

Premessa

Si è soliti parlare, a proposito dell'opera d'arte, di *aura*, cioè di quell'alone di mistero che la circonda e la rende attraente, a volte a tal punto da provocare in un fruitore particolarmente coinvolto la cosiddetta «sindrome di Stendhal»; di fronte a un'opera d'arte s'avverte, in ogni caso, l'impalpabile malia di un fascino arcano che evoca l'idea dell'enigma, del segreto.

Il concetto di segreto ha una storia intricata e una molteplicità di significati, che nel loro insieme articolano una mappa concettuale sfuggente e frastagliata. All'interno delle avventure semantiche di questo termine e dell'omonimo aggettivo, c'è una specificazione relativa all'opera d'arte che merita un approfondimento.

L'aggettivo "segreto" può voler significare misterioso, enigmatico. In questa accezione rientra il mito greco della Sfinge, una sorta di mostro alato con corpo di leone e testa di donna che, appostato sulla via di Tebe, divorava i passanti incapaci di risolvere un suo enigma. Si narra che solo Edipo fu in grado di risolvere l'enigma della Sfinge e, in seguito a ciò, lei si uccise.

Il mito della Sfinge è già un'utile indicazione e una prima approssimazione per arrivare a identificare il problema del segreto nell'arte. Al centro di *Teoria estetica* c'è un arduo passaggio in cui Adorno, affrontando la questione del significato delle opere d'arte, lo ritrova serrato dal loro carattere di enigma:

In suprema istanza le opere d'arte sono enigmatiche [...]. La domanda con la quale una qualunque opera d'arte licenzia da sé colui che l'attraversò, la domanda: Che cosa significa tutto ciò?, tornando senza posa trapassa nell'altra: È poi vero?, nella domanda sull'assoluto, alla quale ogni opera d'arte reagisce rinunciando alla forma della risposta discorsiva. [...] La forma estrema in cui il carattere di enigma può essere pensato è se il senso stesso ci sia o no. [...] Il carattere di enigma guarda diversamente da ogni opera d'arte, però come se la risposta (quale era quella della

sfinge) fosse sempre la medesima, quand'anche unicamente nella diversità, non nell'unità che l'enigma, forse ingannando, promette. *La promessa è inganno? Questo è l'enigma.*¹

Ponendo in questo modo i termini del problema, non è difficile dedurre che, per Adorno, il compito della teoria estetica si concentra nella soluzione obiettiva dell'enigma che si cela in ogni opera d'arte. «Esigendo la soluzione - incalza Adorno - l'opera rimanda al contenuto di verità»². E che cos'è l'*aura*, cioè quell'alone di mistero che ci fa apprezzare l'unicità dell'opera d'arte come portatrice di un significato che non si riduce né all'abilità del maestro né all'espressione storica di un'epoca o di una società, se non il segreto depositato nell'opera stessa, che ci attrae, ci incuriosisce e suscita il nostro interesse³? E il discorso potrebbe continuare. Valga per tutti un esempio particolarmente significativo, tratto da un pensatore per tanti versi agli antipodi rispetto alla costellazione concettuale di Adorno, ma proprio per questo indicativo del comune riferimento all'enigma come la verità nascosta dell'opera d'arte. Concludendo il suo saggio su *L'origine dell'opera d'arte*, Heidegger scrive:

Le considerazioni che precedono concernono l'*enigma dell'arte*, quell'enigma che l'arte stessa è. Esse sono ben lontane dalla pretesa di sciogliere questo enigma. Ciò che conta è vederlo.⁴

Il segreto dell'arte: un enigma da svelare o da conservare?

Com'è facile constatare dalle citazioni or ora riportate, una convergenza non casuale tra gli esponenti più rappresentativi della filosofia dell'arte del Novecento è quella che poggia sul presupposto che l'essenza dell'arte coincide fundamentalmente con il suo segreto. Tra Heidegger e Adorno, che esprimono costellazioni di pensiero lontane e distanti fra loro, vi sono dei punti di contatto relativamente ad alcuni importanti snodi concettuali: 1. l'arte ha un segreto che l'estetica è impegnata a decifrare e risolvere; 2. questo segreto concerne il «contenuto di verità» delle opere (secondo l'espressione adorniana), ovvero la verità che si fa evento nell'arte (nella formulazione di Heidegger); 3. l'estetica, conseguentemente, ha una costitutiva fondazione e una "vocazione" di carattere eminentemente conoscitivo; 4. le opere d'arte hanno

uno spessore storico, perché «il loro essere è un divenire» (Adorno) o, come afferma Heidegger, «la verità dell'ente si storicizza» nell'opera, sicché «l'arte è storica»⁵; 5. ma «se le opere d'arte belle e finite diventano ciò che sono solo perché il loro essere è un divenire, allora esse a loro volta sono rinviate a forme in cui il processo si cristallizza: interpretazione, commento, critica»⁶; da cui l'esigenza dell'ermeneutica e delle *Wirkungsgeschichte* (storia degli effetti)⁷; nella connessione immanente fra l'arte e la filosofia che aiuta l'arte a venire in chiaro con se stessa, la verità tende a dislocare dalla filosofia e a rifugiarsi nell'arte, diventando suo affare («la musica spiattella i segreti dell'arte», sostiene Adorno, mentre per Heidegger «l'essenza dell'arte è la Poesia»). In ogni caso, sia per Heidegger come per Adorno alla filosofia spetta il compito di diradare la nebbia che si addensa intorno all'arte, vincendo i vincoli di ambiguità e di paradossalità che cingono le opere. Si tratta di penetrare il segreto, cercando di risolverlo.

Ma se per ambedue questi pensatori il segreto è, come dire?, un "disvalore", cioè un problema da vincere e superare, c'è chi ha di recente sostenuto, non senza una qualche efficacia, un movimento opposto, che privilegia invece il fascino discreto proprio del segreto, come se svelandolo lo si dissolvesse, condannando le opere d'arte a perdere quell'aura che le caratterizza e le consacra come tali. Ecco che, come nello specchio di una simmetria rovesciata, Jacques Derrida ha rivendicato il «gusto del segreto». Vale la pena di trascrivere per intero il brano che tematizza questo argomento:

Sarei proprio tentato di dire che l'esperienza che faccio della scrittura mi lascia pensare che non sempre si scriva con il desiderio di essere compresi; c'è, al contrario, un paradossale desiderio di non esserlo [...]; infatti, se la trasparenza dell'intelligibilità fosse assicurata, distruggerebbe il testo, mostrerebbe che non ha avvenire, che non deborda il presente, che si consuma immediatamente; dunque una certa zona di misconoscimento e di incomprendimento è anche una riserva e una possibilità eccessiva - una possibilità per l'eccesso di avere un avvenire, e di conseguenza di generare nuovi contesti. Se tutti possono capire subito quel che voglio dire, non ho creato alcun contesto, ho meccanicamente risposto all'attesa, ed è tutto lì, anche se la gente applaude e magari legge con piacere; poi, chiude il libro, ed è finita.⁸

C'è dunque il desiderio, che può sembrare un po' perverso, di scrivere cose di cui nessuno potrà appropriarsi in una comprensione immediata. Ma far questo, insiste Derrida, è anche un modo per *dare a leggere*. Se si dà a leggere qualcosa di totalmente intelligibile, che può essere pienamente saturato di senso, non lo si dà a leggere all'altro. Dar da leggere all'altro significa anche *lasciar desiderare*, o lasciare all'altro il posto di un intervento con il quale potrà scrivere la sua interpretazione di un testo. Ed è qui che il desiderio di non essere compresi significa semplicemente ospitalità alla lettura dell'altro e non rifiuto dell'altro.

