’uomo. Il sereno, lo spazio in cui l’Essere si manifesta e che sopravviene nel poetare,

concede a ogni cosa lo spazio essenziale in cui essa [...] rientra, per starvi [...] in pace con la propria essenza⁴⁰.

³⁸ Riportiamo per chiarezza espositiva l’intero passo cui qui si fa riferimento: «La nuvola si lascia guardare dalla chiarezza aperta. La nuvola poeta (*dichtet*). Giacché essa guarda ciò da cui essa stessa è guardata, il suo poetato non è una pensata o una trovata vana. Il poetare è un trovare. A tal modo la nuvola deve ben uscire da sé andando incontro a qualcosa d’altro, che non è più essa stessa. Il poetato non sorge per mezzo di essa. Il poetato non viene dalla nuvola. Le sopravviene come ciò che le si fa incontro (*entgegenweilt*) [...]. Ciò che essa poeta, il ‘gioioso’, è il sereno. Noi lo chiamiamo anche ‘lo spazio libero’ [...] È solo il sereno, lo spazio libero, che può aprire ad altro lo spazio che sia per esso il luogo adeguato. Il gioioso ha la sua essenza nel sereno che rasserena. Il sereno stesso, a sua volta, si mostra innanzi tutto in ciò che dà gioia. In quanto il rasserenamento dirada e illumina tutto, il sereno concede a ogni cosa lo spazio essenziale in cui essa, per sua natura, rientra, per starvi, nello splendore del sereno, come una luce quieta, in pace con la propria essenza. Ciò che dà gioia riluce incontro al poeta che arriva a casa. [...] Il sereno si trattiene nel suo inappariscnte apparire radioso. Non pretende niente per sé e non è un oggetto che sta di fronte (*Gegen-stand*) e tuttavia non è ‘niente’» [M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., pp. 19-20].

³⁹ Ivi, p. 19.

Ma come si mostra il sereno al poeta? E esso

riluce incontro al poeta che arriva a casa⁴¹,

si mostra – ma non al modo dell'oggetto che sta di fronte (*Gegenstand*), bensì in un modo più essenziale:

Il sereno si trattiene nel suo inappariscente apparire radioso. Non pretende niente per sé e non è un oggetto che sta di fronte (*Gegenstand*) e tuttavia non è 'niente'⁴².

Il sereno, lo spazio libero, ciò che è poetato dalla poesia *non è un oggetto che sta di fronte*, ovvero è ciò che esce dalla logica della mera rappresentazione (*Vor-stellung*). *Non pretende niente per sé*, quindi non è valutabile sulla base della sua utilità o inutilità, e non sta di fronte al poeta come un oggetto di cui appropriarsi. Se sta di fronte lo fa dunque non nel modo del porre-innanzi, ma in un modo più essenziale, in un modo per cui esso non è un oggetto. Il suo non essere oggetto non implica tuttavia l'essere un niente. Il suo *apparire radioso* è *inappariscente*, ovvero non appare a chi lo voglia rappresentare: nel suo inapparire, il sereno poetato dal poeta è ciò che massimamente è, poiché è lo spazio libero da cui giunge l'eco lontana ascoltata dal poeta stesso. In un tal rilucere, al poeta si fa incontro lo spazio in cui è l'Essere a mostrarsi. Un tale incontro è l'evento dell'Essere stesso.

Com'è noto, il nome con cui Heidegger più spesso chiama lo spazio aperto in cui avviene l'evento dell'Essere è *Lichtung*⁴³, una parola che evoca una costellazione semantica entro la quale la prossimità all'immagine e – in generale – a ciò che si vede o si fa vedere è decisamente evidente. Non c'è dunque da stupirsi se anche nelle *Erläuterungen* – denotando come *Lichtung* lo spazio di quel

⁴⁰ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., pp. 19-20.

⁴¹ *Ivi*, p. 20.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Cfr. a titolo d'esempio il seguente passo tratto dalla conferenza su *Il principio di Identità*: «L'essere non è presente per l'uomo né occasionalmente né eccezionalmente: esso è essenzialmente e durevolmente solo nella misura in cui, tramite il suo appello, ri-guarda (*an-geht*) l'uomo. Infatti soltanto l'uomo, aperto all'essere, lo lascia advenire (*ankommen*) in quanto essere essenzialmente presente. Tale essere essenzialmente presente ha bisogno dell'aperto di una radura (*Lichtung*) e in virtù di tale bisogno rimane affidato (*übereignet*) all'essere umano» [M. Heidegger, *Il principio di Identità*, in M. Heidegger, *Identità e Differenza*, cit., p. 38].

diradamento che rende libero, leggero, aperto, rado e luminoso – Heidegger continuamente ricorra a suggestioni di tipo visivo per lo sviluppo della propria riflessione⁴⁴.

Lichtung – come si è visto nel capitolo precedente – è lo spazio che concede l’aperto per ogni dimensione serena: in questo senso la *Lichtung* è apertura e rasserenamento:

L’altissimo ‘oltre la luce’ è lo stesso ‘luco’ (*Lichtung*) raggianti. Con un’antica parola della nostra lingua madre tedesca, noi chiamiamo il puro diradante-illuminante che, solo, dispone (*einräumt*), cioè, qui, concede, l’aperto per ogni ‘spazio’ (*Raum*) e per ogni ‘spazio di tempo’ (*Zeitraum*) ‘la dimensione serena’ (*die Heitere*). [...] La dimensione serena mantiene e tiene tutto sano e salvo (*heil*). La dimensione serena salva (*heilt*) originariamente. Essa è il sacro (*das Heilige*). ‘L’altissimo’ e ‘il sacro’ sono lo stesso per il poeta: la dimensione serena. Essa resta, come origine di ogni cosa gioiosa, quanto vi è di più gioioso. È qui che si compie l’evento del puro rasserenamento. Qui, nell’‘altissimo’ abita l’alto⁴⁵.

È nell’evento di un tale rasserenamento che può dunque dimorare e soprattutto mostrarsi l’Essere, in quanto la vicinanza all’origine è “l’arrivo a casa” stesso di cui parla la poesia⁴⁶, l’esperienza della sua verità. Questa vicinanza – tuttavia – è una vicinanza che

mantiene e tiene tutto sano e salvo⁴⁷.

Di conseguenza

la dimensione serena salva originariamente⁴⁸,

poiché in essa si compie l’evento di quello che Heidegger non esita a chiamare un nascosto tenere in serbo.

Lo stesso vale per le immagini con cui la poesia parla. Esse non servono a chiarire nulla, il loro compito non è di trasferire in versi esperienze vissute, copiando o rappresentando in tal modo il reale a cui si ispirerebbero. L’immagine fa ben altro. Non chiarisce né

⁴⁴ Cfr. L. Amoroso, *Avvertenza del curatore dell’edizione italiana*, in M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. XIV.

⁴⁵ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 22.

⁴⁶ «L’arrivo a casa è il ritorno nella vicinanza all’origine» [Ivi, p. 28].

⁴⁷ Ivi, p. 22.

⁴⁸ *Ibidem*.

avvicina, ma allontana e protegge:

Dobbiamo renderci liberi dal coglimento corrente, spesso anche del tutto corretto, a riguardo del compito e della prestazione propri delle immagini e del contenuto intuitivo della dettatura. Queste immagini, secondo tale coglimento, dovrebbero chiarire il più possibile, rendere correnti e avvicinare i veri rapporti che il dettatore nomina e vuole istituire dettatoriamente. Solamente che qui nella nostra dettatura, e in tutte quelle della sua modalità alla simbolizzazione sensibile spetta proprio il compito opposto. Poiché qui non si tratta dell'istituzione dettatoria di un qualsiasi sentimento, bensì di una tonalità fondamentale nel quale devono trovare il loro luogo l'esserci destinazionale di un popolo e la sua decisione, la tonalità fondamentale dev'essere conservata, serbata e custodita nella sua grandezza intangibile. L'immagine non deve chiarire, bensì velare, non deve rendere corrente, bensì raro, non deve avvicinare, bensì porre in lontananza, e questo tanto più originaria è la tonalità fondamentale, tanto più ampiamente essa esce e coarta in un insieme unitario il destino di un popolo e il suo rapporto con gli dèi⁴⁹.

Ecco allora che, se la funzione dell'immagine non è quella di chiarire bensì quella di proteggere, l'approccio all'immagine richiede di tenere a mente proprio questo e cioè che, anzitutto, essa protegge:

non possiamo cercare con lo sguardo la connessione d'immagini della nostra dettatura alla ricerca della sua forza più grande possibile di chiarimento, bensì viceversa: dobbiamo tentare di appropriarcene nella sua forza velante⁵⁰.

La poesia e l'immagine con cui e in cui essa dà forma al proprio dire poetante non consegnano dunque l'Essere affinché di esso sia possibile una appropriazione o una pre-disposizione (sarebbe la pretesa del *Vor-stellen* questa), bensì – grazie al donarsi poetico di questo stesso Essere – lo fanno apparire come messo in salvo⁵¹,

⁴⁹ M. Heidegger, *Gli inni di Hölderlin 'Germania' e 'Il Reno'*, cit., p. 123.

⁵⁰ Ivi, p. 125.

⁵¹ «La vicinanza all'origine è un mistero. [...] La vicinanza all'origine è una vicinanza che tiene in serbo. Essa ritiene il più gioioso. Lo preserva e lo mette da parte per coloro che verranno; però non lo mette in disparte, bensì lo fa per l'appunto apparire in quanto messo da parte. Nell'essenza della vicinanza si compie l'evento di un nascosto tenere in serbo. Che la vicinanza tenga in serbo ciò che è

preservandolo per coloro che verranno e sapranno cor-rispondervi. È in questo senso che la *Lichtung* è il luogo, l'unico, da cui sopravviene l'Essere nel "sereno" che si fa incontro al poeta.

Commentando *Come quando al dì di festa... (Wie wenn am Feiertage...)* Heidegger rintraccia l'origine della *Lichtung* – come luogo in cui qualcosa può apparire e mostrarsi – nella natura, pensata dai greci come *physis*:

Se nondimeno la parola "natura" resta ancora una parola-guida di questa poesia, lo deve all'ultima risonanza di una potenza evocativa la cui origine risale molto indietro [...]. *Physis* è il venire fuori e il sorgere, l'aprirsi che sorgendo ritorna al tempo stesso nel suo venire fuori e così si racchiude in ciò che di volta in volta fa essere presente un ente. *Physis*, pensata come parola fondamentale, significa il sorgere nell'aperto, il diradare e illuminare (*das Lichten*) di quel luco (*Lichtung*) nel quale soltanto qualcosa può in generale apparire, profilarsi, mostrarsi nel suo "aspetto"⁵².

Solo in un simile luogo di misteriosa vicinanza all'origine qualcosa come l'Essere può – in generale – sorgere nell'aperto e illuminare, rasserenare lo sguardo del poeta.

E allora, se il poetare va incontro ad un poetato che non viene dal poeta, ma sopravviene, cioè si fa incontro nella necessità di farsi guardare e di mostrarsi in poesia anzitutto come immagine (poetica), qual è la "funzione"⁵³ della poesia di Hölderlin? Che cosa avviene nell'elegia *Arrivo a casa. Ai miei familiari* di Hölderlin? Questa poesia – dice Heidegger –

non è una poesia (*Gedicht*) sull'arrivo a casa, ma [...] in quanto è la poesia (*Dichtung*) che è, lo stesso arrivare a casa⁵⁴.

Funzione eminente dell'arte poetica (ma vale anche per le altre arti, e ancor più per l'immagine pittorica) non è dunque quella di parlare dell'Evento (*Ereignis*) né tantomeno il tentativo di riprodurlo, bensì di lasciare che in essa un tale evento parli e si mostri, ovvero che

vicino, è il mistero della vicinanza al più gioioso» [M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 29].

⁵² Ivi, pp. 69-70.

⁵³ Ammesso che di "funzione" della poesia per Heidegger si possa parlare.

⁵⁴ Ivi, p. 30.

accada⁵⁵. L'arte è dunque essa stessa questo evento⁵⁶.

L'evento, nella cui vicinanza essenziale si situa – per l'uomo (poeta) – la possibilità dell'autentico abitare, l'arrivo a casa reso possibile dalla poesia è – tuttavia – concesso solo a chi ha fatto esperienza di ciò che va cercato:

L'arrivo a casa è il ritorno nella vicinanza all'origine. Può ritornare solo colui che prima e forse già per lungo tempo si è caricato sulle spalle, in quanto viandante, il peso del viaggio ed è andato lassù, all'origine, per farvi esperienza di ciò che va cercato, per tornare indietro, in quanto cercatore, più esperto⁵⁷.

Si spiega solo così perché Heidegger scelga Hölderlin e non un altro poeta: egli è *il poeta* in senso eminente, poiché poeta (*dichtet*) l'essenza stessa della poesia⁵⁸.

Anche commentando la poesia *Rammemorazione (Andenken)*, Heidegger spiega che l'abitare nella legge essenziale del poetico, l'autentico abitare, richiede che il poetico stesso sia esperito⁵⁹. Una

⁵⁵ Non a caso, nel corso universitario del 1934/35 dedicato agli inni hölderliniani *Germania e Il Reno*, Heidegger parla della *Dichtung* nei termini di un «dire nella modalità del rendere manifesto indirizzante» [M. Heidegger, *Gli inni di Hölderlin 'Germania' e 'Il Reno'*, cit. p. 34].

⁵⁶ «L'opera d'arte non offre all'esperienza qualcosa di statico; essa fa sì che sia esperito un accadere» [F.-W. Von Herrmann, *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger*, cit., p. 173]. E questo è anche il senso del passo che abbiamo già incontrato nelle pagine precedenti: «'I fiumi' – di cui parlano gli inni di Hölderlin – «non possono essere 'immagini poetiche' e 'segni per qualcosa' perché sono in se stessi 'i segni', 'segni' che non sono più 'segni di qualcos'altro', 'simboli di qualcos'altro', bensì essi stessi quel che si suppone sia quest'altro» [M. Heidegger, *L'inno "Der Ister" di Hölderlin*, cit., p. 147].

⁵⁷ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 28.

⁵⁸ «La poesia di Hölderlin è poeticamente determinata e destinata a poetare espressamente l'essenza stessa della poesia. Hölderlin è per noi in un senso eminente *il poeta del poeta*. Per questo immette nella decisione» [Ivi, p. 43]. Poetando l'essenza della poesia, Hölderlin è il poeta che con il suo dire inaugura un tempo storico e dunque un'epoca: «Hölderlin poeta l'essenza della poesia [...], istituendo di nuovo l'essenza della poesia, determina per primo un tempo nuovo. È il tempo degli dèi fuggiti e del dio che viene. È il tempo di *privazione* perché esso si trova in una doppia mancanza e in un doppio non: nel 'non più' degli dèi fuggiti e nel 'non ancora' del dio che viene» [Ivi, p. 57].

⁵⁹ Commentando la poesia *Rammemorazione (Andenken)*, Heidegger chiarisce che se non fosse possibile l'arrivo a casa, presso ciò che da sempre è di casa, se cioè l'uomo non abitasse poeticamente, non si darebbe nemmeno "cultura", intesa come conseguenza di un tale abitare: «Ma tutto questo è già quell'abitare per cui l'uomo si sente di casa nel serbare quel vero al quale *può* attenersi? Produrre e operare,

tale esperienza non si dà però a tutti, ma soltanto a coloro i quali sono pronti a sopportare, in quanto “dimenticati dal destino”, la dimenticanza da parte dell’Essere. Analogamente a quanto accade per il pensatore che ha da cor-rispondere all’Essere in maniera essenziale, pure per il poeta⁶⁰ (e per l’artista in generale) si tratta di abbandonare quella dimensione del *rap-presentare*, in cui se vi è uno spazio per la dimenticanza è solo quello dell’uomo che dimentica qualcosa:

Ma v’è ancora un altro dimenticare, in cui non siamo noi a dimenticare qualcosa, ma è questo, piuttosto, a dimenticare noi, cosicché noi siamo i dimenticati, i dimenticati dal destino (*Geschick*) e dunque non recepiamo più destino (*Schicksal*) alcuno, ma vaghiamo soltanto nell’accadere, in fuga codarda dalla nostra origine essenziale⁶¹.

L’artista non crea quindi a partire dal calcolo interessato, perché egli è – già e da sempre – nella disposizione dell’appartenenza al destino e quindi alla propria origine essenziale⁶².

L’esperienza di ciò che va cercato (*Erfahrung*), in quanto esperienza dell’essere dimenticati, è l’esperienza che, sola, avvicina alla propria origine essenziale:

Il pensiero che, tornando alla sorgente, pensa all’origine è quanto di più difficile vi sia. Per questo alcuni hanno timore, non perché abbiano paura di questa difficoltà che è la più grande fra tutte, ma perché l’amano. [...] Il timore è il pensiero rammemorante che si trattiene e, insieme, si protende in longanime meraviglia pensando a ciò che resta vicino in una vicinanza consacrata interamente a mantenere lontano nella sua

coltivare e curare non sono che ‘cultura’» [M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 109].

⁶⁰ Per il poeta ancora prima che per l’uomo, poiché «l’abitare poetante dei poeti precede l’abitare poetico degli uomini» [Ivi, p. 111] e concede l’apertura per un originario abitare.

⁶¹ Ivi, p. 114.

⁶² Commentando un frammento hölderliniano, Heidegger chiarisce che l’atteggiamento del vero artista è quello di colui che accetta, ovvero riceve, ciò che il destino gli trasmette chiamandolo e riguardandolo nella forma di quell’evento che è l’accadere della verità: «*Ma ecco, viene ciò che voglio (Doch kommt das, was ich will)* (frammento 25, vol. IV, p. 257). ‘Volontà’ non significa qui in alcun modo il cercare egoisticamente di realizzare a forza una voglia nata da un calcolo interessato. La volontà è la sapiente disponibilità per l’appartenenza al destino. Questa volontà vuole solo ciò che viene, perché questo le ha già rivolto la parola in relazione a un sapere e la ‘chiama’ (*heißt*) a stare nel vento della promessa (*Verheißung*)» [Ivi, p. 106].

pienezza qualcosa di lontano, tenendolo così pronto per il suo scaturire sorgivo. Questo timore essenziale è la disposizione del *pensiero* che, arrivato a casa, rammemora l'origine. Il timore è il sapere che dell'origine non si può avere esperienza immediata⁶³.

Qui, nella consapevolezza che di una tale origine non si può avere un'esperienza immediata, nel timore essenziale che richiede di rammemorare l'origine che ci ha dimenticati, qui è dunque custodita la possibilità dell'abitare più autentico – quello poetico (*dichterisch*). Il dire del poeta pertanto non esprime – rappresentandole – “esperienze vissute del poeta” e non regala alcuna esperienza “concreta” (nel senso usuale del termine), ma fa abitare nella dimensione propria dell'essenza dell'uomo⁶⁴.

IL POETICO ABITARE

Prima di proseguire, vale la pena di soffermarsi sul significato dell'*abitare* reso possibile dalla poesia. Si tratta infatti di un tema che ricorre spesso nell'opera heideggeriana e che non ha a che fare soltanto con la poesia o la poeticità in generale, in quanto investe – in modo dunque ben più ampio – l'intero situarsi dell'uomo sulla terra, il suo Esserci appunto.

Nei già citati *Saggi e Discorsi* Heidegger lascia intendere che la poesia regga l'abitare dell'uomo, o, meglio ancora, che l'abitare addirittura trovi nella poesia il suo fondamento⁶⁵:

Quale persona riflessiva si azzarderebbe dunque a dichiarare senza esitazione dall'alto di una superiorità abbastanza dubbia, che abitare e poetare sono due cose incompatibili? Può darsi

⁶³ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., pp. 156-157.

⁶⁴ «La poesia non ‘esprime esperienze vissute’ del poeta, ma invece fa accedere il poeta alla dimensione propria della sua essenza, apertasi come poesia. La poesia cela il ringraziamento, pieno di meraviglia, per il fatto meraviglioso di essere salutato dal sacro ed essere così chiamato a istituire» [Ivi, p. 179].

⁶⁵ «Quale persona riflessiva si azzarderebbe dunque a dichiarare senza esitazione dall'alto di una superiorità abbastanza dubbia, che abitare e poetare sono due cose incompatibili? Può darsi che invece vadano d'accordo (*vertragen*); o, ancor più, può darsi che l'una delle due regga l'altra, nel senso che l'una, l'abitare, si fonda nell'altra, nella poesia» [M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 126].

che invece vadano d'accordo (*vertragen*); o, ancor più, può darsi che l'una delle due regga l'altra, nel senso che l'una, l'abitare, si fonda nell'altra, nella poesia⁶⁶.

Si tratta, a ben vedere, di una delle tesi più importanti del filosofo tedesco, che tuttavia può facilmente trasformarsi in una vuota suggestione se non viene adeguatamente spiegata e inquadrata nell'ambito della sua riflessione. Vediamo allora qual è il cammino – o uno dei cammini – che Heidegger segue per giungere ad una simile conclusione.

Nel testo della conferenza *Costruire, abitare, pensare* – tenuta nel 1951 e pubblicata successivamente nella Seconda Parte dei *Saggi e Discorsi* – Heidegger spiega che uno dei caratteri fondamentali dell'uomo, e cioè il suo essere mortale, immediatamente richiama anche gli altri tre componenti di quella originale costellazione che egli chiama *Geviert*:

Solo l'uomo muore, e muore continuamente, fino a che rimane sulla terra, sotto il cielo, di fronte ai divini. Quando nominiamo i mortali, pensiamo già anche insieme gli altri tre, ma non riflettiamo ancora sulla semplicità dei Quattro⁶⁷.

In che cosa consiste la semplicità dei Quattro? In che cosa consiste la semplicità di quella costellazione costituita da terra, cielo, divini e mortali? Risposta:

Questa loro semplicità noi la chiamiamo il *Geviert*, la Quadratura⁶⁸.

In quanto mortali, e cioè al contempo in quanto sulla terra, sotto il cielo, di fronte ai divini,

i mortali *sono* nella Quadratura in quanto *abitano*⁶⁹.

Ecco allora che abitare, per l'uomo, vuol dire essere *nella* Quadratura. Questo situarsi nel *Geviert* heideggeriano non avviene – tuttavia – in maniera casuale, ma esige che un tale abitare avvenga

nel modo dell'aver cura della Quadratura nella sua essenza,

⁶⁶ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 126.

⁶⁷ Ivi, p. 99.

⁶⁸ Ivi, p. 100.

⁶⁹ *Ibidem*.

in quanto

il tratto fondamentale dell'abitare è l'aver cura⁷⁰.

Se questo è vero, per Heidegger è vero anche che

aver cura significa custodire la Quadratura nella sua essenza⁷¹,

e che dunque un tale abitare si fonda nel quadruplici aver cura dei quattro⁷², ovvero nel gioco con cui i Quattro (Terra e Cielo, Divini e Mortali) si mantengono nella reciproca appartenenza, pur conservando la propria libertà.

Nel caso dell'uomo – dei mortali – come avviene questo aver cura? In che cosa consiste cioè l'aver cura mortale che custodisce così l'essenza del *Geviert*? Anche in questo caso Heidegger non elude la domanda, e fornisce una risposta decisiva:

L'abitare [...] è già sempre un soggiornare presso le cose.
L'abitare come aver cura preserva la Quadratura in ciò presso cui i mortali soggiornano: nelle cose⁷³.

Abitare, dunque, vuol dire soggiornare presso le cose. Ed è qui che si spalancano le porte alla poesia, se – come si è visto – è vero che

nessuna cosa è (sia) dove la parola manca⁷⁴.

Se manca la parola, le cose non sono. Se le cose non sono, l'uomo non può soggiornare presso di esse e dunque non può abitare.

Quando il poeta dice la parola essenziale, l'ente riceve solo allora, attraverso questo nominare, la nomina a essere ciò che è:

⁷⁰ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 100.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² «Nel salvare la terra, nell'accogliere il cielo, nell'attendere i divini, nel condurre i mortali avviene l'abitare come il quadruplici aver cura della quadratura. Aver cura significa custodire la Quadratura nella sua essenza» [*Ibidem*]. «Aver cura della Quadratura, salvare la terra, accogliere il cielo, attendere i divini, condurre i mortali – questo quadruplici aver cura è la semplice essenza dell'abitare. Così i veri edifici imprimono il loro segno sull'abitare, portandolo nella sua essenza» [ivi, p. 106]

⁷³ Ivi, p. 101.

⁷⁴ M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 129.

così viene conosciuto in quanto ente. La poesia è istituzione in parola (*worthaft*) dell'essere⁷⁵.

Questo fa la poesia! Ecco allora perché il

poetare è l'autentico far abitare (*Wohnenlassen*)⁷⁶,

perché esso apre lo spazio affinché le cose possano essere, concedendo agli enti le configurazioni della loro presenza e della loro assenza.

Come emerge in modo chiaro in *In cammino verso il linguaggio*, la specificità del linguaggio poetico sta per Heidegger nel *chiamare* (*das Rufen*) e non nel denotare o nel connotare:

Il nominare non distribuisce nomi, non applica parole, bensì chiama entro la parola. Il nominare chiama. Il chiamare avvicina ciò che chiama. [...] Questo chiamare a sé è appello nella lontananza, nella quale ciò che è chiamato permane assente⁷⁷.

Nel "chiamare" c'è attività. Esso è un movimento in cui qualcosa passa da un luogo all'altro, in cui c'è un venire alla luce, un venire alla presenza di qualcosa che prima era nascosto (in greco: *a-letheia*). Quando dunque si pronuncia una parola, in poesia, si instaura un chiamare: qualcosa che prima era celato viene alla luce, qualcosa che era velato si svela.

Chiamare è chiamare presso. E tuttavia quel che è chiamato non resta sottratto alla lontananza, nella quale proprio quel cenno di chiamata di lontano fa che permanga. Il chiamare è sempre un chiamare presso e lontano; presso: alla presenza; lontano: all'assenza [...]. Quale presenza è la più alta, quella di ciò che ci sta fisicamente dinanzi o quella di ciò che è chiamato?⁷⁸

Il poetare dischiude così un mondo, non lo copia né lo imita⁷⁹. Il

⁷⁵ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 50.

⁷⁶ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 126. Introducendo un termine a lui caro e peraltro ampiamente "collaudato" anche nella conferenza su *L'Origine dell'opera d'arte*, Heidegger spiega, poco oltre, che «proprio il poetare porta invece l'uomo sulla terra, lo porta ad essa, e lo porta così nell'abitare» [ivi, p. 128].

⁷⁷ M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 34.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Tutto questo discorso trova per Heidegger riscontro nella poesia *Ein Winterabend* di Georg Trakl. In questa poesia il linguaggio, per Heidegger, parla, chiamando,

poetare chiama all'essere cose che prima non c'erano. Il linguaggio è un "chiamare presso" (alla presenza), "lontano" (all'assenza): cioè un venire da un luogo all'altro, svelando e rivelando. Il "chiamare" della poesia è dunque un processo *aletheologico*, che concede agli enti le configurazioni della loro presenza e della loro assenza, portandoli così negli ambiti a loro propri.

Come si ricorderà, nel 1936, nella famosa conferenza su *L'origine dell'opera d'arte*, Heidegger scriveva che l'arte è una "messa in opera" della verità:

È così venuto in chiaro, quasi di soppiatto, ciò che nell'opera è in opera: l'apertura dell'ente nel suo essere, il farsi evento della verità⁸⁰.

Conformemente a ciò, il linguaggio poetico non può che essere un linguaggio rivelativo, poiché lascia essere le cose, le svela, mettendo in opera la loro verità, mostrandola. Il chiamare è un invito alle cose ad essere veramente tali. Ecco perché, coerentemente con le intuizioni del 1936, la poesia dispiega un mondo⁸¹. In questo senso la poesia diviene uno spazio "epifanico", all'interno del quale emergono le cose svelandosi. Questo spazio può essere determinato – appunto – come *Geviert*, come una "quadratura": terra-cielo-divini-mortali, i quattro

dando inizio a una *sera d'inverno* che è appunto l'oggetto della poesia. Che cosa vuol dire che la poesia chiama e nomina "una sera d'inverno"? La poesia non descrive nulla di concreto, reale. La poesia non riveste di parole qualcosa che c'è, o si dà, all'esterno. La poesia ha un carattere di evento unico, è uno spazio in cui appare qualcosa e che non si ripeterà più. Il linguaggio qui non descrive qualcosa che è altro rispetto ad esso: *il linguaggio è la sera d'inverno*. Le parole cioè pongono in essere, istituiscono la sera d'inverno. La poesia non descrive il punto di vista di Georg Trakl. Essa è un'opera d'arte dotata di autonomia: Heidegger de-soggettivizza l'opera d'arte. L'opera non è il suo autore.

⁸⁰ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 23.

⁸¹ Proprio perché l'opera d'arte è un far abitare, essa può far insorgere un mondo. Non solo la "terra" dunque (di cui Heidegger parla nei *Saggi e Discorsi*), ma, come mette bene in luce F.-W. Von Herrmann, pure il mondo è fondamentale per l'abitare dell'uomo: «Se nell'opera d'arte un mondo viene fatto insorgere per essere retrofermato sulla terra, l'uomo, nell'esistente soggiorno presso il tempio, ottiene la veduta sul suo essere-nel-mondo in quanto abitare: l'abitare, a partire dal mondo fatto insorgere, sulla terra come suolo patrio. Il tempio dona all'uomo la veduta sul suo essere-nel-mondo, e, precisamente, la veduta in quanto sguardo attraverso l'essere nel mondo stesso» [F.-W. Von Herrmann, *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger*, cit., p. 209].

elementi che “costituiscono nel loro relazionarsi una unità originaria”⁸².

Le cose che la poesia nomina, in tal modo chiamate, adunano presso di sé cielo e terra, i mortali e i divini. I quattro costituiscono, nel loro relazionarsi un'unità originaria. Le cose trattengono presso di sé il quadrato dei quattro. In questo adunare e trattenere consiste l'essere cosa delle cose. L'unitario quadrato di cielo e terra, mortali e divini, immanente all'essenza delle cose in quanto cose, noi lo chiamiamo: il mondo. La poesia, nominando le cose, le chiama in tale loro essenza. Queste, nel loro essere e operare come cose, dispiegano il mondo⁸³.

Nominando le cose, il poetare le chiama nella loro essenza e concede loro lo spazio per essere presenti o assenti. Si spiega così, dunque, perché

È il poetare che anzitutto fa accedere l'abitare dell'uomo nella sua essenza. Il poetare

– infatti –

è l'originario far-abitare⁸⁴

⁸² *Geviert* è il termine con il quale Heidegger designa la connessione unitaria di cielo e terra, mortali e divini (cfr. M. Heidegger, *Über “die Linie”*, in *Freundschaftliche Begegnungen. Festschrift für Ernst Jünger zum 60. Geburtstag*, Klostermann, Frankfurt a. M., 1955. Nel 1976 il titolo del saggio venne cambiato dallo stesso Heidegger, divenendo *Zur Seinsfrage*, trad. it. di F. Volpi *La questione dell'essere*, in E. Jünger - M. Heidegger, *Oltre la Linea*, cit., pp. 109-167), e che viene tematizzato soprattutto nei già citati *Saggi e Discorsi*. Per Heidegger, la riflessione sulla verità dell'essere ha già mostrato come all'essere stesso appartenga, in modo inscindibile, il suo darsi ma anche il suo ritrarsi nella temporalità, ovvero nella sua storia, intesa come storia dell'essere. Essere e tempo sono quindi uniti da una comune origine, che è individuata da Heidegger nell'*Ereignis*, ovvero nell'evento. Se questo è vero, è allora anche spiegato il motivo per cui, proprio in *Zur Seinsfrage*, Heidegger giunge a scrivere la parola *Sein*, cioè essere, con una barratura incrociata, barratura che vuole essere appunto l'espressione di una considerazione non più metafisica dell'essere, il quale ora viene pensato come evento, che si apre, secondo Heidegger, in quattro direzioni: l'evento è qui pensato come Quadratura (*Geviert*). Ovvero, il moto di appropriazione e disappropriazione interno all'*Ereignis* (interno all'essere come *evento*) è qui pertanto ripensato come il gioco con cui i Quattro (Terra e Cielo, Divini e Mortali) si mantengono nella reciproca appartenenza, pur conservando la propria libertà.

⁸³ M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 35.

⁸⁴ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 136.

proprio perché concede esistenza alle cose, presso le quali i mortali soggiornano e realizzano così il tratto fondamentale dell'abitare, l'aver cura.

Perché – tuttavia – qualcosa come la poesia dovrebbe far abitare? Non è forse vero che l'uomo, dacché sta presso le cose, già da sempre “abita”?

Si tratta – in effetti – di una considerazione legittima e che impone di considerare il modo in cui l'uomo, *abitualmente*, dimora. Ebbene, perso in quello che Heidegger non esita a definire

uno strano eccesso di furia misurante e calcolante⁸⁵,

l'uomo dimora – certo – sulla terra, ma non sta presso le cose (*Ding*), né le custodisce. Egli, semmai, vive dedicandosi alla loro rappresentazione (e dominazione). Si tratta di un abitare “inautentico”, anzi di un vero e proprio “abitare impoetico”⁸⁶, dove ciò con cui egli ha a che fare sono soltanto gli oggetti che incontra (*Gegen-stände*) e non mai le cose (*Dinge*). Poiché presso gli oggetti non è data possibilità di soggiorno, l'uomo si situa così al di fuori della costellazione del *Geviert*, incapace di prendersi cura di tale *Quadratura*, ponendosi in una dimensione che *essenzialmente* non gli appartiene. Si spiega solo così la necessità del ritorno all'origine di cui parla la poesia *Arrivo a casa. Ai miei familiari* di Hölderlin. Il ritorno a casa è il ritorno all'abitare autentico, poetico, proprio dell'uomo:

L'arrivo a casa è il ritorno nella vicinanza all'origine⁸⁷.

Dov'è la casa a cui deve far ritorno l'uomo? Qual è la dimora nella quale l'uomo può finalmente soggiornare presso le cose?

“La casa” (*das Hauss*) indica qui lo spazio che apre per gli uomini quello spazio nel quale soltanto essi possono essere “a casa propria” (*zu hauss*) e così nel proprio del loro destino⁸⁸.

⁸⁵ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 136.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 28. Così prosegue il passo: «Può ritornare solo colui che prima e forse già per lungo tempo si è caricato sulle spalle, in quanto viandante, il peso del viaggio ed è andato lassù, all'origine, per farvi esperienza di ciò che va cercato, per tornare indietro, in quanto cercatore, più esperto» [*Ibidem*].

⁸⁸ *Ivi*, p. 20.

Che cosa vuol dire, allora, stare nel proprio destino? Qual è il destino essenziale che la poesia soltanto può aprire e che la rende quell'originario far-abitare così caro ad Heidegger?

“Abitare poeticamente” significa: stare alla presenza degli dèi ed essere toccati dalla vicinanza essenziale delle cose. “Poetico” è l'esserci nel suo fondamento⁸⁹.

Il compito del poeta è dunque quello di ricondurre l'uomo innanzi alle cose e così di riportarlo a casa:

Forse questo tratto che essenzialmente può solo essere messo in poesia, ossia la capacità dell'uomo di esser-di-casa, è la cosa suprema che il poeta deve mettere in poesia⁹⁰.

IMMAGINE E POESIA

A questo punto, dopo aver chiarito la posizione heideggeriana sulla poesia e aver messo in luce alcuni dei punti salienti – oggetto di ampia discussione nell'ambito delle *Erläuterungen* –, si è pronti per vedere – finalmente – che cosa l'immagine abbia a che fare con il dire del poeta.

È commentando *Andenken* che Heidegger compie un passo decisivo per l'“incorporazione” dell'immagine in quell'evento che è il dire del poeta. Qui, infatti, egli precisa che i poeti, gli annunciatori del sacro, sono sognanti e che stanno presso i sogni. È dunque sognando che essi servono gli dei indicando il luogo per l'abitare dell'uomo:

I poeti giunti alla maturità della loro essenza [...] sono *sognanti* e stanno perciò presso i sogni di cui sono gravi le brezze che, spirando, portano con sé *le colline del cielo*, cioè le nuvole. Solo quando sono giunti a maturità, i poeti possono entrare al servizio degli dèi, ai quali essi *servono* (*die sie 'brauchen'*). Solo ora che sono giunti a maturità ha inizio la loro *cura* (*Sorge*) della vocazione poetica⁹¹.

⁸⁹ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 51.

⁹⁰ M. Heidegger, *L'inno “Der Ister” di Hölderlin*, cit., p. 110.

⁹¹ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., pp. 138-139.

La poesia è dunque come un sogno⁹², è cioè un gioco che in parole inventa un mondo di immagini:

Il poetare appare nella modesta figura del *gioco*. Liberamente inventa il suo mondo d'immagini e resta assorto nel regno di quanto ha immaginato⁹³.

