

MARTIN HEIDEGGER

SENTIERI INTERROTTI

(Holzwege)

Presentazione e traduzione di
PIETRO CHIODI



« LA NUOVA ITALIA » EDITRICE
FIRENZE

L'ORIGINE DELL'OPERA D'ARTE

Origine significa, qui, ciò da cui e per cui una cosa è ciò che è ed è come è. Ciò che qualcosa è essendo così com'è, lo chiamiamo la sua essenza. L'origine di qualcosa è la provenienza della sua essenza. Il problema dell'origine dell'opera d'arte concerne la provenienza della sua essenza. Secondo il modo comune di vedere, l'opera nasce dall'attività e in virtù dell'attività dell'artista. Ma in virtù di che cosa e a partire da che cosa l'artista è ciò che è? In virtù della sua opera. Che un'opera faccia onore a un artista significa infatti: solo l'opera fa dell'artista un maestro dell'arte. L'artista è l'origine dell'opera. L'opera è l'origine dell'artista. Nessuno dei due sta senza l'altro. Tuttavia nessuno dei due, da solo, è in grado di produrre l'altro. Artista ed opera sono ciò che sono, in sé e nei loro reciproci rapporti, in base ad una terza cosa, che è in realtà la prima, e cioè in virtù di ciò da cui tanto l'artista quanto l'opera d'arte traggono il loro stesso nome, in virtù dell'arte.

Così necessariamente come l'artista è l'origine dell'opera in un modo diverso da quello in cui l'opera è l'origine dell'artista, altrettanto necessariamente l'arte costituisce, in un modo diverso ancora, l'origine, ad un tempo, e dell'artista e dell'opera. Ma è dunque possibile che l'arte costituisca un'origine? Dove e in qual modo sussiste l'arte? L'arte è ormai solo più una parola a cui non corrisponde nulla di reale. Non si tratta che di una rappresentazione unitaria in cui facciamo rientrare ciò che l'arte include ancora di reale: l'opera e l'artista. Ma anche nel caso che l'arte fosse qualcosa di più di una semplice rappresentazione unitaria, ciò

che viene inteso con tale parola potrebbe esser ciò che è solo sul fondamento della realtà in atto delle opere e degli artisti. O le cose stanno al contrario? C'è l'opera e c'è l'artista solo in quanto c'è l'arte come loro origine?

Qualunque risposta si dia a questi interrogativi, il problema dell'origine dell'opera d'arte assume la forma di problema dell'essenza dell'arte. Ma poiché deve restare impregiudicato se e come l'arte in generale sia, cercheremo di rintracciare l'essenza dell'arte là dove l'arte domina indubitabilmente reale. L'arte si trova nell'opera d'arte. Ma che cos'è un'opera d'arte?

Solo l'opera ci può dire che cosa sia l'arte. Si potrà osservare che ci andiamo muovendo in un circolo vizioso. L'intelletto comune esige che si esca da questo circolo, contrario alla logica. Tale intelletto pretende che si ricavi la comprensione dell'essenza dell'arte da un'analisi comparativa delle opere d'arte, viste nella loro semplice-presenza [*Vorhandenheit*]. Ma un'indagine di questo genere come potrà esser certa di basarsi su autentiche opere d'arte, quando non sa ancora in cosa consiste l'essenza dell'arte? Ma se è impossibile a raggiungersi per questa strada, l'essenza dell'arte non è neppure deducibile da concetti generali. Infatti anche una deduzione di questo genere non può non presupporre come acquisite le determinazioni costitutive di ciò che deve esser assunto come opera d'arte. Il muovere da opere assunte come semplicemente presenti e la deduzione da principi, sono procedimenti egualmente impossibili che, quando sono adottati, non producono che illusioni.

Dobbiamo quindi muoverci nel circolo. Ma non si tratta né di un ripiego, né di un difetto. Nel percorrere questo cammino sta la forza del pensiero, e nel non uscire da esso la sua festa, posto che il pensiero sia un mestiere. Non fa circolo soltanto il passo decisivo dall'opera all'arte — in quanto passo dall'arte all'opera —, ma ognuno dei passi che arrischiamo fa circolo in questo circolo.

Per rintracciare l'essenza dell'arte, che risiede realmente nell'opera, ci indirizzeremo verso un'opera concreta per chiedere ad essa che cosa e come essa sia.