Nell'orizzonte teorico di Derrida, la preferenza del segreto rispetto al non segreto non è un dettaglio: è una strategia, entro una scena filosofica determinata, per cui si vuole insistere sulla separazione e sull'isolamento. Il «gusto del segreto» ha certo a che fare con la non appartenenza, con un moto di timore o terrore davanti a uno spazio politico, per esempio, a uno spazio pubblico che non dia spazio al segreto. Per Derrida, esigere che si metta tutto in piazza e che non ci sia foro interno, è già il farsi totalitaria della democrazia: «Posso trasformare quanto ho detto in etica pubblica: se non si mantiene il diritto al segreto, si entra in uno spazio totalitario. L'appartenenza, il fatto di confessarla e di mettere in comune, che si tratti di famiglia, di nazione o di lingua, significa la perdita del segreto»⁹.

Accanto al «gusto del segreto», c'è infine, nel panorama filosofico del Novecento, un'altra posizione, antitetica rispetto alle precedenti, che punta risolutamente alla distruzione epistemologica dell'idea stessa di segreto. È quella riconducibile all'empirismo logico e alla filosofia analitica ed emblematicamente riassumibile nella formulazione espressa con perentoria apoditticità da Ludwig Wittgenstein nel suo *Tractatus logico-philosophicus*. È sufficiente riportare la proposizione 6.5:

D'una risposta che non si può formulare non può formularsi neppure la domanda.

L'*enigma* non v'è.

Se una domanda può porsi, può anche avere una risposta.

Questo aforisma segue quasi immediatamente quello in cui si annuncia ciò che viene chiamato *il Mistico* (*das Mystische*). Esso è l'"ineffabile", ossia ciò che trascende i limiti del pensiero e del lin-

guaggio umani. Nessuna proposizione può esprimere il senso del mondo: che il mondo sia non è logicamente giustificabile. I «problemi vitali» a cui allude Wittgenstein sono innanzitutto i problemi morali, religiosi ed estetici, concernenti quelli che abitualmente sono chiamati i «valori». Tali problemi non solo non si fondano sulla conoscenza, ma non sono neppure formulabili, perché - nella prospettiva del "primo" Wittgenstein - il linguaggio dotato di senso si riferisce solo a fatti, mentre i valori non sono fatti. Essi si collocano dunque all'esterno delle possibilità del pensiero. Ne consegue che se il significato dell'arte, la sua verità, non è afferrabile con gli strumenti della logica formale, non si tratta di una difficoltà a decifrare questo contenuto nascosto, ma di una sua distorta e "insensata" formulazione, perché *l'enigma non v'è*, come recita il testo del *Tractatus*, e questo al di là della palinodia che su questi temi farà poi il "secondo" Wittgenstein, quello delle *Ricerche filosofiche*¹⁰.

Queste posizioni teoriche, che negano il configurarsi nell'arte di segreti carichi di verità da svelare, o addirittura sostengono la produttività di una enigmaticità da tutelare e conservare per non dissolvere in un attimo il fascino di un testo destinato a una indefinita apertura interpretativa, sembrano non tener conto di un carattere peculiare della storia del pensiero occidentale. Eppure la filosofia è nata all'insegna di un'ancestrale sensazione di stordimento e di meraviglia di fronte al mondo e alle leggi o forze segrete che presiedono alla organizzazione dell'universo. La filosofia comincia dunque quando il pensiero umano inizia a interrogarsi sulla natura delle cose, cioè sul loro principio di vita e di movimento. A questo problema cercano di fornire una risposta i primi filosofi (Talete, Anassimandro, Anassimene, i pitagorici, Eraclito) non più, come faceva il pensiero mitico, raccontando in forma poetica la nascita del mondo, ma ricercando un principio razionale interno alla natura e causa delle sue trasformazioni. Si afferma così un atteggiamento nuovo, che oggi chiameremmo "scientifico", interessato a "spiegare" i fenomeni naturali e a "conoscere" il principio che sta dietro a essi. Il problema dominante dei primi filosofi diventa in questo modo quello di tentare di individuare l'*archè* (il principio) di tutte le cose.

C'è un frammento di Eraclito molto eloquente a questo proposito:

La natura ama nascondersi (φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ)¹¹.

Si tratta quindi di cercare il segreto nascosto nella natura e riuscire a darne una spiegazione razionale, venendo così a capo dell'origine e della natura delle cose. Horkheimer e Adorno, in *Dialettica dell'illuminismo*, sostengono che già «il mito trapassa nell'illuminismo e la natura in pura oggettività»¹². Questa dilatazione dell'illuminismo dal solo periodo storico come tale fino ad includere l'intero processo razionale di rischiaramento e demistificazione (*Aufklärung*) vuol mettere in evidenza come già nell'età arcaica tenda a imporsi il progetto baconiano di dominio sulla natura, ottenuto assecondandone le leggi e carpendone i segreti (*natura enim non nisi parendo vincitur*)¹³.