In quanto sogno, la poesia appare come distinta dalla realtà: essa non agisce, non ha conseguenze nel mondo e non ha efficacia se non, appunto, per chi sogna:

Così facendo, questo gioco si sottrae alla serietà delle decisioni che non possono non rendersi sempre, in un modo o nell'altro, colpevoli. Il poetare è perciò del tutto innocuo. E allo stesso tempo inefficace, perché resta comunque un mero dire e discorrere. Esso non ha niente dell'azione che interviene direttamente sul reale e lo trasforma. La poesia è come un sogno, non certo una realtà, è un gioco fatto di parole, non un'azione seria. La poesia è innocua e inefficace⁹⁴.

La poesia è come un sogno, ma è un sogno che inventa liberamente un mondo di immagini. Tali immagini non derivano – ovviamente – dalla mera rappresentazione o descrizione di ciò che è semplicemente presente, ed è questo il motivo per cui all'agire ordinario e quotidiano esse appaiono irreali, là dove, invece, queste immagini “immaginate” dal sognare poetico sono quanto di più reale vi sia: dilatando il familiare nell'estraneo, esse sono *il* reale.

Le somiglianze tra la poesia e il gioco – tuttavia – finiscono qui, in quanto

la poesia ha l'aspetto di un gioco e tuttavia non lo è. Il gioco riunisce sì gli uomini, ma in modo tale che, giocando, ognuno dimentica proprio se stesso. Nella poesia, invece, l'uomo è raccolto sul fondamento del proprio esserci⁹⁵.

La poesia, nell'aspetto del gioco, ha a che fare con l'essenza stessa

⁹² «La poesia è come un sogno, non certo una realtà, è un gioco fatto di parole, non un'azione seria. La poesia è innocua e inefficace» [M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 43].

⁹³ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 43.

⁹⁴ *Ibidem*. Anche nei *Saggi e discorsi* Heidegger esprime il medesimo concetto: «La natura dei poeti è di non vedere il reale. Invece di agire, essi sognano. Ciò che fanno è semplicemente immaginato» [M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 126].

⁹⁵ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 54.

dell'uomo, con il fondamento del suo stesso esserci, e diviene – ancora una volta – cruciale per il suo dimorare sulla terra.

Se le cose stanno così, se il poetare è un “gioco” che inventa un mondo d'immagini e resta assorto nel regno di ciò che ha immaginato, è evidente – a questo punto – che il poetare *ha bisogno* delle immagini, poiché si svolge per immagini ed è proprio un parlare *per immagini* (almeno nel senso da Heidegger messo in luce anche nei *Vorträge und Aufsätze*):

la dettatura è laddove si detta. E il dettare – ciò si compie soprattutto con l'aiuto della facoltà dell'immaginazione⁹⁶.

Il poetare e l'immaginare (come creare immagini) si co-appartengono. L'esito del loro “rivelare”, lungi dall'essere irreali (lo è – ma solo apparentemente), è invece il massimamente reale. Il “sogno” che la poesia esprime in parole ed immagini è dunque quanto di più reale vi sia⁹⁷ e il suo modo d'essere essenziale è quello per cui il possibile diventa reale, procurando/producendo quella dilatazione del familiare nell'enigmatico⁹⁸, cui si è accennato nell'ambito dei *Beiträge*. Ciò che

⁹⁶ M. Heidegger, *Gli inni di Hölderlin 'Germania' e 'Il Reno'*, cit., p. 30.

⁹⁷ Questo il “ragionamento” di Heidegger: «I sogni sono spesso per noi solo sogni e quindi ‘fumo’. Fugaci e inconsistenti e quasi arbitrari, interrompono in modo incongruente e indefinito il mondo saldo e consistente che chiamiamo reale: quello di cui facciamo esperienza nello stato di veglia. [...] Forse che solo il reale è essente, mentre l'irreale è non-essente e quindi nullo? Dove passa il confine fra il reale e l'irreale? E innanzi tutto: reale e irreale sono distribuiti in regioni differenti da un confine che li separa? Oppure l'irreale dimora già nel reale? Che ne è della realtà del reale? Che sarebbe tutto ciò che è reale se, in quanto reale, non dispiegasse la sua essenza nella realtà? Ma se la realtà stessa non è già più qualcosa di reale, essa si è allora dissolta nella presunta nullità del temuto ‘astratto’? Oppure questo ‘astratto’, il cui disprezzo innanzi tutto non fa che confermare il carattere irreale ‘della realtà’, non è piuttosto l'impotente fraintendimento dell'irreale da parte di chi si è ciecamente perduto nel reale? Ma se ogni reale è solamente in quanto dispiega la sua essenza nella realtà, allora non sta in sospeso nell'irreale, il quale però non è mai nullo? Allora l'irreale può addirittura avere un primato nei confronti del reale. Allora dobbiamo almeno prendere in considerazione la possibilità che i sogni, cioè l'irreale, siano una misura per il reale. Allora non dovremmo più pretendere di commisurarne la portata in base al ‘reale’ o a ciò che senz'altro si considera tale. Ma forse non ogni irreale di ogni sogno è una misura del reale. Forse questo non vale che per i sogni che il poeta nomina qui nell'ambito della nascita dell'essenza del poeta e dell'arte poetica» [M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., pp. 135-136].

⁹⁸ «Il diventare reale del possibile, in quanto diventare ideale del reale, indica, nell'ambito del libero fare della poesia, il modo d'essere essenziale di un sogno. Questo sogno è terribile perché strappa coloro ai quali si mostra dal soggiornare noncurante presso il reale che è loro familiare e li getta nello sgomento dell'irreale. Ma questo sogno terribile è al tempo stesso divino, perché il possibile che adviene

la poesia dice in immagine sembra – ma soltanto sembra – irreali ed inefficaci, se considerato a partire dalla “realtà” oggetto di rappresentazione, nella quale la soggettività moderna si crede di casa come padrona, libera di poter fare di una tale realtà ciò che vuole:

La poesia suscita la parvenza dell’irreale e del sogno di fronte alla realtà tangibile e palese in cui ci crediamo di casa. E invece il reale è, al contrario, ciò che il poeta dice e assume di essere⁹⁹.

Il reale che sorge nell’aperto e illumina il dire poetante delle immagini è dunque precedente al “reale” in cui l’uomo si crede di casa. È il reale poetico ed autentico, in cui l’uomo è raccolto nell’essenza del proprio Esserci, è lo spazio in cui qualcosa come l’Essere può far vedere la propria verità nell’apertura della vicinanza all’origine¹⁰⁰. Sebbene – come si è visto – l’immaginare ed il poetare si co-appartengano, una tale co-appartenenza avviene pur sempre nell’ambito di poesie (e non di immagini pittoriche – anche se nulla impedisce di pensarlo, dal momento che una tale eventualità non viene mai rigettata da Heidegger), vere e proprie istituzioni dell’Essere in parola¹⁰¹ e nelle quali è pertanto l’elemento del linguaggio ad essere centrale. Se questo è vero, valutato da questa prospettiva (che – ripetiamo – non è l’unica coerente con il pensiero di Heidegger), il darsi di qualcosa come un’immagine deve anch’esso poter accadere in quell’evento linguistico: il linguaggio – l’evento in cui l’essere si può mostrare nella disvelatezza che gli è propria – rende pertanto manifesti tanto l’essenza poetica del poetare quanto l’apparire dell’immagine co-essenziale al poetare stesso. Sono infatti le immagini che risuonano nei versi di Hölderlin (e, più in generale, dei veri poeti) a raccogliere l’essenza della poesia¹⁰². Esattamente come

nella realtà è consacrato, nel suo avvento, dalla venuta del sacro. Questo sogno eminente fa diventare più essente il possibile e maggiormente non essente ciò che finora è stato considerato essente e reale» [M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 136].

⁹⁹ Ivi, p. 54.

¹⁰⁰ Ciò che la poesia dice sembra dunque irreali, se considerato a partire dalla realtà tangibile, palese, rappresentativa, etc. in cui ci crediamo di casa come padroni liberi di poterne fare ciò che vogliono. Il reale della poesia è invece precedente al reale in cui noi ci sentiamo a casa, è il reale poetico in cui solo il poeta istituisce l’essere, il massimamente reale (ma al contempo non tangibile e non palese!).

¹⁰¹ «Quando il poeta dice la parola essenziale, l’ente riceve solo allora, attraverso questo nominare, la nomina a essere ciò che è: così viene conosciuto in quanto ente. La poesia è istituzione in parola (*worthaft*) dell’essere» [Ivi, p. 50].

¹⁰² Nel commentare un passo di *Andenken* (siamo all’interno del corso universitario del semestre invernale 1941/1942), Heidegger rende espliciti tutti questi nessi:

l'essenza dell'immagine è di mostrare,

il linguaggio ha il compito di rendere manifesto (*offenbar zu machen*) e conservare nella sua opera l'ente come tale¹⁰³.

Il linguaggio della poesia fa apparire un mondo¹⁰⁴ proprio perché è un tale mostrare parlando, ovvero solo perché – in fondo – è per immagini che parla¹⁰⁵. Detto in altro modo, ciò che la poesia istituisce in parola mostrando è l'apertura in cui l'Essere può venire all'aperto e manifestarsi¹⁰⁶. L'opera della poesia – in quanto dire poetante che in parole inventa un mondo di immagini – è un tale apparire dell'Essere. Restando nell'ambito delle *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, commentando la poesia *Andenken*, Heidegger si sofferma anche su alcuni versi dedicati allo “stare a guardare”, ovvero allo

sguardo che si apre e intorno a cui l'aperto si raccoglie,

e spiega che un tale “aperto stare a guardare” ciò che si rende visibile è un

vegliare sull'essenza¹⁰⁷.

«Questo passo del componimento è straordinario. I versi suonano come un oscillante affidarsi a pure immagini [...] Questi versi racchiudono la verità autentica della poesia holderliniana» [M. Heidegger *L'Inno Andenken di Hölderlin*, cit., p. 85].

¹⁰³ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 45.

¹⁰⁴ «Da quando il linguaggio accade autenticamente come colloquio, gli dèi vengono alla parola e un mondo appare» [Ivi, p. 48].

¹⁰⁵ Immagini che peraltro hanno pure il compito di “dare forza” al poema: «Il dettato Germania guadagna inoltre manifestamente in forza d'espressione dettatoria attraverso il fatto che il contenuto principale - l'annuncio dell'avvento dei nuovi dèi - sia esposto con immagini» [M. Heidegger, *Gli inni di Hölderlin 'Germania' e 'Il Reno'*, cit., p. 21].

¹⁰⁶ Preveniamo una possibile obiezione: qui non c'è nessuna forzatura interpretativa. Il co-appartenersi di poesia ed immagine è infatti qualcosa che lo stesso Heidegger sembra di fatto ammettere, ad esempio quando, commentando la prima strofa di *Wenn am Feiertage...* e sottolineando così il fatto che la poesia parli con le immagini (“sfruttando” la potenza dell'immagine), annota quanto segue: «La messe e l'uomo sono protetti nella grazia che abbraccia cielo e terra e che concede qualcosa che resta stabile. Questo è ciò che dice la prima strofa, quasi volesse descrivere un quadro» [M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 48].

¹⁰⁷ «... *ma di sopra / sta a guardare* ... Al di sopra del fiume e dei giardini, al di sopra della città, del sentiero e del ruscello e tuttavia pervaso ovunque dalla presenza del fiume e della sua riva, v'è uno stare a guardare, v'è uno sguardo che si apre e intorno a cui l'aperto si raccoglie. Chi guarda e mantiene aperta ogni cosa è *una nobile coppia / di querce e pioppi argentati*; sono differenti, l'albero duro, ampio e scuro e quello slanciato, tremulo e luminoso. Ma stanno insieme nell'unico

Possiamo allora finalmente chiarire che l'*Andenken* non è ciò di cui e su cui parla la poesia, ma è precisamente il modo in cui la poesia stessa parla¹⁰⁸. Rammemorando, la poesia dice e immagina rendendo presente ciò che è stato in quanto ha ancora da dispiegarsi, ovvero ripensando passato e futuro nel loro co-appartenersi. Il suo dire e le immagini che in essa “parlano” sono dunque un saluto rammemorante:

Anche la parola meno appariscente e ogni «immagine» che sembra essere immaginata e costruita soltanto per ornamento «poetico» è una parola di saluto: parla *rammemorando* e ripensa l'ambiente estraneo, che è stato, e l'ambiente di casa, che viene, nella loro originaria coappartenenza¹⁰⁹.

Se l'immagine può essere saluto che parla rammemorando, ciò avviene perché è proprio l'invisibile che si annuncia in essa – nell'apertura della *Lichtung*, del diradamento che rende libero – a pretendere che la parola lo dispieghi in un'immagine:

Il poeta [...] sa che l'invisibile, quanto più puramente deve dispiegare la sua essenza, tanto più decisamente pretende dalla parola che nomina di ritirarsi in un'immagine sconcertante¹¹⁰.

Salutando l'invisibile e annunciando il sacro (essa infatti apre lo spazio e il tempo per l'apparire degli dei), solo così la poesia indica, mostra all'uomo la località del suo originario abitare su questa terra:

aperto della loro nobiltà, che sa cos'è l'onore e solo per questo può onorare col suo sguardo aperto il fiume e tutto ciò che abita nella sua bellezza. L'aperto stare a guardare di questa *nobile coppia* veglia sull'essenza e la vocazione dello spirito fluviale» [M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 120]. Non si dimentichi che Heidegger sta pur sempre commentando la poesia *Andenken* di Hölderlin.

¹⁰⁸ Il pensiero rammemorante ha da pensare ciò che è stato come qualcosa che è ancora da venire: «Ma questo è uno dei misteri del *pensiero rammemorante*: esso ripensa in direzione di ciò che è stato, e quest'ultimo stesso, però, nel ripensare che ad esso si rivolge, ritorna verso colui che ripensa venendogli incontro. Ma non certo per starsene adesso come una specie di cosa presente nel presente di una mera presentificazione. Se il pensiero di ciò che è stato gli lascia la sua essenza e non intacca il suo regnare pretendendo frettolosamente di metterlo sul conto di un presente, allora possiamo esperire questo: ciò che è stato, nel suo ritorno nel *pensiero rammemorante*, si spinge al di là del nostro presente e viene incontro a noi come qualcosa di venturo. Improvvisamente il pensiero rammemorante deve pensare ciò che è stato come qualcosa di non ancora dispiegato» [Ivi, p. 121].

¹⁰⁹ Ivi, p. 122.

¹¹⁰ Ivi, p. 131.

Il sacro annunciato primieramente dalla poesia non fa che aprire lo spazio-tempo di un'apparizione degli dèi ed indicare la località dell'abitare dell'uomo storico su questa terra [...]. Il loro sogno è divino, ma essi non sognano un dio¹¹¹.

Sebbene sia in un'immagine che l'uomo riceve una tale indicazione, resta pur sempre vero che tale immagine è poetica, cioè l'immagine di un parlare per immagini. Il dire del poeta – al servizio di quelli che Heidegger chiama “gli dèi”, per far apparire il loro arrivo – è pertanto un nominare che è un indicare, un mostrare, uno svelare, un far vedere l'invisibile¹¹². Se, come fanno i pittori, pure i poeti fanno sì che l'Essere possa svelarsi nell'apertura, allora ancor meglio dell'immagine pittorica, l'immagine poetica non solo dilata il familiare nell'enigmatico, ma, in quanto appunto poetica, scaturisce in e da un dire che è divenuto pienamente di casa in ciò che è di casa¹¹³.

PITTORI E POETI

Nelle *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, commentando alcuni versi di *Andenken*, Heidegger si sofferma sull'attività del pittore e su quella del poeta, chiarendo tanto quali siano i punti di tangenza quanto le differenze fra i due. Non è Hölderlin a istituire il confronto diretto fra i due, sebbene in *Andenken* siano presenti entrambi. Il poeta si limita infatti a dire degli “amici” (cui egli accenna) che

¹¹¹ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 137.

¹¹² «‘Per sacra necessità’ il poeta si trova sospinto verso un dire che è ‘solo’ un nominare quietamente. Il nome in cui parla questo nominare dev’essere oscuro [...]. Nominare è un dire (*Sagen*), cioè un indicare (*Zeigen*), che rivela l’‘in quanto’ e il ‘come’ quando si tratta di esperire qualcosa e di ritenerlo. Il nominare svela, palesa. Nominare è l’indicare che lascia esperire. [...] Il nominare, in quanto chiamare che palesa, è al tempo stesso un nascondere [...]. Se il nominare accade ‘per sacra necessità’, allora i nomi con cui esso chiama devono essere nomi sacri. [...] Il dire del poeta, infatti, è al servizio, indicando, velando-svelando, per far apparire l’arrivo degli dèi ai quali serve la parola del poeta per il loro apparire, per poter essere, allora soltanto, apparendo, essi stessi” [Ivi, pp. 226-227].

¹¹³ «Ma i poeti *radunano come pittori*. Essi fanno apparire *l'Essere* (l'idea) nell'aspetto del visibile» [Ivi, p. 161].

... essi,
come pittori, radunano
il bello della terra

È dunque Heidegger a leggere questi versi alla luce del verso finale della poesia, che in effetti chiama in causa i poeti (“Ma ciò che resta, lo istituiscono i poeti”), fondando proprio su quest’ultimo verso la sua intera analisi o, come sarebbe forse meglio dire, la sua delucidazione¹¹⁴. Quella che in Hölderlin sembra tutto tranne che una prossimità dei poeti rispetto ai pittori, in Heidegger diventa un esplicito accostamento, derivante da una lettura a ritroso (a partire dall’ultimo verso), tesa a intendere tutta la poesia a partire appunto dall’*Andenken* di cui parla il titolo, che è poi la rammemorazione di ciò che è stato ed il pensare a ciò che viene (l’istituire).

I poeti, dunque, assieme ai pittori. Ma che cosa fanno, tanto da accomunarli? Essi fanno apparire l’essere, lo rendono visibile:

Ma i poeti *radunano come pittori*. Essi fanno apparire *l’Essere* (l’idea) nell’aspetto del visibile. *Come pittori* non significa che questi poeti ritraggano il reale. Il dipingere ha il suo momento essenziale nel progetto dell’unico aspetto nella cui unità *il bello* si mostra. I poeti, come dice la stessa prefazione, non sono “cronisti” (*Berichterstatter*) che vanno a caccia del mero avvicinarsi di “fatti” (*Tatsachen*) sempre nuovi. Il confronto dei poeti con i pittori non vuole affatto propugnare una “poesia descrittiva”¹¹⁵.

¹¹⁴ Vale qui la pena ricordare il “canone ermeneutico” heideggeriano, secondo il quale una delucidazione o interpretazione autentica della poesia di Hölderlin richiede che una tale delucidazione si renda infine superflua: «Forse ogni delucidazione di queste poesie è come una leggera nevicata che cade sulla campana. Per quanto possa o non possa fare una delucidazione, per essa vale sempre una cosa: affinché quanto viene puramente poetato nella poesia si presenti in qualche misura più chiaramente, il discorso di delucidazione deve ogni volta distruggere se stesso e ciò che ha tentato. Per amore del poetato, la delucidazione della poesia deve cercare di rendersi superflua. L’ultimo passo, ma anche il più difficile, di ogni interpretazione consiste nel dileguarsi, insieme alle sue delucidazioni, di fronte alla pura presenza della poesia. La poesia stessa, stando allora nella propria legge, farà direttamente luce sulle altre poesie» [M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 6].

¹¹⁵ Ivi, p. 161. Si noti che nel corso dedicato a *L’inno Andenken di Hölderlin* del semestre invernale 1941/1942, Heidegger così commenta questo passo: «Quelli che vanno per mare sono come i pittori nel loro mettere insieme. Non sono essi stessi dei pittori, perché qui si parla dei compagni di viaggio del poeta, compagni che sono essi stessi dei poeti» [*L’inno Andenken di Hölderlin*, cit., p. 149].

Poeti e pittori riescono dunque nel difficile compito di portare l'essere in superficie, di far sì che esso si mostri, si disveli nell'accadere della sua verità. Un tale evento non si svolge, tuttavia, nella forma di un mero ritrarre – in parole o su una tela – fatti, avvenimenti, situazioni e tutto ciò che, in generale, Heidegger chiamerebbe “esperienze vissute”. L'attività “artistica” (prima ancora che poetante) capace di “radunare” l'essere (a patto naturalmente che esso si mostri) non ha nulla a che fare con la descrizione o la rappresentazione della presunta realtà. Infatti, come può essere descritto ciò che in genere è invisibile e non si mostra? Come può essere rappresentato ciò che si rende irrappresentabile, se non introducendo in tale rappresentazione quella forzatura tale per cui, alla fine, l'oggetto rappresentato è appunto oggetto – ovvero è solo per un soggetto che lo rappresenta e lo dispone in un modo assolutamente arbitrario? In proposito, nel corso universitario dedicato a *L'inno Andenken di Hölderlin* del semestre invernale 1941/1942¹¹⁶, Heidegger fornisce un chiarimento importante: i poeti, come i pittori,

non si limitano semplicemente a copiare il bello della terra. Non è mai possibile copiare il bello; il bello dev'essere “composto”¹¹⁷.

Se il bello non si copia ma si compone, questo – tuttavia – non vuol dire che nell'opera del poeta o del pittore manchi un aspetto, per così dire, “progettuale”, visto e considerato che – dopotutto – è *anche* l'artista a creare l'opera, la quale non è *soltanto* il porsi in opera della verità. Ciò però non implica l'aggiunta di un elemento “tecnico” ed estraneo (sia esso l'uso di una certa forma di prospettiva, sia esso un certo tipo di scrittura fondata su *concetti*¹¹⁸), bensì allude solamente alla necessità che l'uomo faccia la guardia sull'essere istituendone la verità in quell'ente che è l'opera d'arte e che esso dunque realizza. Se il bello dev'essere “composto”, e se dunque

la bellezza è la presenza dell'Essere¹¹⁹,

allora l'essenza del dipingere, così come del poetare, non è dunque di

¹¹⁶ Il saggio *Andenken* contenuto nelle *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* apparve come contributo alla *Tübinger Gedenkschrift* per il centenario della morte di Hölderlin (a cura di P. Kluckhohn) nel 1943 presso J.C.B. Mohr, Tübingen.

¹¹⁷ M. Heidegger, *L'inno Andenken di Hölderlin*, cit., p. 149.

¹¹⁸ «Il dire del pensiero iniziale sta al di fuori della differenza di concetto e cifra» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 281].

¹¹⁹ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 161.

copiare o ritrarre il reale “addomesticandolo”, bensì di progettare quell’ente (l’opera), nella cui unità il bello, e cioè l’essere¹²⁰ (il reale!), si può in definitiva mostrare. È in questo senso che la poesia (la vera poesia) non è descrittiva. E così pure la pittura, a patto che essa tenga fermo il suo impegno a lasciare che per suo tramite la verità si ponga in opera e avvenga il disvelamento di una tale verità. L’arte non descrive nulla, semmai essa “fa sì che sia esperito un accadere”¹²¹.

Per cogliere questo punto nella sua completezza vale la pena di tornare su un passo dei *Beiträge* già commentato nei capitoli precedenti (cfr. capitolo III). Come si ricorderà, l’uomo fa la guardia istituendo la verità dell’essere e salvandola in quell’“ente” che è l’opera d’arte. In questo modo, l’opera d’arte – sia essa poesia o immagine pittorica – vede legittimata la propria necessità storica in quanto luogo della salvezza della verità dell’Essere nell’ente-essente:

La guardia dell'uomo [...] non si compie come un mero tenere d'occhio qualcosa lì presente, ma questo vegliare è tale da fondare. Deve istituire la verità dell'Essere e salvarla nell’“ente” stesso, il quale a sua volta solo così – inserendosi nell’Essere e nel suo straniamento – dispiega l’affascinante semplicità della sua essenza¹²².

¹²⁰ È Heidegger stesso a chiarire che il “bello” di cui parla Hölderlin è l’essere: «Che cos’è il bello che questi poeti ‘mettono insieme’, vale a dire il bello che essi raccolgono e riportano all’unità dell’uno? Il bello, qui, non è qualcosa che venga raccolto perché piace ed eccita. ‘Il bello della terra’ è la terra nella sua bellezza, è la bellezza stessa. Per Hölderlin, all’epoca dell’*Hyperion*, la bellezza è il nome per l’essere» [M. Heidegger, *L’Inno Andenken di Hölderlin*, cit., p. 149].

¹²¹ F.-W. Von Herrmann, *La filosofia dell’arte di Martin Heidegger*, cit., p. 173.

¹²² M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 245. Non ci dilunghiamo qui ulteriormente sulla necessità dell’arte come luogo di salvezza dell’Essere. Vale, tuttavia, la pena di citare questo passo dai *Beiträge*: «L’Essere non ‘è’ attorno all’uomo e nemmeno si libra attraverso di lui come un ente. L’essere fa piuttosto avvenire e fa proprio l’esserci e solo così si presenta *in quanto evento*. Tanomeno, però, l’evento può essere rap-presentato come un ‘avvenimento’ o una ‘novità’. La sua verità, cioè *la verità stessa*, si presenta solo *nel salvataggio come arte*, pensiero, poesia, azione, e richiede perciò l’insistenza dell’*esser-ci*, che rimuove ogni apparente immediatezza del mero rap-presentare» [ivi, pp. 258-259]. L’evento dunque non si rappresenta. La sua verità si presenta nell’arte e nel pensiero, grazie all’insistenza dell’*esser-ci* che la mette in opera. Il *rappresentare* lascia l’essere nella completa velatezza e dimenticanza, mentre l’arte (e di contro alla rappresentazione dunque l’immagine) lo esperisce come ciò che si vela e inaugura lo spazio in cui esso può mostrarsi. In questo modo l’arte fa parte di quelle attività che, mettendo in salvo l’essere, ne permettono un’autentica esperienza. Non si dimentichi, però, che tutto ciò può avvenire solamente perché «l’essere fa avvenire e fa proprio l’esserci», ovvero poiché, reciprocamente, «l’esser-ci, e dunque l’uomo, è

È l'arte a custodire la verità dell'essere: ponendo in opera la verità, immagine e poesia custodiscono l'Essere¹²³. Ed è proprio perché il "bello dev'essere composto" che la verità, come si è già avuto modo di considerare, può avvilupparsi poeticamente in immagini bellissime¹²⁴.

Poeti, pittori, immagini e poesie sono dunque inseriti in una costellazione di senso che ha a che fare con l'accadere dell'essere e con il mostrarsi di un tale accadere. Tuttavia – quando si tratta di elencare le attività in cui si compie un tale salvataggio¹²⁵ – Heidegger distingue con attenzione la poesia rispetto all'arte (in generale). Si può già qui intuire che, evidentemente, rispetto agli artisti (creatori di opera d'arte in cui si pone in opera la verità) i poeti fanno un passo oltre. Il loro dire (che, non lo si dimentichi, è un parlare per immagini) è infatti un diretto cor-rispondere all'appello proveniente dall'essere, se effettivamente – come abbiamo visto – è la parola a permettere non solo il disporsi delle cose nel mondo ma pure l'aver cura di esse ("nessuna cosa sia, dove la parola manca"). Il pittore, invece, nel cor-rispondere all'essere "dice" in altro modo, e cioè cor-risponde sì al chiamare dell'essere ma lo fa non in parola bensì in immagine: non si tratta più di un parlare per immagini, ma di immagini in cui può mostrarsi l'accadere dell'essere nella contrada del visibile. Il poeta, se così si può dire, "supera" il pittore in quanto il suo produrre corrisponde all'appello dell'essere nel linguaggio, mentre il pittore traduce un tale appello in immagine, lascia che esso si faccia immagine. In questo sta la preminenza della poesia sulle altre arti, la celebre conclusione della conferenza su *L'origine dell'opera d'arte* del 1936.

Riconoscere questo non significa, però, riconoscere in Heidegger uno svilimento delle potenzialità dell'immagine. Anzi. Come si è visto, Heidegger ritiene che l'immagine sia un elemento co-essenziale al dire del poeta: non esiste autentico poetare se esso non si svolge per

abissalmente fondato nell'evento, se gli riesce il salto dentro la fondazione creativa» [ivi, cit., p. 281]. Solo a partire da questa co-appartenenza fra uomo ed essere si può comprendere il fatto che, per essere (abissalmente) fondato nell'evento, l'uomo deve "saltare entro la fondazione creativa", ovvero entro l'arte. In questo modo si giustifica anche l'elemento progettuale presente nel creare umano: l'uomo come colui che pone in opera la verità dell'essere (che si dona) nell'arte.

¹²³ «Poiché qualcuno eccellente ha bisogno di queste custodie per far sì che l'ente possa ergersi in sé, deve essere l'arte a porre la verità nella sua *opera*» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 247].

¹²⁴ Cfr. M. Heidegger, *L'inno Andenken di Hölderlin*, cit., p. 126.

¹²⁵ Cfr. M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., pp. 258-259..

immagini. Parimenti, non esiste immagine autenticamente tale se essa non è essenzialmente poetica.

Queste precisazioni sono necessarie per mettere in luce, adeguatamente, la differenza fra quelle immagini propriamente autentiche e quelle immagini che autentiche non sono. Sono proprio queste ultime le immagini a cui allude Heidegger, quando, nei passi citati sopra, individua l'essenza del dipingere non nel ritrarre – in parole o su una tela – “esperienze vissute” (copiando, ritraendo o descrivendo il reale), bensì nel comporre il bello. Quando questo accade si dà un'immagine autentica, nella quale può mostrarsi qualcosa che nell'immagine non autentica (la rappresentazione) mai si svelerebbe. Allo stesso modo, anche nell'ambito del *Dichten* dev'essere riconosciuta la differenza fra quel poetare autentico e quel poetare che autentico non è, là dove nel primo caso l'opera del poeta consente di far-abitare e dunque di avere un mondo; nel secondo caso, invece,

Il poetare di questi poeti non è ancora nell'essenza più propria della poesia. La loro maniera è ancora come quella dei pittori. Il loro dire non è ancora divenuto di casa in ciò che è di casa¹²⁶.

Naturalmente qui Heidegger si riferisce a quei “pittori” che, descrivendo il reale, lo addomesticano sulla base delle loro esperienze vissute (*Erleben*). Ecco, dunque, che quando pure i pittori si approcciano al reale in modo similmente inautentico, il loro poetare “fallisce”, nel senso che non cor-risponde correttamente al dire del linguaggio e non rende possibile l'abitare. Tutto questo assume un valore ancor più rilevante, qualora si consideri il fatto che Heidegger connette esplicitamente l'opera di tali poeti (che riportano fatti) alla metafisica, e dunque al *Vor-stellen* di cui si è a lungo parlato nei capitoli precedenti:

I poeti non riportano fatti, ma progettano l'immagine e fanno emergere in essa l'aspetto di ciò in cui consiste il mostrarsi, l'idea, dell'ente. Di questo progettare, però, nel loro viaggio, devono fare l'esperienza a partire dalla molteplicità dei fenomeni della terra. Dal tutto dell'ente devono salire all'essere. (Nel fatto che, qui, i poeti siano pensati “come i pittori”, è racchiusa la verità della segreta essenza dell'esser-poeta dei

¹²⁶ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 160.

poeti che non sono ancora passati all'altra sponda. Sono poeti nell'ambito essenziale della "metafisica"¹²⁷.

Come si sarà certamente capito, Heidegger si riferisce qui a quei poeti che, come alcuni pittori, imitano il bello inserendo in tale imitare un elemento tecnico che rende la loro opera affine alla rappresentazione. Dal momento che il bello – come abbiamo visto – non si imita ma si "compono", costoro non sono artisti in un senso autentico, nel senso che il loro creare non è un modo eminente del disvelamento (la bellezza, diversamente, è la presenza dell'essere¹²⁸), e pertanto restano immersi nella patria della metafisica¹²⁹.

Lasciamo da parte il modo inautentico di fare arte (e dunque di poetare e di creare immagini) e vediamo, piuttosto, come crea l'artista – sia esso poeta o pittore – quando il suo produrre cor-risponde autenticamente all'appello originario che gli giunge dall'essere. È lo stesso Heidegger a chiarire la questione nell'ambito della *Quarta* delle cinque conferenze friburghesi del 1957 dedicate ai *Principi del pensiero*:

Se però pensiamo agli oggetti nominati in quanto cose, cioè li esperiamo rammemorando, essi non ci rinviano alle nostre prospettive e rappresentazioni, bensì accennano a un mondo in base al quale sono ciò che sono. Quando per esempio Cézanne fa apparire ripetutamente la Montagne St. Victoire nei suoi quadri, e la montagna come montagna è presente in modo sempre più semplice e poderoso, ciò non dipende soltanto, e non in primo luogo, dal fatto che egli padroneggi in modo vieppiù deciso la tecnica pittorica, bensì dal fatto che il "motivo" muove, cioè parla, in maniera sempre più semplice, e l'artista è capace di udire il suo appello in maniera via via più pura, sicché è tale appello a guidargli il pennello e a porgergli i

¹²⁷ Cfr. M. Heidegger, *L'inno Andenken di Hölderlin*, cit., p. 150.

¹²⁸ Cfr. M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 161.

¹²⁹ Naturalmente – al pari delle considerazioni già espresse nel II capitolo – un tale modo di approcciarsi al reale "rappresentandolo" richiede il suo superamento, ovvero richiede che il creare artistico avvenga in modo tale da poter essere davvero un modo eminente del disvelamento: «Il detto dell'inno *I Titani* indica adesso il prossimo avvenire: *Ma io sono solo*. Questo detto è ben lontano dall'essere una constatazione desolata del vuoto abbandono. Esso significa quel sapere che non si perde e che è deciso a non apprendere ormai che ciò che è proprio, prestando attenzione, avendolo trovato, a ciò che conviene e che è appropriato per poter rappresentare la destinazione di cui è stata fatta esperienza. Questo detto decide che adesso la poesia dev'essere diversa dalla maniera di rappresentare di coloro che *come pittori* radunano il bello. Giacché il poeta ora dev'essere solo, perfino il buon colloquio non può più essergli d'aiuto» [Ivi, p. 164].

colori. Il pittore dipinge ciò che ode in quanto richiamo dell'essenza delle cose. Ogni arte, non soltanto la poesia, si muove entro l'ambito nella cui forma il linguaggio parla, ed esige ben altro che non la riflessione sugli oggetti e la loro rappresentazione¹³⁰.

Ecco, dunque, come crea l'artista: il pittore dipinge ciò che ode, ovvero ciò che – in definitiva – da lontano gli si mostra. La creazione artistica, intesa come cor-rispondenza all'appello originario dell'essere, esclude la rappresentazione e richiede che l'artista si lasci guidare, nel suo produrre, dal richiamo dell'essenza delle cose. La creazione artistica cor-risponde così all'appello originario dell'essere. Se pertanto ogni arte si “muove entro l'ambito nella cui forma il linguaggio parla”, se cioè ogni arte si muove nel solco di un parlare più originario, ciò spiega anche come mai la poesia, fra le arti, abbia un posto speciale e riesca, forse più delle altre, a concedere alle cose le configurazioni della loro presenza e della loro assenza, portandole negli ambiti loro propri.

Come si è già avuto modo di sottolineare, in quanto porsi in opera della verità, l'arte *lascia* apparire (non *fa* apparire), indicandolo, salutandolo, l'invisibile, l'evento stesso della verità. Essa dunque mostra (in immagine, ad esempio) qualcosa che altrimenti non si mostrerebbe, permettendone il manifestarsi. Il mostrare proprio dell'arte in generale richiede poi e conseguentemente il dire poetante:

L'arte, in quanto lascia apparire, indicandolo, l'invisibile, è la maniera più alta del segno (*Zeichen*). Fondo e vetta di tale indicare (*Zeigen*) si dispiegano poi nel dire (*Sagen*) in quanto canto poetante¹³¹.

In questo modo, una volta di più si è chiarito come mai il darsi in immagine proprio dell'arte pittorica è superato dal dire poetico che parla con le immagini. Perché? Perché il poeta, *cor-rispondendo* silenziosamente alla chiamata dell'Essere fa divenire di casa ciò che già da sempre è di casa (anche se si è nascosto per mettersi in salvo) ed è dunque più vicino all'evento della sua verità.

Si spiega così la preminenza della poesia sulla pittura, la differenza fra il poeta e il pittore. Quest'ultimo non può – infatti – rinunciare alla forza dell'immagine nell'imporre la sua presenza fisico-materiale,

¹³⁰ M. Heidegger, *Principi del pensiero*, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., p. 177.

¹³¹ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 194.

mentre il poeta, essendo solo nel suo colloquio con l'Essere, può, nel silenzio, istituire nel proprio dire immaginando¹³².