Tutti conoscono opere d'arte. Edifici e monumenti artistici ornano le piazze, opere d'arte si trovano nelle chiese e nelle case. Nelle collezioni e nelle esposizioni sono ospitate opere d'arte di diverse epoche e paesi. Se guardiamo le opere nella loro realtà immediata e senza preconcetti, si fa chiaro che esse si trovano lì dinanzi nella loro semplice-presenza né più né meno delle cose. Il quadro pende dalla parete allo stesso modo di un fucile da caccia o di un cappello. Un quadro, ad esempio quello di Van Gogh che rappresenta un paio di scarpe da contadino, passa da una esposizione all'altra. Le opere sono spedite come il carbone della Ruhr e il legname della Selva Nera. Durante la guerra gli inni di Hölderlin erano impacchettati negli zaini accanto agli oggetti da pulizia. Il quartetti di Beethoven sono disposti nei magazzini della casa editrice come le patate in cantina. Tutte le opere hanno questo carattere di cosa [*dinghaft*]. Che sarebbero senza di esso? Ma forse ci arrestiamo di fronte a un carattere dell'opera troppo grossolano ed estrinseco. Con una simile visione delle opere d'arte possono aggirarsi in un museo gli spedizionieri o la donna addetta alle pulizie. Noi dobbiamo prendere le opere quali appaiono a coloro che le vivono e ne godono. Ma anche la tanto invocata immedesimazione estetica nell'opera non potrà mai prescindere dal carattere di cosa che inerisce all'opera. L'esser-pietroso è nell'edificio, l'esser-legnoso nella scultura in legno, l'esser-colorato nel quadro, la vocalità è nell'opera in parole, la sonorità nell'opera musicale. Il carattere di cosa è talmente radicato nell'opera d'arte che noi, addirittura, capovolgiamo queste affermazioni dicendo: l'edificio è in pietra, la scultura lignea è in legno, il quadro è in colore, il poema in parole, la musica in note. Bisogna guardarsi dalle evidenze grossolane. Certo. Ma che cos'è questo carattere di cosa così potentemente presente nell'opera d'arte?

O si tratterà di un problema secondario e ingannevole, visto che l'opera è qualcos'altro, al di sopra e al di là della cosalità? Quest'altro, è ciò che costituisce l'artistico. L'opera d'arte è, sí, una cosa fabbricata, ma dice anche qualcos'altro

oltre la pura cosa: ἄλλο ἀγορεύει. L'opera d'arte rende noto qualcos'altro, rivela qualcos'altro: è allegoria. Alla cosa fabbricata l'opera d'arte riunisce anche qualcos'altro. Riunire si dice in greco συμβάλλειν. L'opera d'arte è simbolo. Allegoria e simbolo costituiscono il campo entro cui si muove, già da tempo, la caratterizzazione dell'opera d'arte. Ma questo qualcosa che manifesta nell'opera qualcos'altro, che si riunisce a qualcos'altro, è proprio la cosità dell'opera d'arte. Sembra quasi che la cosità nell'opera d'arte sia una specie di basamento in cui e su cui poggia l'altro, l'autentico. Ma non è proprio questo esser-cosa dell'opera ciò che l'artista fa nel suo operare? Ciò che ci proponiamo è di incontrare la realtà immediata e piena dell'opera d'arte; è solo così, infatti, che nell'opera possiamo rintracciare l'arte nella sua realtà. Dobbiamo quindi incominciare col porre in chiaro la cosità dell'opera. Ma a tal fine è necessario sapere chiaramente che cosa significa « cosa ». Solo a questo patto ci sarà possibile stabilire se l'opera d'arte è una cosa a cui inerisce anche qualcos'altro, oppure se è alquanto di completamente diverso da una cosa; e quindi in nessun caso una cosa.

COSA E OPERA

Che cos'è, in verità, una cosa perché sia una cosa? Ponendo questa domanda miriamo a stabilire l'esser-cosa (la cosità) della cosa. Bisogna cogliere il carattere di cosa della cosa. Al qual fine è necessario conoscere la regione in cui rientra ogni ente che diciamo cosa.

La pietra nella strada è una cosa, la zolla del campo è una cosa. Sono cose il boccale e la fontana lungo la strada. Che dire poi del latte nel boccale e dell'acqua nella fontana? Anche queste sono cose, come lo sono la nuvola in cielo, il cardo nel campo, la foglia al vento d'autunno e lo sparviero in volo sulla foresta. Tutto questo dev'essere infatti detto cosa, se viene designato con lo stesso nome anche ciò che, a differenza delle cose suddette, non si mani-