Anche accettando la tesi che con i primi filosofi avremmo già una sorta di anticipazione del programma baconiano in base al quale sapere e potere sono sinonimi¹⁴, ciò non toglie che il loro atteggiamento nei confronti dei segreti della natura sia quello dello stupore. Nietzsche ricorre a una citazione dal Platone della *Repubblica* (376 a-b) e caratterizza questo stato d'animo in modo esemplare:

Meravigliarsi dell'esistenza è il φιλόσοφον πάθος. [...] Solo per questo le cose più conosciute e quotidiane sono motivo di stupore.¹⁵

Secondo gli antichi, dunque, la meraviglia è il principio della filosofia. Questa è l'opinione di Platone: «È proprio tipico del filosofo [...] l'essere pieno di meraviglia: il principio della filosofia non è altro che questo, e chi ha detto che Iride è figlia di Taumante sembra che non abbia tracciato una cattiva genealogia»¹⁶. Dello stesso parere è Aristotele:

Gli uomini hanno cominciato a filosofare, ora come in origine, a causa della meraviglia (θαυμάζειν): mentre da principio restavano meravigliati di fronte alle difficoltà più semplici, in seguito, progredendo a poco a poco, giunsero a porsi problemi sempre maggiori: per esempio i problemi riguardanti i fenomeni della natura e quelli del sole e degli astri, o i problemi riguardanti le generazioni dell'intero universo. Ora, chi prova un senso di dubbio e di meraviglia riconosce di non sapere; ed è per questo che anche colui che ama il mito è, in certo qual modo, filosofo: il mito, infatti, è costituito da un insieme di cose che destano meraviglia.¹⁷

Al principio dell'età moderna, Cartesio ha espresso un analogo concetto:

Quando il primo incontro con qualche oggetto ci sorprende e lo giudichiamo nuovo o molto differente da quel che conoscevamo prima, oppure da quel che noi supponevamo dovesse essere, ciò fa sì che l'ammiriamo e ne siamo stupiti. E siccome ciò può capitare prima che conosciamo minimamente se quest'oggetto ci sia o no conveniente, mi sembra che la meraviglia sia la prima di tutte le passioni.¹⁸

Se la filosofia nasce dalla meraviglia di fronte ai fenomeni della natura e alla nostra collocazione nel mondo, ne consegue come risposta da parte dell'uomo lo stimolo e il desiderio di conoscere per capire e al tempo stesso per poter padroneggiare gli eventi: in questo consiste quello che - parlando di Eraclito - Nietzsche chiama il «*pathos della verità*»¹⁹, cioè quel misto di stupore e di tensione nel voler penetrarne i segreti della natura (e dell'arte) per accostarsi alla verità.

Adorno: l'enigma dell'opera d'arte e il suo contenuto di verità

Adorno analizza la natura dell'arte utilizzando una serie di polarità: mimesi della natura e libera costruzione di oggetti, fatto sociale e creazione autonoma, espressione del soggetto particolare e prodotto della validità oggettiva e universale. Per rendere giustizia alla propria natura, l'opera non deve porre un artificioso equilibrio tra queste o altre polarità, ma deve perseguire il suo *telos* costruttivo spingendo le proprie scelte fino in fondo. Rilievo assolutamente centrale assume, nella *Teoria estetica*, il concetto di forma: «Poiché l'estetica presuppone già sempre nella datità dell'arte il concetto di forma, cioè il proprio centro, c'è bisogno di tutto il suo sforzo per pensare tale concetto»²⁰. Esso designa la coerenza dell'opera d'arte: il termine «forma» indica il condensato della razionalità propria dell'arte, l'organizzazione di ogni singolo elemento dell'opera, in modo che esso «parli» coerentemente col tutto ma resti individuato. Nell'elaborazione formale, e cioè critica, dei suoi momenti, l'arte si pone in stridente contrasto con l'empiria, trasformando tutto ciò che tocca e rendendo non empirico il contenuto empirico: «La forma agisce come un magnete che

ordina gli elementi dell'empiria in una maniera che li estranea al contesto della loro esistenza extraestetica e solo così essi possono diventare padroni dell'essenza extraestetica»²¹.

Come «mondo ancora una volta» - secondo la tesi di Schopenhauer che Adorno riprende -, l'arte non incorpora niente che non provenga dalla realtà, e tuttavia niente vi proviene senza rielaborazioni e trasfigurazioni²². La cerniera che lega tutti i momenti di logicità nell'arte è appunto la forma, la coerenza con cui ogni opera d'arte si separa dal puramente esistente. Essa non deve pertanto essere intesa come momento soggettivo di impostazione e dominio nei confronti di ciò che deve essere formato; piuttosto essa è tale per Adorno solo laddove sgorga nel formato, che a sua volta non va pensato come contenuto esterno alla forma, bensì come l'insieme degli impulsi mimetici che tendono a quel mondo d'immagini che è la forma: «esteticamente la forma è nelle opere d'arte essenzialmente una determinazione oggettiva»²³. Come «sintesi non violenta del disparato», la forma è anzitutto organizzazione di ciò che si manifesta nell'opera fino a renderlo coerentemente eloquente e tuttavia mantenendolo come ciò che è, nella sua divergenza e nella sue contraddizioni. La concezione dell'opera d'arte come qualcosa d'immediato viene pertanto contestata da Adorno, che vede nella forma l'elemento di mediazione tramite il quale le opere d'arte divengono tali.

In tal modo l'arte prende posizione nei confronti dell'esistente proprio attraverso la distanza da quello: se nella realtà le contraddizioni sono immediate, la loro mediazione, che in-sé è contenuta nel reale, diventa il per-sé della coscienza solo attraverso l'atto del ritrarsi, compiuto dall'arte. In ciò tale atto diventa un fatto di conoscenza. In questo movimento, l'arte rientra in quello che Adorno chiama il «principio della costruzione», cioè quello della «fusione di materiali e momenti in una unità imposta», e come tale esso è una configurazione del momento razionale nell'opera. Nel processo costruttivo trapassa all'interno dell'opera d'arte qualcosa della logica e causalità della conoscenza oggettuale, nel modo in cui viene sottomesso senza riserve non soltanto tutto ciò che proviene dall'esterno, ma anche i momenti parziali immanenti a tale processo: nel far questo, la costruzione rappresenta il prolungamento del dominio soggettivo che, quanto più in là viene spinto, tanto più profondamente si cela. È questo il modo, afferma Adorno, in cui «il soggetto astrattamente trascendentale e nascosto (secondo la dottrina kan-

tiana dello schematismo) diventa estetico»²⁴. Ma nella costruzione Adorno vede contemporaneamente anche il correttivo che limita criticamente la soggettività estetica. Infatti, se da una parte il momento costruttivo vuole trasformare gli elementi del reale al punto che questi divengono poi da sé capaci di unità all'interno dell'opera d'arte, questa sintesi non può d'altra parte che essere desunta, affinché riesca, «da quegli elementi che di per sé non si sottomettono mai senz'altro a ciò che viene loro imposto»²⁵. Così il soggetto diventa semplice funzionario di questo atto e la costruzione si dispone all'espressione, componendosi degli stessi impulsi mimetici che contraddistinguono il comportamento artistico come posizione nei confronti dell'oggetto: nel rapporto di costruzione ed espressione ritorna lo schema fondamentale delle opere d'arte, quello di mimesi e razionalità.