* * * *

L'esperienza della poesia di Hölderlin – in quanto conversione che fa uscire il pensare dal rappresentare medio e quotidiano¹³³ – è, in definitiva, la sfida di appartenere ad essa nella prossimità di quell'evento che è la verità stessa e che da sempre ri-guarda l'uomo. È dunque solo grazie a quel gioco di sguardi, fra il poeta e l'evento in cui l'invisibile si mostra, che il co-appartenersi di entrambi rende possibile quel darsi in immagine poetante (e quindi in poesia) che come saluto annuncia il sopravvenire dell'Essere nel sereno che si fa incontro al poeta.

Già i Greci avevano sperimentato la forza dello sguardo. Nel mondo greco gli occhi del poeta scorgono infatti qualcosa che per primo li guarda, e solo così possono a loro volta scorgere in esso la bellezza¹³⁴, intesa come presenza dell'essere¹³⁵. Ciò vale anche e ancora di più oggi: è la verità, il suo accadere, che aprendosi nella *Lichtung* – e cioè nello spazio del suo rasserenamento – per prima guarda e riguarda l'esserci. È l'Essere stesso che si s-vela guardando l'uomo. Innanzi a

¹³² «Questo detto decide che adesso la poesia dev'essere diversa dalla maniera di rappresentare di coloro che *come pittori* radunano il bello. Giacché il poeta ora dev'essere solo, perfino il buon colloquio non può più essergli d'aiuto. Un altro marzo è venuto. Il suo dire è un altro. Se l'essere solo non è vuoto abbandono e quindi un colloquio resta ancora, anche la maniera del colloquio è ora però un'altra ed è appunto soltanto l'aver trovato ciò che è proprio di questa maniera che dà garanzia della fioritura dell'essenza» [M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 164].

¹³³ «Siamo noi in grado nell'epoca presente di appartenere alla poesia di Hölderlin? A questo soltanto va la nostra meditazione. Essa è un tentativo di convertire il nostro modo solito di rappresentarci le cose in un'esperienza pensante insolita perché semplice. [...] Non c'è una via che sia *la via*, l'unica vera per accedere alla grandezza della poesia di Hölderlin» [Ivi, pp. 164].

¹³⁴ «In una versione tarda di *Patmos*, Hölderlin chiama la Grecia 'il paese di gioventù degli occhi atletici' (*das Jugendland der athletischen Augen*). Il loro sguardo, come ogni sguardo genuino, è spirituale e riluce nel corporeo. Gli occhi scorgono con lo sguardo ciò che risplende solo in quanto essi sono stati prima illuminati e colti dal suo sguardo. Gli 'occhi atletici' scorgono con lo sguardo la bellezza. Questa è la verità esperita in modo greco: lo svelamento di ciò che dispiega la sua presenza a partire da sé, lo svelamento della φύσις, di quella natura, in cui e a partire da cui vissero i Greci» [Ivi, p. 193].

¹³⁵ Ivi, p. 161.

questo evento, lo sguardo dell'uomo non può che essere – per dirlo con una suggestione – quello di un cantore cieco, il cui guardare non può dirigersi verso alcunché di fisico per appropriarsene. È – tuttavia – proprio a questo cieco sguardo che il dio che si nasconde, nel canto, mostra la sua presenza e si rivela in immagine¹³⁶.

L'uomo che vive poeticamente deve – in definitiva – lasciarsi riguardare dalla verità, poiché solo in questa disposizione, solo nell'artistico istituire egli può, in quanto poetante, mettere al sicuro ciò che gli si mostra e raggiungere la località del suo originario abitare – in cui è di casa ciò che da sempre è di casa (l'Essere):

Per questo occorre l'arte, l'essenza poetante dell'uomo. L'uomo che abita poeticamente conduce tutto ciò che appare e risplende, terra e cielo e il sacro, su quella scena stabile di per sé che conserva tutto in verità, lo conduce, nella struttura dell'opera, a uno stare sicuro. “Conservare stabile e per se stessa ogni cosa” significa: istituire¹³⁷.

¹³⁶ Commentando alcuni versi di Hölderlin dalla poesia *Che è Dio?* (“...*Quanto più uno è invisibile, / conviene con l'estraneo*”), Heidegger precisa quanto segue: «Conviene: cioè si conforma e si porta in ciò che è estraneo. È per questo che il chiamare guardando dei cantori non può scorgere con lo sguardo il volto stesso del dio. Il cantore è cieco. Il dio dispiega la sua presenza solo in quanto si nasconde. È per questo che la maniera in cui il cantore cieco dice il dio, nel canto, deve essere un'arte che gli copre le ciglia degli occhi. Il pensiero che il poetare del cantore forma appartiene alla forma sacra, cioè alla veduta del sacro che nasconde il dio. [...] Il dio si mostra 'ogni giorno' e 'tutt'intorno' convenendo nel nascondimento per lo sguardo che chiama» [M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 203].

¹³⁷ Ivi, pp. 194-195.

5.

VERITÀ IN IMMAGINE
E GIOCO DI SGUARDI

Come si è cercato di mostrare, le nozioni di “immagine poetica” e quella di poesia come “parlare per immagini” tematizzano in modo esplicito il legame tra la riflessione sull’immagine e le riflessioni dedicate alla poesia e all’essere che in essa parla. Se, dunque, la poesia “parla per immagini”, abbiamo visto che parimenti è per immagini che deve accadere il libero esprimersi dell’essere nella poesia, cioè l’evento del dischiudersi del *Geviert*, cui Heidegger dedica numerose pagine. L’immagine, nella poesia e con la poesia, rende quindi possibile l’accadere di quel moto di appropriazione e trasappropriazione con cui i Quattro – cielo, terra, divini e mortali – dischiudono l’esistenza. Se è così, come suggerisce ancora M. Vozza, quale orizzonte oltremetafisico verrebbe dischiuso dalla verità “in pittura” e “in immagine”¹? Si tratta di un interrogativo di cui è necessario essere consapevoli fin dall’inizio, e la cui completa problematizzazione richiede di tornare ancora una volta sui testi heideggeriani per interrogarli ed esplorare così nuove vie.

LA MADONNA SISTINA

L’accennata relazione dell’immagine con la nozione di *Geviert*, unitamente al fatto che, nei *Saggi e discorsi*, una fra le quattro dimensioni del *Geviert* – il divino – pare intrattenere un rapporto

¹ Cfr. M. Vozza, *Oltre Heidegger: Arte, poesia e romanzo*, in F. Vercellone e A. Macor (a cura di), *Teoria del Romanzo*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2009, p. 203.

privilegiato con l'immagine², trova particolare riscontro in un breve testo del 1955, *Über die Sixtina*, dal quale non è possibile prescindere per intendere correttamente le varie questioni che fino a questo momento abbiamo cercato di mettere in luce. Qui Heidegger tematizza, infatti, in modo (stranamente) esplicito³ sia l'eventualità dell'immagine, vale a dire il suo carattere di accadimento, sia – conseguentemente – il fatto che essa sia un modo del disvelare e che quindi intrattenga un rapporto privilegiato con la verità (oltre che con la bellezza). Non solo. Heidegger affronta l'immagine facendo un riferimento esplicito alla dimensione dei “divini”, uno dei temi centrali, peraltro, dei già citati *Beiträge zur Philosophie*. Infine, ma non meno importante, l'immagine cui Heidegger qui si riferisce è un'immagine pittorica, una tela dipinta dunque, e non un'immagine poetica, il che, di per sé, sarebbe già sufficiente a rendere il testo in questione particolarmente interessante.

Prima di analizzare questo breve contributo, è utile contestualizzarlo entro la produzione del filosofo, oltre che storicamente. Heidegger, infatti, prima di morire, dispose che una serie di “piccole pubblicazioni variamente sparse, esperienze di pensiero che coprono un arco di 66 anni, fossero raccolte nel volume 13 della sua opera (*Gesamtausgabe*) con il titolo *Aus der Erfahrung des Denkens* (*Dall'esperienza del pensiero*), dove vengono riprodotte in ordine cronologico [...]. Sono raccolte in questo volume la prima e l'ultima testimonianza di pensiero che Martin Heidegger diede alle stampe”⁴.

² «Il dire poetante delle immagini raccoglie in uno la chiarezza e il risuonare dei fenomeni celesti insieme con l'oscurità e il silenzio dell'estraneo (*das Fremde*). Attraverso tali aspetti il Dio sorprende come strano (*befremdet*). In questo sorprendere, egli rivela la sua incessante vicinanza (*Nähe*)» [M. Heidegger, “...poeticamente abita l'uomo...”, cit., p. 135].

³ «Das Wort ‚Bild‘ soll hier nur sagen: Antlitz im Sinne von Entgegenblick als Ankunft. [...] So bildet das Bild den Ort des entbergenden Bergens (der *A-letheia*), als welches Entbergen das Bild west. Die Weise seines Entbergens (seiner Wahr-heit) ist das verhüllende Scheinen der Her-kunft des Gottmenschen. Die Wahrheit des Bildes ist seine Schönheit. Doch ich merke, dies alles bleibt ein unzureichendes Stammeln» [M. Heidegger, *Über die Sixtina* (1955), in Id., *Aus der Erfahrung des Denkens* (HGA XIII), Klostermann, Frankfurt am Main 1983, p. 119. Trad. it.: «‘Immagine’ deve qui significare unicamente: il volto nel senso dello sguardo che si incrocia in quanto avvento. [...] L'immagine costruisce il luogo del disvelante celarsi (dell'*A-letheia*), poiché l'immagine è essenzialmente un qualche disvelamento. Il modo del suo disvelare (della sua verità) è l'apparire nascondente della pro-venienza dell'uomo dio. La verità dell'immagine è la sua bellezza»].

⁴ H. Heidegger, *Postfazione del curatore*, in M. Heidegger, *Dall'esperienza del pensiero* (HGA XIII), trad. it. a cura di N. Curcio, Il Melangolo, Genova 2011, p. 207.

Ebbene, è in questo volume che compare il breve testo dedicato alla Madonna Sistina di Raffaello.

I motivi che spingono Heidegger a dedicarsi ad un'opera pittorica (occasione rara, come abbiamo visto) sono da ricercare nella storia stessa del dipinto in questione. Secondo alcune ipotesi storiografiche, la Madonna Sistina fu dipinta da Raffaello tra il 1512 e il 1513, su commissione dell'allora papa Giulio II, per l'altare maggiore della chiesa di San Sisto a Piacenza, dove pare avesse la funzione di finta finestra o finestra dipinta nell'abside. Qui rimase fino al 1754, anno nel quale la tavola fu venduta (dopo ben due anni di trattative) al principe Augusto III di Sassonia, che la volle a Dresda per la sua ricca collezione. Inutile qui ricordare l'entusiasmo di Winckelmann per l'arrivo dell'opera in terra tedesca⁵. Da allora il suo successo fu strepitoso, tanto che stupisce (e non poco) per la sua capacità di attirare gli sguardi di generazioni diverse e di figure come Goethe, Schlegel, Nietzsche, Dostoevskij, Freud, Ernst Bloch. Per i russi, soprattutto, il dipinto divenne una sorta di ossessione⁶, al punto che nel Novecento la tela (la sua "esistenza materiale" in questo caso) è stata anche oggetto di una disputa tra la Germania e la Russia: durante la Seconda guerra mondiale l'opera, come tante altre, venne infatti messa al riparo dai bombardamenti all'interno di grotte, dove venne trovata dai soldati sovietici che la portarono a Mosca⁷. Qui, secondo i russi, l'opera venne restaurata e ben conservata. Per i tedeschi, invece, si trattò di una forma di punizione, di un vero e proprio oltraggio, cui si pose fine solo nel 1955, dopo la morte di Stalin, quando la tela, con molte altre, venne restituita alla DDR e alla *Gemäldegalerie* di Dresda, dove è esposta ancora oggi. Ebbene, è proprio al 1955 che risale la riflessione di Heidegger. Il testo apparve infatti nel volume *Raphaels Sixtinische Madonna* di Marielene Putscher⁸, allieva di Heidegger, che volle rendere omaggio al maestro pubblicando (con il permesso di quest'ultimo) una sua lettera al termine della prima parte del libro. Lo scritto, poi confluito nel volume XIII della *Gesamtausgabe*, non nacque dunque per essere immediatamente

⁵ Cfr. J.J. Winckelmann, *Erläuterungen der Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Walther, Dresden-Leipzig 1756.

⁶ Cfr. P. C. Bori, *La Madonna di san Sisto di Raffaello. Studi sulla cultura russa*, Il Mulino, Bologna 1990.

⁷ Anche il grande schermo ha ricordato queste circostanze: cfr. *Monuments men* (2014), film scritto, diretto, prodotto e interpretato da George Clooney.

⁸ M. Putscher, *Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung*, Hopfer, Tübingen 1955. L'opera è, ancora oggi, la pubblicazione più completa e accurata sulla Madonna Sistina di Raffaello.

pubblicato, nondimeno – tuttavia – rappresenta uno dei documenti più preziosi per la nostra ricerca, in quanto costituisce una delle rare volte in cui Heidegger si interessa pubblicamente di un'opera d'arte pittorica (se si mette tra parentesi l'esempio delle scarpe “di” Van Gogh nel 1936 e qualche riferimento alle opere di Cezanne). Il testo, che commenteremo quasi integralmente, si apre con una fondamentale constatazione:

Attorno a questa immagine si raccolgono tutte le questioni ancora irrisolte a proposito dell'arte e dell'opera d'arte⁹.

La dichiarazione di Heidegger è importante per due motivi. Anzitutto, a quasi vent'anni di distanza dalla celebre serie di conferenze su *L'origine dell'opera d'arte*, la “partita” sull'arte e sull'opera d'arte non è ancora del tutto chiusa: Heidegger parla infatti di “questioni ancora irrisolte”, il che peraltro rende pure ragione dell'itinerario seguito in questo lavoro, ovvero della necessità di non considerare chiusa la questione dell'arte con il saggio del 1936 e di scandagliare anche – e soprattutto – le opere successive (o al più contemporanee, come nel caso dei *Beiträge*). In secondo luogo, le questioni ancora irrisolte relative all'arte e all'opera sono tematizzabili a partire da un'opera pittorica, il che riabilita – in qualche modo – le forme d'arte che non coincidono con la poesia (sebbene, come abbiamo già mostrato, l'elemento *dichterisch* – ‘dettatorio’ come tradurrebbe qualcuno – sia sempre presente là dove accade il porsi in opera della verità).

Proseguendo, Heidegger introduce il primo nucleo tematico (relativo alla “posizione” delle opere d'arte, al loro luogo), chiarendo quale debba essere il significato da attribuire al termine *Bild*, *immagine*:

Qui la parola “immagine” deve significare soltanto: volto, nel senso di sguardo che si incrocia in quanto avvento¹⁰.

Come si può notare, Heidegger ribadisce qui una tesi che abbiamo già incontrato: un'immagine in quanto evento in cui qualcosa si mostra è un'immagine che deve “guardare” per prima, pretendendo per essa lo sguardo ad essa appropriato ovvero reclamando un'adeguata corrispondenza. Qui, tuttavia, Heidegger sta commentando un'opera d'arte pittorica – e non poetica – vale a dire un'opera che ha

⁹ M. Heidegger, *Sulla Madonna Sistina*, in Id., *Dall'esperienza del pensiero* (HGA XIII), cit., p. 103.

¹⁰ *Ibidem*. Traduzione leggermente modificata.

un'esistenza materiale. L'immagine che si mostra nell'opera riceve dunque a sua volta lo sguardo ed è precisamente lo spazio in cui l'essere può guardare per primo. Se questo è vero,

l'“immagine” si colloca *prima* della distinzione fra “finestra dipinta” e “dipinto su tavola”¹¹,

ovvero, essa si configura come luogo per l'accadere della verità ancor prima della sua distinzione categoriale e della sua esistenza storica (e cioè prima della sua fruizione e realizzazione materiale).

Per quanto riguarda poi il destino storico di quest'opera, esso è perfettamente coerente con il modo moderno di intendere l'arte e le opere d'arte: infatti,

che la Madonna Sistina sia diventata un dipinto su tavola e un pezzo museale, è un fatto in cui si cela il vero e proprio cammino storico dell'arte occidentale a partire dal Rinascimento¹²,

vale a dire la nascita dell'estetica. Per sviluppare questo punto Heidegger cita un vecchio compagno di corso al ginnasio di Friburgo, Thomas Hetzer, e riprende una delle tesi più importanti del saggio del 1936:

mi ha sbigottito la sua [*di Hetzer*] osservazione secondo cui la Madonna Sistina “non è legata a una chiesa e non richiede una determinata collocazione”. Questo, se pensiamo in senso estetico, è corretto, e tuttavia rinuncia alla verità autentica. In qualsiasi posto questa immagine potrà essere “collocata” in futuro, vi avrà perduto il proprio luogo. Le rimane preclusa la possibilità di dispiegare originariamente (*anfänglich*) la propria essenza, cioè di determinare questo stesso luogo. Trasformata nella sua essenza in opera d'arte, l'immagine va errando in realtà che le sono estranee¹³.

Si tratta della famosa critica alla cosiddetta “arte museale”, vale a dire alla collocazione delle opere d'arte in quei contesti di mera fruizione e conservazione che sono appunto i musei. Per Heidegger, collocare l'immagine nel museo significa collocarla fuori dal suo *luogo* (“vi avrà perduto il proprio luogo”), significa cioè impedire all'opera di

¹¹ M. Heidegger, *Sulla Madonna Sistina*, cit., p. 103.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

poter essere un evento di verità (“di dispiegare originariamente la propria essenza”). In questo modo l’essenza dell’immagine (come porsi in opera di verità e come mostrare qualcosa) viene trasformata al punto che l’immagine non mostra più nulla, in essa *non si mostra più nulla*:

la presentazione museale appiattisce tutto nell’omogeneità dell’“esporre”. In questo c’è solo il porre, senza luogo¹⁴.

Ciò che caratterizza il museo è dunque l’esposizione, l’*Aus-stellung*, parola che richiama immediatamente quell’altro porre, *Stellen*, che caratterizza il *Vor-stellen*. Ed in effetti proprio di questo si tratta: di opere considerate come oggetti per soggetti liberi di fruirne, ovvero di ricavare da esse “esperienze vissute” (*erleben*) in quello spazio (*Stelle*) che è il museo. Ma anche se collocata sulla parete di un museo,

la Madonna Sistina appartiene solo a un’unica chiesa di Piacenza, e ciò non in senso storico-antiquario, bensì in base al suo essere immagine. In quest’ottica, l’immagine reclamerà sempre quel luogo¹⁵.

A differenza di Hetzer, Heidegger non ritiene dunque che l’opera d’arte pittorica possa essere installata ovunque, nemmeno in un museo. Proprio nella musealizzazione, anzi, egli scorge la conseguenza estrema del moderno atteggiamento rappresentativo: ridurre l’opera a oggetto per soggetti emotivamente coinvolti in vissuti “estetici”¹⁶. Collocata in una galleria d’arte, in un museo, in una collezione privata, l’opera d’arte è privata della sua verità e cioè del suo poter determinare da sé il proprio luogo (*Ort*). Il destino estetizzante della metafisica occidentale disloca le opere, le “appiattisce nell’omogeneità dell’esporre”, e surroga ogni luogo (*Ort*) con un posto (*Stelle*). Per Heidegger, pertanto, un’opera d’arte (se è davvero un’opera d’arte) è a casa soltanto nel luogo che essa, in principio, ha inaugurato¹⁷:

¹⁴ M. Heidegger, *Sulla Madonna Sistina*, cit., p. 103.

¹⁵ Ivi, p. 104.

¹⁶ Cfr. V. Cicero, *L’immagine come finestra. A proposito di Über die Sixtina di Martin Heidegger*, in “Studi di Estetica”, n. 33/2006, p. 282.

¹⁷ La tesi relativa al carattere inaugurale dell’opera d’arte è, come noto, presente già nel saggio del 1936: «All’esser opera dell’opera appartiene l’esposizione di un mondo» [M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, cit., p. 31].

essa fonda e perfeziona la costruzione della chiesa¹⁸.

La Madonna Sistina non può dunque che essere collocata – o quantomeno pensata – in quella chiesa di cui l'immagine sacra è, nello stesso tempo, fondamento (*Grund*) e compimento (*Vollendung*): essa porta a compimento la costruzione del luogo dell'incarnazione di Dio, fondandolo in quanto luogo del disvelamento/avvento del divino¹⁹. L'essenza dell'immagine è, infatti, “inaugurale” (come quella di tutte le “vere” opere d'arte). L'immagine espone un mondo, lo inaugura, e dispone così la sua essenza di immagine:

quest'immagine forma il luogo dello svelante velamento (della Ἀλήθεια), nel cui svelamento l'immagine dispiega la sua essenza²⁰.

Il luogo che l'immagine inaugura è così luogo di verità, vale a dire luogo nel quale può accadere il disvelamento, in cui qualcosa di invisibile può farsi visibile. In questo svelarsi sta l'essenza dell'immagine così come la sua verità:

la verità di questa immagine è la sua bellezza²¹.

Vale la pena notare come anche qui, in una breve lettera, risuonino – e non poco – le considerazioni che Heidegger sviluppava in maniera ben più corposa nelle “*delucidazioni*” sulla poesia di Hölderlin. In quell'occasione, come abbiamo già avuto modo di vedere, Heidegger affermava che

la bellezza è la presenza dell'Essere²²,

legando così indissolubilmente essere e bellezza nell'evento del loro accadere, la verità. Ad oltre dieci anni di distanza (la citazione proviene da *Andenken*, saggio che apparve nel 1943 come contributo alla *Tübinger Gedenkschrift* per il centenario della morte di Hölderlin²³) la posizione di Heidegger non conosce dunque

¹⁸ M. Heidegger, *Sulla Madonna Sistina*, cit., p. 104.

¹⁹ Cfr. V. Cuomo, *Note a “Sulla Sistina”*, in “Kainós. Rivista telematica di critica filosofica” - <http://www.kainos.it/Pages/articoli%20disvela01.html>

²⁰ M. Heidegger, *Sulla Madonna Sistina*, cit., p. 105.

²¹ *Ibidem*.

²² M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 161.

²³ Cfr. *Indicazioni bibliografiche* in M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 244.

oscillazioni, e, anzi, si specifica ulteriormente, andando oltre l'arte poetica ed estendendosi anche all'arte pittorica. Non si tratta di un dettaglio marginale, bensì di un'ulteriore prova che rende pienamente legittimi i parallelismi che abbiamo proposto nei capitoli precedenti fra immagine e poesia, e che giustifica dunque la chiave interpretativa seguita in questo lavoro.

Prima di poter proseguire nell'analisi del testo, s'impongono una serie di considerazioni.

Se l'opera pittorica, l'immagine,

fonda e perfeziona la costruzione della chiesa²⁴

nel senso che la porta a compimento, non bisogna commettere l'ingenuo errore di ritenere che sia l'immagine, la tela dipinta a "creare" la chiesa. Infatti, se è vero che l'immagine

appartiene solo a un'unica chiesa di Piacenza [...] reclamerà sempre quel luogo²⁵,

ciò non autorizza a pensare alla Madonna Sistina semplicemente come ad un'opera che completa la (costruzione della) chiesa, perché è altrettanto vero che è la chiesa, come spazio delimitato e circoscritto, che a sua volta apre la possibilità di collocarvi un'opera. Ciò presuppone un gesto, che è – come suggerisce Philippe Lacoue-Labarthe – il gesto *neolitico* per eccellenza, cioè il gesto del *disboscare*, del *fare spazio*. In effetti la possibilità che un'opera d'arte esponga un mondo e consenta lo svelarsi dell'essere si lega alla possibilità, per quest'opera, di occupare lo spazio che le è più proprio e che essa a sua volta inaugura come il *suo* spazio (*Ort*).

Per sviluppare questo punto è necessario fare riferimento ad un testo del 1969, *L'arte e lo spazio*, specificamente dedicato al problema in questione²⁶. Qui Heidegger, riferendosi all'arte plastica, torna infatti a dire esattamente la stessa cosa:

²⁴ M. Heidegger, *Sulla Madonna Sistina*, cit., p. 104.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Il testo, ora contenuto nel volume XIII della HGA (*Dall'esperienza del pensiero*, cit., pp. 167-173), è apparso in riproduzione manoscritta su carta a mano Vèlin de Rives nell'autunno del 1969 in edizione di 150 esemplari presso la Erker-Press, St. Gallen. Il testo fu scritto da Heidegger direttamente su pietra. Nel mercato librario è reperibile anche *Die Kunst und der Raum*, Erker-Verlag, St. Gallen 1969, disponibile anche in traduzione italiana, *L'arte e lo spazio*, cit.

Una volta ammesso che l'arte è il porre-in-opera la verità, e che verità significa svelamento dell'essere, non deve forse accadere che nell'opera d'arte figurativa la misura sia ugualmente donata dallo spazio vero, quello cioè che rivela ciò che le è più proprio?²⁷.

L'arte non è solo il porsi in opera della verità e nemmeno soltanto lo svelamento dell'essere. L'arte è anche l'occupazione dello spazio più proprio da parte di quell'evento di verità che è l'opera dell'arte. Ma è evidente, tuttavia, che per poter occupare uno spazio è necessario che questo spazio ci sia, ovvero che *sia stato fatto spazio* o che *si faccia spazio*. L'analisi dei termini è qui illuminante:

Di che cosa parla il linguaggio nella parola "spazio" (*Raum*)? In essa risuona lo "sgomberare" (*Räumen*), il "fare spazio", nel senso di disboscare, rimuovere le erbacce²⁸.

Lo spazio "inizia" con il fare spazio. Ed un simile fare spazio spalanca la possibilità non solo per l'insediarsi dell'opera d'arte (che dunque si sistema nello spazio, facendone il proprio *luogo*), ma anche – e soprattutto – per l'abitare umano:

Il fare spazio sortisce l'aperto, il luogo aperto affinché l'uomo vi si insedi e abiti. Pensato in ciò che gli è proprio lo "sgomberare" significa liberare luoghi in cui i destini degli uomini che vi abitano si realizzano [...]. Lo "sgomberare" adduce la località che appresta di volta in volta un abitare [...]. Lo "sgomberare" è libera donazione di luoghi²⁹.

Lo sgomberare, nel senso di fare spazio, è donazione di luoghi (*Ort*). Non solo alle opere d'arte – alla Madonna Sistina ad esempio, che occupa lo spazio aperto spalancato dalla chiesa di Piacenza, completandola, perfezionandola – ma anche, più in generale, alle cose, che possono così disporsi nel mondo e consentire l'abitare dell'uomo – vale a dire il soggiorno presso di esse da parte dell'uomo che se ne prende cura. Ed infatti, si chiede Heidegger:

²⁷ M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, in Id., *Dall'esperienza del pensiero*, cit., p. 169.

²⁸ Ivi, p. 170.

²⁹ *Ibidem*.

In che modo accade lo “sgomberare”, il fare spazio? Non si tratta forse di un “concedere spazio”, nella duplice accezione di concedere accesso e facoltà di allestire?³⁰.

Risposta:

In primo luogo, il “concedere spazio” offre accesso. Esso fa sì che domini quell’apertura che, fra l’altro, offre accesso all’apparire delle cose che sono nella presenza, e alle quali l’umano abitare si vede a sua volta assegnato. In secondo luogo, il “concedere spazio” offre alle cose la possibilità di appartenere ciascuna al proprio fine, alla propria direzione, e, a partire da ciò, di coappartenersi vicendevolmente³¹.

Quando questo accade, la tela dipinta occupa il *suo* spazio presso la chiesa (tale spazio diviene il *luogo* proprio dell’opera), chiesa che a sua volta si vede fondata e al contempo completata grazie al disporsi in essa dell’opera. Tutto ciò è ben evidente nel breve testo *Sulla Madonna Sistina* del 1955. Heidegger, infatti, spiega che

il luogo è di volta in volta un altare di una chiesa. Questa appartiene a tale immagine e viceversa³².

Le due dunque si co-appartengono. Senza la chiesa l’opera non è quell’opera che è, in essa cioè non accade il porsi in opera della verità quando è portata fuori dal suo luogo; la chiesa, a sua volta, non sarebbe la chiesa che è, se fosse privata della sua “immagine”, il suo tratto caratteristico:

nell’immagine, *in quanto* essa è questa immagine, ha luogo l’apparire del farsi uomo di Dio, accade quella metamorfosi che si fa propria sull’altare come “transustanziazione”, che è il tratto più proprio del sacrificio eucaristico³³.

Al pari di quanto sosteneva quasi vent’anni prima nel saggio su *L’origine dell’opera d’arte*, anche in quest’occasione Heidegger ritiene che l’immagine non copi nulla, essendo, piuttosto, essa stessa il luogo in cui accade la verità di quanto si pone in immagine:

³⁰ M. Heidegger, *L’arte e lo spazio*, cit. p. 170.

³¹ *Ibidem*.

³² M. Heidegger, *Sulla Madonna Sistina*, cit., p. 104.

³³ *Ibidem*.

Tuttavia questa immagine (*Bild*) non è né solo una copia (*Abbild*), né solo un simbolo (*Sinnbild*) della divina transustanziazione. Questa immagine è l'apparire del gioco spazio-temporale come quel luogo in cui si celebra il sacrificio eucaristico³⁴.

In effetti, la somiglianza con l'analogo passo del saggio del 1936 è impressionante:

Lo stesso vale per la statua del Dio, votatagli dal vincitore durante la lotta. Non si tratta affatto di una specie di ritratto, eseguito perché sia possibile sapere come il Dio è fatto, ma di un'opera che lascia-esser-presente Dio stesso e, pertanto è [*ist*] Dio stesso³⁵.

Inoltre, facendo riferimento al capitolo precedente, lo stesso si potrebbe dire delle immagini poetiche presenti nella poesia di Hölderlin. Quelle immagini non sono “esperienze vissute” del poeta proprio perché non sono intercambiabili. Ogni immagine è poetica in quanto è in quella poesia e solo in quella poesia. E solo con quelle immagini la poesia può adeguatamente cor-rispondere all'appello dell'essere, che in essa si disvela nella sua verità. Come si ricorderà, infatti, riferendosi all'elegia *Arrivo a casa. Ai miei familiari* di Hölderlin, Heidegger spiega molto chiaramente che

non è una poesia (*Gedicht*) sull'arrivo a casa, ma [...] in quanto è la poesia (*Dichtung*) che è, lo stesso arrivare a casa³⁶.

Tornando alla Madonna Sistina, resta ora da vedere *come* l'immagine occupi lo spazio che le è proprio. Di che immagine si tratta? Come si è accennato, la tela riproduce di fatto l'immagine di una finestra che “apre” su uno spazio non meglio definito. La scena è infatti incorniciata dagli elementi tipici di una finestra: il parapetto in basso (con i due celebri angioletti), le due tende raccolte ai lati e infine, in alto, il palo su cui scorrono gli anelli delle tende stesse. Come ebbe a scrivere la stessa Putscher,

³⁴ M. Heidegger, *Sulla Madonna Sistina*, cit., p. 104.

³⁵ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 28. Come ricorda F.-W. Von Herrmann in merito al passo citato, «l'opera d'arte non è soltanto un'immagine che, nella sua funzione di copia, rimandi all'immagine originaria del dio, ma è il dio stesso, in quanto in essa si ad-stanzia il dio stesso e non solo una sua riproduzione» [F.-W. Von Herrmann, *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger*, cit., p. 210].

³⁶ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 30.

l'immagine ha in se stessa la propria cornice³⁷,

donde la celebre locuzione *Fenstergemälde*, “finestra dipinta”, con cui la tela è stata spesso chiamata e che ricorre peraltro nel testo heideggeriano.

Per quanto riguarda la struttura compositiva del dipinto, la “finestra” sembra aprire uno spazio in cui, in qualche modo, sopraggiunge la Madonna col Bambino, collocata entro una disposizione romboidale che ai lati pone San Sisto e Santa Barbara ed il cui vertice inferiore è occupato dai già citati angeli.

Il tema della finestra – vale a dire del *come* l'immagine occupa il suo spazio – è direttamente connesso al tema, per così dire, dello sguardo. Infatti il breve testo si apre con una definizione del senso in cui la Madonna Sistina di Raffaello possa essere definita “immagine”:

Qui la parola “immagine” deve significare soltanto: volto, nel senso di sguardo che si incrocia in quanto avvento³⁸.

L'immagine (*Bild*) è dunque costituita dall'avvento dei volti, di sguardi che dall'invisibile si portano nel regno del visibile e vengono incontro. Incontro a chi? Incontro a chi guarda l'immagine, *da questa parte* della finestra³⁹. Attenzione: prima dello sguardo di chi guarda ciò che gli si fa incontro, c'è lo sguardo della finestra che per prima è sguardo su ciò che avviene e che le si fa incontro. È la finestra, come immagine, a cor-rispondere per prima a quanto accade, all'evento che in essa prende forma⁴⁰:

che cos'è una finestra? La sua cornice limita l'apertura di ciò che per essa trapela, per raccogliarlo, grazie a questo limite, nel

³⁷ M. Putscher, *Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung*, cit., p. 17.

³⁸ M. Heidegger, *Sulla Madonna Sistina*, cit., p. 103. Traduzione leggermente modificata.

³⁹ «Una finestra è tale innanzitutto quando, attraverso la propria vanità, lascia passare la luce da un vano all'altro. Una buona finestra è quella che consente il passaggio della luce sufficiente – né fioca, né abbacinante – al momento opportuno: perciò da essa dipendono la consistenza e la configurazione della parete in cui viene aperta (in cui si apre)» [Cfr. V. Cicero, *L'immagine come finestra. A proposito di Über die Sixtina di Martin Heidegger*, cit., p. 279].

⁴⁰ Cfr. M. Heidegger, *Linguaggio e Terra natia*, in Id., *Dall'esperienza del pensiero*, cit., pp. 143-144.

libero dono del suo apparire. La finestra, dando accesso al
sembiante che si fa incontro, è una visuale di ciò che avviene⁴¹.

La finestra, in quanto “visuale di ciò che avviene”, consente il porsi in
essa della verità, vale a dire di quell’evento che in essa si rende
visibile. La finestra, tuttavia, è un’immagine. Non è la finestra, infatti,
a far apparire l’immagine, bensì è l’immagine di quell’evento che crea
la stessa finestra:

nell’unico avvenimento di questa immagine unica, l’immagine
stessa non appare in virtù di altro, per mezzo di una finestra che
già sussiste, bensì è l’immagine medesima a creare questa
finestra⁴².

In tedesco suona così: *das Bild bildet erst dieses Fenster*. La finestra è
dunque a partire dall’immagine, deve il suo essere all’essenza
dell’immagine. L’immagine infatti pone in immagine, forma (*das Bild
bildet*) nel senso di “fa venire fuori”. Si tratta di un punto che è ben
chiarito da Heidegger in un altro testo, contenuto sempre in *Aus der
Erfahrung des Denkens*, dal titolo *Sprache und Heimat*. Qui il filosofo
spiega infatti che

ciò che è fatto venire fuori, ed è così prodotto e formato, è la
forma. In quanto esce allo scoperto e quindi appare, questa offre
una vista, sicché la forma è al contempo immagine in senso
originario, *Bild* [...]. L’immagine, il *Bild*, appartiene
originariamente alla forma (*Gebild*), nel senso del far-venir-
fuori; non viceversa⁴³.

L’immagine dunque, non proiettando su alcunché la dominazione
rappresentativa, permette l’emergere di ciò che è-formato (*Gebild*) nel
senso di posto in immagine, in quanto ne permette il venir-fuori,
accogliendolo e custodendolo⁴⁴. A questo proposito, sempre nel testo
in questione, Heidegger spiega che il vocabolo latino *imago* (da cui

⁴¹ M. Heidegger, *Sulla Madonna Sistina*, cit., p. 104.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Cfr. M. Heidegger, *Linguaggio e Terra natia*, cit., p. 143.

⁴⁴ Così annota Heidegger nel testo sulla Sistina, riferendosi all’essenza
dell’immagine: «La modalità del suo svelare (della sua verità come salvaguardia:
Wahr-heit)» [M. Heidegger, *Sulla Madonna Sistina*, cit., p. 105].

deriva anche l'italiano *immagine*) indica esclusivamente un significato secondario di *Bild*, quello di “copia” (*Abbild*), “calco” (*Nachbild*)⁴⁵:

La copia, la riproduzione, resta immagine sempre e solo in un senso derivato, quale riconosciamo nello stesso termine latino *imago*, da cui la radice *imitari*, essere a imitazione di qualcos'altro. Invece il nome *icona*, di origine greca, ha un senso più profondo, che proviene dal verbo εἰκω, cioè arretrare-di-fronte, farsi indietro al cospetto di qualcosa, e in tal modo accogliere ciò davanti a cui si arretra, e così farlo apparire⁴⁶.