festa, e perciò non appare. Una cosa che non appare, cioè una « cosa in sé », è, ad esempio, secondo Kant, il mondo nella sua totalità, e perfino Dio. Cose in sé e cose che appaiono — tutti gli enti in generale — sono detti, nel linguaggio filosofico, cose. Areoplani e stazioni radio fanno oggi parte delle cose più prossime, anche se, quando parliamo delle cose ultime, alludiamo a tutt'altro. Le cose ultime sono la morte e il giudizio. In generale il termine « cosa » indica tutto ciò che non è il mero nulla. Pertanto anche l'opera d'arte è una cosa, per il fatto di differenziarsi dal nulla. Ma questo concetto di cosa non ci offre aiuto alcuno, immediatamente almeno, in vista del nostro compito, e cioè della differenziazione del modo di essere della cosa dal modo di essere dell'opera. Ci ripugna inoltre designare Dio come cosa; e anche definire cosa il contadino nel campo, il fuochista dinanzi alla caldaia, il maestro nella scuola. L'uomo non è una cosa. È vero che diciamo « una troppa piccola cosa » una bimba dinanzi a un compito smisurato, ma soltanto perché in questo caso dimentichiamo in certo modo l'esser-uomo, mirando piuttosto alla determinazione di ciò che costituisce l'esser-cosa della cosa. Siamo anche perplessi a chiamar cosa il capriolo nella radura, lo scarabeo fra l'erba, lo stelo. Sono cose, piuttosto, il martello e la scarpa, la scure e l'orologio. Ma anche qui non si tratta di mere cose. Tali sembrano essere solo la pietra, la zolla, un pezzo di legno: l'inanimato della natura e dell'uso. In questo senso si parla abitualmente di cose di natura e di cose d'uso. Dal più ampio dominio in cui tutto è cosa (cosa = *res* = *ens* = ente), comprese le supreme e ultime, siamo così sospinti verso il ristretto dominio delle mere cose. « Mero » significa, qui, per un verso: la pura cosa, quella che è semplicemente cosa e null'altro. Ma « mero » significa anche: « soltanto più cosa », in un significato prossimo al peggiorativo. Le mere cose, con esclusione delle stesse cose d'uso, valgono come le vere e proprie cose. In che consiste il carattere di cosa di queste cose? È da esse che dobbiamo muovere per determinare la cosità delle cose. Tale determinazione ci porrà in grado

di individuare l'essenza del carattere di cosa. Saremo allora in grado di muovere alla ricerca di quella realtà dell'opera in cui consiste quel qualcos'altro oltre alla cosa di cui abbiamo parlato.

È risaputo che, fin dall'antichità, quando fu posto il problema intorno alla natura dell'ente, le cose, nella loro cosità, si imposero come l'ente paradigmatico. È dunque nelle interpretazioni tradizionali dell'ente che dovremo cercare la determinazione della cosità delle cose. Non avremo quindi che da esaminare le dottrine tradizionali intorno all'ente, senza doverci impegnare in una ricerca particolare, per raggiungere la determinazione del carattere di cosa della cosa. Le risposte al problema circa la natura delle cose sono talmente familiari che non si sospetta più che in esse si nasconda qualcosa di problematico.

Le interpretazioni della cosità delle cose, predominanti nel corso del pensiero occidentale e divenute in esso ovvie e di impiego abituale, si possono ridurre a tre.

Una mera cosa è, ad esempio, questo blocco di granito. È duro, pesante, esteso, massivo, informe, ruvido, colorato, in parte opaco e in parte rilucente. Tutto ciò è riscontrabile nella pietra. Ne conosciamo così i tratti caratteristici. Ma questi tratti caratteristici non fanno che indicare ciò che appartiene alla pietra. Sono le sue proprietà. La cosa le possiede. La cosa? A che pensiamo in questo momento dicendo « cosa »? Evidentemente la cosa non è la semplice riunione delle sue caratteristiche, e neppure il sommarsi delle proprietà da cui soltanto risulterebbe l'insieme. La cosa, come ognuno crede di sapere, è ciò intorno a cui le proprietà si raccolgono. Si parla così del nocciolo della cosa. I Greci lo intesero come τὸ ὑποκείμενον. Questo nocciolo della cosa era per loro ciò che sta nel fondo e che precede ogni determinazione. Le caratteristiche sono invece τὰ συμβεβηκότα, ciò che, nei singoli noccioli, è già sempre incluso, e quindi si presenta sempre con essi. Queste denominazioni non sono casuali. In esse parla — cosa che qui non c'è più bisogno di dimostrare — la sperimentazione fondamentale dell'essere dell'ente da parte dei Greci.

In queste determinazioni trova fondamento la successiva interpretazione della cosità delle cose e in esse si fonda l'interpretazione occidentale dell'essere dell'ente. Questa incomincia con l'assunzione dei termini greci nel pensiero romano-latino; ὑποκείμενον diviene *subjectum*; ὑπόστασις diviene *substantia*; συμβεβηκός diviene *accidens*. Questa traduzione latina dei termini greci non è per nulla quel processo « innocuo » che è ancor oggi ritenuto. Dietro questa traduzione letterale, e quindi apparentemente garantita, si nasconde invece il tradursi [*übersetzen*] in un modo di pensare diverso dalla sperimentazione greca dell'essere. Il pensiero romano assume i termini greci senza la corrispondente sperimentazione cooriginaria di ciò che essi dicono, senza la parola greca. La mancanza di base del pensiero occidentale incomincia proprio con questo genere di traduzione.