Proprio questo intreccio irrisolto è ciò che spinge Adorno ad attribuire all'arte un *carattere enigmatico*, mantenendo questa determinazione quasi come una categoria interpretativa dell'opera d'arte lungo tutto il suo percorso teorico. L'arte diviene anzitutto enigma nel modo in cui si contrappone all'esistente, esistente essa stessa, mostrandosi come ciò che in sé ha risolto l'enigma dell'esistenza, l'estraneazione di soggetto e oggetto, mentre in realtà essa non fa che proseguire l'enigma di ciò che semplicemente è, da quando proprio il carattere enigmatico dell'esistente venne dimenticato in virtù dell'indurimento, dell'assolutizzazione, toccati agli oggetti nella realtà a opera del processo di razionalizzazione. Ciò che Adorno pone come enigmatico nelle opere d'arte è in tal senso il loro essere interrotte, «poiché in quanto interrotte esse smentiscono ciò che tuttavia vogliono essere». Con un lessico mutuato da Kant, il blocco che sbarra agli uomini l'in-sé delle cose diviene il modello dell'in-sé delle opere d'arte, in forza del quale esse si dispongono come figure enigmatiche nel cui regno non si dà più alcuna differenza di in-sé e per noi: «proprio come bloccate le opere d'arte sono immagini dell'inseità»²⁶. Con gli enigmi le opere d'arte condividono l'ambivalenza di determinatezza e indeterminatezza. Esse sono, precisa Adorno, punti interrogativi, ma la loro figura è così precisa che impone di oltrepassare quel punto in cui l'opera d'arte si arresta. La risposta che esse esigono in quanto enigma si manifesta nell'interpretazione solo passando attraverso tutte le mediazioni, sicché il carattere di enigma delle opere sopravvive all'interpre-

tazione che ottiene la risposta, non si esaurisce cioè nella comprensione estetica, ma si chiude solo alla distanza.

In suprema istanza, sintetizza Adorno, le opere d'arte sono enigmatiche non per la loro composizione, ma per il loro contenuto di verità:

Il contenuto di verità delle opere d'arte è la soluzione obiettiva dell'enigma di ogni singola opera. Esigendo la soluzione, l'opera rimanda al contenuto di verità. Questo si può ricavare solo mediante la riflessione filosofica. Ciò e nient'altro giustifica l'estetica.²⁷

Ogni opera d'arte vive, nell'impostazione adorniana, di un'insufficienza costitutiva che consiste nel fatto di essere ognuna figura di uno spirito obiettivo che però non diviene trasparente nell'attimo del suo manifestarsi, per cui esse esigono l'interpretazione che fa affiorare il loro contenuto di verità. Questa «necessitazione dell'estetica»²⁸, a un'estetica filosoficamente orientata, costituisce il motivo conduttore di tutta quanta la riflessione adorniana sull'arte e deriva dalla posizione stessa in cui viene messa l'opera d'arte nei confronti della realtà, cioè quella della «negazione determinata», che coincide d'altra parte con il punto di vista del pensiero negativo²⁹.

Così, dunque, arte e filosofia convergono nel contenuto di verità: «la verità progressivamente dispiegantesi dell'opera d'arte non è altra che quella del concetto filosofico»³⁰. L'arte porta all'espressione in modo non concettuale qualcosa che, afferrato concettualmente, Adorno determina come verità e, in quanto verità, necessità della determinazione concettuale. Ciò non va inteso però nel senso che il contenuto di verità delle opere d'arte è il loro significato; piuttosto, esso è ciò che decide delle loro verità o falsità e per questo diviene commensurabile all'interpretazione filosofica. Tale è il senso dell'affermazione di Adorno secondo cui «l'esperienza estetica genuina deve diventare filosofia oppure non c'è affatto»³¹. D'altra parte, si deve però aggiungere che la filosofia, se vuole salvare la sua propria esigenza, quella della verità, deve diventare estetica, riferirsi all'arte, per essere certa di ciò che il concetto intende eppure a esso si sottrae. Tuttavia l'affinità della filosofia all'arte non le dà il diritto di incorporare qualcosa di quella, di diventare per sé opera d'arte, perché in tal modo la filo-

sofia postulerebbe che l'oggetto trapassi interamente in essa, in virtù di una pretesa d'identità a cui ciò che è altro si spiegherebbe di per sé come materiale *a priori*, mentre per ogni filosofia resta costitutivo il rapporto con l'eterogeneo: «L'arte e la filosofia hanno il loro elemento comune non nella forma o nel metodo configurativo, ma in un comportamento che vieta la pseudomorfosi. Entrambe restano fedeli al loro contenuto passando attraverso la loro antitesi; l'arte, diventando refrattaria ai suoi significati; la filosofia, non fissandosi ad alcun immediato. Il concetto filosofico non rinuncia alla nostalgia che anima l'arte senza concetto e il cui appagamento rifugge dall'immediatezza di essa in quanto un che di apparente»³². Laddove la filosofia voglia portare a compimento ciò che l'apparenza dell'arte deve lasciare incompiuto, il suo spirito o enigma, allora la totalità filosofica diventa totalità estetica: ciò è appunto il compito che Adorno ha prescritto alla sua filosofia, che tende a sciogliersi in filosofia dell'arte, il cui asse nevralgico è orientato a decifrare il segreto dell'arte, cioè il suo contenuto di verità.

Di questo segreto la filosofia resta il prisma che ne imprigiona i colori, in un continuo scambio di prospettive che oscillano tra speranza come illusione e nostalgia come delusione, sempre sotto il segno di un'oscura minaccia, quella che rompe l'incantesimo ricordandoci che l'arte è un sogno tanto irrinunciabile quanto impossibile. Infatti, «poiché per l'arte l'utopia, ciò che ancora non è, è velata di nero, l'arte stessa resta, con tutta la mediazione attraverso cui passa, ricordo, ricordo del possibile contro il reale che ha soppresso il possibile; resta cioè qualcosa come il risarcimento immaginario di quella catastrofe che è la storia del mondo, resta la libertà che sotto la signoria della necessità non è divenuta reale e di cui è incerto se lo diverrà».

L'arte è depositaria di una irrisolta tensione tra *eros* e *thanatos*, tra principio di piacere e principio di realtà. Adorno ha di questo paradosso (reale e immaginario al tempo stesso) un lucido presentimento: «L'arte è la promessa della felicità: una promessa che non viene mantenuta»³³.