Se l'essenza del *Bild* è quella del farsi-indietro al cospetto di qualcosa (oltrepassando l'atteggiamento rappresentativo) per lasciare che questo qualcosa possa liberamente apparire, è altrettanto vero che forse il termine *immagine* non è il più adeguato per rendere in italiano il vocabolo tedesco. Come ha notato peraltro V. Cicero, volendo essere rigorosi, “la parola *Bild* andrebbe tradotta con *icona* piuttosto che con *immagine*”⁴⁷. Tuttavia, per motivi che si possono facilmente intuire – legati tanto alla *storia* quanto al *significato* del termine “icona” (non solo nella lingua italiana e non solo in ambito religioso⁴⁸), nonché al significato tradizionale del termine “immagine” e all'impossibilità, per la lingua italiana, di distinguere, ad esempio, tra *picture* e *image* – questa non sembra essere una buona soluzione. È preferibile, dunque, mantenere la versione tradizione del termine in lingua italiana (*immagine*), tenendo sempre a mente sia la

⁴⁵ Cfr. V. Cicero, *L'immagine come finestra. A proposito di Über die Sixtina di Martin Heidegger*, cit., p. 284.

⁴⁶ Cfr. M. Heidegger, *Linguaggio e Terra natia*, cit., p. 143.

⁴⁷ V. Cicero, *L'immagine come finestra. A proposito di Über die Sixtina di Martin Heidegger*, cit., p. 284.

⁴⁸ Cfr. AA.VV., *Storia dell'icona in Russia (voll. 1-5)*, La Casa di Matriona, Milano 1999-2001; A.G. Benemia, *Il sacro nell'arte, genesi e sviluppo dell'immagine sacra nell'arte cristiana*, Pequod, Ancona 2010; G. Boschetti, *Quando l'arte racconta la fede*, Ediz. Academia, Montichiari 2011; I. Jazykova, *Io faccio nuova ogni cosa. L'icona nel XX secolo*, La Casa di Matriona, Milano 2002; P.A. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona (1921-1922)*, trad. it. a cura di E. Zolla, Adelphi, Milano 1977; P.A. Florenskij, *Il rito ortodosso come sintesi delle arti (1918)*, in Id., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, trad. it. a cura di C. Muschio e N. Mislner, Casa del libro, Roma 1983; P.A. Florenskij, *La prospettiva rovesciata (1919)*, in Id., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, trad. it. a cura di C. Muschio e N. Mislner, Casa del libro, Roma 1983; P.N. Evdokimov, *Teologia della bellezza, l'arte dell'icona*, San Paolo, Torino 1990; V.N. Lazarev, *L'arte russa delle icone*, Editoriale Jaca Book S.p.A., Milano 1996; AA.VV., *Le Icone*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano 2000; G. Passarelli, *Icane delle dodici grandi feste bizantine*, Jaca Book S.p.A., Milano 1998.

fondamentale distinzione con la rappresentazione (al cui dominio appartengono copie e riproduzioni), sia il senso strutturale rimarcato da Heidegger.

L'immagine, dunque, lascia vedere qualcosa, lascia cioè che qualcosa si renda visibile. Di più, l'immagine, se è vera immagine (e poco importa se essa è poetica oppure figurativa) lascia che ciò che di per sé è invisibile possa mostrarsi in forma visibile: essa è incorporazione di qualcosa di estraneo nell'aspetto di ciò che è familiare⁴⁹. Questo spiega anche come mai le immagini siano co-essenziali al poetare: l'immagine dà infatti forma (*bildet*) all'estraneo, rende visibile ciò che è invisibile e gli permette di farsi incontro a chi guarda e ascolta.

Resta, a questo punto, da chiarire l'ultimo grande tema che si incontra in questo breve ma denso testo heideggeriano, vale a dire il tema dello sguardo (su cui peraltro torneremo nelle prossime pagine). Come si è visto, per Heidegger l'immagine dipinta da Raffaello significa

volto, nel senso di sguardo che si incrocia in quanto avvento⁵⁰.

Non è, però, l'unico punto in cui Heidegger si riferisce allo sguardo e al guardare. Poco oltre, infatti, riferendosi alla Madonna che col bambino in braccio cammina verso chi guarda, Heidegger scrive che

l'atto del portare, in cui Maria e Gesù bambino dispiegano la loro essenza, raccoglie il suo accadere nello sguardo che osserva, in cui è posta l'essenza di entrambi, ed è ciò che ne fa una figura⁵¹.

Lo “sguardo che si incrocia” (*Entgegenblick*) e lo “sguardo che osserva” (*das blickende Schauen*) ben tematizzano l'improvviso apparire dell'immagine, quello che Heidegger distingue con attenzione dalla durata del dipinto (in senso materiale):

il dipinto possiede una sua propria durata. Ma l'immagine arriva come alquanto d'improvviso nel suo apparire, non è nient'altro che la repentinità di tale semblante⁵².

Nel suo improvviso apparire, l'immagine che appare nel dipinto si pone nell'opera come evento della sua verità: l'immagine, in quanto

⁴⁹ Cfr. M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 135.

⁵⁰ M. Heidegger, *Sulla Madonna Sistina*, cit., p. 103. Traduzione leggermente modificata.

⁵¹ *Ivi*, p. 104.

⁵² *Ibidem*.

mostrarsi dell'inappariscenza, in quanto questo accadere, coglie alla sprovvista chi la osserva, ri-guardandolo, investendolo della verità. Questo sguardo avviene all'improvviso (*jäh*). Questa repentinità (*Jähe*) è ciò che distingue l'accadere dell'immagine come evento (*Ereignis*) dal "durare" del dipinto (ciò che – in fondo – consente al dipinto di essere "oggettualizzato")⁵³.

L'immagine dunque non ha solo un suo *spazio*, ma esige anche il suo *tempo*, che è quello dell'accadere improvviso di quel gioco di sguardi che ne costituisce, in fondo, l'essenza. L'immagine è, in definitiva, l'apertura per il mostrarsi di qualcosa e, al contempo, il tempo istantaneo di un tale apparire. Essa è

l'apparire del gioco spazio-temporale⁵⁴

come quel luogo in cui si celebra il dispiegarsi dell'essere e l'evento della sua verità. Tale dispiegarsi è la bellezza di questa immagine.

LO SGUARDO CHE CHIAMA

A questo punto del nostro percorso, va ora chiarito il significato di quel "mostrare" e di quel "guardare" cui tante volte abbiamo fatto accenno in queste pagine. Heidegger, infatti, ha dedicato grande cura nel descrivere quell'evento che è lo sguardo, e ciò risulta evidente già nel testo di quella celebre serie di conferenze tenute a Brema nel 1949, pubblicata con l'emblematico titolo *Sguardo in ciò che è*. In occasione dell'ultima delle cinque conferenze, dedicata a *La svolta* (altro termine emblematico per il nostro pensatore), Heidegger non esita a spiegare che lo "sguardo in ciò che è" va inteso in tutta la sua portata eventuale, ovvero come un accadere (*Ereignis*) che ha a che fare con la salvezza dell'Essere:

Sguardo in ciò che è - questo titolo nomina ora l'evento della svolta nell'essere, la svolta del rifiuto della sua essenza nel far avvenire la sua salvaguardia. Sguardo in ciò che è è l'evento

⁵³ Si qui noti la differenziazione fra la staticità del dipinto come oggetto e la dinamicità dell'immagine come accadere, come evento.

⁵⁴ M. Heidegger, *Sulla Madonna Sistina*, cit., p. 104.

stesso, poiché è come tale che la verità dell'essere si rapporta e si pone nei confronti dell'essere privo di salvaguardia⁵⁵.

Se lo sguardo è un tale avvento della salvezza dell'essere, è chiaro che esso non ha nulla a che fare con l'ordinario e quotidiano modo di vedere gli enti (rappresentandoli):

lo sguardo non nomina la visione (*Einsicht*) che noi abbiamo dell'ente: lo sguardo in quanto lampo è l'evento della costellazione della svolta nell'essenza dell'essere stesso nell'epoca dell'impianto⁵⁶.

A ben vedere, affermare che lo sguardo è *l'evento della svolta nell'essenza dell'essere stesso nell'epoca dell'impianto* significa dire che, nell'epoca dominata dalla furia calcolante e rappresentativa, la svolta che consente l'oltrepassamento di tale situazione e dunque un ritorno all'essere (pensato ora nella sua essenza autentica e non nel suo essere mero "attributo-di" un oggetto inteso a partire da un soggetto) accade nella forma di uno sguardo. Non è allora un caso se Heidegger parla di "sguardo" contrapponendolo ad una mera visione. È infatti l'evento dello sguardo a permettere di guardare "in ciò che è", dunque a consentire non solo di abitare autenticamente nel mondo (colto ora nella sua pienezza essenziale) ma anche e soprattutto di non perdere di vista la verità:

Sguardo in ciò che è - così si chiama il lampo della verità dell'essere nell'essere privo di salvaguardia⁵⁷.

Oltre al guardare dell'uomo vi è – tuttavia – anche un altro guardare, che letteralmente ri-guarda l'uomo stesso in un modo più originario ed essenziale, che lo investe cioè nella sua totalità e consente – a sua volta – al guardare umano di realizzare così compiutamente la propria cor-rispondenza:

Solo quando l'essere umano, nell'evento dello sguardo, in quanto ciò che da questo è scorto, rinuncia all'umana ostinatezza e si getta verso lo sguardo, via da sé, liberandosi di

⁵⁵ M. Heidegger, *Sguardo in ciò che è*, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., p. 106.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

se stesso - solo allora l'uomo corrisponde (*ent-spricht*) nella sua essenza all'appello dello sguardo⁵⁸.

L'uomo è dunque anzitutto riguardato, e solo in quanto riguardato può rispondere all'appello di uno sguardo più originario. Solo in quanto qualcosa come l'essere si dona (disvelandosi) reclamando un corrispondere ad esso adeguato, solo così si può davvero guardare "in ciò che è". È questa dunque la differenza tra lo sguardo e la mera visione: in quest'ultimo caso ciò che si vede è dettato dall'arbitrio rappresentativo di un soggetto che vuole vedere per primo, in quanto detentore dell'unico canone visivo. Lo sguardo invece è possibile solo quando l'uomo abbandona la propria posizione di soggetto e accetta di farsi guardare (rinunciando al contempo a guardare per primo):

Noi scorgiamo solo ciò che, senza che lo sapessimo e senza il nostro intervento, ci ha già guardato. Noi udiamo solo ciò a cui già prestiamo ascolto nella misura in cui stiamo nel suo appello. Ma proprio in questo rapporto fra sguardo e appello da un lato, scorgere e udire dall'altro, dimora il pericolo che nell'udire udiamo male e nello scorgere scorgiamo in modo errato e ci sbagliamo, cadendo vittima di un arbitrio⁵⁹.

In questo modo si spiega anche la fondamentale importanza dell'immagine rispetto alla rappresentazione: l'immagine è il darsi dell'essere allo sguardo, è il riguardo dell'essere che esige per sé adeguata corrispondenza donandosi appunto all'altrui sguardo. La rappresentazione è la falsificazione di tale appello o sguardo originario, è macchinazione soggettiva che fraintende una tale origine e la insabbia.

Stare nell'appello di ciò che per primo chiama, stare nello sguardo di ciò che per primo guarda, questa è – infine – la via per stare presso le cose e dunque per dimorare autenticamente nel mondo. Lasciarsi guardare: è il passo necessario per poter poi guardare. Non si tratta però di un mero cambiamento di prospettiva, non si tratta cioè di cambiare soggetto che guarda. Si tratta semmai di un'attesa, di un vero e proprio abbandono a ciò che da lontano guarda per primo.

Se le cose stanno così, se il pensiero deve lasciarsi coinvolgere da ciò che prima di esso da lontano lancia il suo appello ed esige adeguata corrispondenza, se cioè il pensiero è un lasciar apparire ciò che si

⁵⁸ M. Heidegger, *Sguardo in ciò che è*, cit., p. 106.

⁵⁹ Ivi, p. 133.

mostra allo sguardo, ebbene è in immagine – oltre che in parola – che esso lascia apparire⁶⁰!

Ciò che si mostra all'uomo, pretende dunque di essere guardato per mostrarsi. In assenza di un'adeguata corrispondenza, il rilucere dell'essere non illumina nessuno sguardo e l'unica cosa che l'uomo scorge è lo spazio vuoto della sua assenza, lo spazio che l'essere ha lasciato vuoto velandosi e mettendosi in salvo. È esattamente questo quello che accade quando si dà un'immagine: qualcosa guarda per primo ed illumina un ulteriore guardare. Ecco perché per guardare bisogna essere ri-guardati, poiché è la verità che guarda per prima, è la verità che si s-vela (guardando l'uomo). Nelle *Erläuterungen* dedicate a Hölderlin, Heidegger spiega tutto questo commentando alcuni versi di *Patmos*, specificando che, nel caso dei Greci, tale svelamento prese il nome di φύσις:

In una versione tarda di *Patmos*, Hölderlin chiama la Grecia «il paese di gioventù degli occhi atletici» (*das Jugendland der athletischen Augen*). Il loro sguardo, come ogni sguardo genuino, è spirituale e riluce nel corporeo. Gli occhi scorgono con lo sguardo ciò che risplende solo in quanto essi sono stati prima illuminati e colti dal suo sguardo. Gli «occhi atletici» scorgono con lo sguardo la bellezza. Questa è la verità esperita in modo greco: lo svelamento di ciò che dispiega la sua presenza a partire da sé, lo svelamento della φύσις, di quella natura, in cui e a partire da cui vissero i Greci⁶¹.

Non è questo, però, il solo luogo in cui Heidegger accenna alla dinamica che abbiamo appena descritto. Fra i numerosi luoghi in cui è affrontata la questione, ve ne sono due che assumono un significato particolare. Il primo passo, proveniente dalle *Conferenze di Friburgo* del 1957, è di notevole interesse in quanto associa ciò che è visto

⁶⁰ Di ciò dà conto anche Heidegger quando, “leggendo” a suo modo la storia del pensiero occidentale, fa notare che «è già abbastanza se ora ci risulta chiaro che per i Greci il λόγος della logica - dunque il pensiero - è un far apparire (*scheinlassen*). Gli antichi Greci pensano con gli occhi, ossia con gli sguardi. Il λόγος, il pensiero, è un far apparire ciò che, da sé, è venuto alla luce e, fuori dall'oscuro-velante, è portato nel rado. Il pensiero diventa quindi vero in virtù del fatto che, in quanto far apparire, svela e apre nella radura, di volta in volta secondo una prospettiva, ciò che è velato» [M. Heidegger, *Sguardo in ciò che è*, cit., p. 142]. Da questo punto di vista il pensiero è, nella sua essenza, l'evento del lasciar-apparire ciò che da sé viene alla luce ovvero si mostra. Concepito come tale evento, il pensiero ha, nella sua essenza, un elemento immaginale inaggrabile.

⁶¹ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 193.

dall'uomo alla bellezza e al fatto che si può guardare solo ciò che per primo ri-guarda:

Solo ciò che abbiamo scorto, infatti, lo vediamo e lo custodiamo come ciò che è visto (il bello). Solo ciò che è visto lo sappiamo, dove «sapere», qui, è inteso nell'antico senso di: avere visto e trattenere ciò che si è visto in quanto ciò che continuamente ci vede⁶².

L'evento del guardare e del cor-rispondere adeguatamente ad un tale guardare risultano così riuniti in una triade che coinvolge la bellezza, quella stessa bellezza che gli "occhi atletici" di *Patmos* scorgevano nell'esperire la verità in modo greco come φύσις, come il disvelarsi della natura.

Il secondo passo su cui può essere utile dirigere l'attenzione risulta significativo in quanto connette in maniera esplicita la necessità del cor-rispondere all'appello o al guardare originario dell'essere e la possibilità di realizzare tale cor-rispondenza in un guardare o ascoltare che prende la forma compiuta di un poema o di un'immagine:

Il poeta teme così poco, in questo momento, la parola a tutta prima impoetica e sconcertante, che anzi le porge ascolto appositamente. Egli sa che l'invisibile, quanto più puramente deve dispiegare la sua essenza, tanto più decisamente pretende dalla parola che nomina di ritirarsi in un'immagine sconcertante⁶³.

L'invisibile, quell'essere che si sottrae per mettersi in salvo (e che proprio per questo è invisibile⁶⁴), si dispiega in modo essenziale,

⁶² M. Heidegger, *Principi del pensiero*, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., pp. 172-173.

⁶³ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 131.

⁶⁴ È l'arte, ad esempio, a mostrare l'invisibile: «L'arte, in quanto lascia apparire, indicandolo, l'invisibile, è la maniera più alta del segno (*Zeichen*). Fondo e vetta di tale indicare (*Zeigen*) si dispiegano poi nel dire (*Sagen*) in quanto canto poetante» [Ivi, p. 194]. L'arte *lascia* (non fa) *apparire*, indicandolo, l'invisibile. Essa mostra qualcosa che altrimenti non si mostrerebbe, in quanto invisibile. Il mostrare dell'arte richiede poi il *Sagen*, il dire poetante: il darsi in immagine richiede il dire poetante facendosi "un parlare per immagini". A questo proposito, così F.-W. Von Herrmann: «Se è vero che l'essere fa accadere a partire da esso stesso, facendola provenire dal suo stesso stanziarsi, la contesa di disvelamento e velamento [...] lo svelamento convoca in parola come arte quando vuole essere indirizzato nell'opera d'arte» [F.-W. Von Herrmann, *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger*, cit., p. 491]. È dunque lo svelamento a volersi indirizzare nell'arte. È la verità come evento

lancia il proprio appello e pretende dal poeta che presti ascolto alla sua chiamata. Il poeta – ma il discorso potrebbe valere per qualsiasi artista che sappia prestare ascolto e guardare – sa che l'adeguata corrispondenza ad un tale chiamare esige non solo la parola poetica, ma anche che una tale parola si compia in immagine. Immagine, a sua volta, sconcertante, ovvero che crea sorpresa e disorienta, che realizza compiutamente lo sguardo in ciò che è.

Il fatto che l'immagine risulti così importante per il darsi di quello sguardo che Heidegger definisce *l'evento della svolta nell'essenza dell'essere stesso nell'epoca dell'impianto*, si spiega solo riconoscendo che lo sguardo "salva" l'essere e la sua verità proprio perché lo raccoglie in immagine, o, per meglio dire, solo perché tramite l'immagine lascia che una tale verità si mostri. Non è dunque un caso che nel descrivere il cammino svoltante che conduce alla radura (*Lichtung*) Heidegger ricorra continuamente ad un lessico e a suggestioni di tipo visivo. *L'essere guardato e il guardare* – di cui l'uomo deve farsi consapevole se vuole a sua volta guardare (e non semplicemente vedere) – altro non è che il corrispondere al lampeggiare dell'essere nella radura, che, come la luce di un faro nella nebbia, indica nel mezzo del pericolo dove si cela la possibilità della salvezza:

Nella svolta si apre repentinamente la radura dell'essenza dell'essere. L'aprirsi repentino nella radura è il lampeggiare (*blitzen*). Esso porta se stesso nella propria luminosità che reca in dono con sé. Quando nella svolta del pericolo lampeggia la verità dell'essere, l'essenza dell'essere si apre nella radura, e la verità dell'essenza dell'essere si raccoglie [...]. Attraverso l'elemento del suo illuminare, la vista torna nuovamente a celare-salvare nel guardare ciò che ha scorto; il guardare, però, nell'illuminare salvaguarda al tempo stesso l'oscuro velato della sua provenienza come ciò che non è aperto nella radura (*das Ungelichtete*). Il raccogliersi del lampo (*Blitz*) della verità dell'essere è «sguardo» (*Einblick*)⁶⁵.

Attenzione, dunque: come la nave scorgendo la luce del faro nella nebbia evita il pericolo e conquista la salvezza allontanandosi da tale luce, allo stesso modo l'essere che illumina esige per sé la massima salvaguardia, esige cioè di restare nascosto nella propria origine, dalla quale soltanto potrà nuovamente farsi ri-guardare.

fondamentale della parola a voler mostrare il proprio accadere. Come? Essa si mostra nell'opera.

⁶⁵ M. Heidegger, *Sguardo in ciò che è*, cit., p. 106.

Che cosa fare, allora, per avvicinarsi alle immagini? Che cosa fare per *guardare* la verità che si mostra in esse? La decisione non spetta al poeta, al pittore, all'artista o al pensatore. No, non sono costoro a decidere di quell'evento che è l'accadere della verità. È semmai ciò che si mostra e che si fa ascoltare a doversi mostrare e a dover parlare per primo, a partire dallo spazio lasciato libero dalla sua assenza⁶⁶.
Certamente,

v'è uno stare a guardare, v'è uno sguardo che si apre e intorno a cui l'aperto si raccoglie⁶⁷,

ma l'evento di un tale sguardo, l'evento di una tale apertura, dipende solo dal mostrarsi di qualcosa che è nascosto e che

ha già concesso il suo avvento⁶⁸.

Che cosa fare, allora? Che cosa fare, se lo sguardo si compie solo quando un guardare più originario concede il proprio splendore agli "occhi atletici" di cui parla *Patmos*?

Così, una sola cosa ci resta da fare: attendere che il da-pensare si rivolga a noi⁶⁹.

Nello spazio dell'attesa si dà quindi la possibilità estrema di un avvento – in immagine e in parola – svelante dell'essere. Si dà, in definitiva, la possibilità di comprendere l'evento del suo velarsi e del suo disvelarsi. In questa apertura, si dà dunque lo spazio per il mostrarsi di qualcosa di invisibile, che mai si mostrerebbe se non fosse atteso. È lo spazio per l'avvento della verità, per il

lampo della verità dell'essere nell'essere privo di salvaguardia⁷⁰,

⁶⁶ «Ciò che si sottrae sembra essere completamente assente. Ma questa apparenza inganna. Quello che si sottrae è presente (*west an*), e ciò nel senso che ci attrae, sia che noi in generale ce ne accorgiamo oppure no. Quel che ci attrae ha già concesso il suo avvento. Quando noi perveniamo nel trarre (*Ziehen*) del sottrarre (*Entzug*), siamo già in marcia (*auf dem Zug*) verso ciò che ci attrae in quanto si sottrae» [M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 89].

⁶⁷ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 120.

⁶⁸ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. 89.

⁶⁹ Ivi, p. 93.

⁷⁰ M. Heidegger, *Sguardo in ciò che è*, cit., p. 105.

e cioè, in ultima istanza, per lo sguardo che, corrispondendo ad un tale lampo, può lasciare che esso appaia in immagine. Le immagini, come il dire della poesia, non dispiegano dunque né il dominio del soggetto né tantomeno il motore rappresentativo, bensì salvaguardano l'accordarsi dell'essere ed il quadruplice gioco dei Quattro (Terra e Cielo, Divini e Mortali), nel quale soltanto si cela la possibilità dell'autentico abitare. Ecco allora come approcciarsi, tanto alle immagini quanto alle poesie, avendo in mente che esse proteggono l'essere nell'accadere di un tale evento:

non possiamo cercare con lo sguardo la connessione d'immagini della nostra dettatura alla ricerca della sua forza più grande possibile di chiarimento, bensì viceversa: dobbiamo tentare di appropriarcene nella sua forza velante⁷¹.

Il poema, quella connessione di immagini che costituisce la sua pienezza essenziale, esige il rispetto della sua forza velante, esige cioè il rispetto del fatto che lo svelamento convoca in parola e in immagine come arte, quando vuole essere indirizzato nell'opera d'arte. Si tratta dunque della consapevolezza che, in definitiva, un tale svelamento costituisce per l'essere il modo eminente del proprio accadere e dunque del proprio mettersi in salvo, nascondendosi – o velandosi appunto – in un ambito nel quale la furia calcolante e rappresentativa non può dispiegare la propria forza⁷². Ecco perché è necessario tentare di appropriarsi di una tale forza velante: poiché costituisce una via – non certo l'unica – per stare presso le cose⁷³ e dunque dimorare autenticamente.

Resta, a questo punto, da chiarire soltanto un'ultima questione.

Perché ciò che si mostra per primo esige per sé lo sguardo? Risposta: Perché quello sguardo è un vegliare sull'essenza, è un raccogliersi nell'apertura della verità ed un dimorare in essa.

⁷¹ M. Heidegger, *Gli inni di Hölderlin 'Germania' e 'Il Reno'*, cit., p. 125.

⁷² Per Heidegger, la teorizzazione estetica tipica del pensiero rappresentativo e metafisico, non ha altro esito che il ridurre la poesia, l'immagine, l'arte, ad un presupposto ovvio e insuperabile della 'cultura': «278. *Origine dell'opera d'arte* [...] V. Concezione *moderna* del risalto dato all'attività, ciò che dell'opera ha la caratteristica di prestazione, il 'genio', e in modo corrispondente 'opera' come prestazione. Infine *arte in generale* come mezzo della pratica culturale» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 486]. Tutto ciò costituisce anche il motivo per cui – come si è visto nel capitolo III – l'estetica dev'essere superata, non essendo in grado di riconoscere che l'arte, anzitutto, è un modo eminente del disvelamento.

⁷³ Cfr. cap III, la parte dedicata all'abitare autentico.

Ancora una volta è Heidegger stesso a chiarire questo punto. Commentando alcuni versi di *Andenken* nei quali Hölderlin descrive una “nobile coppia / di querce e pioppi argentati” che veglia il corso del fiume, Heidegger spiega infatti che

l'aperto stare a guardare di questa *nobile coppia* veglia sull'essenza e la vocazione dello spirito fluviale⁷⁴.

Lo stare a guardare è dunque un vegliare sull'essenza, è salvaguardia dell'accadere dell'essere.

Altrove invece, e più precisamente nella terza delle conferenze friburghesi del 1957 (quella più famosa, dal titolo *Il principio di identità*), egli dedica un importante passaggio all'*Ereignis*, vale a dire ad uno dei termini più preziosi e al tempo stesso emblematici della sua filosofia. Qui Heidegger associa definitivamente e inequivocabilmente il termine *Ereignis* al guardare, fornendo delle delucidazioni che – a partire dall'origine del termine – spiegano tutta la portata dell'accadere dell'essere e della sua verità nei termini di un chiamare a sé nel guardare e di un reciproco appartenersi di uomo ed essere:

La parola *Ereignis*, “evento”, è tratta dal tedesco ormai formato. Originariamente, *er-eignen* significa *er-äugen*, ossia scorgere (*erblicken*), chiamare a sé nel guardare, fare proprio (*an-eignen*). Ora, pensata in termini più originari, la parola *Er-eignis*, “evento-appropriazione”, è assunta come parola-guida al servizio di un pensiero che tenta di tenere a mente l'oscura espressione di Parmenide τὸ αὐτό: “Lo Stesso è pensiero ed essere” [...]. La parola *Er-eignis*, “evento-appropriazione”, qui non intende più ciò che solitamente definiamo come un qualsiasi avvenimento, un fatto che accade. La parola è utilizzata ora come nome invariabile. L'evento-appropriazione nomina ciò che in base a esso è da-pensare ed è perciò quell'autentico far appartenere che traspropria l'uno all'altro uomo ed essere⁷⁵.

L'autentico appartenere che traspropria uomo ed essere è l'autentico abitare, è quell'accadere essenziale che concede esistenza alle cose, presso le quali i mortali soggiornano, realizzando così il tratto fondamentale dell'abitare, l'aver cura. L'evento, nella sua pienezza essenziale, ha in sé l'elemento del guardare: è lo sguardo che chiama

⁷⁴ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 120.

⁷⁵ M. Heidegger, *Principi del pensiero*, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., p. 160.

a dispiegare in immagine e in parola il disvelarsi essenziale dell'essere. È lo sguardo che chiama presso sé ciò che è nascosto a convocare l'uomo nell'appartenenza al destino e quindi alla propria origine essenziale⁷⁶.

GLI APPUNTI POSTUMI SU PAUL KLEE

In Heidegger non è presente alcuno svilimento delle immagini o dell'arte pittorica (esistono dei dubbi sull'uso che essa fa della prospettiva, alla luce della critica che egli muove all'atteggiamento rappresentativo) e – come si è visto – esiste, seppur non sempre esplicitata, una riflessione sull'immagine (che peraltro la distingue nettamente dalla rappresentazione). A fronte di ciò, si tratta ora di capire se per Heidegger la questione è quella di un “ritorno” alle potenzialità delle immagini e della poesia – inteso come ritorno alle possibilità di una comunicazione “poetica” o “poetante”, che non si fa portatrice di uno sguardo unilaterale sul mondo. Per certi versi si tratta – in linea di massima – certamente di “tornare” dalle rappresentazioni alle immagini, là dove è però necessario capire anche che cosa davvero significhi il fatto che “poeticamente abita l'uomo” sulla terra. Per altro verso, invece, non è possibile alcun ritorno in senso stretto alle immagini e alla poesia, semplicemente perché non c'è nulla a cui tornare. Il passato può al massimo indicare la direzione in cui scorgere ciò che non si è ancora mostrato, o in cui pensare ciò che fin dall'origine c'è *di non pensato, ma ancora da pensare*. Heidegger non coltiva atteggiamenti nostalgici o sogni regressivi, e del resto aveva fatto capire già nel 1936 – ribadendolo come si è visto nel 1955 – cosa pensasse dei tentativi di riabilitare il potenziale “comunicativo” dell'arte del passato conservandola nei musei: per la prospettiva della conservazione – ovvero per lo spirito della conservazione museale e del mercato d'arte – le opere (materiali) sono *solo* oggetti, prodotti da mettere in vetrina o scambiare. Perché? Perché l'opera non è più per

⁷⁶ «Il pensiero che il poetare del cantore forma appartiene alla forma sacra, cioè alla veduta del sacro che nasconde il dio. [...] Il dio si mostra ‘ogni giorno’ e ‘tutt'intorno’ convenendo nel nascondimento per lo sguardo che chiama: ecco ciò che ha di meraviglioso *questa* voce del destino» [M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 203].

sé, essa cioè non è l'evento del porsi in opera di qualcosa e non istituisce né sorregge più un mondo⁷⁷.

Se dalla metafisica, in fondo, per Heidegger non si esce, all'arte – come del resto al pensiero – resta, in questa situazione, pur sempre qualcosa da fare oltre la pura e semplice presa di coscienza del suo inevitabile scacco. Ed è quello che G. Vattimo suggerisce di chiamare un “esperimento”: un esperimento con e sul linguaggio metafisico e con le forme espressive, per provare a farlo e farle “funzionare” diversamente. Come non si tratta di sostituire una filosofia (ormai in scacco) con altre filosofie, parimenti non si tratta di sostituire un'arte che ha per Heidegger perso oggi la funzione (o la capacità) di sorreggere il mondo con un'arte passata. Sperimentare vuol dire tentare di far funzionare il linguaggio, la poesia, le immagini in modo diverso, ovvero tentare di mettere in movimento i loro confini per consentire quella che, sempre Vattimo, ha chiamato la “riappropriazione del mondo dei significati da parte dell'esistente concreto”⁷⁸. La grande attenzione che l'ultimo Heidegger rivolge a Klee dice – del resto – molto circa una delle direzioni che un tale sperimentare potrebbe seguire. In Paul Klee, autentico anti-prospettivista, Heidegger potrebbe aver visto le possibilità per il riscatto dell'immagine come autentica modalità del disvelamento.

L'approfondimento, in questo senso, del rapporto tra Heidegger e Klee permette – inoltre – di chiarire anche perché la questione se l'arte sia morta o no, per Heidegger non si può chiudere: come rispetto al linguaggio (di cui l'uomo si sente generalmente il padrone) esistono ancora poeti nelle parole dei quali risuona l'eco dell'appello proveniente dall'essere (Rilke, George, Trakl tanto per citarne alcuni), parimenti anche in pittura potrebbero darsi nuove possibilità per uscire dal dominio della rappresentazione e sperimentare nuove modalità di disvelamento in immagine. Ecco perché quello che Heidegger ha in mente non può essere un ritorno (nel senso stretto del termine) ad immagini o a poesie del passato. Lo “sperimentare”, che all'arte è concesso, avviene nel dar voce e forma a quello che nel “vecchio” certo si annunciava, ma non poteva parlare o farsi vedere. Si tratta di vere e proprie “eccedenze” o “possibilità” di senso, a cui dev'essere

⁷⁷ «La sottrazione di un mondo o la sua scomparsa non sono fenomeni reversibili. Le opere non sono più ciò che erano. Sono, sì, esse stesse a venirci incontro, ma come essenti-state. È come essenti-state che ci stanno innanzi nella prospettiva della tradizione e della conservazione. Ormai non sono che tali oggetti [*Gegenstände*] [...]. Lo stare-in-se-stesse è diletuato» [M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 26].

⁷⁸ G. Vattimo, *Introduzione*, in M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., p. X.

lasciato lo spazio di esprimersi, eccedenze che – come si è cercato di spiegare – vengono soffocate, anzi represses, nell’unilateralità prospettica tipica dell’atteggiamento rappresentativo e calcolante. Tutto ciò è ancor più rilevante – soprattutto – in un’epoca in cui le “immagini” (*qualsiasi cosa* esse siano) letteralmente bombardano ogni aspetto della vita e dell’esistenza quotidiana dell’uomo. In questo senso, Klee può essere la chiave di volta per far interagire la riflessione heideggeriana con l’odierno mondo dominato dalle “immagini”. La riconsiderazione delle nozioni heideggeriane di immagine e rappresentazione assume così ulteriore importanza, dal momento che, ponendo interrogativi e questioni che in fondo sono quelli che caratterizzano da sempre la riflessione sulle immagini, di fatto consente di individuare nuovi stimoli per l’interpretazione della “questione dell’immagine”, inserendosi così nel dibattito contemporaneo e ravvivandolo, il che costituisce – ovviamente – uno dei nostri obiettivi.

Se si considera il rapporto che intercorre fra Heidegger e Klee ci si renderà facilmente conto che esso presenta alcune particolarità e problematicità che non sono di immediata interpretazione. L’esame dei contributi dell’uno e dell’altro (pubblicati in vita e non) attesta infatti una sorta di “frequentazione” tra i due, una vera e propria affinità teorica, prima che artistica. Soprattutto da parte di Heidegger nei confronti di Klee – che è quanto interessa a noi. A titolo di esempio, si tenga presente che ne *L’origine dell’opera d’arte* Heidegger presenta – come noto – la celebre coppia Terra-Mondo per decifrare l’accadere della verità nella forma dell’opera d’arte. Ebbene, era stato proprio Paul Klee a utilizzare per primo questa coppia di concetti per dare forma al suo pensiero teorico, nelle sue *Vie allo studio della natura*⁷⁹ del 1922. In questa sede non ci interessa – ovviamente – approfondire la posizione centrale di Mondo e Terra nell’opera teorica di Klee, né tantomeno capire se sia un caso oppure no che in uno scritto filosofico dedicato all’“origine dell’opera d’arte” ci si imbatta in ragionamenti paralleli e nelle stesse coppie di concetti⁸⁰. E non ci interessa non perché la questione non sia di poco conto o non sia importante (anzi!), bensì perché per il nostro itinerario – dopotutto – non fa grande differenza se l’interesse di Heidegger nei confronti di Klee sussistesse oppure no *già all’epoca* della stesura del celebre saggio sull’opera d’arte. È – invece – certo e peraltro attestato

⁷⁹ P. Klee, *Vie allo studio della natura* (1922), in Id., *Confessione creatrice e altri scritti*, trad. it. F. Saba Sardi, Abscondita, Milano 2004, pp. 23-30.

⁸⁰ Cfr. S. Peetz, *Mondo e Terra. Heidegger e Paul Klee*, in “Heidegger Studien”, n. 11, 1995, pp. 167-187.

l'interesse che Heidegger dimostrava negli anni '50 e '60 per l'arte e la teoria dell'arte di Klee. Si pensi – ad esempio – alla celebre conferenza su *Tempo ed essere* (1962), che si apre proprio con un riferimento a due tele di Klee (seguito da un riferimento alla poesia di Trakl e alle riflessioni fisico-teoriche di Heisenberg)⁸¹. Si ricordi poi il fatto che Heidegger prese seriamente in considerazione l'idea di scrivere, muovendo proprio dalle riflessioni di Klee, un *pendant* a *L'origine dell'opera d'arte* che avrebbe dovuto tematizzare soprattutto il rapporto tra arte e tecnica. Questo progetto – tuttavia – così come l'annunciata ma mai realizzata seconda parte del saggio (dedicata appunto all'arte pittorica) non vide mai la luce. Su Klee restano infatti oggi soltanto una serie di annotazioni redatte per punti – 17 fogli in tutto – che però attestano in maniera inequivocabile il vivo interesse da parte di Heidegger. Si tratta però di una fonte estremamente “difficile” da maneggiare, in quanto gli appunti presenti nel lascito sono tutti senza data, anche se alcuni elementi inducono a concludere che si tratti di annotazioni redatte dopo la guerra. Sugli appunti heideggeriani torneremo fra poco. Prima di proseguire, vale però la pena di fornire qualche utile chiarimento relativamente alle teoria di Klee.