La determinazione della cosità della cosa come sostanza degli accidenti, sembra corrispondere alla nostra concezione naturale delle cose. Niente di strano quindi che questa concezione abituale della cosa abbia fatto da norma anche al comportamento verso la cosa, e cioè alla chiamata in questione della cosa e al parlare intorno ad essa. La proposizione più elementare consiste di un soggetto — che è la traduzione latina di ὑποκείμενον (e, come tale, la sua reinterpretazione latina) — e di un predicato, che enuncia le caratteristiche della cosa. Chi potrebbe mai pensare di porre in dubbio questi rapporti fondamentali fra cosa e proposizione, fra costituzione della proposizione e costituzione della cosa? Ma noi non possiamo far a meno di chiederci: la costituzione della proposizione semplice (la connessione fra soggetto e predicato) è il rispecchiamento della costituzione della cosa (l'unione di sostanza ed accidenti)? Oppure la costituzione della cosa così rappresentata, è progettata in base alla struttura della proposizione?

Che cosa sembra più ovvio del fatto che l'uomo trasferisca nella cosa stessa la struttura della sua asserzione relativa alla cosa? Questo modo di pensare, apparentemente critico, ma in realtà avventato, dovrebbe innanzitutto far

vedere come sia possibile il trapasso dalla struttura della proposizione a quella della cosa, ancor prima che la cosa si sia in se stessa rivelata. La questione se il primo e il normativo sia la costituzione della proposizione oppure quella della cosa, è tutt'oggi insoluta. È perfino dubbio se il problema, posto in questi termini, sia risolvibile. In ultima analisi, né la struttura della proposizione offre la norma per la struttura della cosa, né questa viene in quella semplicemente rispecchiata. L'una e l'altra derivano, in sé e nel loro reciproco rapporto, da una comune sorgente piú originaria. Comunque questa prima interpretazione della cosità della cosa, la cosa come portatrice delle sue caratteristiche, non è così naturale come la sua accettazione abituale potrebbe far credere. Ciò che ci si presenta come naturale non è che l'abituale d'una lunga abitudine che ha dimenticato il disabituale da cui deriva. Quel disabituale ha tuttavia, un giorno, colto l'uomo di sorpresa come qualcosa di straordinario, ed ha riempito il pensiero di meraviglia.

La fiducia nell'interpretazione abituale della cosa non ha che un fondamento apparente. Inoltre il concetto di cosa che essa introduce (la cosa come supporto delle sue caratteristiche) non vale soltanto per le mere (ed autentiche) cose, ma per ogni ente in genere. Di conseguenza, non è possibile stabilire sulla sua scorta una distinzione fra l'ente-cosa e l'ente-non-cosa. Anche il vivo soggiornare presso le cose, anteriore ad ogni riflessione, basta ad avvertirci che questo concetto della cosa non coglie nella sua effettiva natura il carattere di cosa delle cose, ciò che vi è in esse di spontaneo e di autonomo. Abbiamo a volte la « sensazione » che, già da tempo, si sia usata violenza al carattere di cosa della cosa e che il pensiero ne sia il responsabile; si rinnega allora il pensiero, anziché sforzarsi di far sí che il pensiero divenga effettivamente pensante. Ma una « sensazione » di questo genere, per quanto sicura, che peso può avere nella determinazione dell'essenza della cosa, se solo il pensiero ha voce in capitolo? Ma forse ciò che noi, in questo e in altri casi, chiamiamo « sensazione » e

sentimento è piú razionale, cioè piú penetrante perché piú aperto all'essere di ogni ragione che, decaduta a *ratio*, sia stata interpretata razionalmente. Il vagheggiamento dell'ir-razionale, quale frutto abortivo del razionale non pensato, porta quindi scarsi risultati. Il concetto abituale di cosa si confà certamente ad ogni cosa. Ma la sua capacità comprensiva, anziché abbracciare l'essenza della cosa, la sovrappassa.

Come è possibile evitare questa sopraffazione? Solo a patto che noi, in certo modo, garantiamo alla cosa un campo libero in cui essa possa manifestare immediatamente il suo carattere di cosa. A tal fine dev'essere eliminata ogni sorta di concezione e di asserzione che possa frapporsi fra noi e la cosa. Solo a questo patto possiamo abbandonarci alla presenza trasparente della cosa. Ma questo venir incontro immediato della cosa non abbisogna né di essere sollecitato né di essere approntato. Avviene già da gran tempo. In ciò che la vista, l'udito e il tatto apportano, nella sensazione dei colori, dei suoni, della ruvidezza, della durezza, le cose ci investono, alla lettera, nel nostro corpo. La cosa è *ἁισθητόν*, ciò che, attraverso le sensazioni, è percepito dai sensi della sensibilità. Diviene così abituale considerare la cosa semplicemente come l'unità d'un molteplice di dati sensibili. Non cambia nulla in questa concezione il fatto che l'unità venga concepita come somma, o come totalità, o come forma.