Heidegger e l'arte come «messa in opera della verità»

L'approfondimento del ruolo e della consistenza teorica della tematica artistica in Heidegger va immediatamente incontro ad

alcuni equivoci³⁴. A cominciare dal fatto che il "primo" Heidegger non ha mai esplicitamente affrontato questioni di estetica. *Essere e tempo* (1927) non contiene infatti che un brevissimo accenno al problema dell'arte, in un contesto peraltro dedicato al linguaggio: «La comunicazione delle possibilità esistenziali della situazione emotiva, cioè l'apertura dell'esistenza, può costituire il fine specifico del discorso "poetico"»³⁵. Ora, è ben vero che questo accenno fugace si rivela prezioso se si considera che connette la poesia a determinazioni quali: discorso, possibilità, comunicazione, affettività; ma è pur sempre solo una traccia e una spia, anche se già prelude all'importanza centrale del tema nelle opere successive. Sarà il "secondo" Heidegger, quello successivo alla «svolta» (*Kehre*)³⁶, a operare una sorta di torsione dell'intero progetto teorico con una caratteristica *dislocazione* nella sfera dell'estetico di tutte le questioni in precedenza affrontate in chiave squisitamente ontologica, fenomenologica ed esistenzialistica. Si suole far iniziare la produzione del secondo Heidegger con la conferenza dal titolo *Hölderlin e l'essenza della poesia* (1936)³⁷, ma anche questo testo è a sua volta preparato da un periodo di incubazione che vale la pena di esaminare.

Nella celebre prolusione del '29 (*Che cos'è la metafisica?*) egli propone di ripensare la «questione dell'essere» non già, com'era accaduto nella tradizione che va da Parmenide a noi, in rapporto all'essere necessario o alla totalità degli enti, bensì in rapporto al nulla. Senonché il nulla si sottrae sia alla scienza sia alla logica. Infatti la scienza, dice Heidegger, non ha a che fare se non con ciò che è, ossia con gli enti. A sua volta la logica soggiace interamente all'interdetto parmenideo che rifiuta al non essere qualsiasi predicabilità, negazione compresa, pena la contraddizione. Ma se il nulla si sottrae alla scienza e alla logica, non così all'estetica. Tanto è vero che il nulla sifa evidente all'interno di esperienze psichiche il cui organo è qualcosa come un puro sentire. Nell'angoscia, ad esempio, che è percezione del nulla indipendentemente da questo o quell'oggetto. Oppure nella noia, che, di nuovo, è percezione del nulla al di là del disgusto o della repulsione per contenuti determinati. Vero e proprio sentire il nulla, quindi. In quanto puro, questo sentire ha valore ontologico e non soltanto psicologico: per esso, ne va dell'essere e non soltanto dell'affettività soggettiva. Ma se ne va dell'essere, allora non si tratta dell'essere della metafisica, il cui fondamento è la necessità,

l'essere che è sempre identico a sé. Al contrario, è l'essere che è sempre altro da sé, l'essere che emerge da un'abissale infondatezza, l'essere che liberamente si manifesta. Insomma, l'essere il cui fondamento è il nulla e la cui verità diviene nel tempo, si fa storia, evento³⁸.

Quasi inevitabile da questo punto di vista, per Heidegger, convertire la questione dell'essere nel «dialogo storico-ontologico» con i poeti³⁹ e dunque l'ontologia nella filosofia dell'arte. La quale indubbiamente ha un aspetto anamnastico.

Essa infatti non pretende di scoprire cosa l'arte sia e tanto meno di svelare la verità dell'essere, quasi che la potesse indicare nelle forme trascendentali o archetipiche del suo manifestarsi. Piuttosto, ne sta in ascolto, consegnandosi a quella forma tutta sua di pietà per il vivente che è l'interrogazione dell'enigma ontologico⁴⁰. Custodendone l'inoggettivabilità, essa non teme di affermare che il fondamento dell'essere è il nulla e perciò l'essere, che è libertà, libertà di assumere forme sempre nuove, trova nell'arte una dimensione a sua misura. Ma ciò comporta una conseguenza non meno significativa. La filosofia dell'arte torna inevitabilmente a incontrare l'estetica. Non è infatti l'estetica a rivendicare il primato del sentire? E non è al sentire, il sentire puro, che si mostra in tutta la sua evidenza il nulla del fondamento? La filosofia che trova il suo inizio in questo fondamento approda senza soluzione di continuità alla filosofia dell'arte.

Giunti a questo punto, s'impone una domanda: quale sarà il destino dell'estetica? Volendo attenersi al testo heideggeriano, bisognerà rispondere: questa disciplina, indipendentemente dal suo percorso storico, è comunque spiazzata, in quanto scavalcata per un verso dalla teoria del puro sentire e per l'altro dalla filosofia dell'arte. Nella conclusione al saggio su *L'origine dell'opera d'arte*, Heidegger assume sinteticamente questo modo duplice, ancipite, di prendere posizione nei confronti dell'«enigma dell'arte». È anzitutto delineata una prima modalità d'approccio:

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*].⁴¹

Ambigua e paradossale, l'arte è però anche altro: l'arte fa scaturire la verità, essa è la «messa in opera della verità». L'essenza dell'arte s'interseca e in definitiva coincide con l'essenza della verità:

La verità è il non-essere-nascosto dell'ente in quanto ente. La verità è la verità dell'essere. La bellezza non è qualcosa che si accompagna a questa verità. Ponendosi in opera, la verità appare. L'apparire, in quanto apparire di questo essere-in-opera e in quanto opera, è la bellezza. Il bello rientra pertanto nel farsi evento della verità.⁴²

Ora, a ben vedere, l'estetica nel suo sviluppo moderno, cioè nel periodo che l'ha vista farsi autonoma e mondana, non è stata in fondo altro che questo: da una parte, teoria del puro sentire (basta accennare, per questa tradizione interpretativa, alla definizione kantiana del bello come «ciò che piace universalmente senza concetto»⁴³) e, dall'altra, filosofia dell'arte (influyente caposcuola di quest'altro orientamento è Hegel, per il quale «il vero e proprio termine per la nostra scienza è "filosofia dell'arte", e più specificamente "*filosofia della bella arte*"»⁴⁴). Certo, questo non significa che la storia dell'estetica sia interamente riconducibile ai due soli indirizzi che fanno rispettivamente capo a Kant e a Hegel. Ma qui è importante notare che questa doppia tradizione confluisca in Heidegger, nel singolare intreccio di teoria del puro sentire (quindi capacità di pensare l'inscindibile nesso di bellezza e verità e di prestare attenzione all'essenza della verità fino a mettere in questione il proprio ruolo storico).

In questo contesto, ad apparire decisivo è l'incastro dell'una nell'altra concezione. Infatti una teoria del puro sentire che escluda la considerazione filosofica dell'arte si riduce a una vuota riflessione trascendentale sulle condizioni a priori dell'esperienza estetica. Viceversa una filosofia dell'arte che esalti il valore esemplare dell'esperienza estetica, prescindendo dai contenuti empirici, non fa che scontare una sua impotenza retorica.