Come è noto, la produzione teorica di Klee affonda le sue radici negli anni Venti e prosegue, ininterrottamente, per circa un ventennio. Ebbene, quando negli anni Venti Klee inizia a dare una forma compiuta alle proprie teorie, la teoria della prospettiva era ormai condannata da più parti, in particolare dalle cosiddette avanguardie. Diverse – naturalmente – le motivazioni alla base di una tale condanna, tuttavia tutte riconducibili ad un unico nucleo di fondo: “la prospettiva è solo una *convenzione figurativa* tra le altre possibili, e lungi dall'essere la forma entro la quale lo spazio trova la sua raffigurazione esemplare, è piuttosto espressione di un'immagine della spazialità dominata da un'istanza di carattere razionalistico che la rende incapace di aderire alla concretezza del vissuto e alle sue determinazioni di carattere pragmatico ed esistenziale”⁸². Questo, dunque, era in sostanza il problema: la prospettiva è solo una convenzione, essa non è “il mondo”. A ciò si aggiunga poi il fatto che essa sembrava, agli occhi di molti, la cifra esemplare di un'arte che aveva perso la sua vocazione autentica e che aveva creduto suo

⁸¹ Cfr. M. Heidegger, *Tempo ed essere* (1962), in Id., *Tempo ed essere* (HGA 14), trad. it. C. Badocco, Guida, Napoli 1980, p. 103.

⁸² P. Spinicci, *La regola dell'al di qua. Costruzione prospettica e teoria dell'immagine negli scritti di Paul Klee*, in C. Fontana (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, Silvana editoriale, Milano 1996, p. 175.

compito non già “creare il visibile”, ma riprodurlo. Si tratta di istanze a cui Paul Klee non era indifferente e che in parte condivideva. In effetti – egli ne è convinto – l’arte oggi non può più assumere su di sé un compito riproduttivo:

l’arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile⁸³.

Non solo. Se – infatti – viene meno il compito “riproduttivo dell’arte”, ciò determina anche il tramonto del vincolo che legava il pittore alla sola dimensione ottica delle cose,

perché esse [*le opere d’arte*] non riproducono soltanto, con maggiore o minore vivacità, ciò che si è visto, ma rendono percepibili occulte visioni⁸⁴.

Il presupposto intellettualistico che dal Rinascimento in poi caratterizza la costruzione figurativa deve dunque essere accantonato. È necessario, pertanto, che il pittore riconosca che l’apparente tridimensionalità dell’immagine non nasce dalla costruzione di uno spazio irreal e illusorio. La tridimensionalità dell’immagine sorge semmai dal dinamismo interno all’immagine stessa, dal palpitare interno alla superficie del quadro. E se questo è vero, allora della prospettiva lineare e dei suoi artifici non vi è davvero più bisogno. È sufficiente – infatti – che gli oggetti raffigurati si dispongano in modo tale da costringere chi osserva ad attribuire all’immagine una “parvenza” di profondità:

lo spazio costruito sulla nostra superficie è immaginario e spesso per il pittore costituisce ragione di conflitto: la terza dimensione egli non vuole considerarla illusoria [...]. Già il fatto di avere una fila – uno dietro all’altro o uno accanto all’altro – dimostra l’esistenza di un “davanti-dietro”⁸⁵.

In realtà, però, la questione non è così semplice. La prospettiva non è – infatti – per Klee un problema chiuso. Essa appartiene certo al passato ed è stata viziata da un presupposto intellettualistico, tuttavia

⁸³ P. Klee, *Confessione creatrice*, in Id., *Confessione creatrice e altri scritti*, cit., p. 13.

⁸⁴ P. Klee, *Über die Moderne Kunst*, Verlag Benteli, Berna 1945, trad. it. *Visione e orientamento nell’ambito dei mezzi figurativi e loro assetto spaziale*, in Id., *Confessione creatrice e altri scritti*, cit., p. 51.

⁸⁵ P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, trad. it. di M. Spagnol e R. Sapper, Feltrinelli, Milano 1959, p. 49.

non va dimenticata, in quanto costituisce una lezione imprescindibile dalla quale vi è molto da imparare. Non si tratta, dunque, di intraprendere un cammino *ex novo*, bensì di ampliare, ove possibile gli orizzonti del vecchio:

per vie fisiche, ottiche [...] si ottennero eccellenti immagini della superficie dell'oggetto attraverso il filtro dell'aria, e fu elaborata l'arte della visione ottica, rispetto alla quale restò negletta l'arte della considerazione e visualizzazione di impressioni e rappresentazioni non ottiche. Il retaggio dell'indagine del fenomeno non deve quindi essere sottovalutato: ha solo bisogno di essere ampliato. Perché oggi quella via non corrisponde più a tutti i nostri bisogni, come del resto neppure in passato rappresentava l'unico bisogno⁸⁶.

Esiste pertanto una componente *non ottica* che può (e che per Klee deve) entrare nell'immagine e sostituire quanto rappresentato prospetticamente (o quantomeno affiancarsi ad esso). Si può qui già intuire quanto queste teorie possano aver suscitato l'interesse di Heidegger.

In Klee – quindi – non si assiste ad un ripudio *tout court* della teoria prospettica (cosa che peraltro nemmeno in Heidegger è presente⁸⁷), quanto piuttosto ad un suo ridimensionamento, una vera e propria subordinazione ad una più generale teoria della figurazione. Per Klee, insomma, il problema della prospettiva non sta nell'essere una tecnica di raffigurazione dello spazio più o meno adeguata, quanto semmai nel porsi come principio compositivo anzitutto insoddisfacente (“non corrisponde più a tutti i nostri bisogni”). Se – infatti – si vincola la prassi raffigurativa alla “dimensione ottica” e quindi alla realtà così come fenomenicamente appare, le immagini che ne deriveranno saranno dominate da una strutturazione statica “opprimente”, in quanto mere riproduzioni (rappresentazioni) di tale realtà fenomenica⁸⁸.

Possiamo pertanto, con Klee, evidenziare i due grossi limiti della teoria prospettica. Anzitutto, essa rappresenta solo la dimensione

⁸⁶ P. Klee, *Wege des Naturstudiums*, in “Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923”, Bauhaus, Bauhausverlag, Weimar und München 1923, trad. it. *Vie allo studio della natura*, in Id., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 63.

⁸⁷ Heidegger ripudia il vizio intellettualistico e soggettivistico al fondo di tale atteggiamento dell'uomo nei confronti del mondo, ma non esprime mai una condanna nei confronti dell'uso della prospettiva – quale tecnica pittorica – nell'arte.

⁸⁸ Cfr. P. Spinicci, *La regola dell'al di qua*, cit., p. 178.

ottica (quello che si vede *fenomenicamente*) a discapito della dimensione non ottica, che è quanto Klee – accennando alla “verità” – sembra sostenere quando afferma che

oggi la relatività delle cose visibili è resa manifesta, e con ciò si dà espressione al convincimento che, rispetto all’universo, il visibile costituisca solo un esempio isolato e che esistano, latenti, ben più numerose verità⁸⁹.

In secondo luogo, la rappresentazione prospettica blocca le “immagini”, le rende immobili, le priva della loro dinamica interna. Dinamica che è al contempo tanto il venir meno di un unico punto di fuga quanto la possibilità di infinite interpretazioni (Heidegger direbbe di “eventi di verità” o “disvelamenti dell’Essere”):

Nell’ambito dell’arte si tratta di produrre movimento basandosi sulla norma fissa, di creare irregolarità riferendosi al regolare. Se ci si attiene troppo rigidamente al regolare si finisce nell’aridità⁹⁰.

La regola prospettica serve dunque a stabilire la norma statica rispetto alla quale definire gli scarti dinamici. Ecco a cosa si riferisce Klee quando propone di ampliare – ove possibile – gli orizzonti del “vecchio”. Si tratta, anzitutto, di “alterazioni” della costruzione prospettica, ovvero di agitare la superficie dell’immagine, operando con più punti di vista, sconvolgendo la scansione degli spazi e la regolarità della superficie di proiezione:

Una deviazione della norma, realizzata attraverso la proiezione, rappresenta il primo passo sul terreno dell’arte [...]. Si ha la liberazione del movimento e un movimento di liberazione⁹¹.

La prospettiva, dunque, appare come una regola o, per dirla con Klee, l’“imperativo statico della nostra esistenza terrena” e cioè come regola dell’al di qua. Il pittore dunque, letteralmente “gettato in un mondo proteiforme”⁹² in cui i fenomeni si susseguono, deve riuscire a vedere oltre i fenomeni il senso dello sviluppo del mondo. Ecco allora che ciò che come fenomeno si mostra deve essere ricreato dal pittore, al quale

⁸⁹ P. Klee, *Confessione creatrice*, cit., p. 18.

⁹⁰ P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 152.

⁹¹ Ivi, p. 153.

⁹² P. Klee, *Conferenza di Jena*, in Id., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 81.

“bene o male [...] tocca raccapazzarsi”⁹³, riconnettendo la forma statica del fenomeno alla processualità dinamica della genesi cui essa appartiene. Ciò che egli realizza è una

libera figurazione di immagini astratte, le quali attingono, trascendendo il voluto e lo schematico, una nuova naturalezza, la naturalezza dell’opera. Egli crea allora un’opera oppure partecipa alla creazione di opere a immagine e somiglianza delle opere di Dio⁹⁴.

Il pittore dunque non può fermarsi al fenomeno. Egli non si limita a riprodurre, a ripetere, cose visibili. Il pittore, semmai, rende visibile. Egli, oltrepassando i fenomeni, rende visibile lo spettacolo del mondo e

si permette il pensiero che la creazione non possa dirsi ancora conclusa, e con ciò prolunga quell’atto creativo dal passato al futuro, conferendo durata alla genesi. E va ancora oltre. Egli, restando nell’al di qua, si dice: il mondo ha avuto aspetti diversi, e aspetti diversi il mondo avrà⁹⁵.

Anche in questo caso sono evidenti le istanze che giustificano l’attenzione di Heidegger per Klee. Lo stesso Heidegger, infatti, concepisce l’atto creativo come il porsi in opera di una verità che non si esaurisce certo in *quel determinato* porsi in opera. La dinamica che caratterizza l’opera d’arte, il suo essere evento di verità inaugurando un mondo, va intesa proprio nel suo essere un modo del disvelamento. Disvelamento che, quale evento di verità, per Heidegger mai e poi mai è compiuto. Diversamente l’opera sarebbe pura staticità, sarebbe appunto rappresentazione, sarebbe fraintendimento di un tale evento di verità a favore dell’unica verità intesa come certezza.

I quadri di Klee devono dunque essere guardati come se in essi vi sia un *mondo possibile* in cui le forme rammemorano ancora il processo della creazione di cui sono parte. A dirci come guardarla deve essere l’opera stessa, in quanto il quadro non allude ad uno spettacolo che sorge in uno spazio illusorio, ma è piuttosto il luogo in cui riscoprire ciò che nel nostro mondo non sappiamo più scorgere. A questo punto – come nota Paolo Spinicci – “se il quadro deve essere colto come un mondo autonomo, è necessario che abbia in sé il suo centro e che *non*

⁹³ P. Klee, *Conferenza di Jena*, cit., p. 81.

⁹⁴ P. Klee, *Vie allo studio della natura*, cit., p. 29.

⁹⁵ P. Klee, *Conferenza di Jena*, cit., p. 92.

*orienti la propria spazialità in relazione ad uno spettatore*⁹⁶. Il che, detto in altre parole, significa non sacrificare l'autonomia della raffigurazione alle pretese (intellettualistiche) di un osservatore. Questo è il punto centrale: la raffigurazione presente nell'immagine è autonoma, non è percettivamente subordinata a qualcosa di esterno ad essa (un soggetto osservatore, ad esempio) e – infine – il mondo che essa spalanca ha in sé la sua ragion d'essere.

Stando così le cose, è chiaro che la spazialità con cui qui abbiamo a che fare si determina a partire da un centro che è interno all'immagine – e non dunque come oggetto che si rapporta al soggetto che lo interpreta (e lo pre-determina). Alla staticità oggettuale – dell'opera come oggetto per un soggetto che guarda prospetticamente – si contrappone la dinamicità dell'opera palpitante, dell'opera viva, dell'opera in cui qualcosa può finalmente rendersi visibile oltre la mera concatenazione dei fenomeni. E lo spettatore? Egli è certo chiamato ancora in causa, poiché nel quadro qualcosa avanza e qualcosa retrocede, lungo una traiettoria che, di volta in volta, si determina a partire da quel gioco di sguardi che solo in parte dipende dal *soggetto* che guarda il quadro. Se proprio non si riesce a fare a meno del *soggetto*, è necessario allora riconoscere che anche l'opera è in qualche modo un *soggetto*. Diviene cioè necessario riconoscere che

l'io e l'opera si guardano l'un l'altro⁹⁷.

Il quadro si rivolge all'osservatore, allo stesso modo in cui quest'ultimo si rivolge al quadro. La dinamica che descrive questo gioco di sguardi non è più quella soggetto-oggetto, bensì quella io-tu. Come ricorda ancora Spinicci, l'immagine che ha in mente Klee – al pari della soggettività – può costruirsi come spazio autonomo, in modo da avere in sé il suo centro e rivolgersi così a chi la osserva come se fosse l'interlocutore di un dialogo, o di un gioco di sguardi appunto⁹⁸. È il quadro, pertanto, a chiedere di essere colto come una soggettività che ci si rivolge, come un "tu" che si rivolge a chi lo guarda. Recepire l'opera d'arte non vuol dire allora assistere alla raffigurazione statica di un fenomeno (una riproduzione, una rappresentazione), bensì partecipare a quell'evento che affonda le proprie radici nella genesi originaria, dialogando con la sua messa in opera.

Queste delucidazioni sono necessarie, a mio avviso, per intendere

⁹⁶ P. Spinicci, *La regola dell'al di qua*, cit., p. 183.

⁹⁷ P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 57.

⁹⁸ P. Spinicci, *La regola dell'al di qua*, cit., p. 184.

correttamente le problematiche relative agli appunti postumi di Heidegger su Klee. L'entusiasmo di Heidegger nei confronti di Klee non è infatti una semplice "leggenda metropolitana", ma – come si è anticipato – risulta ben documentato da diverse testimonianze: non solo l'*incipit* della conferenza su *Tempo ed Essere*, ma anche i resoconti (indipendenti l'uno dall'altro) di H. W. Petzet e di O. Pöggeler⁹⁹, i quali documentano la volontà del filosofo di scrivere una seconda parte del saggio sull'opera d'arte. Al di là di queste evidenti testimonianze, non è – tuttavia – pervenuta nessuna stesura preparatoria del *pendant* del saggio sull'opera d'arte, né tantomeno si è ritrovato il testo di una conferenza su Klee che Heidegger avrebbe tenuto agli architetti di Friburgo nel 1956¹⁰⁰. Come fa notare G. Seubold, non si può certo escludere che Heidegger abbia tenuto la conferenza in questione, tuttavia – molto probabilmente – egli non scrisse il suo intervento, il che fa assumere all'evento piuttosto il carattere di seminario o di colloquio. Quale che sia la verità, ad oggi non disponiamo di altro che non siano i 17 fogli presenti nel lascito, i quali non ricordano neanche alla lontana i lavori preparatori per una conferenza o una prosecuzione delle considerazioni già esposte nel saggio sull'opera d'arte. Questo naturalmente non esclude che ci possano essere anche altri appunti che – per qualche ragione – non sono stati conservati o non sono ancora stati scoperti.

A documentare il rapporto di Heidegger con l'arte e la teoria di Paul Klee esistono dunque *soltanto* quei 17 fogli di annotazioni molto scarse – redatte per punti – presenti nel suo lascito, il che comunque è sufficiente per non dubitare dell'interesse che Heidegger nutriva nei confronti del pittore. Non si pensi – tuttavia – che l'esistenza di ben 17 fogli di appunti heideggeriani su Klee implichi una loro razionale collocazione nell'ambito della *Gesamtausgabe* o – addirittura – la loro pubblicazione. Purtroppo, per precise disposizioni di Heidegger, i fogli di appunti (non solo quelli su Klee dunque) non possono essere pubblicati sino a quando valgano i diritti d'autore (50 anni dalla morte dell'autore, secondo le convenzioni internazionali attualmente in vigore). Non solo, anche successivamente, sempre secondo le disposizioni di Heidegger, la pubblicazione di tali fogli non sarebbe opportuna, in quanto l'accesso ad essi sarebbe da riservare solo ad

⁹⁹ Cfr. H. W. Petzet, *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger 1929-1976*, Societäts Verlag, Frankfurt 1983, p. 154 e 157; O. Pöggeler, *Neue Wege mit Heidegger?*, in "Philosophische Rundschau", n. 29, 1982, p. 47.

¹⁰⁰ Cfr. W. Biemel, *Martin Heidegger*, Rowholt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg 1973, p. 154.

esperti e specialisti.

Le considerazioni che seguono non sono dunque frutto di un lavoro effettivamente svolto sul testo originale di Heidegger, quanto piuttosto sulle descrizioni, sui resoconti e sul compendio che di tale materiale ha potuto pubblicare G. Seubold¹⁰¹ grazie al permesso dell'amministratore del lascito, Hermann Heidegger. Nonostante questo vizio di non poco conto (per l'interprete – naturalmente – è sempre preferibile poter lavorare sul testo originale) e nonostante tutte le considerazioni che si potrebbero qui esprimere sull'opportunità o meno di rendere oggi il testo originale accessibile (possibilmente in edizione critica nell'ambito della *Gesamtausgabe*), gli appunti di Heidegger su Klee – sebbene frammentari e magari pure enigmatici – sono comunque un'importante fonte di approfondimento per il nostro lavoro. Ciò non solo perché attestano in modo oggettivo l'interesse di Heidegger per un artista che esprime la sua poetica in immagini pittoriche (è un pittore infatti), ma anche perché tale interesse va ben oltre le opere e si concentra pure sulla produzione teorica dell'artista, il che spiega la necessità delle precedenti delucidazioni sulla poetica e sulla teoria figurativa di Klee.

Come si è già ricordato, nessuno di questi fogli è datato, tuttavia Seubold fa risalire la redazione di alcuni di essi ad un periodo successivo alla guerra, in alcuni casi addirittura dopo il 1956. Si tratta di un'informazione importante, che va interpretata congiuntamente alla provenienza degli estratti dagli scritti di Klee che Heidegger annota.

Pur non essendo strutturato in maniera organica, il materiale su Klee si può suddividere in tre tipologie: citazioni dagli scritti di Klee, titoli di opere di Klee, tentativi di interpretazione da parte di Heidegger e annotazioni personali.

Per quanto riguarda le citazioni, fortunatamente è lo stesso Heidegger ad indicare in tutti i casi le fonti delle opere pittoriche e degli estratti che annota, e dai resoconti bibliografici si apprende che nella propria biblioteca Heidegger custodiva numerose edizioni di opere kleeane. Non solo. Si scopre pure che nella biblioteca di Friburgo è presente *Über die moderne Kunst* testo dal quale provengono buona parte delle citazioni kleeane che abbiamo visto – che contiene numerose tracce della lettura che ne fece Heidegger e addirittura un indice redatto a

¹⁰¹ G. Seubold, *Heideggers nachgelassene Klee-Notizen*, in "Heidegger Studien", n. 9, 1993, pp. 5-12; trad. it. di A. Pinotti, *Gli appunti postumi di Heidegger su Klee*, in C. Fontana (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, cit. pp. 103-108.

mano dallo stesso filosofo¹⁰². Per non parlare di quelle citazioni che provengono anche da altri testi kleeani, come ad esempio il già citato *La confessione creatrice*. Si tratta dunque di materiale importantissimo che testimonia non solo l'attenzione di Heidegger nei confronti di un artista e teorico della figurazione, ma anche – e forse soprattutto – il complesso lavoro del pensatore a partire da stimoli in alcuni casi anche extra-filosofici. È questo il caso delle opere pittoriche di Klee che Heidegger cita (e in alcuni casi riproduce mediante schizzi)¹⁰³. Ben più interessanti, tuttavia, sono le citazioni dagli scritti teorici di Klee, citazioni che sono – spesso e volentieri – le stesse di cui abbiamo già dato conto nelle pagine precedenti. In effetti, il fatto che

l'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile¹⁰⁴,

è qualcosa che Heidegger poteva sicuramente condividere, visto e considerato che nella sua produzione il motivo è ricorrente. Lo si è visto a proposito della statua del Dio ne *L'origine dell'opera d'arte*, oppure a proposito di alcune poesie di Hölderlin ed infine in relazione alla Madonna Sistina di Raffaello. A destare qui interesse, per i nostri fini, non è tanto il fatto che per Heidegger – come per Klee – l'arte non riproduca nulla (ovvero non rappresenti) in quanto evento in cui è qualcos'altro a mostrarsi, quanto piuttosto il fatto che l'affermazione di Klee (annotata da Heidegger) risale al 1920, il che fa naturalmente – e ingenuamente – sorgere la seguente domanda: quando Heidegger ripudia la tradizione “mimetica” a favore della concezione “eventuale” dell'arte, conosce già la posizione di Klee? Oppure perviene autonomamente ad un risultato simile a quello del pittore? Quale che sia la risposta, l'affinità teorica fra i due non si ferma a questo. Heidegger, infatti, concorda con Klee anche relativamente al fatto che

¹⁰² Questo l'indice: Deformazione nel figurativo, Parola e Nome, Dimensione, Creazione, Aspetto, Immagine, Colore, Interpretare, Nomi, Immagini, Modello-Archetipo [cfr. G. Seubold, *Gli appunti postumi di Heidegger su Klee*, cit., p. 105]. Si noti la doppia ricorrenza del termine “immagine”, a sottolineare l'attenzione che per la questione nutrive Heidegger.

¹⁰³ Si tratta delle seguenti opere: *Der Gott des nördlichen Waldes* (1922), *Kleine Felsenstadt* (1932), *Ruhende Sphinx* (1934), *Büsser* (1935), *Harmonisierter Kampf* (1937), *Gesicht einer Gegend* (1938), *Ernste Miene* (1939), *Heilige, aus einem Fenster* (1940), *Hohe Wächter* (1940), *Tod und Feuer* (1940).

¹⁰⁴ P. Klee, *Confessione creatrice*, in Id., *Confessione creatrice e altri scritti*, cit., p. 13.

in passato si rappresentavano cose visibili sulla terra [...]. Oggi la relatività delle cose visibili è resa manifesta, e con ciò si dà espressione al convincimento che, rispetto all'universo, il visibile costituisca solo un esempio isolato e che ci siano, a nostra insaputa, ben più numerose verità. Il significato delle cose si moltiplica e si amplia, spesso apparentemente contraddicendo all'esperienza razionale dell'ieri. Ci si sforza di rendere essenziale il fortuito¹⁰⁵.

In sostanza, una volta “superata” la concezione mimetica dell'arte, si spalancano le porte per un accadere artistico che, nella sua dinamicità, non è mai concluso. In effetti, là dove nomina nozioni come la “verità” e l’“esperienza razionale”, il testo di Klee sembra andare proprio nella direzione heideggeriana, che – come noto – distingue accuratamente la verità come certezza (quella tipica dell'esperienza razionale o “vissuta”) rispetto a quelle “ben più numerose verità” che possono essere comprese solo se si è disposti ad ammettere che l'eventuarsi della verità come disvelamento (*a-letheia*) non è mai in sé definitivamente compiuto¹⁰⁶. Tutto ciò vale anche per quel particolare modo del disvelamento che è l'opera d'arte: come si è già ricordato, lo stesso Heidegger – infatti – concepisce l'atto creativo come il porsi in opera di una verità che non si esaurisce certo in *quel determinato* porsi in opera. È in questo senso che l'arte è l'origine dell'opera d'arte. Al di là della semplice tautologia, dire che l'arte è origine dell'opera d'arte significa riconoscere che in essa accade qualcosa di più che la semplice riproduzione di qualche fenomeno del mondo. Significa cioè riconoscere che nell'opera ciò che si pone in opera è la verità, l'essenza stessa dell'arte, la quale dunque ne è origine. In effetti, come dice Klee,

l'arte gioca con le cose ultime un gioco inconsapevole e tuttavia le attinge¹⁰⁷,

ed è proprio questo a giustificare – heideggerianamente – il rapporto privilegiato dell'arte (soprattutto di quella poetica) con la verità. Se siamo disposti a concedere ad Heidegger questa mossa, allora forse possiamo anche comprendere perché concordasse con Klee in merito al fatto che

¹⁰⁵ P. Klee, *Confessione creatrice*, cit., p. 18.

¹⁰⁶ «Dietro la pluralità delle interpretazioni possibili, resta pur sempre un ultimo segreto – e la luce dell'intelletto miseramente impallidisce» [Ivi, p. 20].

¹⁰⁷ Ivi, p. 21.

L'arte è una similitudine della creazione¹⁰⁸.

Il pittore, non potendosi più fermare alla staticità fenomenica (“l'arte non ripete cose visibili”), rende visibile lo spettacolo del mondo, ovvero – heideggerianamente – lascia che nell'immagine artistica possa mostrarsi qualcosa che altrimenti non si mostrerebbe, facendo così risuonare in essa l'appello che proviene da un'origine profonda¹⁰⁹.

Heidegger individua – come sappiamo – nel carattere *dichterisch* l'essenza più profonda del fare artistico così come del dimorare dell'uomo, al punto che egli non può che vivere – appunto – poeticamente. Se però, ampliando il discorso, proviamo a immaginare come la *poeticità* di cui abbisogna l'uomo per abitare autenticamente – in fondo – non possa che avere a che fare con l'atto creativo, si spiega anche l'interesse di Heidegger per questa esortazione di Klee:

Dimorare nel cuore della creazione¹¹⁰.

Che l'uomo possa dimorare nella creazione vuol dire – per un pensatore come Heidegger – che gli è data la possibilità più alta del suo esistere, vale a dire la possibilità di abitare in prossimità del disvelarsi di quella verità che lì – presso lui – si pone in opera, si fa cosa, si fa linguaggio¹¹¹.

Restano ora da vedere, dopo le citazioni dalle opere teoriche di Klee, le annotazioni di Heidegger. E qui viene anche – per così dire – il difficile. Come ricorda – infatti – uno studioso attento come D. Barbaric e come peraltro abbiamo sottolineato sino a questo momento, “esistono frammenti dei suoi [di Heidegger] appunti relativamente tardi su Klee, ma purtroppo non in un'edizione corretta filologicamente e critica, cosicché non è permesso ricavarne ulteriori conclusioni [...] in una simile questione è necessario battersi per la

¹⁰⁸ P. Klee, *Confessione creatrice*, cit., p. 20.

¹⁰⁹ Così Klee si esprime altrove nel testo della conferenza *Über die moderne Kunst*, che Heidegger sicuramente aveva letto e annotato: «Artisti eletti, invece, coloro che oggi si spingono in prossimità di quel fondo segreto, ove la legge primordiale alimenta ogni processo vivente [...]. Ma non a tutti è dato giungervi! Ognuno deve muoversi nella direzione segnata dal palpito del suo cuore [...]. Dal battito del nostro cuore, noi siamo sospinti più in giù, verso il fondo, l'origine» [P. Klee, *Visione e orientamento nell'ambito dei mezzi figurativi e loro assetto spaziale*, cit., pp. 51, 50-51].

¹¹⁰ P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 93.

¹¹¹ Anche relativamente al carattere “linguistico” dell'essere Heidegger può trovare conforto nell'opera di Klee, e più precisamente quando annota che «in principio era la parola» [P. Klee, *Confessione creatrice*, cit., p. 16].

più grande prudenza metodologica possibile”¹¹². Barbaric esagera forse quando afferma che non è possibile ricavare conclusioni dagli appunti su Klee, tuttavia mette in guardia – e fa bene – da qualsiasi interpretazione affrettata o definitiva di questo materiale. Memori di questo avvertimento, nelle pagine che seguono cercheremo pertanto di seguire alcuni dei “punti di fuga” mostrati da Seubold nel suo contributo dedicato alle *Klee Notizen* heideggeriane, senza – tuttavia – rinunciare a presentare – ove risulti opportuno – possibilità interpretative differenti, nell’intento di completare il nostro lavoro di delucidazione attorno alla concezione heideggeriana dell’“immagine”. Dalla lettura degli appunti su Klee pare quasi che Heidegger sottoponga il saggio sull’opera d’arte del 1935/36 ad una sorta di critica, che – in definitiva – conduce ad un ripensamento delle categorie utilizzate in quella sede a favore di un loro ri-orientamento entro la costellazione inaugurata dall’*Ereignis*¹¹³, il che – peraltro – è perfettamente coerente non solo con quanto Heidegger ha scritto negli anni successivi, ma anche con l’annunciato (ma mai realizzato) *pendant* al saggio del 1936¹¹⁴.

Secondo Seubold, Heidegger realizzerebbe inoltre che l’arte occidentale – nella quale egli aveva forse cercato un’alleata contro la metafisica, proteggendola dal suo compimento “estetico” – è essa stessa di essenza metafisica. La citazione che riporta Seubold è, del resto, eloquente:

L’“arte” in quanto tale di essenza metafisica¹¹⁵.

¹¹² D. Barbaric, *Wohnend im Tod. Wahlverwandschaften Klee-Heidegger*, in “Annuario Filosofico”, n. 27, 2011, pp. 228-229 (traduzione mia).

¹¹³ L’arte è dunque consegnata «alla svolta [*Kehre*] verso il raccoglimento nell’evento [*Ereignis*]» [G. Seubold, *Gli appunti postumi di Heidegger su Klee*, cit., p. 107].

¹¹⁴ Se è vero che queste considerazioni trovano parziale espressione nell’ambito di alcuni fogli di appunti su Klee, vale la pena di rammentare anche che «per l’ultimo Heidegger, dunque, il confronto con l’arte e con la teoria di Klee conduce ad una critica della sua teoria dell’arte e al tempo stesso diventa un’occasione per prendere in seria considerazione un *pendant* del proprio saggio sull’opera d’arte. Il motivo di questo piano, che – come si è già ricordato – non è andato oltre qualche appunto, è la tesi di Heidegger secondo cui l’arte di Klee documenterebbe un ‘mutamento’ nell’opera, che già si andava preparando in Cézanne, senza che, tuttavia, lo strumentario della teoria dell’arte sviluppato da Klee sia in grado di corrispondere pienamente a tale mutamento. Di qui la necessità di una revisione del saggio sull’origine dell’opera d’arte» [S. Peetz, *Mondo e Terra. Heidegger e Paul Klee*, cit., p. 109].

¹¹⁵ G. Seubold, *Gli appunti postumi di Heidegger su Klee*, cit., p. 106.

Non si può – però – qui fare a meno di notare che già all’epoca del saggio sull’origine dell’opera d’arte per Heidegger è un problema sapere se l’arte è, oggi, ancora uno dei modi del disvelamento, ovvero dell’accadere della verità¹¹⁶. Mi pare – del resto – che buona parte dell’opera successiva di Heidegger confermi la sua sostanziale non adesione alla tesi hegeliana della morte dell’arte. Tutti gli scritti su Hölderlin, le annotazioni sull’arte pittorica o sull’arte plastica, così come i passi dedicati alla salvaguardia della bellezza (intesa come presenza dell’essere) dall’estetica (intesa come “oggettivizzazione” dell’ente) inducono allora a precisare meglio l’interpretazione di Seubold. L’arte non è di “essenza metafisica”, o perlomeno non lo è fino a quando l’uomo non perde di vista il carattere *dichterisch* della sua esistenza. Quando questo accade, quando l’uomo non vive più poeticamente, allora pure il suo “fare artistico” è dominato dall’essenza della metafisica, da quel motore rappresentativo che abbiamo ampiamente e ripetutamente descritto e che impedisce alla verità di porsi in opera. Resta dunque vero che nell’epoca dominata dalla tecnica l’arte forse non è più un modo eminente del disvelamento¹¹⁷, ma ciò – tuttavia – non implica che tutte le opere d’arte contemporanee siano di essenza metafisica. Ed in effetti, quando Heidegger annota

arte odierna: surrealismo = metafisica; arte astratta = metafisica;
arte informale (inogettuale) = metafisica¹¹⁸,

egli pare escludere Klee da tutto ciò, a riprova della sua importanza. Perché l’arte odierna sarebbe metafisica? E come mai Paul Klee (e non solo lui) si collocherebbe al di fuori di questa caratterizzazione? Per quanto riguarda lo status metafisico dell’arte contemporanea, è facile comprendere come Heidegger vedesse in essa un elemento razionale, un pregiudizio intellettualistico tipico del pensiero metafisico ed estetizzante, che – come abbiamo mostrato – porterebbe a guardare soltanto all’ente dimenticando l’essere. Stando così le cose, si capisce anche come mai in Heidegger possa sorgere il dubbio se – valutate a partire da questo punto di vista (quello dell’arte odierna appunto) – tanto l’immagine (*Bild*) quanto l’opera (*Werk*) siano

¹¹⁶ Interrogativo che trova riscontro anche nella celebre intervista rilasciata a *Der Spiegel*, *Ormai solo un Dio ci può salvare*, nella quale egli pone – ancora una volta – la questione e rinuncia nuovamente a dare una risposta.

¹¹⁷ Cfr. M. Heidegger, *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi* (1954), a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976.

¹¹⁸ G. Seubold, *Gli appunti postumi di Heidegger su Klee*, cit., p. 106.

“metafisiche” anch’esse:

Immagine [*Bild*] – species-εἶδος [...] Opera [*Werk*] - ἔργον;
ἐνέργεια - Metafisica?¹¹⁹.

Chiedersi se anche l’immagine e l’opera, nell’ambito dell’arte odierna, siano dominate dall’essenza della metafisica, non equivale – tuttavia – alla pronuncia di un “verdetto di colpevolezza” da parte di Heidegger. Si tratta di una questione che ad Heidegger interessa relativamente, tanto più se si considera che è espressa come semplice appunto in forma interrogativa, passibile dunque di modifica e punto di partenza per chissà quali ulteriori riflessioni a noi sconosciute. Ciò che ad Heidegger sta a cuore, semmai, è il fatto che l’arte e l’opera di Klee assumono una posizione del tutto particolare, collocandosi al di fuori del rappresentare tipicamente metafisico. Se infatti l’arte è consegnata

alla svolta [*Kehre*] verso il raccoglimento nell’evento [*Ereignis*]¹²⁰,

vero è anche che ci sono

i segni per questo ! – Klee¹²¹.

Là dove, come annota Heidegger sotto al titolo di *Heilige, aus einem Fenster* (1940), l’opera di Klee

porta con sé l’intero mondo¹²²,

con Seubold possiamo allora certamente dire che il mondo è pensato nel senso dell’

insieme dei Quattro [*Ge-viert*]¹²³.

L’arte di Paul Klee riesce in questo intento solo in quanto si colloca in una dimensione di attesa, di raccoglimento nell’evento: in tale dimensione può finalmente mostrarsi qualcosa che da sempre si

¹¹⁹ G. Seubold, *Gli appunti postumi di Heidegger su Klee*, cit., p. 106.

¹²⁰ *Ivi*, p. 107.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

nasconde. Quando questo accade, quando si può scorgere l'accadere della verità – il suo *porsi in opera* – allora si dà anche lo spazio per la bellezza:

Il bello – evento e scorgimento [*Erblickung*]¹²⁴.

Ecco – allora – spiegato anche perché Klee si pone al di fuori del rappresentare tipicamente metafisico. La sua arte infatti non fa parte dell'arte “passata” – arte che ha lavorato in modo “oggettuale”, rappresentando fenomeni, copiando cioè il mondo da quel punto di vista soggettivo a partire dal quale potesse divenire oggetto. Al contempo non fa nemmeno parte dell'arte inogettuale (*gegestandlos*) – che fa scomparire gli oggetti semplicemente negandoli. Klee si situa in una posizione intermedia, che non ha bisogno né di esercitare il dominio sul mondo rappresentandolo né tantomeno di negare un tale dominio dopo averlo esercitato. Nel suo produrre artistico,

gli oggetti non devono scomparire, bensì devono in quanto tali indietreggiare in un mondificarsi [*Welten*], che è da pensare a partire dall'evento¹²⁵.

In fin dei conti è questo che fa l'arte di Klee agli occhi di Heidegger¹²⁶: si tratta di un produrre che non nega gli oggetti, ma li fa – semmai – indietreggiare per lasciare spazio alla loro provenienza essenziale. In Klee – pertanto – non sarebbe raffigurato

nulla che sia presente [...] nessun oggetto [*Gegenstand*]¹²⁷,

poiché altro è ciò che si mostra nel suo fare artistico. È dunque a partire dal mondificarsi – e cioè dall'evento in cui qualcosa (l'essere) si fa mondo – che è comprensibile l'origine remota di ogni significazione mondana – cioè di ogni “cosa”. Quando questo accade, quando si spalanca la possibilità di guardare all'origine nascosta di tutto, a quel nulla che concede spazio, all'altro inizio, questo produrre artistico

¹²⁴ G. Seubold, *Gli appunti postumi di Heidegger su Klee*, cit., p. 107.