Questa interpretazione della cosità della cosa è esatta e comprovabile non meno della precedente. Il che basta già a far dubitare della sua verità. Se riflettiamo infatti con attenzione su ciò di cui andiamo alla ricerca, anche questa soluzione ci lascerà perplessi. La sua pretesa, infatti, che nella manifestazione delle cose noi incominciamo col percepire, innanzitutto e propriamente, un presentarsi di sensazioni — ad esempio di suoni e di rumori — è priva di fondamento. Ciò che udiamo è la tempesta che sibila nel camino, il rombo del trimotore, la *Mercedes* nella sua evidente diversità dalla *Adler*. Ciò che ci è piú vicino non sono le sensazioni, ma le cose stesse. In casa udiamo sbat-

tere la porta, e non udiamo mai sensazioni acustiche o anche solo semplici rumori. Per poter udire un semplice rumore dobbiamo non udire le cose, distogliere da loro il nostro orecchio, cioè ascoltare astrattamente. Il concetto di cosa che stiamo esaminando non consiste tanto in una sopraffazione della cosa, quanto nel tentativo esagerato di portarcela vicina nella massima immediatezza. Ma la cosa continuerà a sfuggirci finché ci chiuderemo nel tentativo di risolvere il suo carattere di cosa in ciò che è percepito dalle sensazioni. Mentre la prima interpretazione della cosa, in certo modo, ce l'allontana troppo, rendendocela totalmente estranea, la seconda la rende troppo incumbente e incalzante. Nell'uno come nell'altro caso, la cosa dilegua. È quindi opportuno evitare ambedue gli eccessi. Occorre far sì che la cosa riposi in se stessa, e si faccia innanzi nel suo riposare in se stessa. È ciò che sembra fare la terza interpretazione, che è vecchia quanto le precedenti.

Ciò che installa la cosa nella sua persistenza e nel suo nocciolo e, ad un tempo, determina la modalità della sua presentazione sensibile (colore, suono, durezza, massività) è l'elemento materiale della cosa. In questa determinazione della cosa come materia (ὕλη) è già compresa anche la forma (μορφή). L'elemento costitutivo della cosa la sua consistenza, sta nell'unione di una materia con una forma [Form]. La cosa è materia formata. Questa interpretazione della cosa si rifà all'immediatezza visiva attraverso cui la cosa ci si presenta nel suo aspetto (εἶδος). Con la sintesi di materia e forma è finalmente trovato un concetto di cosa ugualmente valido per le cose di natura e per quelle d'uso.

Questo concetto di cosa pone in grado di rispondere al problema del carattere di cosa dell'opera d'arte. Ciò che nell'opera d'arte ha il carattere di cosa è, evidentemente, la materia di cui l'opera consiste. La materia è la base e il campo della formazione artistica. Ma questa concezione così chiara e nota non avrebbe potuto essere subito proposta? Perché far un giro tanto lungo per giungere a una

posizione comunemente ammessa? Perché diffidiamo anche di questa concezione della cosa come materia formata.

Ma la coppia di concetti materia-forma non è forse la più adatta al campo in cui ci stiamo muovendo? Certamente. La distinzione di materia e forma, nei suoi ruoli più diversi, è proprio lo schema concettuale classico di ogni teoria dell'arte e di ogni estetica. Ma questo fatto incontestabile non dimostra che la distinzione di materia e forma sia sufficientemente fondata, né che essa, originariamente, appartenga al dominio dell'arte e dell'opera d'arte. Inoltre il campo di validità anche di questa coppia di concetti oltrepassa già da tempo ed ampiamente l'estetica. Forma e contenuto sono concetti onnicomprensivi, a cui tutto e ogni cosa è riconducibile. Se poi la forma viene connessa al razionale e la materia all'irrazionale, facendo coincidere il razionale col logico e l'irrazionale con l'illogico, e se la coppia forma-materia viene connessa alla relazione soggetto-oggetto, allora il gioco disporrà di un meccanismo concettuale a cui nulla può più contrastare.