È in ogni caso vero che con Heidegger riacquista centralità la questione della verità dell'arte e dell'esperienza estetica:

Nella particolare maniera in cui il mondo di impronta occidentale intende la realtà dell'ente, si nasconde una singolare connessione di bellezza e verità. Al mutamento dell'essenza della verità fa riscontro la storia dell'essenza dell'arte occidentale⁴⁵.

Non è un mistero che anche nella prospettiva tanto di Kant quanto di Hegel - sia pure all'interno di un'autentica simmetria rovesciata - l'esperienza estetica determina lo spalancarsi di un'apertura, ovvero l'accendersi di un'illuminazione in cui balena lo splendore della verità. Per Kant vale la distinzione di principio fra due diversi domini: l'insieme degli oggetti di ogni esperienza sensibile (la natura) e il continente della libertà (l'uomo). Relativamente al vasto territorio della natura, l'intelletto esercita la sua legislazione mediante la formulazione di giudizi determinanti, che riguardano la realtà delle cose; relativamente al mondo dell'uomo, la ragione fonda il suo dominio basandosi su un dato razionale che esibisce in modo evidente e incontrovertibile la sua realtà oggettiva (la libertà come *Factum der Vernunft*). Ma vi è una terza facoltà di conoscere che non ha un altro ambito di oggetti su cui estendere il suo potere e che fa come da termine medio (*Mittelglied*) tra l'intelletto e la ragione: è la facoltà del giudizio (*Urteilkraft*), la quale opera articolando giudizi riflettenti, in relazione al nostro sentimento di piacere o di dispiacere di fronte alle cose. La determinazione della realtà di queste è competenza esclusiva dell'intelletto (cioè della scienza). Non certo dell'arte. Eppure l'arte e l'esperienza estetica rappresentano una via privilegiata d'accesso alla verità. Il mondo per la scienza, secondo Kant, resta muto. E non chiaramente penetrato resta l'enigma della libertà, autentico «fardello che pesa sulla teoria», puro postulato indeducibile della ragion pratica. Il segreto trova la sua soluzione quando si riesca ad andare oltre le nebbie dell'insensato operare meccanico della natura e dell'insondabile mistero del noumeno, consentendo l'aprirsi di quello spiraglio che è il principio della finalità formale della natura, autentica cerniera tra la legislazione dell'intelletto e quella della ragione. Insomma, negandosi all'arte e all'esperienza estetica, la verità dell'essere trova paradossalmente il luogo della sua apparizione proprio in esse, nel regno dell'apparenza.

Invece per Hegel la verità dell'essere (l'idea, lo spirito) si offre all'arte e all'esperienza estetica: infatti il bello, egli afferma, è la «parvenza sensibile dell'idea». Perciò l'arte e l'esperienza estetica sono originariamente in rapporto con la verità. Ma la verità, svolgendosi nelle forme storiche del suo apparire, non fa che negarsi per potersi superare. Al punto che, alla fine del processo, di essa non resta più che un'illusione, parvenza appunto. O, meglio, una realtà spirituale che trascende l'arte e l'esperienza estetica e le destina al passato dello spirito:

Ma non abbiamo più alcuna necessità assoluta di dare espressione a un contenuto nella forma dell'arte. Quanto alla sua assoluta destinazione, l'arte è per noi qualcosa di passato.⁴⁶

Nella riflessione hegeliana - che Heidegger considera la «meditazione più vasta che l'Occidente possenga intorno all'essenza dell'arte» - la verità dell'essere si manifesta per autodistruggersi e risorgere altrove, nella religione e in forma interamente dispiegata nella filosofia: «Il pensiero e la riflessione hanno sopravanzato la bella arte»⁴⁷. In questa prospettiva di «dissoluzione dell'arte», Hegel stesso vedrà nella dimensione artistica il momento dionisiaco dell'assoluto, laddove in Kant l'estetico si configurava come il dominio dell'apparenza e dell'irrealtà che lascia però venire misteriosamente in luce la verità dell'essere (e cioè la collocazione finalistica e progettuale dell'uomo nella natura e nel «regno dei fini»).

Questo rapido *excursus* sui due principali snodi dell'estetica moderna permette di identificare la presenza di una doppia traccia, kantiana ed hegeliana, nella tesi di Heidegger per cui la verità che l'arte mette in opera è tutt'uno con la non-verità, in un processo di infinita metamorfosi che si dibatte tra «illuminazione e nascondimento dell'ente». Presa nel dinamismo di questa continua oscillazione, la verità di cui qui si tratta non è fondata sull'eternamente identico a sé, ossia sulla necessità, ma è in rapporto - come per Kant - con le due intuizioni pure dell'estetica (spazio e tempo) e con la dimensione - costitutiva in Hegel - in cui cielo e terra s'incontrano, con la storia. Sono i due poli tra i quali si svolge il percorso della verità: quella verità che ha la sua origine nel sentire e le sue figure nel variegato atlante dell'arte, tra folgorazione lirica e capacità di umanizzare inerti materiali dotandoli di senso.

Sono pochi i sistemi di pensiero che, come quello heideggeriano, affidano alla filosofia dell'arte il compito di far sbocciare la verità rinserrata nell'enigma dell'arte, in quell'enigma che l'arte stessa è, ed è questo tratto che accomuna Heidegger ad Adorno, pur nella radicale diversità delle loro costellazioni teoriche. Occorre aggiungere che Heidegger finisce col presentare l'intera sua opera come un lungo e reiterato «colloquio» con Hölderlin, un «colloquio pensante» davvero decisivo per il pensiero di Heidegger, come testimoniano sia i richiami episodici sia gli scritti espressamente dedicati al poeta. Attraverso Hölderlin, Heidegger pone la

questione dell'essenza della poesia e di come il pensiero stesso, nel suo gesto ultimo, si apra appunto su quell'essenza. L'intera opera di Hölderlin conduce verso quel misterioso passaggio. E in questo senso Heidegger può dire che «la poesia di Hölderlin è per noi un destino»⁴⁸. Con l'avvertenza che la stessa «udienza alla parola di Hölderlin» non ha la pretesa di sciogliere l'enigma dell'arte. In ogni caso, ciò che conta - come ammonisce sempre Heidegger - «è vederlo», intuirne l'inquieta e rivelativa presenza.

note

¹ Cfr. Th.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1970; tr. it. a cura di E. De Angelis, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975, p. 183 (corsivo mio).