¹²⁵ Ivi, p. 106.

¹²⁶ Non soltanto l'arte di Klee, a dire il vero: «Heidegger spesso stabilisce un rapporto con Cézanne [...]. Allo stesso modo Heidegger attribuisce questa posizione particolare all'arte dell'Asia orientale»; in essa – Heidegger annota ‘Zen’ e ‘Nulla’ – non si tratta certo della ‘presentazione’ [*Darstellung*] dell'ente, bensì della conduzione dell'uomo al nulla che concede spazio» [Ivi, pp. 106-107].

¹²⁷ Ivi, p. 107.

porta con sé l'intero mondo¹²⁸,

cioè dischiude quella costellazione di senso nella quale l'uomo può sentirsi a casa e aver cura delle cose.

Se tutto questo è vero, in Klee – a ben vedere – si possono scorgere i segni di un vero e proprio mutamento dell'arte, mutamento che porta Heidegger a scrivere la parola “arte” come ~~arte~~ – analogamente a quanto accade al termine ~~essere~~ in *Zur Seinsfrage*¹²⁹ – quasi a voler marcare anche graficamente la vicinanza dell'arte con il nulla che concede lo spazio per il darsi dell'evento. Inoltre, al pari di quanto accade per l'essere, anche qui la barratura vuole essere l'espressione di una considerazione non più metafisica dell'arte, da pensarsi ora appunto come evento che si apre – secondo Heidegger – in quattro direzioni e che va dunque inteso nel solco del *Geviert*, quale gioco con cui i Quattro (Terra e Cielo, Divini e Mortali) si mantengono nella reciproca appartenenza, pur conservando la propria libertà.

A questo punto, Seubold riferisce che agli occhi del filosofo – tuttavia – le opere di Klee sarebbero

non immagini, bensì condizioni [*Zustände*]¹³⁰.

Inoltre, sempre secondo il resoconto di Seubold, Heidegger sembrerebbe sacrificare la nozione di immagine – intesa quale

fronte proposto [*vorgebenes Gegenüber*]¹³¹ –

a favore della nozione di “visione” [*Anblick*], simbolizzata graficamente dallo stesso Heidegger in vario modo, quasi ad alludere alle due componenti costitutive della visione stessa – quella che si

¹²⁸ G. Seubold, *Gli appunti postumi di Heidegger su Klee*, cit., p. 106.

¹²⁹ M. Heidegger, *Über “die Linie”*, in *Freundschaftliche Begegnungen. Festschrift für Ernst Jünger zum 60. Geburtstag*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1955. Nel 1976 il titolo del saggio venne cambiato dallo stesso Heidegger, divenendo *Zur Seinsfrage*; trad. it. di F. Volpi *La questione dell'essere*, in E. Jünger - M. Heidegger, *Oltre la Linea*, Adelphi, Milano 1989, pp. 109-167. È Heidegger stesso ad esporci la ragione per cui ha deciso di cambiare titolo: «Il nuovo titolo vorrebbe segnalare che la meditazione sull'essenza del nichilismo nasce da una localizzazione dell'essere in quanto ~~essere~~» [M. Heidegger, *La questione dell'essere*, cit., p. 109], ovvero della dimenticanza come essere, dell'essere che per sua essenza si oblia nella sua storia, nella storia stessa dell'essere.

¹³⁰ G. Seubold, *Gli appunti postumi di Heidegger su Klee*, cit., p. 107.

¹³¹ *Ibidem*.

diparte dall'opera, e quella che si diparte dall'osservatore. In questo contesto, andrebbe compresa anche la nozione di "scorgimento" [*Erblickung*], che Heidegger mette in rapporto con l'evento [*Ereignis*].

Che in Heidegger l'*Ereignis* abbia a che fare con lo scorgere [*erblicken*], oltre che con lo sguardo e con lo scambio di sguardi, è qualcosa su cui abbiamo già avuto modo di riflettere. Del resto, tralasciando tutti i luoghi citati nelle pagine precedenti, è sufficiente rileggere questo passo da *Il principio di identità* per rendersi conto che – di fatto – negli appunti su Klee vi è ben poco di nuovo su questo tema:

La parola *Ereignis*, "evento", è tratta dal tedesco ormai formato. Originariamente, *er-eignen* significa *er-äugen*, ossia scorgere (*erblicken*), chiamare a sé nel guardare, fare proprio (*aneignen*)¹³².

Ciò che – tuttavia – desta qualche perplessità (e non poco imbarazzo) è il fatto che Heidegger sembra connettere l'immagine [*Bild*] al nucleo di senso del *Vorstellen* ("fronte proposto" quale *Gegen-stand*), contrapponendola – a sua volta – alla nozione di "visione", nozione che – invece – renderebbe assai meglio la complessa dinamica di sguardi che prende forma nell'opera pittorica (dall'opera all'osservatore e dall'osservatore all'opera).

Non sapremo mai che cosa realmente intendesse Heidegger in queste righe. Quale che sia la verità, nel nostro lavoro di interpreti dobbiamo comunque fare i conti con un'incertezza di fondo, dovuta, da un lato, al fatto di non poter accedere al materiale originale, e, per altro verso, al fatto che l'interpretazione di Seubold *potrebbe* essere in parte (o del tutto) fuorviante. Non dimentichiamoci, infatti, che si tratta pur sempre di appunti, ovvero di idee e suggestioni passibili di modifica e di ampia rielaborazione, il che – in effetti – spiega l'assenza di simili orientamenti negli altri scritti heideggeriani su cui ci siamo soffermati finora. L'assenza di questi ragionamenti nelle opere e negli scritti pubblicati nell'ambito della *Gesamtausgabe* non è né – ovviamente – può essere una scusa o un pretesto per ignorarli. Tuttavia, con questa consapevolezza, viene spontaneo chiedersi come mai nel 1955¹³³, in occasione del rientro a Dresda della Madonna Sistina di Raffaello,

¹³² M. Heidegger, *Il principio di Identità* (1957), cit., p. 44.

¹³³ Quindi forse negli stessi anni a cui grosso modo risale buona parte degli appunti su Klee – se si considera che la pubblicazione di *Über die moderne Kunst* risale al 1949.

per quest'opera il termine *Bild* risultasse più che adeguato – al punto di dire che

*das Bild bildet*¹³⁴ –

mentre per le opere di Klee tale termine non “funzionerebbe” più, rendendo addirittura necessario un suo abbandono.

Che cosa è accaduto? Non lo sapremo mai. Possiamo però ipotizzare che Heidegger – nella dimensione privata almeno – si rendesse conto dell'eredità pesante (e compromettente) del termine *Bild* e dei suoi derivati (*bilden*, *Abbild*, *Nachbild*, *Einbildung*¹³⁵, etc.), il che spiega non solo l'imbarazzante silenzio sull'arte pittorica e sull'immagine nell'ambito del saggio sull'origine dell'opera d'arte, ma anche l'accennato tentativo di ricondurre l'essenza dell'immagine almeno al nucleo semantico dell'“icona”, da intendere e pensare a sua volta esclusivamente sul solco del verbo greco

εἰκω, cioè arretrare-di-fronte, farsi indietro al cospetto di qualcosa, e in tal modo accogliere ciò davanti a cui si arretra, e così farlo apparire¹³⁶.

Del resto, che alcuni derivati di *Bild* siano da riportare esplicitamente alla costellazione di significati propria del *Vor-stellen* metafisico è qualcosa rispetto a cui lo stesso Heidegger sembra essere ben consapevole – come peraltro si è visto nell'ambito dei *Beiträge*, allorquando Heidegger lega il termine *Einbildung* al latino *imaginatio*¹³⁷, a sua volta derivato da *imago*, parola che – come si spiega in *Sprache und Heimat* – affonda le radici nel verbo *imitari*, essere a imitazione di qualcos'altro¹³⁸.

L'impressione è che – in questo come in altri casi – qui si ponga un problema linguistico-terminologico non da poco, in quanto “immagine”, “immaginazione” e tutti i derivati dalla radice *Bild*, sono termini che appartengono al linguaggio “usuale” della metafisica e di

¹³⁴ M. Heidegger, *Über die Sixtina*, cit., p. 120.

¹³⁵ Su *Einbildung* cfr. M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 311.

¹³⁶ Cfr. M. Heidegger, *Linguaggio e Terra natia*, cit., p. 143.

¹³⁷ «Sennonché ‘immaginazione’, *imaginatio*, è un nome che denomina secondo l'ottica del percepire direttamente l'ōv e l'ente» [M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 311].

¹³⁸ «La copia, la riproduzione, resta immagine sempre e solo in un senso derivato, quale riconosciamo nello stesso termine latino *imago*, da cui la radice *imitari*, essere a imitazione di qualcos'altro» [M. Heidegger, *Linguaggio e Terra natia*, cit., p. 143].

cui tale tradizione ha fatto ampiamente uso. Se nella dimensione pubblica Heidegger non riesce ad utilizzare espressioni differenti – accettando il rischio di adoperare termini dagli effetti e dalla storia filosoficamente (e a questo punto pure metafisicamente) rilevanti, e chiarendo al contempo la necessità di attribuire un senso completamente diverso alle parole in questione – così non è invece nella dimensione privata, ove il problema si manifesta appunto in tutta la sua impellenza.

A questo punto, l'interprete del testo heideggeriano che cosa può fare? Diamo retta agli appunti su Klee e “rottamiamo” l'immagine [*Bild*] a favore di un altro termine, che in modo meno ambiguo possa rendere tutta la complessa costellazione di senso che abbiamo messo in luce nei capitoli precedenti? E quale potrebbe essere questo termine? *Ikone*, icona, dal greco εἰκὼν, non pare certo essere un buon sostituto: sebbene pertinente sotto il profilo semantico (a patto di rifarsi al significato originario in greco)¹³⁹, il termine ha una “storia” – soprattutto novecentesca – forse ancor più complicata e compromettente rispetto a quella dell’“immagine”¹⁴⁰. Che dire allora della proposta delle *Klee Notizen*? Può il termine *Anblick* sostituirsi all'immagine? Forse sì. Ed in effetti, se consideriamo il campo semantico di *Anblick* scopriamo che, oltre ad essere sinonimo di *Bild*, il termine contiene l'importante radice *Blick*, che significa visione, veduta ma anche sguardo.

In questo modo i conti – forse – tornano. Resta – tuttavia – il fatto che Heidegger continua ad usare *Bild* per riferirsi alla dimensione dell'opera d'arte, non solo di quella pittorica (la Madonna Sistina di Raffaello è *Bild*), ma anche di quella poetica – il linguaggio delle poesie di Hölderlin è per “immagini” che parla e le poesie sono “immaginazioni poetiche”, etc. Al di là, dunque, di tutte le possibili congetture che si potrebbero avanzare, dobbiamo attenerci al fatto che – in effetti – in Heidegger non è presente un rifiuto dell'immagine né tantomeno una sua derubricazione a categoria metafisica¹⁴¹. Quel che

¹³⁹ Per Heidegger significa «arretrare-di-fronte, farsi indietro al cospetto di qualcosa, e in tal modo accogliere ciò davanti a cui si arretra, e così farlo apparire» [M. Heidegger, *Linguaggio e Terra natia*, cit., p. 143].

¹⁴⁰ Anche se la prossimità fra i due termini è sicuramente evidente, al punto che in lingua italiana il titolo di un importante libro di H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, viene reso con *Teoria dell'atto iconico* (H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015).

¹⁴¹ Si può anche immaginare un “cambiamento di rotta” dai corsi su Hölderlin alla stesura delle annotazioni su Klee, ma così non si può fare se si considerano, ad esempio, i contributi *Sulla Madonna Sistina* (1955) o alcune delle conferenze che abbiamo citato.

è vero, semmai, è che il termine immagine – come gli altri importanti termini a cui Heidegger non può certo rinunciare (si pensi alla parola “essere”) – ha una storia complessa, fatta anche di un uso da parte di quella tradizione di pensiero che Heidegger pone nel solco della “metafisica”.

Personalmente sono propenso a ritenere che Heidegger non volesse abbandonare il termine *Bild* – o che, quantomeno, se volesse farlo non fosse riuscito a trovare un valido sostituto. È vero, infatti, che *Anblick* richiama in sé molti degli aspetti che – a partire dalle pagine heideggeriane – abbiamo messo in luce nell’immagine. Ma è anche vero che non tutte le “vedute” sono “immagini”, così come – forse e ancor di più – non tutte le “immagini” sono “vedute”. *Anblick* dunque è un termine che rende solamente una parte del complesso campo semantico cui fa riferimento *Bild*, e cioè un termine che ben descrive la dinamica che si compie nell’immagine, ma che nulla – ad esempio – dice del suo essenziale differire dalla rappresentazione. Al contrario, *Bild* – nelle sue varie declinazioni – è una nozione che, quando è “autentica” nel suo cor-rispondere all’essere, reca in sé la memoria del suo differire dal *Vor-stellen* in quanto raccogliendosi nell’evento.

Qui, però, ci stiamo muovendo su un crinale davvero pericoloso e, in mancanza di ulteriori fonti bibliografiche, non vale la pena di forzare ulteriormente la concettualità heideggeriana. Basterà tenere a mente le complessità che abbiamo descritto in queste pagine per comprendere l’avvincente fascino della filosofia di Heidegger.

Come si sarà capito, gli appunti di Heidegger su Klee acquisiscono il loro senso solo nell’orizzonte della sua “tarda” filosofia, che – dopo l’evento della *Kehre* – riscopre l’essere nel suo tratto inaugurante/inaugurale di “evento”¹⁴². Ebbene, al pari di quanto accadeva nel saggio sull’opera d’arte, anche in queste annotazioni Heidegger torna a più riprese sulla relazione tra “linguaggio” e “opera”. Ora – tuttavia – il filosofo è consapevole che il linguaggio può parlare solo se c’è il silenzio. È come silenzio, infatti, che va compreso l’orizzonte del parlare, il chiamare originario, l’essenza del linguaggio stesso. Questo spiega come mai, negli appunti su Klee, Heidegger pensi al linguaggio nei termini di una “saga”, connettendo e riferendo ad essa, come

visione e voce del silenzio [*Anblick und Stimme der Stille*]¹⁴³,

¹⁴² «È questo il presentarsi essenziale dell’Essere stesso: noi lo chiamiamo *l’evento*» [M. Heidegger, *Contributi alla filosofia*, cit., p. 37]; in questo senso, «l’evento costituisce il presentarsi essenziale dell’Essere» [Ivi, pp. 37-38].

¹⁴³ G. Seubold, *Gli appunti postumi di Heidegger su Klee*, cit., p. 108.

la disposizione (l'essere in uno stato d'animo) dei quadri di Klee, una disposizione che dunque

lascerebbe vedere¹⁴⁴.

Le immagini di Klee si raccolgono – pertanto – nell'evento, e cioè nello spazio aperto dall'origine silenziosa, rispetto alla quale gli oggetti indietreggiano e un mondo sorge. Heidegger – dunque – si sforza di fondare la disposizione in ciò che è più originario, da ultimo nell'evento. Tuttavia, l'udibile della voce come anche il visibile e il dicibile sono da ultimo sempre riferiti all'"inudibile" [*das Unhörbare*], all'"invisibile" [*das Unsichtbare*], a ciò che "non è dicibile nell'asserzione". Ecco allora che le immagini di Klee sono davvero compiute soltanto quando in esse riesce a mostrarsi qualcosa che altrimenti non si mostrerebbe. In effetti, riguardo all'annotazione della prima frase della *Confessione creatrice* di Klee –

l'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile¹⁴⁵ –

Heidegger scrive:

Cosa? L'invisibile, e donde e come essa lo determina?¹⁴⁶.

Se il fatto che – per Heidegger – l'arte renda visibile l'invisibile è un fatto ormai acquisito, e se tale rendersi visibile ha la sua origine (il suo "dove") in quel fondo originario e silenzioso che il filosofo ben descrive in *In cammino verso il linguaggio*, resta da chiarire il vero problema di Heidegger: come l'arte determina l'invisibile che in essa si mostra? Ci piace pensare che i tentativi che abbiamo avanzato in queste pagine costituiscano una (parziale) risposta a questa domanda.

¹⁴⁴ G. Seubold, *Gli appunti postumi di Heidegger su Klee*, cit., p. 108.

¹⁴⁵ P. Klee, *Confessione creatrice*, in Id., *Confessione creatrice e altri scritti*, cit., p. 13.

¹⁴⁶ G. Seubold, *Gli appunti postumi di Heidegger su Klee*, cit., p. 108.

APPENDICE



Raffaello – *Madonna Sistina* (Dresda, *Gemäldegalerie*)

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI MARTIN HEIDEGGER CITATE

I testi di Martin Heidegger sono citati nell'ordine in cui appaiono nella Gesamtausgabe: sigla HGA seguita dall'ordinale romano.

M. Heidegger, *Sein und Zeit* (1927) [HGA II], a cura di F.-W. von Hermann, Klostermann, Frankfurt am Main 1977; trad. it. di P. Chiodi rivista da F. Volpi, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano 1971, 2001.

M. Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (1971) [HGA IV], a cura di F.-W. von Hermann, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1981; trad. it. a cura di L. Amoroso, *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano 1988.

M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/1936), in Id., *Holzwege* [HGA V], a cura di F.-W. von Hermann, V. Klostermann, Frankfurt am Main 1977, trad. it. di P. Chiodi, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, 2002.

M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes* (1938), in Id., *Holzwege* [HGA V], a cura di F.-W. von Hermann; tr. it. di P. Chiodi, *L'Epoca dell'immagine del mondo*, in M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, La nuova Italia, Firenze 1968, pp. 86-88.

M. Heidegger, *Nietzsche* [HGA VI], in 2 voll., a cura di B. Schillbach, Klostermann, Frankfurt am Main 1996, 1997; trad. it. a cura di F. Volpi, *Nietzsche*, Adelphi, Milano 1994.

M. Heidegger, «...dichterisch wohnt der Mensch...» (1951), in Id., *Vorträge und Aufsätze* [HGA VII], a cura di F.-W. von Hermann, Klostermann, Frankfurt am Main 2000; trad. it. di G. Vattimo, «...poeticamente abita l'uomo...», in Id., *Saggi e discorsi* (1954), a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976.

M. Heidegger, *Wissenschaft und Besinnung* (1953), in Id., *Vorträge und Aufsätze* [HGA VII], a cura di F.-W. von Hermann, Klostermann, Frankfurt am Main 2000; trad. it. *Scienza e meditazione*, in Id., *Saggi e discorsi* (1954), a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976.

M. Heidegger, *Die Frage nach der Technik* (1953), in Id., *Vorträge und Aufsätze* [HGA VII], a cura di F.-W. von Hermann, Klostermann, Frankfurt

am Main 2000; trad. it. *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi* (1954), a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976.

M. Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit* (1940), in Id., *Wegmarken* (1967) [HGA IX], a cura di F.-W. von Hermann, Klostermann, Frankfurt am Main 1976; trad. it. di F. Volpi, *La dottrina platonica della verità*, in Id., *Segnavia*, Adelphi, Milano 1987, pp. 159-192.

M. Heidegger, *Brief über den »Humanismus«* (1946), in Id., *Wegmarken* [HGA IX], a cura di F.-W. von Hermann, V. Klostermann, Frankfurt am Main 1976; trad. it. di F. Volpi, *Lettera sull'umanismo*, in Id., *Segnavia*, Adelphi, Milano 1987.

M. Heidegger, *Was ist Metaphysik?* (1929), ora in Id. *Wegmarken* [HGA IX], a cura di F.-W. von Hermann, Klostermann, Frankfurt am Main 1976; trad. it. a cura di F. Volpi, *Che cos'è metafisica?*, in Id., *Segnavia*, Adelphi, Milano 1987, pp. 59-78; pubblicato anche a sé, M. Heidegger, *Che cos'è metafisica?*, Adelphi, Milano 2008.

M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache* (1950-1959) [HGA XII], a cura di F.-W. von Hermann, V. Klostermann, Frankfurt am Main 1985; trad. it. a cura di A. Caracciolo, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1973.

M. Heidegger, *Über die Sixtina* (1955), in Id., *Aus der Erfahrung des Denkens* [HGA XIII], a cura di H. Heidegger, Klostermann, Frankfurt am Main 1983; trad. it. di N. Curcio, *La Madonna Sistina*, in Id., *Dall'esperienza del pensiero*, Il Melangolo, Genova 2003.

M. Heidegger, *Sprache und Heimat* (1960), in Id., *Aus der Erfahrung des Denkens* [HGA XIII], a cura di H. Heidegger, Klostermann, Frankfurt am Main 1983; trad. it. di N. Curcio, *Linguaggio e Terra natia*, in Id., *Dall'esperienza del pensiero*, Il Melangolo, Genova 2003.

M. Heidegger, *Die Kunst und der Raum* (1969), in Id., *Aus der Erfahrung des Denkens* [HGA XIII], a cura di H. Heidegger, Klostermann, Frankfurt am Main 1983; trad. it. di N. Curcio, *L'arte e lo spazio*, in Id., *Dall'esperienza del pensiero*, Il Melangolo, Genova 2003; trad. it. di C. Angelino con testo tedesco a fronte, *L'arte e lo spazio*, Il Melangolo, Genova 2011.

M. Heidegger, *Zeit und Sein* (1962), in Id., *Zur Sache des Denkens* [HGA XIV], a cura di F.-W. von Hermann, V. Klostermann, Frankfurt am Main 2007; trad. it. a cura di C. Badocco, *Tempo ed essere* (1962), in Id., *Tempo ed essere*, Longanesi, Milano 2007.

M. Heidegger, *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität. Das Rektorat 1933/43*, in Id., *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges* [HGA XVI], a cura di H. Heidegger, Klostermann, Frankfurt am Main 2000; tr. it. di C. Angelino, *L'autoaffermazione dell'università tedesca – Il rettorato 1933/34*, il melangolo, Genova 1988.

M. Heidegger, *Gelassenheit*, in Id., Id., *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges* [HGA XVI], a cura di H. Heidegger, Klostermann, Frankfurt

am Main 2000; pubblicato anche a sé: M. Heidegger, *Gelassenheit*, Neske, Pfullingen 1959; trad. it. di A. Fabris, *L'abbandono*, Il Melangolo, Genova 1989.

M. Heidegger, *Platon: Sophistes* (1924/1925) [HGA XIX], a cura di I. Schübler, Klostermann, Frankfurt am Main 1992; trad. it. di A. Cariolato, E. Fongaro e N. Curcio, *Il "Sofista" di Platone*, Adelphi, Milano 2013.

M. Heidegger, *Hölderlins Hymnen „Germanien“ und „Der Rhein“ (Wintersemester 1934/35)* [HGA XXXIX], a cura di S. Ziegler, 1980, V. Klostermann, Frankfurt am Main 1999; trad. it. di G.B. Demarta, *Gli inni di Hölderlin "Germania" e "Il Reno"*, Bompiani, Milano, 2005.

M. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis* [HGA LXV], a cura di F.-W. von Hermann, V. Klostermann, Frankfurt am Main 1989; trad. it. a cura di F. Volpi, *Contributi alla filosofia. Dall'evento*, Adelphi, Milano 2007.

M. Heidegger, *Einleitung in die Philosophie* [HGA XXVII], a cura di O. Saame e I. Saame-Speidel, Klostermann, Frankfurt am Main 1996.

M. Heidegger, *Hölderlins Hymnen „Germanien“ und „Der Rhein“ (Wintersemester 1934/35)* [HGA XXXIX], a cura di S. Ziegler, Klostermann, Frankfurt am Main 1980; trad. it. a cura di G.B. Demarta, *Gli inni di Hölderlin 'Germania' e 'Il Reno'*, Bompiani, Milano 2005.

M. Heidegger, *Hölderlins Hymne „Andenken“ (Wintersemester 1941/42)* [HGA LII], a cura di C. Ochwad, Klostermann, Frankfurt am Main 1982; trad. it. a cura di C. Sandrin e U. Ugazio, *L'inno Andenken di Hölderlin*, Mursia, Milano 1997.

M. Heidegger, *Hölderlins Hymne „Der Ister“ (Sommersemester 1942)* [HGA LIII], a cura di W. Biemel, Klostermann, Frankfurt am Main 1984; trad. it. a cura di C. Sandrin e U. Ugazio, *L'inno Der Ister di Hölderlin*, Mursia, Milano 2003.

M. Heidegger, *Metaphysik und Nihilismus* [HGA LXVII], a cura di H.-J. Friedrich, Klostermann, Frankfurt am Main 1999; trad. it. di C. Badocco, *Metafisica e nichilismo*, Il nuovo melangolo, Genova 2006.

M. Heidegger, *Grundsätze des Denkens. Freiburger Vorträge 1957*, in Id., *Bremer und Freiburger Vorträge* [HGA LXXIX], a cura di P. Jaeger, Klostermann, Frankfurt am Main 1994; trad. it. a cura di F. Volpi, *Principi del pensiero*, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, Adelphi, Milano 2002.

M. Heidegger, *Einblick in das was ist. Bremer Vorträge 1949: Das Ding / Das Ge-stell / Die Gefahr / Die Kehre*, in Id., *Bremer und Freiburger Vorträge* [HGA LXXIX], a cura di P. Jaeger, Klostermann, Frankfurt am Main 1994; trad. it. a cura di F. Volpi, *Sguardo in ciò che è*, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, Adelphi, Milano 2002.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

- J. Acevedo, *Heidegger y la época técnica*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile 1999.
- G. Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino 1982.
- A. Aghemo, *Essere e origine nella parola poetica: Heidegger lettore di Hölderlin*, in "Il Cannocchiale" (Roma), Nr. 1-3 (1976), pp. 13-31.
- B. Allemann, *Hölderlin und Heidegger*, Atlantis, Zürich-Freiburg 1954.
- B. Allemann, *Denken, Dichten: Literaturtheoretisch*, in W. Biemel e F.-W. von Herrmann (a cura di), *Kunst und Technik: Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1989, pp. 377-402.
- L. Amoroso, *Le "Erläuterungen" di Heidegger alla poesia di Hölderlin*, in "Aut aut", n. 234 (1989), pp. 63-79.
- L. Amoroso, *Lichtung. Leggere Heidegger*, Rosenberg & Sellier, Torino 1993.
- J. R. Angulo, *Das Ereignis y la experiencia del pensar*, in "Universitas Philosophica", n. 1 (1983), pp. 65-72.
- W. Anz, *Die Stellung der Sprache bei Heidegger*, in O. Pöggeler (a cura di), *Heidegger: Perspektiven zur Deutung seines Werks*, Beltz, Weinheim 1994, pp. 305-320.
- K.-O. Apel, *Kann es ein wissenschaftliches "Weltbild" überhaupt geben? Die theoretische Wissenschaft der Gegenwart in erkenntnisanthropologischer Sicht*, in "Zeitschrift für philosophische Forschung", Bd. 16, H. 1 (Jan. - Mar., 1962), pp. 26-57.
- J. Appelhans, *Martin Heideggers ungeschriebene Poetologie*, Niemeyer, Tübingen 2002.
- G.C. Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Il Saggiatore, Milano 1964.
- R. Avila Crespo, *Heidegger y Hölderlin*, in "Annales del Seminario de Metafísica", n. 12 (1977), pp. 95-101.
- G. Aylesworth, *Heidegger and Hölderlin*, in "Philosophy Today", n. 32 (1988), pp. 143-155.
- B.E. Babich, *Die Wahrheit des Kunstwerkes: Gadammers Hermeneutik zwischen Martin Heidegger und Meyer Schapiro*, in "Internationales Jahrbuch für Hermeneutik", n. 3 (2004), pp. 55-80.
- G. Bachelard, *La poetica della Reverie*, Dedalo, Bari 1984.
- B. Bacsó, *Heideggers frühe Hermeneutik: Eine Interpretation von "Platon"*.

- Sophistes*", in Id., *Die Unvermeidbarkeit des Irrtums: Essays zur Hermeneutik*, Junghanns, Cuxhaven 1997, pp. 113-122.
- K. Ball, *Paranoia in the Age of the World Picture: The Global "Limits of Enlightenment"*, in "Cultural Critique", No. 61 (Autumn, 2005), pp. 115-147.
- P. Barone, *Lo spazio estetico come 'movimento' del limite/assenza: Heidegger e l'Origine dell'opera d'arte*, in Id., *Età della polvere: Giacometti, Heidegger, Kant, Hegel, Schopenhauer e lo spazio estetico della caducità*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 133-142.
- G. Batist, *Ancora un confronto tra poetare e pensare? Derrida e Celan tra Hegel, Hölderlin e Heidegger*, in "Paradigmi. Rivista di Critica Filosofica", n. 15 (1997).
- D. Barbarić, *Sein als Übermacht: Heideggers Lehre von der Temporalität als der Anlaß zur "Kehre"*, in *Nach Heidegger: Einblicke – Ausblicke*, Reihe der Österreichischen Gesellschaft für Phänomenologie, n. 7, Lang, Frankfurt am Main 2003, pp. 125-139.
- D. Barbarić, *"Das Bleiben als Kommen": Heidegger in Zwiesprache mit Hölderlin*, in Id. (a cura di), *Das Spätwerk Heideggers: Ereignis - Sage – Geviert*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2007, pp. 129-141.
- D. Barbaric, *Wohnend im Tod. Wahlverwandschaften Klee-Heidegger*, in "Annuario Filosofico", n. 27 (2011), pp. 217-239;
- K. Bauch, *Die Kunstgeschichte und die heutige Philosophie*, in *Martin Heideggers Einfluß auf die Wissenschaften: Aus Anlaß seines 60. Geburtstages verfaßt*, Bern 1949, pp. 88-93.
- G. Baumann, *Martin Heidegger. Unterwegs zur Dichtung*, in "Études Germainiques" (Paris), n. 32 (1977), pp. 268-278.
- J. Beaufret, *Kant et la notion de Darstellung*, in Id., *Dialogue avec Heidegger, Bd. 2: Philosophie moderne*, Minuit, Paris 1973, pp. 77-109.
- J. Beaufret, *Colloquio sotto l'ippocastano*, in "Aut Aut", n. 235 (1990), pp. 30-35.
- K. R. Beittel, *The Phenomenology of the Artistic Image*, in "Visual Arts Research", Vol. 9, No. 2(18), *Artistic Perception: Proceedings of the 1982 National Symposium for Research in Art* (Fall 1983), pp. 25-39.
- H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Carocci, Roma 2001.
- H. Belting, *I canoni dello sguardo: storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1970.
- D. Berggren, *The Use and Abuse of Metaphor, I*, in "The Review of Metaphysics", Vol. 16, No. 2 (Dec., 1962), pp. 237-258.

- R. Bernasconi, *The Question of Language in Heidegger's History of Being*, Humanities Press, Atlantic Highlands (N.J.) 1985.
- R. Bernasconi, *Heidegger in Question: The Art of Existing*, Humanities Press, Bloomington 1993.
- E. Berti, *Überwindung della metafisica?*, in Id., *La metafisica e il problema del suo superamento*, Gregoriana, Padova 1985, pp. 9-43.
- E. Berti, *Heidegger and the Platonic Concept of Truth*, in C.D. Partenie, T. Rockmore (a cura di), *Heidegger and Plato: toward dialogue*, Northwestern University Press, Evanston (Ill.) 2005, pp. 96-107.
- G. Bertuzzi, *A proposito de "L'origine dell'opera d'arte" di Martin Heidegger*, in "Divus Thomas", n. 104 (2001), pp. 9-22.
- M. Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari 2006.
- W. Biemel, *Dichtung und Sprache bei Heidegger*, in "Man and World" (Pittsburgh), n. 2 (1969), pp. 487-514.
- W. Biemel, *Kunst und Situation. Bemerkungen zu einem Aspekt der aktuellen Kunst*, in "Philosophische Perspektiven" (Frankfurt), n. 4 (1972), pp. 27-44.
- W. Biemel, *L'interprétation heideggerienne du sacré chez Hölderlin*, in *Prospettive sul sacro: Contributi al Convegno su "Il sacro" indetto dal Centro Internazionale di Studi Umanistici e dall'Istituto di Studi Filosofici. Roma, 4-9 Gennaio 1974*, Ed. Enrico Castelli, Roma 1974, pp. 185-198.
- W. Biemel, *Zur Deutung unserer Zeit bei Kafka und Heidegger*, in W. Biemel e F.-W. von Herrmann (a cura di), *Kunst und Technik: Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1989, pp. 425-440.
- M. Blanchot, *La parola "sacra" di Hölderlin*, in "Aut aut", n. 234 (1989), pp. 21-36.
- P.C. Blum, *Heidegger's shoes and beautiful feet: ritual meaning and cultural portability*, in "The Mennonite quarterly review", 79/1 (2005), pp. 89-107.
- G. Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in H.-G. Gadamer e G. Boehm (a cura di), *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt 1978, pp. 444-471.
- G. Boehm, *Im Horizont der Zeit: Heideggers Werkbegriff und die Kunst der Moderne*, in W. Biemel e F.-W. von Herrmann (a cura di), *Kunst und Technik: Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1989, pp. 255-286.
- G. Boehm, *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*, in G. Boehm e H. Pfothner (a cura di), *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Die Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Fink, München 1995, pp. 23-40.

- G. Boehm, *Das Bild und die hermeneutische Reflexion*, in G. Figal (a cura di), *Dimensionen des Hermeneutischen: Heidegger und Gadamer*, Klostermann, Frankfurt 2005, pp. 23-35.
- G. Boehm, *La svolta iconica*, Meltemi, Roma 2009.
- T. Böning, "Fahlstimmung": Paul Celans "Einspruch" gegen "Das Wort" Stefan Georges und Martin Heideggers. Ein Versuch, in "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", LXXIII, 1999, pp. 529-561.
- R. Bontekoe, *The Function of Metaphor*, in "Philosophy & Rhetoric", Vol. 20, No. 4 (1987), pp. 209-226.
- S. Borutti, *Verità dell'evento e ruolo del soggetto nella conoscenza storica: tre paradigmi*, in E. Fagioli (a cura di), *Soggetto e verità: La questione dell'uomo nella filosofia contemporanea*, Mimesis, Milano 1996.
- W. H. Bossart, *Heidegger's Theory of Art*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 27, No. 1 (Autumn, 1968), pp. 57-66.
- A. Boutot, *L'interprétation heideggerienne du "Sophiste" de Platon*, in P. Aubenque, M. Narcy (a cura di), *Études sur le "Sophiste" de Platon*, Bibliopolis, Napoli 1991, pp. 535-559.
- H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015
- O. Breidbach (a cura di), *Natur der Ästhetik – Ästhetik der Natur*, Springer, Wien-New York 1997.
- O. Breidbach e F. Vercellone, *Pensare per immagini*, Bruno Mondadori, Milano 2010.
- E. Brito, *Le sacré dans le cours de Heidegger sur "L'Ister" de Hölderlin*, in "Revue philosophique de Louvain", n. 95 (1997), pp. 395-436.
- F. B. Brown, *Transfiguration: Poetic Metaphor and Theological Reflection*, in "The Journal of Religion", Vol. 62, No. 1 (Jan., 1982), pp. 39-56.
- G.L. Bruns, *Heidegger's Estrangements. Language, Truth, and Poetry in the Later Writings*, Yale University Press, New Haven 1989.
- R. Bubner, *Esperienza estetica*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1991.
- R. P. Buckley, *Stromdichtung and subjectivity in the later Heidegger*, in D. Zahavi (a cura di), *Self-awareness, temporality, and alterity: central topics in phenomenology*, Kluwer Academic Publ., Dordrecht - Boston - London 1998, pp. 223-238.
- E. Buddeberg, *Heidegger und die Dichtung. Hölderlin, Rilke*, Metzler, Stuttgart 1953.
- E. Buddeberg, *Denken und Dichten des Seins: Heidegger, Rilke*, Metzler, Stuttgart 1956.
- H.-J. Buderer, *Die zeitlose Welt des Kunstwerks: Heideggers Begriff der Weiteröffnung des Kunstwerks in "Der Ursprung des Kunstwerkes"*, in G.