Stando così le cose, quale aiuto ci potrà dare la distinzione di materia e forma nella determinazione della mera cosa rispetto al resto dell'ente? Forse l'utilizzazione della distinzione materia-forma sarà possibile se porremo rimedio all'ampliamento e allo svuotamento di questi concetti. Certamente. Ma ciò presuppone l'individuazione del dominio dell'ente in cui essi possono ottenere la loro capacità determinativa. Che questo sia il dominio della mera cosa, resta finora una semplice assunzione. Certamente il fruttuoso impiego di questa coppia concettuale nell'estetica potrebbe far pensare che materia e forma siano determinazioni derivate dall'essenza dell'opera d'arte, successivamente trasferite nel dominio della cosa. Ma dov'è che il plesso materia-forma trova la sua origine? Nel carattere di cosa della cosa o nel carattere di opera dell'opera?

Un blocco di granito riposante in se stesso è qualcosa di materiale, con una forma determinata, benché non predisposta. In questo caso « forma » significa una disposizione spazio-locale ed un ordinamento delle particelle di materia

da cui consegue un determinato contorno, e precisamente quello del blocco. È però materia che possiede una forma anche la brocca, anche la scure, anche la scarpa. Ma qui la forma, in quanto contorno, non consegue da una disposizione della materia. È la forma, al contrario, che determina l'ordinamento della materia. Non solo, ma la forma implica anche la qualità e la scelta della materia: impermeabile per la brocca, sufficientemente dura per la scure, resistente e tuttavia morbida per le scarpe. L'unione di materia e forma che qui si riscontra è, sin dal principio, regolata da ciò a cui brocca, scure e scarpe debbono servire. Questa usabilità non è aggiunta e attribuita in un secondo momento agli enti suddetti. Essa non è neppure qualcosa come un fine che ondeggi qua o là sopra di essi. Essa è invece quel tratto fondamentale in base a cui questo ente ci si presenta, ci sta davanti e in tal modo ci è presente [*an-west*], essendo così l'ente che è. In questa usabilità si fondano tanto il genere di forma quanto la scelta della materia adatta, e con ciò il predominio della connessione di materia e forma. L'ente che sottostà ad esso è sempre il prodotto di una fabbricazione diretta all'approntamento di un mezzo-per qualcosa. Materia e forma, quali determinazioni dell'ente, ineriscono quindi all'essere del mezzo. Questo termine denota ciò che è stato prodotto per l'uso e per la fruizione. Materia e forma non sono mai determinazioni originarie della cosità della mera cosa.

Il mezzo (le scarpe, ad esempio), una volta approntato, riposa in se stesso come la mera cosa; ma non possiede, come il blocco di granito, il carattere dell'esser sorto da sé. Infatti il mezzo ha in comune con l'opera d'arte il fatto d'esser frutto di un'attività umana. D'altra parte, però, l'opera d'arte, in virtù dell'autosufficienza del suo essere presente, assomiglia piuttosto alla mera cosa nel suo esser sorta da sé e nel suo non essere costretta a nulla. Ciononostante non annoveriamo le opere fra le mere cose. In generale sono le cose d'uso che ci circondano quelle che noi consideriamo le cose più immediate ed autentiche. Quindi il mezzo è per metà cosa, perché determinato dalla cosità,

con qualcosa in più; nel contempo è per metà opera d'arte, con qualcosa in meno, mancando dell'autosufficienza dell'opera d'arte. Il mezzo ha una singolare posizione intermedia fra cosa e opera, posto che sia lecito questo genere di esame-comparativo.

Il complesso materia-forma, che determina inizialmente l'essere del mezzo, si offre facilmente come il modello della costituzione di ogni ente, poiché vi prende parte l'uomo stesso come fabbricante, cioè quanto al modo del venir all'essere del mezzo. Poiché il mezzo si colloca in una posizione intermedia fra la mera cosa e l'opera, diviene facile applicare l'essere del mezzo (la connessione di forma e materia) anche all'ente che non ha il carattere di mezzo — cose ed opere — e infine a ogni altro ente in generale. La tendenza a intendere la costituzione di ogni essere nel quadro di materia-forma, riceve poi un'altra notevole spinta dal fatto che si tende a concepire il tutto dell'ente come ente creato (cioè, qui, fabbricato), per effetto di una particolare fede, la biblica. La filosofia propria di questa fede ha un bell'insistere sul fatto che l'azione creatrice di Dio va intesa in un modo del tutto diverso dall'oprare umano. Ma se, tuttavia, e sin dall'inizio, in virtù della predestinazione della filosofia tomistica a interprete della Bibbia, l'*ens creatum* viene pensato in base all'unità di *materia e forma*, allora la fede sarà chiarita nell'ambito di una filosofia la cui verità riposa in un non-esser-nascosto [*Unverborgenheit*] dell'ente che è di genere del tutto diverso da quello del mondo creduto nella fede.