² *Ibid.*

³ Com'è noto, Walter Benjamin ha sostenuto la tesi della perdita dell'«aura» da parte dell'opera d'arte, in seguito all'avvento delle nuove tecniche e al loro carattere di massa (cfr. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it. di E. Filippini, pref. di C. Cases, con una nota di P. Pullega, Einaudi, Torino 2000, pp. 17-56). Questo specifico tema determinò un acuto contrasto, svolto prevalentemente in modo sotterraneo, tra Adorno, che enfatizzava il ruolo e la funzione dell'arte, e Benjamin, la cui influenza godette di un certo prestigio per un lungo periodo di tempo. Nell'oscillazione polare tra i due estremi dell'accettazione e della ripulsa dell'aura, il pendolo sembra ora inclinare verso una concezione aristocratica dell'arte e Vattimo confessa: «Siamo diventati tutti piuttosto "adorniani" che "benjaminiani"?». Che è come ipotizzare un risarcimento postumo della concezione adorniana dell'arte (cfr. G. Vattimo, *Tra Adorno e Benjamin*, "L'Espresso", 12 febbraio 2004, p. 104).

⁴ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, tr. it. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1984, p. 62 (corsivo mio).

⁵ *Ivi*, pp. 56 e 61.

⁶ Th.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 276.

⁷ Per Gadamer, l'arte è anzitutto «esperienza della verità», tanto per l'artista che per il fruitore; solo dimenticando questa duplice apertura ermeneutica si arriva a distorcerne il significato ritenendola godimento estetico, *contemplazione* e non *interpretazione*. Il senso di un fatto storico o di un'opera d'arte, sostiene Gadamer, è legato all'intenzione dell'interprete (la sua precomprensione) e alla *Wirkungsgeschichte* (storia degli effetti) del fatto o dell'opera stessi (cfr. H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, tr. it. e cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983, pp. 128 sgg.).

⁸ J. Derrida e M. Ferraris, *Il gusto del segreto*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 27-28.

⁹ *Ivi*, p. 53.

¹⁰ Cfr. L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, tr. it. di R. Piovesan e M. Trinchero, Einaudi, Torino 1980², in particolare la parte I, sez. 65. Qui Wittgenstein afferma che non esiste una «forma generale della proposizione», come egli stesso aveva invece

cercato di mostrare nel *Tractatus*, ma che ogni gioco linguistico è «imparentato» con gli altri in modi sempre diversi. Questa affinità va dunque riscontrata di volta in volta nella descrizione, e non è possibile fondare trascendentalmente o logicisticamente la struttura complessiva del linguaggio. Il che comporta il recupero di quelle dimensioni dell'etica e dell'estetica che precedentemente erano state espunte dalla possibilità di una corretta formulazione in proposizioni dotate di senso. Ma su questo tragitto, che comporta una retroazione a *feed-back*, della riflessione wittgensteiniana, cfr. l'istruttivo e ben calibrato saggio di G. Di Giacomo, *Dalla logica all'estetica*, Pratiche Editrice, Parma 1989, in particolare pp. 97 sgg.

¹¹ Cfr. Diels-Kranz, 22 b 123. Il frammento è riportato anche ne *I presocratici. Testimonianze e frammenti*, Introduzione di G. Galli, Laterza, Roma-Bari 1990, p. 220.

¹² M. Horkheimer - Th.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Social Studies Ass. uic., New York 1944; tr. it. di R. Solmi, *Dialettica dell'illuminismo*, Introduzione di G. Galli, Einaudi, Torino 1997, p. 17.

¹³ F. Bacone, *Opere filosofiche*, a cura di E. De Mas, 2 voll., Laterza, Bari 1969, vol. I, p. 257.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ F. Nietzsche, *Appunti filosofici 1867-1869 - Omero e la filologia classica*, a cura di G. Campioni e V. Gerratana, Adelphi, Milano 1993, p. 113.

¹⁶ Plaone, *Teeteto*, 11, 155d, tr. it. di C. Mazzarelli, in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano 1991, p. 206. Vale la pena di ricordare che Taumante è il padre di Iride, messaggera degli dèi. In italiano va perduto il gioco di parole che in greco si instaura fra il nome *θαύμας* e il verbo *θαυμάζειν*, che vuol dire "provare meraviglia". Per il significato etimologico di Iride, cfr. il *Cratilo*, 408 b, dove Platone ipotizza che «*Ἴρις* [Iride] sembra essere stata chiamata così dall'*εἶρειν* [= dal parlare], perché era messaggera».

¹⁷ Aristotele, *Metafisica*, A 2, 982 b 12-19, tr. it., introduzione, note e apparati di G. Reale, Rusconi, Milano 1993, p. 13.

¹⁸ R. Descartes, *Le passioni dell'anima*, parte II, art. LIII, in Id., *Opere filosofiche*, a cura di E. Lojacono, vol. II, Utet, Torino 1994, p. 627.

¹⁹ F. Nietzsche, *Sul pathos della verità*, una delle *Cinque prefazioni per cinque libri non scritti*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, ed. it. diretta da G. Colli e M. Montinari, vol. III, tomo II, Adelphi, Milano 1990³, p. 213 ss.

²⁰ Cfr. Th.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 202. In un passaggio successivo, Adorno precisa: «La forma è la coerenza (per quanto antagonistica e frammentaria) dei prodotti di artificio mediante la quale ogni artefatto riuscito si separa dal puramente esistente» (*ivi*, p. 203).

²¹ *Ivi*, p. 319. Per un adeguato approfondimento del concetto di forma e di quello di costruzione - entrambi centrali nella costellazione teorica di Adorno -, mi sia consentito rinviare al mio *Teoria critica e teoria estetica in Th.W. Adorno*, Argo, Lecce 2004 (I ed. 1996), p. 116 ss.

²² Th.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 198.

²³ *Ivi*, pp. 203 sgg.

²⁴ Sul concetto di costruzione e sul suo rapporto con la logicità, cfr. *ivi*, p. 82 ss.

²⁵ *Ivi*, p. 83.

²⁶ *Ivi*, p. 181.

²⁷ *Ivi*, p. 183.

²⁸ Con l'espressione «necessitazione dell'estetica» Adorno intende il bisogno delle

opere d'arte di «formarsi, stando a contatto con l'estetica, la forza della riflessione». Ma anzitutto l'estetica è richiesta dallo sviluppo delle opere. Se esse non sono atemporalmente eguali a se stesse, bensì divengono ciò che sono perché «il loro proprio essere è un divenire», allora esse chiamano in campo forme dello spirito attraverso le quali quel divenire si compie, quali il commento e la critica. Ma esse restano gracili se non si raffinano e scaltriscono fino a divenire estetica: «Il contenuto di verità di un'opera ha bisogno della filosofia. Soltanto in esso la filosofia converge con l'arte e si spegne in lei» (*ivi*, p. 484).