- von Klaus, *Begegnungen: Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag*, Werner, Worms 1993, pp. 1-17.
- G. Cantillo, *Intervento introduttivo*, in G. Cantillo – C. Ciancio – A. Trione e F. Vercellone (a cura di), *Ontologia dell'immagine*, Aracne, Roma 2012.
- M. Caputo, *Sull'interpretazione di Georg Trakl*, in "Filosofia", n. 31 (1980), pp. 265-278.
- A. Caputo, *Vent'anni di recezione heideggeriana (1979-1999). Una bibliografia*, Franco Angeli, Milano 2001.
- A. Caracciolo, *Evento e linguaggio* (1960), in Id., *Studi Heideggeriani*, Tilgher, Genova 1989, pp. 97-135.
- G. Carchia, *Arte e bellezza. Saggio sull'estetica della pittura*, Il Mulino, Bologna 1995.
- G. Carchia, *L'estetica antica*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- T. Carman, *On Making Sense (And Nonsense) of Heidegger*, in "Philosophy and Phenomenological Research", Vol. 63, No. 3 (Nov., 2001), pp. 561-572.
- D. Carr, *The Question of the Subject: Heidegger and the Transcendental Tradition*, in "Human Studies", Vol. 17, No. 4 (1994/1995), pp. 403-418.
- A. J. Cascardi, *On Heidegger and the recourse to poetic language*, in "Thomist", n. 49 (1985), pp. 99-115.
- E. S. Casey, *Imagination: Imagining and the Image*, in "Philosophy and Phenomenological Research", Vol. 31, No. 4 (Jun., 1971), pp. 475-490.
- B. Casper, *"Ereignis": Bemerkungen zu Franz Rosenzweig und Martin Heidegger*, in J. Mattern (a cura di), *Jüdisches Denken in einer Welt ohne Gott. Festschrift für Stéphane Mosès*, Verlag Vorwerk, Berlin 2001, pp. 67-77.
- F. Cassinari, *Vorstellung e Geist: La Struttura Duplicativa della Rappresentazione e la Questione della Metafisica*, in "Itinerari di Filosofia", n. 4 (1994), pp. 29-52.
- E. Castelli, *Simboli e immagini*, CEDAM, Padova 1966.
- C. Cazeaux, *Metaphor and Heidegger's Kant*, in "The Review of Metaphysics", Vol. 49, No. 2 (Dec., 1995), pp. 341-364.
- F. Cheng, *Cinque meditazioni sulla bellezza*, Bollati Boringheri, Torino 2007.
- P. Chiodi, *L'esistenzialismo in Heidegger*, Taylor, Torino 1965.
- P. Chiodi, *L'ultimo Heidegger*, Taylor, Torino 1969.
- C. B. Christensen, *Heidegger's Representationalism*, in "The Review of Metaphysics", Vol. 51, No. 1 (Sep., 1997), pp. 77-103.
- A. Cook, *Image as a Norm: Some Problems*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 38, No. 3 (Spring, 1980), pp. 249-254.
- D.E. Cooper, *Inverting the Image: Dreyfus's Commentary on Heidegger*, in

- “Inquiry”, n. 35 (1992), pp. 233-248.
- P.-L. Coriando, *Zu Hölderlins Wesensbestimmung des Menschen*, in Id. (a cura di), *Vom Rätsel des Begriffs: Festschrift für Friedrich-Wilhelm von Herrmann zum 65. Geburtstag*, Duncker & Humblot, Berlin 1999, pp. 179-192.
- P.-L. Coriando, *Die "formale Anzeige" und das Ereignis: Vorbereitende Überlegungen zum Eigencharakter seinsgeschichtlicher Begrifflichkeit mit einem Ausblick auf den Unterschied von Denken und Dichten*, in “Heidegger Studien”, n. 14 (1998), pp. 27-43.
- L. Cortella, M. Ruggenini e A. Bellan (a cura di), *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, Donzelli, Roma 2005.
- B. Croce, *La teoria dell'arte come pura visibilità*, in Id., *Nuovi saggi di estetica*, Laterza, Roma – Bari 1920.
- G. Cuozzo, *Raffigurare l'invisibile. Cusano e l'arte del tempo*, Mimesis, Milano – Udine 2012.
- N. Curcio, *L'essere e il sacro. L'interpretazione heideggeriana di Hölderlin come continuazione e superamento di "Sein und Zeit"*, in “Verifiche”, XVII, 1988, pp. 257-277.
- D. O. Dahlströhm, *Kunst und Weltweisheit*, in C. Jamme, K. Harries (a cura di), *Kunst, Politik, Technik*, Fink, München 1992, pp. 45-58.
- F. Dallmayr, *Heidegger, Hölderlin and politics*, in “Heidegger Studies”, n. 2 (1986), pp. 81-95.
- A. Danto, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, trad. it. di N. Poo, Bruno Mondadori, Milano 2008.
- F. Dastur, *Language and Ereignis*, in J. Sallis (a cura di), *Reading Heidegger: Commemorations*, Indiana University Press, Bloomington 1993, pp. 355-369.
- F. Dastur, *Zur Phänomenologie des Ereignisses: Die Erwartung und das Unerwartete*, in E. Escoubas, B. Waldenfels (a cura di), *Phénoménologie française et phénoménologie allemande - Deutsche und französische Phänomenologie*, L'Harmattan, Paris 2000, pp. 217-234.
- M. Davenport, *Poetry, truth and phenomenology*, in “Southwest Philosophy Review”, n. 2 (1985), pp. 162-173.
- F. De Alessi, *Heidegger lettore dei poeti*, Rosenberg & Sellier, Torino 1991.
- M. De Beistegui, *The Transformation of the Sense of Dasein in Heidegger's Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, in “Research in Phenomenology”, n. 33 (2003), pp. 221-246.
- W. de Boer, *Heideggers Mißverständnis der Metaphysik*, in “Zeitschrift für philosophische Forschung”, Bd. 9, H. 3 (1955), pp. 500-545.
- R. Debray, *Vita e morte dell'immagine*, Il Castoro, Milano 1999.

- M. De Carolis, *Il linguaggio originario in Heidegger*, Edizioni di "Filosofia", Torino 1978.
- R. Debray, *Vita e morte dell'immagine*, Il Castoro, Milano 1999.
- M. de Faria Blanc, *De l'idée à l'Ereignis: La lecture heideggerienne de l'ontologie de Hegel*, in "Heidegger Studien", n. 17 (2001), pp. 65-92.
- M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1970.
- J. Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1978; trad. it. di G. Pozzi e D. Pozzi, *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 1981.
- J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, in "Aut Aut", n. 235 (1990), pp. 121-125.
- P. De Vitis, *Heidegger e la fine della filosofia*, La Nuova Italia, Firenze 1974.
- H. de Vries, *Monologisches Gespräch: Heideggers Vorlesung über Hölderlins Hymne "Andenken"*, in "Zeitschrift für Germanistik" (Bern), n. 2 (1992), pp. 550-568.
- M. Diaconu, *Der Satz der Identität jenseits von Tautologie: Alternative Identitätsmodelle des Kunstwerks im Ausgang von Heidegger und Lévinas*, in *Nach Heidegger: Einblicke – Ausblicke*, Reihe der Österreichischen Gesellschaft für Phänomenologie, n. 7, Lang, Frankfurt am Main 2003, pp. 221-237.
- G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005.
- G. Didi-Huberman, *La conoscenza accidentale: apparizione e sparizione delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.
- S. Dillkofer, *Heidegger su Klee*, in "Iride", a. XXIV, n. 63 (maggio-agosto 2011), pp. 411-425.
- L. Dittmann, *Lichtung und Verbergung in Werken der Malerei*, in W. Biemel e F.-W. von Herrmann (a cura di), *Kunst und Technik: Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1989, pp. 311-330.
- H.-L. Dreyfus-H. Hall (a cura di), *Heidegger. A critical reader*, Blackwell, Oxford 1992.
- M. Donadeo, *Le icone. Immagini dell'invisibile*, Morcelliana, Brescia 1981.
- F. Duque, *Lo que resta de noche hasta el fin de las cosas*, in "Sileno: Variaciones sobre arte y pensamiento" (Madrid), n. 11 (Dic. 2001), pp. 92-103.
- F. Duque, *Abitare la terra. Ambiente, umanismo, città*, Moretti & Vitali, Bergamo 2007.
- F. Duque, *La filosofia non lascia indifferenti: gli umori del pastore nel pensiero di Heidegger*, Mimesis, Milano – Udine 2009.

- U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.
- U. Eco, *Il Segno*, Mondadori, Milano 1985.
- J. M. Edie, *Expression and Metaphor*, in "Philosophy and Phenomenological Research", Vol. 23, No. 4 (Jun., 1963), pp. 538-561.
- P. Edwards, *Heidegger's Quest for Being*, in "Philosophy", Vol. 64, No. 250 (Oct., 1989), pp. 437-470.
- H. Eiland, *The Pedagogy of Shadow: Heidegger and Plato*, in "boundary 2", Vol. 16, No. 2/3 (Winter - Spring, 1989), pp. 13-39.
- N. El-Bizri, *ON KAI XΩPA: Situating Heidegger between the Sophist and the Timaeus*, in "Studia phaenomenologica", n. 4 (2004), pp. 73-98.
- S. Elden, *Heidegger's Hölderlin and the importance of place*, in "Journal of the British society for phenomenology", n. 30 (1999), pp. 258-274.
- M. Eliade, *Immagini e simboli*, Jaca Book, Milano 1983.
- S. Erikson, *Language and Being: An Analytic Phenomenology*, Yale University Press, New Haven 1970.
- A. Fabris, *Logica ed Ermeneutica. Interpretazione di Heidegger*, ETS, Pisa 1982.
- A. Fabris, *Heideggers Gespräch als Sage des Ereignisses*, in D. BarbariĆ (a cura di), *Das Spätwerk Heideggers: Ereignis - Sage - Geviert*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2007, pp. 191-197.
- C. Fabro, *Ontologia dell'arte nell'ultimo Heidegger*, in "Giornale Critico dell'Filosofia Italiana", n. 6 (1952), pp. 344-361.
- W. Falk, *Heidegger and Trakl*, in "Literaturwissenschaftliches Jahrbuch" (Berlin), n. 4 (1963), pp. 191-204.
- F. Fédier, ... *Voir sous le voile de l'interprétation ... Cézanne et Heidegger*, in W. Biemel e F.-W. von Herrmann (a cura di), *Kunst und Technik: Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1989, pp. 331-347.
- P. Fenves, *Measure for measure: Hölderlin and the place of philosophy*, in "Philosophy today" (Celina, USA), n. 37 (1993), pp. 369-382.
- M. Ferraris, *Ick bünn all hier: Conversazione con Jacques Derrida*, in "Aut Aut", n. 235 (1990), pp. 126-146.
- K. Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa*, Aesthetica, Palermo 2006.
- G. Figal, *Martin Heidegger. Eine Phänomenologie der Freiheit*, Athenäum-Beltz, Frankfurt a. M. – Weinheim 1988, 2000.
- G. Figal, *Verwindung der Metaphysik: Heidegger und das metaphysische Denken*, in C. Jamme (a cura di), *Grundlinien der Vernunftkritik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997, pp. 450-470.
- G. Figal, *Refraining from dialectic: Heidegger's interpretation of Plato in the Sophist lectures*, in C.E. Scott, J. Sallis (a cura di), *Interrogating the*

- tradition: hermeneutics and the history of philosophy*, State University of New York Press, Albany (NY) 2000, pp. 95-109.
- G. Figal, *Gottesvergessenheit: Über das Zentrum von Heideggers "Beiträgen zur Philosophie"*, in "Internationale Zeitschrift für Philosophie", IX, 2000, pp. 176-189.
- G. Figal, *Die Gegenständlichkeit der Welt*, in "Internationales Jahrbuch für Hermeneutik", n. 3 (2004), pp. 123-135.
- G. Figal, *Machen, was noch nicht da ist: Herstellung als Modell gegen und für die Metaphysik*, in M. Drewsen (a cura di), *Die Gegenwart des Gegenwärtigen: Festschrift für Gerd Haeffner zum 65. Geburtstag*, Alber, Freiburg - München 2006, pp. 128-137.
- E. Fink, *Il gioco come simbolo del mondo*, Lerici, Roma 1969.
- R. Firmage, *Truth in Trakl*, in E. Williams (a cura di), *The dark flutes of fall: Critical essays on Georg Trakl*, Camden House, Columbia 1991, pp. 233-253.
- C. Fontana (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, Silvana, Cinisello Balsamo 1996.
- F. Fornari, *Essere ed evento in Heidegger*, Franco Angeli, Milano 1991.
- V. M. Fóti, *The path of the stranger: on Heidegger's interpretation of Georg Trakl*, in "Review of Existential Psychology and Psychiatry", n. 17 (1980-81), pp. 223-234.
- V.M. Fóti, *Representation and the image: Between Heidegger, Derrida, and Plato*, in "Man and World", Volume 18, Nr. 1, 1985, pp. 65-78.
- V.M. Fóti, *Mortals within the fourfold and the Hölderlinian figure of man*, in "Philosophy today" (Celina, USA), n. 37 (1993), pp. 392-401.
- V. M. Fóti, *Politics and the Limits of Metaphysics: Heidegger, Ferry and Renaut, and Lyotard*, in "Graduate faculty philosophy journal", n. 14-15 (1991), pp. 323-334.
- V.M. Fóti, *Heidegger and the Poets: poiesis/sophia/techne*, Humanities Press, Atlantic Highlands (N.J.) 1992.
- D. Franck, *De l'αλήθεια à l'Ereignis*, in J.-F. Mattéi (a cura di), *Heidegger - l'énigme de l'être*, PUF, Paris 2004, pp. 105-130.
- W. Franke, *Metaphor and the Making of Sense: The Contemporary Metaphor Renaissance*, in "Philosophy & Rhetoric", Vol. 33, No. 2 (2000), pp. 137-153.
- E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001.
- E. Franzini, *Verità dell'immagine*, Il castoro, Milano 2002.
- E. Franzini, *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, Il Saggiatore, Milano 2008.

- W. J. Froman, *Action Painting and the World-as-Picture*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 46, No. 4 (Summer, 1988), pp. 469-475.
- N. Frye, *The Expanding World of Metaphor*, in "Journal of the American Academy of Religion", Vol. 53, No. 4, 75th Anniversary - Meeting of the American Academy of Religion (Dec., 1985), pp. 585-598.
- U. Fülleborn, *Dichten und Denken: Bemerkungen zu Rilke und Heidegger*, in N. Fischer, F.-W. von Herrmann (a cura di), *Heidegger und die christliche Tradition*, Meiner, Hamburg 2007, pp. 245-263.
- C. Fynsk, *El uso de la tierra*, in F. Duque, V. Vitiello, A. Leyte, B. Wyss, C. Fynsk, *Heidegger y el arte de verdad*, Univ. Públ. de Navarra, Pamplona 2005, pp. 223-253.
- H.-G. Gadamer, *Zur Einführung*, in M. Heidegger, *Der Ursprung der Kunstwerkes: Mit einer Einführung von H.-G. Gadamer*, Reclam, Stuttgart 1960, pp. 102-125.
- H.-G. Gadamer, *Die Wahrheit des Kunstwerks (1960)*, in Id., *Heideggers Wege: Studien zum Spätwerk*, Mohr, Tübingen 1983, pp. 81-93.
- H.-G. Gadamer, *L'attualità del Bello*, Marietti, Genova 1988.
- H.-G. Gadamer, *Il linguaggio*, a cura di D. Di Cesare, Laterza, Roma-Bari 2005.
- H. H. Gander, *Martin Heidegger und Erhart Kästner: Anmerkungen zu einem Gespräch im Wegfeld von Dichten und Denken*, in "Heidegger Studies", n. 3-4 (1987-88), pp. 75-88.
- J. Gedinat, *Zur Geschichtlichkeit der Kunst*, in "Heidegger Studien", n. 14 (1998), pp. 85-92.
- A. Gellhaus, S. Over, *Die Erkenntnisfunktion der Kunst: Philosophische Positionen von F. Schlegel bis Heidegger*, in M. Fick (a cura di), *Der Schein der Dinge: Einführung in die Ästhetik*, Attempto Verlag, Tübingen 2002, pp. 63-95.
- A. Gethmann-Siefert, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*, in "Hegel Studien", 25, 1984.
- A. Gethmann-Siefert, *Heidegger und Hölderlin: Die Überforderung des "Dichters in dürftiger Zeit"*, in A. Gethmann-Siefert e O. Pöggeler (a cura di), *Heidegger und die praktische Philosophie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, pp. 191-227.
- A. Gethmann-Siefert, *Heidegger und die Kunstwissenschaft*, in A. Gethmann-Siefert e O. Pöggeler (a cura di), *Heidegger und die praktische Philosophie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, pp. 251-285.
- A. Gethmann-Siefert, *Heidegger and Hölderlin: The Over-Usage of "Poets in an Impoverished Time"*, in "Research in Phenomenology", n. 19 (1989), pp. 59-88.
- A. Gethmann-Siefert, *Heidegger and Hölderlin: the over-usage of 'Poets in*

- an impoverished time'*, in C. Macann (a cura di), *Martin Heidegger: Critical assessments. Bd. 3: Language*, Routledge, London - New York 1992, pp. 247-276.
- A. Gethmann-Siefert, *Ist die Kunst Tot und Zu Ende?*, Palm & Enke, Erlangen 1994.
- L. Giroux, *Hölderlin, le poete des dieux nouveaux: "Germanie" et "Le Rhin"*, in "Laval théologique et philosophique", n. 53 (1997), pp. 395-402.
- S. Givone, *Leggere filosoficamente i poeti*, in "Studi di Estetica", II, 1983, pp. 75-89.
- S. Givone, *Heidegger e la questione romantica*, in "Aut aut", n. 234 (1989), pp. 47-62.
- S. Givone, *Poesia, favola, verità*, in "Aut Aut", n. 243-244 (1991), pp. 11-27.
- F. Glauner, *Heideggers Ereignisontologie und die Entgeschichtlichung der Geschichtlichkeit*, in "Hegel-Jahrbuch", (1996), pp. 245-251.
- A.L. Glazer, *From thinking the last god of thought to the poetic god without end: between Heidegger's "das denkende Dichten" (thinking poetry) and Celan's "das Gedicht dem Anderen" (poetics of alterity)*, in "Religiologiques", n. 30 (2004), pp. 13-44.
- B. Gockel, *Van Goghs Schuhe: zum Streit zwischen Heidegger und Meyer Schapiro*, in "Zeitschrift für Kulturwissenschaften", n. 1 (2007), pp. 83-94.
- E. H. Gombrich, *Immagini simboliche*, Einaudi, Torino 1978.
- E. H. Gombrich, *L'immagine e l'occhio*, Einaudi, Torino 1985.
- W. L. Graff, *Rilke in the Light of Heidegger*, in "Laval Théologique et Philosophique" (Quebec), n. 17 (1961), pp. 165-172.
- E. Grassi, *Arte come antiarte. Saggio sulla teoria del bello nel mondo antico*, Paravia, Torino 1972.
- E. Grassi, *Heideggers These vom Ende der Philosophie und die humanistische Überlieferung*, in "Zeitschrift für philosophische Forschung", Bd. 34, H. 3 (Jul. - Sep., 1980), pp. 343-360.
- E. Grassi, *Heidegger e il problema dell'umanesimo*, Guida, Napoli 1985.
- E. Grassi, *La preminenza della parola metaforica*, Mucchi editore, Modena 1987.
- J. Greisch, *Hölderlin et le chemin vers le sacré*, in M. Haar (a cura di), *Martin Heidegger*, Ed. de l'Herne, Paris 1983, pp. 403-415.
- T. Griffero, *Ciò che l'autore non sa. Su una formula tradizionale dell'ermeneutica*, in E. Franzini – M. Ferraris – T. Griffero e F. Vercellone (a cura di), *Ciò che l'autore non sa: ermeneutica, tradizione, critica*, Guerini e associati, Milano 1988, pp. 9-34.

- F. Grigenti, *L'immagine del mondo e il senso della vita*, Il Poligrafo, Padova 2003.
- J. Grondin, *Zur Ortsbestimmung der Hermeneutik Gadammers von Heidegger*, in M.F. von István (a cura di), *Kunst, Hermeneutik, Philosophie: Das Denken Hans-Georg Gadammers im Zusammenhang des 20. Jahrhunderts - Akten des Internationalen Symposiums Budapest, 19. - 22. Oktober 2000*, Winter, Heidelberg 2003, pp. 51-61.
- A. Großmann, *Kunst, Geschichte und Technik: Konstellationen von Heideggers Denken im Lichte seines Gesprächs mit Hegel und Friedrich Georg Jünger*, in "Zeitschrift für philosophische Forschung", n. 52 (1998), pp. 40-63.
- M. Groth, *Translating Heidegger*, Humanity Books, Amherst (N.Y.) 2004.
- S. Grotz, *Erläuterungen zu Heideggers Dichtung*, in "Philosophisches Jahrbuch", n. 110 (2003), pp. 92-111.
- A. A. Grugan, *Heidegger: Preparing to Read Hölderlin's Germanien*, in "Research in Phenomenology", n. 19 (1989), pp. 139-167.
- A. Grugan, *Questions from Heidegger's Hölderlin-Interpretations*, in "Philosophy today", n. 36 (1992), pp. 114-121.
- A.A. Grugan, *The Instress of Being and the Coronach of Dasein in Hölderlin's "Germanien"*, in "Heidegger Studien", n. 9 (1993), pp. 77-95.
- A.A. Grugan, *Heidegger on Hölderlin's "Der Rhein": Some External Considerations*, in "Philosophy today", n. 39 (1995), pp. 16-24.
- S. Gruzinski, *La guerra delle immagini*, SugarCo Edizioni, Milano 1991.
- M. Guerri (a cura di), *Le arti nell'età della tecnica*, Mimesis, Milano 2001.
- G. Guest, *The turning of Ereignis: Situation "deconstruction" in the topology of being*, in "Heidegger Studien", n. 15 (1999), pp. 19-35.
- P. Guyer, *Values of Beauty: Historical Essay in Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.
- U. Guzzoni, *"Der lange und gewaltlose Blick auf den Gegenstand": Überlegungen zum Denken bei Heidegger und Adorno*, in A. Raffelt (a cura di), *Martin Heidegger weiterdenken*, Schnell & Steiner, München - Zürich 1990, pp. 65-88.
- U. Guzzoni, *Das Verhältnis von Raum und Kunst beim späten Heidegger*, in H. Vetter (a cura di), *Siebzig Jahre Sein und Zeit: Wiener Tagungen zur Phänomenologie 1997*, Lang, Frankfurt 1999, pp. 189-204.
- M. Haar, *Rilke o l'interiorità della terra*, in "Aut Aut", n. 235 (1990), pp. 73-96.
- M. Haar, *Le moment (kairos), l'instant (Augenblick) et le temps- du-monde (Weltzeit) (1920-1927)*, in J.-F. Courtine (a cura di), *Heidegger 1919-1929: De l'herméneutique de la facticité à la métaphysique du Dasein*, Vrin, Paris 1996, pp. 67-90.

- D. Halliburton, *Poetic Thinking. An Approach to Heidegger*, University of Chicago Press, Chicago 1981.
- K. Harries, *Heidegger and Hölderlin: The Limits of Language*, in "The Personalist" (Los Angeles), n. 44 (1963), pp. 5-23.
- K. Harries, *The Many Uses of Metaphor*, in "Critical Inquiry", Vol. 5, No. 1, Special Issue on Metaphor (Autumn, 1978), pp. 167-174.
- K. Harries, *Language and Silence: Heidegger's Dialogue With Georg Trakl*, in W. V. Spanos (a cura di), *Martin Heidegger and the Question of Literature: Toward a postmodern literary hermeneutics*, Indiana University, Bloomington, Indiana - London 1979, pp. 55-171.
- M. Heidegger e M. Grene, *The Age of the World View*, in "boundary 2", Vol. 4, No. 2, *Martin Heidegger and Literature* (Winter, 1976), pp. 340-355.
- M. Heidegger, *Cézanne. Aus der Reihe Gedachtes für René Char (L'Herne, 1971)* (spätere Fassung 1974), a cura di F.-W. von Herrmann, Jahresgabe der Martin-Heidegger-Gesellschaft, 1991.
- I. Heidemann, *Die Problematik des Spielbegriffs bei Heidegger*, in Id., *Der Begriff des Spieles und das ästhetische Weltbild in der Philosophie der Gegenwart*, de Gruyter, Berlin 1968, pp. 278-372.
- K. Held, *Die Welt und die Dinge: Zur Deutung der Philosophie Martin Heideggers*, in C. Jamme, K. Harries (a cura di), *Kunst, Politik, Technik*, Fink, München 1992, pp. 319-333.
- H. Helting, *Vom Gestell zum Geviert: Gedanken zu Heidegger's Epochenverständnis und zur Wende der Zeit*, in "Daseinsanalyse", n. 15 (1999), pp. 15-25.
- A. Henry, *Metonimia e metafora*, Torino, Einaudi 1975.
- R.-D. Herrmann, *Heidegger und die Idee der Kunst*, in "Filosofia" (Torino), n. 13 (1961), pp. 648-657.
- R. Hindel, *Martin Heideggers "System"*, in "Wissenschaft und Weltbild" (Wien), n. 3 (1950), pp. 79-83.
- E. F. Hirsch, *Heidegger und die Dichtung*, in "Journal of the History of Philosophy" (Berkeley), n. 6 (1968), pp. 271-283.
- P. C. Hodgson, *Heidegger, Revelation, and the Word of God*, in "The Journal of Religion", Vol. 49, No. 3 (Jul., 1969), pp. 228-252.
- K. Hoeller, *Is Heidegger really a poet?*, in "Philosophical Topics", n. 12 (1981), pp. 121-138.
- H. Hoping, *Time, eternity, and the visual moment (Augenblick): Heidegger and the problem of a theology of time*, in "American catholic philosophical quarterly", n. 68 (1994), pp. 187-202.
- A. Iadicicco, *La scrittura dei "Beiträge zur Philosophie" di Martin Heidegger*, in "Paradigmi", XIV, 1996, pp. 611-631.

- M. Inwood, *Heidegger. Past Masters*, Oxford University Press, Oxford 1997.
- H. Jaeger, *Heidegger and the Work of Art*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 17, No. 1 (Sep., 1958), pp. 58-71.
- D. Jähnig, "Der Ursprung des Kunstwerkes" und die moderne Kunst, in W. Biemel e F.-W. von Herrmann (a cura di), *Kunst und Technik: Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1989, pp. 219-254.
- C. Jamme, "Dem Dichten vor-denken": Aspekte von Heideggers "Zwiesprache" mit Hölderlin im Kontext seiner Kunstphilosophie, in "Zeitschrift für philosophische Forschung", n. 38 (1984), pp. 191-218.
- C. Jamme, Hölderlin und das Problem der Metaphysik. Zur Diskussion um "Andenken", in "Zeitschrift für philosophische Forschung", Bd. 42, H. 4 (Oct. - Dec., 1988), pp. 645-665.
- C. Jamme, *Der Verlust der Dinge: Cézanne-Rilke-Heidegger*, in C. Jamme, K. Harries (a cura di), *Kunst, Politik, Technik*, Fink, München 1992, pp. 105-118.
- C. Jamme, *La perdita delle cose: Cézanne, Rilke, Heidegger*, in H. Ott, G. Penzo (a cura di), *Heidegger e la teologia: Atti del convegno tenuto a Trento l'8-9 febbraio 1990*, Morcelliana, Brescia 1995, pp. 81-100.
- D. Janicaud, *The "Overcoming" of metaphysics in the Hölderlin lectures*, in J. Sallis (a cura di), *Reading Heidegger: Commemorations*, Indiana University Press, Bloomington 1993, pp. 383-391.
- H. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Il Mulino, Bologna 1987.
- R. D. Johnson Sheehan, *Metaphor as Hermeneutic*, in "Rhetoric Society Quarterly", Vol. 29, No. 2 (Spring, 1999), pp. 47-64.
- C. D. Keyes, *Trust as Art. An Interpretation of Heidegger's 'Sein und Zeit' (Sec. 44) and 'Der Ursprung des Kunstwerkes'*, in J. Sallis (a cura di), *Heidegger and the path of thinking: In honor of the occasion of Martin Heidegger's eightieth birthday, september 26, 1969*, Duquesne University Press, Pittsburgh 1970, pp. 65-84.
- T. Kisiel, *Heidegger and the new images of science*, in C. Macann (a cura di), *Martin Heidegger: Critical assessments. Bd. 3: Reverberations*, Routledge, London - New York 1992, pp. 324-341.
- T. Kiesel, *Heidegger's Way of Thought. Critical and Interpretative Signposts*, a cura di A. Denker e M. Heinz, Continuum, London 2002.
- E. Kitzinger, *Il culto delle immagini: l'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'iconoclastia*, La Nuova Italia, Firenze 1992.
- P. Klee, *Teoria della Forma e della figurazione*, Mimesis, Milano – Udine 2009.

- G. F. Klenk, *Das Sein und die Dichter: Zu Heideggers Hölderlin-Auslegung*, in "Stimmen der Zeit" (Freiburg), n. 148 (1950/1951), pp. 419-428.
- D. Koch, *Hermeneutisches im Ereignis-Denken Martin Heideggers*, in *Philosophische Aufsätze*, Attempto, Tübingen 1998, pp. 77-111.
- D. Koch, *Warum kann das Denken ein Danken sein? Zu einer Bestimmung im Denken des 'Ereignisses' im Werk Martin Heideggers*, in O. Erdogan (a cura di), *Im Garten der Philosophie: Festschrift für Hans-Dieter Bahr zum 65. Geburtstag*, Fink, München 2005, pp. 131-140.
- J.J. Kockelmans (a cura di), *On Heidegger and Language*, Northwestern University Press, Evanston (Ill.) 1972.
- J.J. Kockelmans, *Heidegger on Art and Art Works*, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht – Boston – Lancaster 1985.
- J. Kogan, *Filosofia y poesia en Heidegger y Hegel*, in "Cuadernos americanos" (Mexico), n. 26 (1967), pp. 106-132.
- G. Kovacs, *The Leap ("der Sprung") for Being in Heidegger's "Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)"*, in "Man and world", n. 25 (1992), pp. 39-59.
- H. Krämer, *Il paradigma romantico nell'interpretazione di Platone*, Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli 1991.
- F. Kraus, *Denken und Dichten: Heidegger und seine Kritiker*, in "Neue literarische Welt" (Darmstadt) 4/18 (1953), pp. 3-4.
- R. Kudielka, *Vom Löffelschnitzen, von der Verwirrung der Bilder und einer Theorie vom Berge*, in W. Biemel e F.-W. von Herrmann (a cura di), *Kunst und Technik: Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1989, pp. 287-310.
- R. Kühn, *Bedürfen und Vorstellungsdestruktion: Phänomenologie des Bedürfnis auf dem Hintergrund der Seinsgabe bei M. Heidegger, S. Weil und C. Bruaire*, in "Gregorianum", n. 76 (1995), pp. 323-342.
- R. Kumar Gupta, *Eine Schwierigkeit in Kants "Kritik der reinen Vernunft" und Heideggers Kant-Interpretation*, in "Zeitschrift für philosophische Forschung", Bd. 16, H. 3 (Jul. - Sep., 1962), pp. 429-450.
- C. Lafont, *Heidegger, Language, and World-Disclosure*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- E. Landolt, *L'essere come ritmo o poiesis nell'interpretazione heideggeriana di Hölderlin*, in "Siculorum Gymnasi" (Catania), n. 20 (1967), pp. 36-82.
- K.K. Lehmann, *›Sagen, was Sache ist‹: der Blick auf die Wahrheit der Existenz. Heideggers Beziehung zu Luther*, in N. Fischer, F.-W. von Herrmann (a cura di), *Heidegger und die christliche Tradition*, Meiner, Hamburg 2007, pp. 149 -166.
- G. Liiceanu, *Zu Heideggers "Welt"-Begriff in "Der Ursprung des Kunstwerkes"*, in W. Biemel e F.-W. von Herrmann (a cura di), *Kunst und Technik: Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*,

- Klostermann, Frankfurt am Main, 1989, pp. 205-215.
- C. Magris, *Nota su Heidegger e Hebel*, in "Aut Aut", n. 235 (1990), pp. 25-29.
- K. Maly, P. Emad, *Poetic Saying as Beckoning: The Opening of Hölderlin's Germanien*, in "Research in Phenomenology", n. 19 (1989), pp. 121-138.
- K. Maly, *Imaging hinting showing: Placing the work of art*, in W. Biemel e F.-W. von Herrmann (a cura di), *Kunst und Technik: Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1989, pp. 189-204.
- K. Maly, *Hölderlin: Thinking shifting to emergent emerging (Physis)*, in "Philosophy today", n. 37 (1993), pp. 411-422.
- A Marini, *Il senso dell'essere e la 'svolta'*, La Nuova Italia, Firenze 1982.
- R. A. Markkreeel, *Ontologische Schematisierung, Einbildungs- und Urteilskraft: Wie Kant, Dilthey und Heidegger den Idealismus beurteilen*, in H. Seubert (a cura di), *Heideggers Zwiegespräch mit dem deutschen Idealismus*, Böhlau, Köln 2003, pp. 59-76.
- V. Marrero, *Guardini, Picasso, Heidegger (tres vistas)*, Ediciones Punta Europa, Madrid 1959.
- R. Marten, *Heidegger und die Griechen*, in "Concordia" (Frankfurt), n. 23 (1993), pp. 34-50.
- F. Martinez-Bonati, *Heideggers Begriff vom Kunstwerk und die Formgeschichte des Romans*, in "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", n. 77 (2003), pp. 295-329.
- G. Matteucci, *Gadamer e la questione dell'immagine*, in F. Cattaneo, C. Gentili, S. Marino (a cura di), *Domandare con Gadamer: cinquant'anni di Verità e metodo*, Mimesis, Milano – Udine, 2011, pp. 73-104.
- R. Mayer, *Heidegger und Platon: Die Dialektik der wahren Aussage im Sophistes*, in "Phänomenologische Forschungen", (2008), pp. 147-167.
- E. Mazzarella, *Tecnica e metafisica: saggio su Heidegger*, Guida, Napoli 1981.
- P.J. McCormick, *Heidegger on Hölderlin*, in "Philosophical Studies" (Ireland), n. 22 (1974), pp. 7-16.
- P.J. McCormick, *Heidegger and the Language of the World. An Argumentative Reading of the Late Heidegger's Meditations on Language*, University of Ottawa Press, Ottawa 1976.
- G. Mende, *Das Weltbild Martin Heideggers: Seine Wurzeln und seine Auswirkungen*, in "Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität. Gesellschafts und sprachwissenschaftliche Reihe" (Jena), n. 3 (1953/1954), pp. 201-251.
- K. Meyer, *Auseinandersetzung mit Nietzsche. II : Das Rettende der Kunst*, in D. Thomä (a cura di), *Heidegger-Handbuch: Leben -Werk – Wirkung*,

- Metzler, Stuttgart - Weimar 2003, pp. 210-213.
- I. Mikecin, *Sage und Laut: Zur Wesensbestimmung der Sprache im Spätwerk Heideggers*, in D. Barbarić (a cura di), *Das Spätwerk Heideggers: Ereignis - Sage - Geviert*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2007, pp. 199-209.
- W.J.T. Mitchell, *The World as Exhibition*, in "Comparative Studies in Society and History", Vol. 31, No. 2 (Apr., 1989), pp. 217-236.
- W.J.T. Mitchell, *Picture Theory, essays on verbal and visual representation*, The University of Chicago Press, Chicago - London, 1995.
- W.J.T. Mitchell, *What do pictures want?: the lives and loves of images*; The University of Chicago Press, Chicago - London 2005.
- W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Duepunti, Palermo 2008.
- G. Moiraghi, *In cammino verso la cosa*, Mimesis, Milano-Udine.
- M. Mondzain, *Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*, Jaca Book, Milano 2006.
- H. Mörchen, *Die Einbildungskraft bei Kant*, in "Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung" (Halle), n. 11 (1930), pp. 311-325.
- H. Mörchen, „Die Weltlichkeit der Welt“: Einführung in das Denken des frühen Martin Heidegger, in Id., *Denken - glauben - dichten - deuten: Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1953 bis 1990; anlässlich des 100. Geburtstags von Hermann Mörchen (1906 - 1990). Mit einem Vorw. und einer Einl. hrsg. von Ulrich Mörchen*, Mohnsenstein und Vannerdat, Münster 2006, pp. 18-24.
- G. Moretti, *I "venturi" e "l'ultimo Dio": Poesia e sacro nei Beiträge*, in H. Ott, G. Penzo, (a cura di), *Heidegger e la teologia: Atti del convegno tenuto a Trento l'8-9 febbraio 1990*, Morcelliana, Brescia 1995, pp. 429-434.
- G. Moretti, *Il poeta ferito. Hölderlin, Heidegger e la storia dell'essere*, La mandragora, Imola 1999.
- G. Morpurgo-Tagliabue, *M. Heidegger e il problema dell'arte*, in "Il Pensiero", n. 4 (1959), pp. 151-169.
- M. Murray, *The conflict between poetry and literature*, in "Philosophy and Literature", n. 19 (1985), pp. 59-79.
- L.M. Napolitano Valditara, *Platone e le 'ragioni' dell'immagine*, Vita e Pensiero, Milano 2007.
- A. Navigante, *Dichtung und Transzendenz: das dichterische Sagen und der Sprung in das Seyn*, in "Alea: Revista internacional de fenomenología y hermenéutica" (Barcelona), n. 4 (2006), pp. 159-199.
- A. Negri, *Hölderlin, Nietzsche e la "Histoire"*, in "Giornale critico della Filosofia italiana", XLIV, 1965, pp. 198-229.
- A. Nehamas, *Only a Promise of Happiness. The Place of Beauty in a World of Art*, Princeton University Press, Princeton 2007.