Il concetto di creazione fondato nella fede può anche perdere la sua forza direttiva nei confronti della conoscenza dell'ente nel suo insieme. Tuttavia la ormai diffusa interpretazione teologica dell'ente, ricavata da una filosofia estranea, cioè dalla visione del mondo basata sullo schema di materia e forma, può continuare a valere. Ciò è visibile nel passaggio dal Medioevo al Mondo Moderno. La metafisica di quest'ultimo riposa, come quella medioevale, sulla connessione forma-materia che solo più verbalmente ricorda l'essenza dimenticata di εἶδος e ὕλη. In tal modo l'inter-

pretazione della cosa secondo lo schema materia-forma, medioevalmente o trascendentalmente (kantianamente) concepito, diviene abituale ed ovvia. Così anche questa interpretazione della cosità della cosa è, non meno delle altre, una sopraffazione dell'esser-cosa della cosa.

Il fatto di chiamare mera cosa la cosa autenticamente tale, è rivelatore. Il « mero » sta a rivelare l'avvenuta spogliazione dei caratteri di usabilità e di fabbricazione. La mera cosa è una specie di mezzo, e precisamente un mezzo spogliato del suo esser-mezzo. Ma questo « resto » rimane in se stesso del tutto indeterminato. Resta indeterminato se il carattere di cosa della cosa si presenti per effetto della semplice rimozione del carattere di mezzo. Anche il terzo modo di vedere la cosa — la cosa come connessione di materia e forma — si rivela pertanto una sopraffazione della natura della cosa. Le tre maniere esaminate di determinare la natura della cosa la concepiscono rispettivamente come portatrice di accidenti, come unità della molteplicità delle sensazioni e come materia formata. Nel corso della storia della verità dell'ente, le suddette interpretazioni si sono talvolta mescolate fra di loro; ma non è il caso di parlarne. In queste contaminazioni la loro estensione astratta si è sempre più accentuata, al punto di farle valere indifferentemente per la cosa, il mezzo e l'opera. Ne conseguì quel modo di vedere in base al quale pensiamo non solo la cosa, il mezzo e l'opera in particolare, ma ogni altro ente in genere. Questo modo di vedere, divenuto abituale da tempo, anticipa ogni autentica e immediata sperimentazione dell'ente. Ne consegue che il concetto predominante di cosa ci sbarra la via alla determinazione del carattere di cosa della cosa, come, del resto, al carattere di mezzo del mezzo e di opera dell'opera. Da questa situazione nasce la necessità di penetrare in questi concetti di cosa, di porre in luce la provenienza, di chiarirne le pretese e di denunciarne il presunto carattere di evidenza immediata. Questo procedimento è tanto più impellente quando ci si proponga di porre in luce e di esporre il carattere di cosa della cosa, il carattere di mezzo del mezzo e il carattere di opera

dell'opera. Al qual fine è in primo luogo indispensabile rimuovere i preconetti propri delle maniere abituali di considerare la cosa, per lasciare che la cosa riposi nel suo esser-cosa. Nulla sembra più facile che lasciare che l'ente sia l'ente che è. Ma siamo invece di fronte al più difficile dei compiti, visto che l'assunto di lasciar esser l'ente come esso è, costituisce proprio l'opposto di quella indifferenza che volge le spalle all'ente. Ciò che dobbiamo fare è rivolgerci all'ente, pensarlo nel suo essere, ma in modo tale da lasciarlo riposare da se stesso nella sua essenza.

Questo sforzo del pensiero sembra trovare il suo ostacolo maggiore nella determinazione della cosità della cosa; diversamente, come si potrebbe spiegare il fallimento dei tentativi sovraesaminati? La cosa, nella sua modestia, si sottrae al pensiero nel modo più ostinato. Oppure proprio questo rifiutarsi della mera cosa, questa in sé riposante e non costretta compattezza della mera cosa, dovrà appartenere all'essenza della cosa? Ma allora ciò che di più strano e segreto l'essere della cosa porta con sé, non dovrà costituire l'obiettivo ultimo di un pensiero che cerchi di pensare la cosa? In tal caso, però, ci si deve guardare con cura dal ricorrere a forzamenti per aprirsi la via verso il carattere di cosa della cosa.

Che la cosità della cosa si manifesti con grande difficoltà ed assai raramente è provato inconfutabilmente dalla storia delle sue interpretazioni testé tratteggiata. Questa storia è connessa al destino in base al quale il pensiero occidentale in generale ha pensato sinora l'essere dell'ente. Ma non dobbiamo limitarci a questa semplice constatazione. In questa storia vediamo anche un avvertimento. È forse a caso che nell'interpretazione della cosità della cosa ha assunto un rango predominante lo schema materia-forma? Questa determinazione della cosa deriva da un'interpretazione dell'esser-mezzo del mezzo. Il mezzo è particolarmente vicino al modo di vedere dell'uomo, perché trae il suo essere dall'attività umana. Questo ente, il mezzo, a noi così familiare nel suo essere, possiede anche una caratteristica posizione intermedia fra la cosa e l'opera. Facciamo tesoro

di questo avvertimento e incominciamo con l'indagare l'esser-mezzo del mezzo. Poi ci sarà forse possibile procedere oltre, verso la determinazione dell'esser-cosa della cosa e dell'esser-opera dell'opera. Dobbiamo però guardarci dal considerare avventatamente la cosa e l'opera come sottospecie del mezzo. Prescinderemo inoltre dalla possibilità che nel modo in cui il mezzo è tale abbiano luogo differenze storiche fondamentali.