²⁹ Questo tema della «negazione determinata» come elemento di collegamento tra arte e filosofia è ben illustrato nel saggio di B. Lypp, *Ästhetischer Absolutismus und politische Vernunft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1972, p. 238: «Filosofia e arte sono entrambe legate alla "negazione determinata". Entrambe sono inconsapevoli scritte storiche della negatività. [...] La "negazione determinata" media tra la causalità, il potere della natura dominata, e la libertà. Essa viene descritta in una formulazione positiva come procedimento artistico: in quanto affinità e simpatia con la natura».

³⁰ Cfr. Th.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 187.

³¹ Cfr. *ivi*, p. 188. «Se, come teorizzò Hegel, l'ora dell'arte ingenua è passata, allora l'arte deve incorporarsi la riflessione e spingerla così in là che questa non si liberi più al di sopra di lei come un qualcosa di esterno, straniero; l'estetica oggi significa questo» (p. 485). Ma un'arte che si incorpori la riflessione, risulta per ciò stesso investita di responsabilità e caricata di significati generali: «L'arte responsabile si orienta verso criteri vicini alla conoscenza, come l'esatto e l'inesatto, il giusto e lo sbagliato» (Th.W. Adorno, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in *Id.*, *Dissonanze*, a cura di G. Manzoni, Feltrinelli, Milano 1974, p. 9).

³² Th.W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1966; tr. it. di P. Lauro, *Dialettica negativa*, Introduzione e cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004, p. 16 (trad. leggermente modificata). Anche Hegel aveva compreso, secondo Adorno, questa "nostalgia" e la forma figurale della sua filosofia, «la concezione della totalità quale identità mediata a se stessa attraverso la non-identità, traduce una legge della forma artistica a legge filosofica» (cfr. Th.W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1969; tr. it. di F. Serra, *Tre studi su Hegel*, Il Mulino, Bologna 1971, pp. 188-89 e p. 127).

³³ Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, tr. it. cit., p. 194. Su questo paradosso, in cui va ad incagliarsi l'estetica adorniana, cfr. A. Wellmer, *La promessa della felicità e perché essa non può essere mantenuta*, in "Nuova corrente", a. XLV (1998), n. 121/122, numero monografico che raccoglie gli Atti del Convegno internazionale tenutosi a Genova il 4 e 5 aprile 1997 su "Th.W. Adorno, Mito, mimesis e critica della cultura", a cura di A. Borsari e S. Mele, pp. 19-42.

³⁴ Un'utile panoramica sui problemi sollevati dall'"estetica" heideggeriana è quella delineata in un vecchio ma pur sempre prezioso articolo di P. Chiodi, *L'estetica di Heidegger*, in "Il pensiero critico", serie III, 1954, n. 9-10, pp. 1-12. Per un puntuale e aggiornato profilo delle principali tappe della riflessione di Heidegger in campo estetico, cfr. L. Amoroso, *Arte, poesia e linguaggio*, in *Guida a Heidegger*, a cura di F. Volpi, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 199-223.

³⁵ Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, a cura di P. Chiodi, Utet, Torino 1978, p. 262.

³⁶ *La svolta (Die Kehre)* è il titolo della conferenza che Martin Heidegger tenne in più di un'occasione negli anni 1949-50, a conclusione di un ciclo di quattro intitolato: *Sguardo dentro ciò che è*, con cui intendeva inaugurare una nuova stagione del pro-

prio pensiero. Cfr. M. Heidegger, *La svolta*, tr. it. di M. Ferraris, Il Melangolo, Genova 1990.

³⁷ *Hölderlin e l'essenza della poesia* è il testo di una conferenza tenuta a Roma il 2 aprile del 1936, all'Istituto di Studi germanici, su invito di Giovanni Gentile. Cfr. la tr. it. in M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, a cura di F.-W. von Herrmann, ed. it. a cura di L. Amoroso, Adelphi, Milano 1988, pp. 39-58.

³⁸ Cfr. M. Heidegger, *Che cos'è metafisica?* (1929), in Id., *Segnavia*, tr. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1994, pp. 59-77, *passim*.

³⁹ È questo il motivo che caratterizza l'ultima fase del pensiero di Heidegger e che del resto era già annunciato nella conferenza tenuta nel 1946 in occasione del ventesimo anniversario della morte di Rilke e intitolata *Perché i poeti?* Questo testo e il saggio su *Il detto di Anassimandro* (1946) sono entrambi in *Sentieri interrotti*, cit. Tra gli altri scritti heideggeriani che più da vicino coinvolgono le tematiche estetiche cfr. altresì: *La poesia di Hölderlin*, cit.; *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976; nonché *In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Mursia, Milano 1973.

⁴⁰ Sulla scorta di un'originale interpretazione di Heidegger, Gianni Vattimo ha avuto il merito di sottolineare come la ricerca ontologica si possa positivamente coniugare con il nichilismo, i cui tratti «devastanti» sembrano così lasciare il passo all'esercizio della *pietas* ermeneutica nei confronti del vivente e delle sue tracce (cfr. *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica*, Feltrinelli, Milano 1981). Sempre sulla scia di Nietzsche e Heidegger, un ulteriore approfondimento degli stessi temi, intesi a tracciare una «teoria della modernità» dopo il tramonto della metafisica e la fine delle ideologie, è in G. Vattimo, *Nichilismo ed emancipazione*, Garzanti, Milano 2003.

⁴¹ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 62.

⁴² *Ivi*, p. 64.

⁴³ Si tratta della definizione del bello desunta dal secondo momento: cfr. I. Kant, *Critica del giudizio*, tr. it. di A. Gargiulo, riv. da V. Verra, introduzione di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 105.

⁴⁴ G.W.F. Hegel, *Estetica*, ed. it. a cura di N. Merker, tr. it. di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino 1963, p. 5.

⁴⁵ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 64.

⁴⁶ G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 16.

⁴⁷ *Ivi*, p. 15.

⁴⁸ Cfr. M. Heidegger, *Prefazione alla lettura di poesie di Hölderlin*, in Id., *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 237. Sul significato complessivo dell'esperienza estetica di Heidegger, cfr. le sintetiche ma dense osservazioni di G. Vattimo, *Introduzione a Estetica moderna*, a cura dello stesso Vattimo, Il Mulino, Bologna 1977, pp. 43-44 e di S. Givone, *Introduzione a Estetica. Storia, categorie e bibliografia*, a cura sempre di Givone, La Nuova Italia, Firenze 1988, pp. IX-XXV (questo testo propone un'interpretazione stimolante del pensiero di Heidegger come luogo di confluenza e di intersezione della duplice tradizione dell'estetica come teoria della conoscenza sensibile e come filosofia dell'arte e del bello; a questo schema interpretativo mi sono in più luoghi rifatto).