- C. Nielsen, *Der Schmerz: Zu Heideggers Trakl-Deutung*, in D. Barbari  (a cura di), *Das Spätwerk Heideggers: Ereignis - Sage - Geviert*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2007, pp. 143-162.
- M.-R. Nikfar, *Hölderlin und der antike Krug: Zu Heideggers alternativer Ästhetik*, in P. Janssen, R. Wansing (a cura di), *ErSch pfungen: Philosophie im 20. Jahrhundert in ihrem Verhältnis zur Kunst*, König, Köln 1997, pp. 99- 122.
- C. Norberg-Schulz, *Heidegger's Thinking on Architecture*, in "Perspecta", Vol. 20 (1983), pp. 61-68.
- M.M. Olivetti (a cura di), *La recezione italiana di Heidegger*, in "Archivio di Filosofia", LVII, 1989.
- M.M. Olivetti, *Denken ohne Vorstellung?*, in A. Raffelt (a cura di), *Martin Heidegger weiterdenken*, Schnell & Steiner, München - Zürich 1990, pp. 89-104.
- H. Padeletti, *Arte y poesia en Heidegger*, in "Universidad", n. 55 (gennaio-marzo 1963), pp. 153-188.
- R. Padellaro, *Heidegger e il problema kantiano*, Loescher, Torino 1960.
- E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1961.
- D.Papenfuss-O. Pöggeler (a cura di), *Zur philosophischen Aktualit t Heideggers*, 3 voll., Klostermann, Frankfurt a.M. 1990-1991.
- C.D. Partenie, *Imprint: Heidegger's Interpretation of Platonic Dialectic in the Sophist Lectures (1924-25)*, in C.D. Partenie, T. Rockmore (a cura di), *Heidegger and Plato: toward dialogue*, Northwestern University Press, Evanston (Ill.) 2005, pp. 42-71.
- S. Peetz, *Welt und Erde. Heidegger und Paul Klee*, in "Heidegger Studies", Vol. 11 (1995), pp. 167-187.
- A. Pellegrini, *Heidegger e Hölderlin*, in Id., *Hölderlin: Storia della critica*, Sansoni, Firenze 1956, pp. 235-260.
- F. Peng, *Das Nichten des Nichts. Zur Kernfrage des Denkwegs Martin Heideggers*, Lang, Frankfurt a. M. 1998.
- G. Penzo, *La Vor-stellung (presentazione) in Heidegger e l'assimilatio in S. Tommaso (Riflessioni metafisiche sulla mistica heideggeriana)*, in "Studia Patavina" (Padova), n. 11 (1964), pp. 375-414.
- G. Penzo, *L'unit  del pensiero di Martin Heidegger: una ontologia estetica*, Gregoriana, Padova 1965.
- G. Penzo, *La Vor-Stellung in Kant e la Vor-Stellung in Heidegger*, in "Studia Patavina" (Padova), n. 14 (1967), pp. 77-120, 236-288.
- W. Percy, *Metaphor as Mistake*, "The Sewanee Review", Vol. 66, No. 1 (Winter, 1958), pp. 79-99.
- W. Perpeet, *Heideggers Kunstlehre*, in "Jahrbuch für Ästhetik und

- Allgemeine Kunstwissenschaft" (Köln), n. 8 (1963), pp. 158-189.
- W. Perpeet, *Heideggers Kunstlehre*, in O. Pöggeler (a cura di), *Heidegger: Perspektiven zur Deutung seines Werks*, Beltz, Weinheim 1994, pp. 217-241.
- W. Perpeet, *Kunstlehre als Weltlehre bei Martin Heidegger*, in Id., *Vom Schönen und von der Kunst: Ausgewählte Studien*, Bouvier, Bonn 1997, pp. 125-159.
- T. Peters, *Metaphor and the Horizon of the Unsaid*, in "Philosophy and Phenomenological Research", Vol. 38, No. 3 (Mar., 1978), pp. 355-369.
- H.W. Petzet, *Emil Preetorius und Martin Heidegger über abstrakte Kunst*, in "Universitas" (Stuttgart), 8, 1. Bd (1953), pp. 444-445.
- H.W. Petzet, *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger 1929-1976*, Societäts-Verlag, Frankfurt a.M. 1983.
- J. Pfeiffer, *Zu Heideggers Deutung der Dichtung*, in "Der Deutschunterricht" (Stuttgart), n. 2 (1952), pp. 57-68.
- H. Philipse, *Heidegger's Question of Being and the "Augustinian Picture" of Language*, in "Philosophy and Phenomenological Research", Vol. 52, No. 2 (Jun., 1992), pp. 251-287.
- H. Philipse, *Heidegger's Philosophie of Being: A Critical Interpretation*, Princeton University Press, Princeton 1998.
- J. Pieron, *Heidegger, du tournant à l'Ereignis*, in "Revue philosophique de Louvain", n. 105 (2007), pp. 285-297.
- A. Pinotti e A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.
- P. Pistone, *Filosofia della tecnica e filosofia del compimento (Heidegger e l'essenza della tecnica)*, in Id., *L'anima e la macchina: Cartesio, Heidegger, Derrida*, Giuffrè, Milano 1999, pp. 207-283.
- A. Plebe, *Heidegger e il problema kantiano*, in "Studi e ricerche di storia della filosofia" (Torino), 41, 1960.
- O. Pöggeler, *Philosophy in the Wake of Hölderlin*, in "Man and World", n. 7 (1974), pp. 158-176.
- O. Pöggeler, *Heideggers Begegnung mit Hölderlin*, in "Man and World", 10, Nr. 1 (1977), pp. 13-61.
- O. Pöggeler, *Heidegger und Hölderlin*, in Id., *Die Frage nach der Kunst: von Hegel zu Heidegger*, Alber, Freiburg 1984, pp. 220-248.
- O. Pöggeler (a cura di), *Heidegger: Perspektiven zur Deutung seines Werks*, Kiepenhauer & Witsch, Köln-berlin 1969; 2^a ed. Athenäum, Königstein/Ts. 1984; 3^a ed. accresciuta, Athenäum, Weinheim-Beltz 1994.
- O. Pöggeler, *Il cammino di pensiero di Martin Heidegger*, Guida, Napoli 1991.

- O. Pöggeler, *Neue Wege mit Heidegger*, Alber, Freiburg-München 1992.
- O. Pöggeler, *Einleitung: Hölderlin, Hegel und Heidegger im amerikanisch-deutschen Gespräch*, in C. Jamme, K. Harries (a cura di), *Kunst, Politik, Technik*, Fink, München 1992, pp. 7-42.
- O. Pöggeler, *Heidegger und die Kunst*, in C. Jamme, K. Harries (a cura di), *Kunst, Politik, Technik*, Fink, München 1992, pp. 59-84.
- O. Pöggeler, *Hölderlin, Schelling and Hegel in Heidegger Philosophy*, in "Hegel-Studien", n. 28 (1993), pp. 328-372.
- O. Pöggeler, *Heidegger in seiner Zeit*, Fink, München 1999.
- O. Pöggeler, *Hermeneutik der technischen Welt. Eine Heidegger-Interpretation*, Luneburger Universitätsreden, Lünberg 2000.
- O. Pöggeler, *Bild und Technik. Heidegger, Klee und die Moderne Kunst*, Fink, München 2002.
- O. Pöggeler, *Heidegger und Klee – überlegungen zur Kunst*, in "Studia Phaenomenologica", n. 3 (2003), pp. 197-208.
- O. Pöggeler, *Hermeneutische Philosophie: Die Anstöße Heideggers*, in *Nach Heidegger: Einblicke – Ausblicke*, Reihe der Österreichischen Gesellschaft für Phänomenologie, n. 7, Lang, Frankfurt am Main 2003, pp. 5-52.
- S. Poggi-P. Tomasello (a cura di), *Martin Heidegger. Ontologia, fenomenologia, verità*, Led, Milano 1995.
- F. Polidori, *La poesia del nulla*, in "Aut aut", n. 234 (1989), pp. 81-94.
- F. Polidori, *L'ultima parola. Heidegger/Nietzsche*, La Nuova Italia, Firenze 1998.
- R. Polt, *Heidegger's topical hermeneutics: The Sophist lectures*, in "Journal of the British society for phenomenologie", n. 27 (1996), pp. 53-76.
- R. Polt, *Heidegger's topical hermeneutics: The Sophist lectures*, in *Heidegger reexamined/with introd. by Hubert Dreyfus*, Vol. 3., Routledge, New York 2002, pp. 53-76.
- M. A. Presas, *Sobre la interpretación heideggeriana de la poesia*, in "Revista Filosofia" (La Plata), n. 11 (1962), pp. 66-87.
- A. Presas, *La "muerte del arte" y la experiencia estetica*, in "Dialogos", n. 17 (1982), pp. 61-70.
- M. Ravera, *Estetica posthegeliana*, Mursia, Milano 1978.
- U. Regina, *Heidegger. Dal nichilismo alla dignità dell'uomo*, Vita e Pensiero, Milano 1970.
- U. Regina, *Heidegger. Esistenza e sacro*, Morcelliana, Brescia 1974.
- U. Regina, *Servire l'essere con Heidegger*, Morcelliana, Brescia 1995.
- C. Resta, *La misura della differenza. Saggi su Heidegger*, Guerini, Milano 1988.

- C. Resta (a cura di), *In cammino verso la parola. Heidegger e il linguaggio*, Sicania, Messina 1996.
- P. Ricoeur, *Metaphor and the Main Problem of Hermeneutics*, in "New Literary History", Vol. 6, No. 1, On Metaphor (Autumn, 1974), pp. 95-110.
- P. Ricoeur, *La metafora viva*, Jaca Book, Milano 1981.
- A. Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative*, Quodlibet, Macerata 2008.
- A. Rigobello, *Un commento heideggeriano di Hölderlin: interpretazione per una metafisica della persona*, in "Giornale di Metafisica", n. 9 (1987), pp. 249-259.
- D. Rioux, *L'arte delle avanguardie*, Einaudi, Torino 2001.
- D. Roberts, *Arte e mito: Adorno e Heidegger*, in "Nuova corrente", n. 45 (1998), pp. 43-71.
- T. Rockmore, *Heidegger and Representationalism*, "History of Philosophy Quarterly", Vol. 13, No. 3 (Jul., 1996), pp. 363-374.
- S. Rombach, *Gegenstandskonstitution und Seinsentwurf als Verzeitigung: Über die zeitliche Konstitution der Gegenstandstypen bei Husserl und den zeitlichen Entwurf der Seinsarten bei Heidegger*, in "Husserl studies", n. 20 (2004), pp. 25-41.
- R. Rorty (a cura di), *Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, University of Chicago Press, Chicago-London 1967.
- M. Ruggenini, *Il soggetto e la tecnica. Heidegger interprete "inattuale" dell'epoca presente*, Bulzoni, Roma 1978.
- M. Ruggenini (a cura di), *Heidegger e la metafisica*, Marietti, Genova 1991.
- H. Ruin, *The moment of truth: Augenblick and Ereignis in Heidegger*, in *Heidegger reexamined/with introd. by Hubert Dreyfus*, Vol. 3., Routledge, New York 2002, pp. 235-248.
- K. Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Halem, Köln 2006.
- J. Sallis (a cura di), *Heidegger and the path of thinking*, Duquesne University Press, Pittsburgh 1970.
- J. Sallis, *Heidegger's poetics: The question of mimesis*, in W. Biemel e F.-W. von Herrmann (a cura di), *Kunst und Technik: Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1989, pp. 175-188.
- J. Sallis, *Un presente heideggeriano*, in "Minerva: Publicación cuatrimestral del círculo de bellas artes" (Madrid), n. 3 (2006), pp. 51-52.
- L. Samonà, *Heidegger. Dialettica e svolta*, L'Epos, Palermo 1990.
- H.M. Sass, *Heidegger-Bibliographie*, Hain, Meisenheim a. G. 1968.

- H.M. Sass, *Martin Heidegger. Bibliography and Glossar*, Philosophy Documentation Center, Bowling Green (Ohio) 1982.
- B. Scheer, *Kunst als sich-ins-Werk-setzen der Wahrheit (Heidegger)*, in Id., *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1997, pp. 153-168.
- I. Schëssler, *Le Sophiste de Platon dans l'interprétation de Heidegger*, in J.-F. Courtine (a cura di), *Heidegger 1919-1929: De l'herméneutique de la facticité à la métaphysique du Dasein*, Vrin, Paris 1996, pp. 91-111.
- L.J. Schiano, *The Kehre and Heidegger's "Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis)"*, Indiana University Press, Bloomington 2001.
- F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di V. Santoli, Sansoni, Firenze, 1967.
- H. Schmid, *Dichten und Denken bei Heidegger*, in Id., *Kunst des Hörens: Orte und Grenzen philosophischer Spracherfahrung*, Böhlau, Köln - Weimar - Wien 1999, pp. 57-122.
- F. G. Schmücker, *Die ontologische Konstitution der Vorstellung*, in "Zeitschrift für philosophische Forschung", Bd. 15, H. 1 (Jan. - Mar., 1961), pp. 39-62.
- R. Schmücker, *Monologisches Gespräch: Heideggers Vorlesung über Hölderlins Hymne "Andenken"*, in "Zeitschrift für Germanistik", n. 2 (1992), pp. 550-568.
- E. Schöfer, *Die Sprache Heideggers*, Neske, Pfullingen 1962.
- H. J. Schrimpf, *Hölderlin, Heidegger und die Literaturwissenschaft*, im "Euphorion" (Heidelberg), n. 51 (1957), pp. 308-323.
- R.-E. Schulz-Seitz, *'Bevestigter Gesang'. Bemerkungen zu Heideggers Hölderlin-Auslegung*, in V. Klostermann (Hrsg.), *Durchblicke: Martin Heidegger zum 80. Geburtstag*, Klostermann, Frankfurt 1970, pp. 63-96.
- R. Schürmann, *Dai principi all'anarchia. Essere e agire in Heidegger*, Il Mulino, Bologna 1995.
- I. Schüssler, *Kunst und Interpretation: Zur Grundlegung der Interpretation in Heideggers Kunstwerkabhandlung*, in P.-L. Coriando (a cura di), *Vom Rätsel des Begriffs: Festschrift für Friedrich-Wilhelm von Herrmann zum 65. Geburtstag*, Duncker & Humblot, Berlin 1999, pp. 229-251.
- A. Schuwer, *Nature and the Holy: On Heidegger's Interpretation of Hölderlin's Hymn 'Wie wenn am Feiertage'*, in "Research in Phenomenology" (Pittsburgh), n. 7 (1977), pp. 225-237.
- R. Schwarzbauer, *Schopenhauer und Heidegger - Metaphysik der Baukunst und das Sein des Bauwerks*, in "Prima Philosophia", n. 13 (2000), pp. 125-131.
- E. Sendler, *L'icona, immagine dell'invisibile*, Paoline, Roma, 1984.

- G. Seubold, *Heideggers Analyse der neuzeitlichen Technik*, Alber, Freiburg-München 1986.
- G. Seubold, *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik. Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht*, Alber, Freiburg-München 1997.
- E. Severino, *Heidegger e la metafisica*, Adelphi, Milano 1994.
- R.W. Shahan – J.N. Mohanty (a cura di), *Thinking about Being. Aspects of Heidegger's Thought*, University of Oklahoma Press, Norman 1984.
- B. Shanon, *Metaphor: From Fixedness and Selection to Differentiation and Creation*, in "Poetics Today", Vol. 13, No. 4, Aspects of Metaphor Comprehension (Winter, 1992), pp. 659-685.
- T. Sheehan, *Geschichtlichkeit / Ereignis / Kehre*, in "Existentia", n. 11 (2001), pp. 241-251.
- T. Shikaya, *Kunstwerk als Ort: Heideggers "Ort"-Begriff in bezug auf die "Gegenwärtigkeit" des Kunstwerkes*, in H. Hüni (a cura di), *Die erscheinende Welt: Festschrift für Klaus Held*, Duncker & Humblot, Berlin 2002, pp. 509-526.
- C. Sini, *Immagini di verità*, Spirali/Vel, Milano 1990.
- C. Sini, *Heidegger e la domanda sul senso dell'essere*, in M. Ruggenini (a cura di), *Heidegger e la metafisica*, Marietti, Genova 1991.
- I. Sławinska, *The Image of the Poet and His Estate*, in "World Literature Today", Vol. 52, No. 3, Homage to Czesław Miłosz, Our 1978 Neustadt Laureate (Summer, 1978), pp. 395-399.
- P. C. Smith, *A Poem of Rilke: Evidence for the Later Heidegger*, in "Philosophy Today" (Celina, Ohio), 21, Nr. 3-4 (1977), pp. 250- 262.
- J. G. Smoke, *Metaphor in art education: some heideggerian origins*, in "Visual Arts Research", Vol. 8, No. 2(16) (Fall 1982), pp. 68-74.
- D. Sobrevilla, *Offene Probleme von Heideggers Philosophie der Kunst*, in D. Papenfuss, O. Pöggeler (a cura di), *Zur philosophischen Aktualität Heideggers: Symposion der Alexander von Humboldt-Stiftung vom 24.-28. April 1989 in Bonn-Bad Godesberg. Bd. 3: Im Spiegel der Welt: Sprache, Übersetzung, Auseinandersetzung*, Klostermann, Frankfurt 1992, pp. 73-86.
- E. Spaude (a cura di), *Große Themen Martin Heideggers*, Rombach, Freiburg 1990.
- T. Stähler, *Der Raum des Kunstwerks bei Heidegger und Merleau- Ponty*, in "Phänomenologische Forschungen - Phenomenological studies – Recherchesphénoménologiques", (2001), pp. 127-142.
- T. Stähler, *Die Begegnung mit dem Anderen in der Kunst und im Kitsch. Überlegungen zu Heideggers Aufsatz Der Ursprung des Kunstwerkes*, in U. Hagel, F.A. Kurbacher, C. Suhm, U. Ziemann (a cura di), *Der Andere - ein alltäglicher Begriff in philosophischer Perspektive*, Leipziger

Universitätsverlag, Leipzig 2002, pp. 65-74.

A. Stavru, *Hölderlin e le radici della "Kehre" di Heidegger: riflessioni a partire da alcune recenti pubblicazioni*, in "Itinerari" (II serie), 2001, n. 1, pp. 81-94.

G. Stenstad, *The turning in Ereignis and transformation of thinking*, in "Heidegger Studien", n. 12 (1996), pp. 83-94.

R. M. Stewart, *Heidegger and the Intentionality of Language*, in "American Philosophical Quarterly", Vol. 25, No. 2 (Apr., 1988), pp. 153-162.

K. Stierle, *Ein Auge zuwenig: Erde und Welt bei Heidegger, Hölderlin und Rousseau*, in C. Jamme, K. Harries (a cura di), *Kunst, Politik, Technik*, Fink, München 1992, pp. 95-104.

G. Strummiello, *L'altro inizio del pensiero. I "Beiträge zur Philosophie" di Martin Heidegger*, Levante, Bari 1995.

R. B. Stulberg, *Heidegger and the Origin of the Work of Art: An Explication*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 32, No. 2 (Winter, 1973), pp. 257-265.

B. Taureck, *Die Notwendigkeit der Kunst; Fragestellung und die Antwort Heideggers*, in "Wissenschaft und Weltbild" (Wien), n. 1 (1972), pp. 35-45.

B. Taureck, *Perspektiven in Heideggers Nietzsche-Bild*, in "Wiener Jahrbuch für Philosophie" (Wien), n. 9 (1976), pp. 284-297.

B. Taureck, *Cézanne, Heidegger, Cézanne*, in Id., *Philosophie und Metaphilosophie*, Junghans, Cuxhaven 1998, pp. 195-199.

C. Taylor, *The Work of Art as Hermeneutic Process: An Artist "Takes On" Heidegger*, in "Visual Arts Research", Vol. 15, No. 2(30) (Fall 1989), pp. 52-57.

D. Thomä, *Die späten Texte über Sprache, Dichtung und Kunst: Im "Haus des Seins": eine Ortsbesichtigung*, in Id. (a cura di), *Heidegger-Handbuch: Leben -Werk – Wirkung*, Metzler, Stuttgart - Weimar 2003, pp. 306-325.

R. Thurnher, *Der Blick zurück auf Sein und Zeit in den Beiträgen und in Besinnung*, in D. Barbarić (a cura di), *Das Spätwerk Heideggers: Ereignis - Sage – Geviert*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2007, pp. 73-94.

H. Tint, *Heidegger and the "Irrational"*, in "Proceedings of the Aristotelian Society", New Series, Vol. 57 (1956 - 1957), pp. 253-268.

P. Trawny (a cura di), *"Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt – Der Mensch auf dieser Erde". Heidegger und Hölderlin*, Klostermann, Frankfurt a. M. 2000.

P. Trawny, *Heidegger und Hölderlin oder Der europäische Morgen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003.

E. Tugendhat, *L'idea heideggeriana di verità*, in S. Poggi e P. Tomasello (a cura di), *Martine Heidegger: Ontologia, Fenomenologia, Verità*, LED, Milano 1995, pp. 313-327.

- U. Ugazio, *Festa del pensiero nelle conferenze di Heidegger sull'origine dell'opera d'arte*, in A. Ardovino (a cura di), *Heidegger e gli orizzonti della filosofia pratica: etica, estetica, politica, religione*, Guerini, Milano 2003, pp. 209-222.
- F. P. van de Pitte, *The Role of Hölderlin in the Philosophy of Heidegger*, in "The Personalist" (Los Angeles), n. 43 (1962), pp. 168-179.
- G. Vattimo, *La riflessione sull'arte nel pensiero di Heidegger*, in "Rivista di Estetica" (Torino/Padova), n. 8 (1963), pp. 418-462.
- G. Vattimo, *Arte, sentimento, originarietà nell'estetica di Heidegger*, in "Rivista di Estetica" (Torino/Padova), n. 12 (1967), pp. 267-288.
- G. Vattimo, *Poesia e ontologia*, Mursia, Milano 1967, 1985.
- G. Vattimo, *Introduzione a Heidegger*, Laterza, Roma-Bari 1971; ed. con bibliografia aggiornata da M. Bonola, ivi 1980.
- G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Bompiani, Milano 1974.
- G. Vattimo, *Le avventure della differenza. Che cosa significa pensare dopo Nietzsche e Heidegger*, Milano 1980.
- G. Vattimo, *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica*, Feltrinelli, Milano 1981.
- G. Vattimo, *Essere, storia e linguaggio in Heidegger*, Marietti, Genova 1989.
- B. Vedder, „Gott ist tot": *Nietzsche und das Ereignis des Nihilismus*, in A. Denker (a cura di), *Heidegger und Nietzsche*, Alber, Freiburg 2005, pp. 157-173
- W. Veit, *The Potency of Imagery — the Impotence of Rational Language: Ernesto Grassi's Contribution to Modern Epistemology*, in "Philosophy & Rhetoric", Vol. 17, No. 4 (1984), pp. 221-239.
- F. Vercellone, *Pervasività dell'arte. Ermeneutica ed estetizzazione del mondo della vita*, Guerini, Milano 1990.
- F. Vercellone, *Morfologie del moderno. Saggi di ermeneutica dell'immagine*, Trauben, Torino 2001.
- F. Vercellone, *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, Bruno Mondadori, Milano 2001.
- F. Vercellone e G. Moretti, *Immagine e Desiderio. Dal romanticismo ad Heidegger*, Edizioni Marte, Salerno 2003.
- F. Vercellone, *Heidegger e Bäumlerei interpreti di Nietzsche*, in C. Gentili, W. Stegmaier e A. Venturelli (a cura di), *Metafisica e nichilismo. Löwith e Heidegger interpreti di Nietzsche*, Pendragon, Bologna 2006, pp. 223-234.
- F. Vercellone, *Oltre la bellezza*, Il Mulino, Bologna 2008.
- F. Vercellone, *Le ragioni della forma*, Mimesis, Milano – Udine 2011.

- F. Vercellone, *Dopo la morte dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2013.
- H. Vetter, *Kunst als Maß des Politischen? Anmerkungen zu Heidegger*, in R. Esterbauer (a cura di), *Orte des Schönen: Phänomenologische Annäherungen*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2003, pp.191-216.
- S. Vietta, *Die Seinsfrage bei Martin Heidegger*, Schwab, Stuttgart 1950.
- J. Villwock, *Welt und Mythos. Das Mythische in Heideggers Seinsdenken*, in "Zeitschrift für philosophische Forschung", Bd. 38, H. 4 (Nov. - Dec., 1984), pp. 608-629.
- V. Vitiello, *Heidegger/Rilke: un incontro sul 'luogo' del linguaggio*, in "Aut Aut", n. 235 (1990), pp. 97-120.
- H. U. von Balthasar, *Heidegger und Rilke*, in Id., *Apokalypse der deutschen Seele: Studien zu einer Lehre von letzten Haltungen. Bd. 3. (1939)*, Johannes Verlag Einsiedeln, Freiburg i.Br. 1968, pp. 193-315.
- F.-W. von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung "Der Ursprung des Kunstwerkes"*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1980, 1994.
- F.-W. von Herrmann, *Die schaffende Existenz des Künstlers in Heideggers Abhandlung "Der Ursprung des Kunstwerks"*, in G. Schnitzler (a cura di), *Bild und Gedanke: Festschrift für Gerhart Baumann zum 60. Geburtstag*, Fink, München 1980, pp. 191-209.
- F.-W. von Herrmann, *Kunst und technik*, in "Heidegger Studies", nr. 1 (1985), pp. 25-62.
- F.-W. von Herrmann, *Nachbarschaft von Denken und Dichten als Wesensnähe und Wesensdifferenz*, in "Jahresgabe der Martin- Heidegger-Gesellschaft", 1988, pp. 37-63.
- F.-W. von Hermann (a cura di), *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, Klostermann, Frankfurt a.M 1989.
- F.-W. von Hermann, *Die Frage nach dem Sein als hermeneuthische Phänomenologie*, in E. Spaude (a cura di), *Grosse Themen Martin Heideggers. Eine Einführung in sein Denken*, Rombach, Freiburg, 1990, pp. 11-30.
- F.-W. von Herrmann, *'The flower of the mouth' : Hölderlin's hint for Heidegger's thinking of the essence of language*, in C. Macann (a cura di), *Martin Heidegger: Critical assessments. Bd. 3: Language*, Routledge, London - New York 1992, pp. 277-292.
- F.-W. von Herrmann, *Das Ereignis und die Fragen nach dem Wesen der Technik, Politik und Kunst*, in C. Jamme, K. Harries (a cura di), *Kunst, Politik, Technik*, Fink, München 1992, pp. 241-259.
- F.-W. von Herrmann, *Wege ins Ereignis. Zu Heideggers "Beiträgen zur Philosophie"*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1994.
- F.-W. von Herrmann, *Daseinsanalyse und Ereignisdenken*, in

- “Daseinsanalyse”, n. 12 (1995), pp. 6-18.
- F.-W. von Herrmann, *Die zarte, aber helle Differenz. Martin Heidegger und Stefan George*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1999.
- F.-W. von Herrmann, *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger*, Marinotti, Milano 2001.
- F.-W. von Herrmann, *Wahrheit – Freiheit – Geschichte. Eine systematische Untersuchung zu Heideggers Schrift “Vom Wesen der Freiheit”*, Klostermann, Frankfurt a. M. 2002.
- F.-W. von Herrmann, *Kunst und Technik*, in *Heidegger reexamined/with introd. by Hubert Dreyfus*, Vol. 3., Routledge, New York 2002, pp. 9-46.
- F.-W. von Herrmann, *La metafisica nel pensiero di Heidegger – Die Metaphysik im Denken Heideggers*, ed. bilingue, trad. it. di C. Goebel, a cura di A. Molinaro, Urbaniana University Press, Città del Vaticano – Roma 2004.
- F.-W. von Herrmann, *Das Ereignis und die ursprüngliche Zeit: ein Aufriss*, in M. Drewsen (a cura di), *Die Gegenwart des Gegenwärtigen: Festschrift für Gerd Haeflner zum 65. Geburtstag*, Alber, Freiburg - München 2006, pp. 62-72.
- A. von Hildebrand, *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, Aesthetica, Palermo 2001.
- M. Vozza, *Le forme del visibile*, Pendragon, Bologna 1999.
- M. Vozza, *Oltre Heidegger: Arte, poesia e romanzo*, in F. Vercellone e A. Macor (a cura di), *Teoria del Romanzo*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2009.
- V. Vukicevic, *Cézanne und Heidegger*, in Id., *Cézannes Realisation: Die Malerei und die Aufgabe des Denkens*, Fink, München 1992, pp. 175-276.
- V. Vycinas, *Lenguaje y poesia en la filosofía de Heidegger*, in “Dialogas, Revista del Departement de Filosofia, Universita de Puerto Rico” (Puerto Rico), n. 3 (1966), pp. 7-20.
- R. Wansing, *Im Denken erfahren: Ereignis und Geschichte bei Heidegger*, in M. Rölli (a cura di), *Ereignis auf Französisch: von Bergson bis Deleuze*, Fink, München 2004, pp. 81-102.
- S. H. Watson, *Heidegger, Paul Klee, and the Origin of the Work of Art*, in “The Review of Metaphysics”, Vol. 60, No. 2 (Dec., 2006), pp. 327-357.
- D. Webb, *Continuity and difference in Heidegger's Sophist*, in “Southern journal of philosophy”, n. 38 (2000), pp. 145-170.
- M. Weiß, *Der Stoß der Kunst und die Stimmung der Angst: Einige Bemerkungen zur Rolle der Befindlichkeit in Heideggers Kunstauffassung*, in R. Esterbauer (a cura di), *Orte des Schönen: Phänomenologische Annäherungen*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2003, pp. 171-190.

- W. Welsch, *La terra e l'opera d'arte. Heidegger e il "Crepuscolo" di Michelangelo*, a cura di U. Ugazio, Presentazione di U. Ugazio e G. Vattimo, Gallio, Ferrara 1991.
- L. Westra, *'The origin of the work of art': truth in existence*, in A.-T. Tymieniecka (a cura di), *Poetics of the Elements in the Human Condition, Part 2: The Airy Elements in Poetic Imagination*, Kluwer, Dordrecht 1988 (Analecta Husserliana 23), pp. 379-391.
- D.A. White, *Heidegger and the Language of Poetry*, University of Nebraska Press, Lincoln 1979.
- D. A. White, *Poetry and thinking: Heidegger and the question of rightness*, in "Revue Internationale de Philosophie", n. 43 (1989), pp. 64-79.
- R. Wisser (a cura di), *Martin Heidegger – Unterwegs im Denken*, Alber, Freiburg-München 1987.
- R. Woods, *Death and ontology in Rilke, Heidegger and Zen*, in "Trivium", n. 27 (1992), pp. 109-142.
- K. Wright, *Heidegger und die Ermächtigung der Dichtung Hölderlins*, in C. Jamme, K. Harries (a cura di), *Kunst, Politik, Technik*, Fink, München 1992, pp. 85-94.
- K. Wright, *Heidegger's Hölderlin and the mo(u)ning of history*, in "Philosophy today", n. 37 (1993), pp. 423-435.
- K. Wright, *Heidegger and Hölderlin*, in M. Kelly (a cura di), *Encyclopedia of aesthetics*, Oxford University Press, New York – Oxford 1998, pp. 383-386.
- K. Wright, *Die "Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung" und die drei Hölderlin-Vorlesungen (1934/35, 1941/42/ 1942): Die Heroisierung Hölderlins*, in D. Thomä (a cura di), *Heidegger-Handbuch: Leben -Werk – Wirkung*, Metzler, Stuttgart - Weimar 2003, pp. 213-230.
- J.J. Wunenburger, *Filosofia delle Immagini*, Einaudi, Torino 1999.
- J.J. Wunenburger, *L'immaginario*, Il nuovo Melangolo, Genova 2008.
- B. Wyss, *Maneras del arte, maneras del pensamiento: Heidegger y Mondrian*, in F. Duque, V. Vitiello, A. Leyte, B. Wyss, C. Fynsk, *Heidegger y el arte de verdad*, Univ. Públ. de Navarra, Pamplona 2005, pp. 93-221.
- J. Young, *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- S.-I. Yuasa, *Heidegger und das Problem der Kunst*, in Id., *Phänomenologie des Alltäglichen: vom Aspekt der Leiblichkeit des Menschen her*, Lang, Frankfurt am Main 1998, pp. 61-121.
- P. Zagano, *Poetry as the naming of the gods*, in "Philosophy and Literature", n. 13 (1989), pp. 340-349.

M. Zarader, *Heidegger et les paroles de l'origine*, Vrin, Paris 1990; trad. it a cura di M. Marassi, *Heidegger e le parole dell'origine*, Vita e Pensiero, Milano 1997.

S. Zecchi, *La bellezza*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.

I. Zechner, *Die Macht des Falschen, die Logik des Scheins (Parmenides, Heidegger) und der "Realismus"*, in Id., *Bild und Ereignis: Fragmente einer Ästhetik*, Tura + Kant, Wien 1999, pp. 109-110.

S. Ziegler, *Heidegger, Hölderlin und die Alètheia. Martin Heideggers Geschichtsdenken in seinen Vorlesungen 1934/35 bis 1944*, Duncker & Humblot, Berlin 1991.

G. Zingari, *Heidegger. I sentieri dell'essere*, Studium, Roma 1983.

ABSTRACT

L'obiettivo di questa ricerca è di indagare le complesse nozioni di "immagine" e "rappresentazione" nel pensiero di Martin Heidegger. In Heidegger si assiste infatti ad una elaborazione teorica e concettuale dell'immagine (Bild), che può certamente essere messa a fuoco meglio a partire dalle riflessioni riguardanti i temi fondamentali della sua filosofia, come essere, nulla, verità, linguaggio. L'approccio heideggeriano all'immagine non è infatti semplice, poiché per comprenderne appieno l'essenza, essa va necessariamente connessa al mondo diametralmente opposto della *Vor-stellung* (rappresentazione). La riflessione sull'immagine non è certo ampia quanto quella dedicata ad altri temi (per esempio il linguaggio, la poesia, la metafisica, l'arte, etc.) e risulta meno esplicita, quasi frammentaria. Ciò però non significa che una tale riflessione non esista.

Questo lavoro si sviluppa seguendo un approccio storico e teoretico e, tramite l'analisi dei testi e la loro interpretazione, cerca di individuare "dove" e "come" Heidegger utilizzi le nozioni di "Bild" e "Vorstellung". Mettendo in relazione testi diversi e anche lontani nel tempo, si evidenzia così l'opportunità di tenere in grande considerazione la riflessione sull'immagine per meglio comprendere alcuni fenomeni e tendenze filosofiche dell'odierna società dell'immagine. L'immagine heideggeriana può pertanto essere descritta sia in relazione al suo accadere poetico (e quindi in positiva autonomia), sia come contrapposta alla rappresentazione (e quindi, in negativo, come sostanzialmente l'altro da essa).

Questo lavoro cerca di fornire un contributo all'odierno dibattito sull'arte e sull'immagine avvalendosi del pensiero di Heidegger, mostrando come in esso affondino – direttamente o indirettamente – le radici di molti approcci contemporanei.

The purpose of this research is to investigate the notions of “image” and “representation” in the philosophical thought of Martin Heidegger. He provides both a theoretical and a conceptual consideration of “image” [*Bild*], which could be better understood from his thoughts about the main themes of his late philosophy, such as: being, nothing, truth, language, etc. Indeed, heideggerian approach to image is not simple, since it needs to be linked to the diametrically opposed world of *Vor-stellung* (or representation), in order to comprehend its essence entirely. The considerations about image are not wide as other kinds of themes (for example language, poetry, metaphysic, art, etc.) and it appears to be less clear, almost hidden. However, the consideration of image does exist in Heidegger’s work. This research is developed following a historical and theoretical approach and it highlights “where” and “how” Heidegger deals with “Bild” and “Vorstellung”, through text analysis and interpretation. By correlating texts from different ages, it becomes clear that the heideggerian “image” should be taken into consideration to better understand some features and philosophical trends of the contemporary society. Thus, heideggerian image could be described both referring to its poetical (*dichterisch*) happening (i.e. positively and independently) and referring to its difference from representation (i.e. negatively).

This dissertation aims to contribute to the present debate about art and image, by using the thought of Heidegger and showing how many contemporary thinkers are inspired by it.