Qual è la via che conduce all'esser-mezzo del mezzo? In qual modo possiamo accedere a ciò che il mezzo è in verità? Il procedimento che si rende a tal fine necessario deve guardarsi con cura dal cadere in quei forzamenti che caratterizzano le interpretazioni abituali. Ci potremo garantire da questo pericolo se incominceremo con la semplice descrizione di un mezzo qualsiasi, senza teorie filosofiche.

Consideriamo, a titolo di esempio, un mezzo assai comune: un paio di scarpe da contadino. Per descriverle non occorre affatto averne un paio sotto gli occhi. Tutti sanno cosa sono. Ma poiché si tratta di una descrizione immediata, può esser utile facilitare la visione sensibile. A tal fine può bastare una rappresentazione figurativa. Scegliamo, ad esempio, un quadro di Van Gogh, che ha ripetutamente dipinto questo mezzo. Che c'è in esso da vedere? Ognuno sa come son fatte le scarpe. Se non si tratta di calzature di legno o di corda, hanno la suola di cuoio e la tomaia unita alla suola con cuciture e chiodi. Questo mezzo serve da calzatura. Col variare dell'uso — lavoro nei campi o danza — variano la forma e la materia. Queste considerazioni abbastanza banali non fanno che chiarire ciò che già sappiamo. L'esser-mezzo del mezzo consiste nella sua usabilità. Ma che ne è di quest'ultima? Con essa afferriamo anche l'esser-mezzo del mezzo? A tal fine non dovremo considerare il mezzo usato nell'atto del suo impiego? La contadina calza le scarpe nel campo. Solo qui esse sono ciò che sono. Ed esse sono tanto più ciò che sono quanto meno la contadina, lavorando, pensa alle scarpe o le vede o le sente. Essa è in piedi e cammina in esse. Ecco come le scarpe servono real-

mente. È nel corso di questo uso concreto del mezzo che è effettivamente possibile incontrarne il carattere di mezzo. Fin che noi ci limitiamo a rappresentarci un paio di scarpe in generale o osserviamo in un quadro le scarpe vuotamente presenti nel loro non-impiego, non saremo mai in grado di cogliere ciò che, in verità, è l'esser-mezzo del mezzo. Nel quadro di Van Gogh non potremmo mai stabilire dove si trovino quelle scarpe. Intorno a quel paio di scarpe da contadino non c'è nulla di cui potrebbero far parte, c'è solo uno spazio indeterminato. Grumi di terra dei solchi o dei viottoli non vi sono appiccicati, denunciandone almeno l'impiego. Un paio di scarpe da contadino e null'altro. Ma tuttavia...

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

Ma forse tutto ciò non lo vediamo che noi nel quadro. La contadina, invece, porta semplicemente le sue scarpe. Se almeno questo « semplice portare » fosse davvero semplice! Quando, alla sera, la contadina, stanca ma lieta, si toglie le scarpe; o quando, al primo mattino, le ricalza; oppure, quando in un giorno di festa le smette, essa sa tutto questo senza bisogno di osservazioni o di considerazioni. L'esser mezzo del mezzo consiste certamente nella sua usabilità. Ma questa a sua volta riposa nella pienezza

dell'essere essenziale del mezzo. Questo essere è da noi indicato col termine fidezza [Verlässigkeit]. In virtù sua la contadina confida, attraverso il mezzo, nel tacito richiamo della terra; in virtù della fidezza del mezzo essa è certa del suo mondo. Mondo e terra ci sono per lei, e per tutti coloro che sono con lei nel medesimo modo, solo così: nel mezzo. Diciamo « solo » ed in realtà erriamo, poiché la fidezza del mezzo dà al mondo immediato la sua stabilità e garantisce alla terra la libertà del suo afflusso costante.

L'esser-mezzo del mezzo, la fidezza, tiene unite tutte le cose secondo il loro modo e la loro ampiezza. L'usabilità del mezzo non è che la conseguenza essenziale della fidezza. Quella vibra in questo, e senza di esso sarebbe nulla. Il singolo mezzo viene consumato e logorato; ma anche l'usare incappa nel frattempo nell'usura, si ottunde e diviene comune. Così lo stesso esser-mezzo si corrompe e decade a mero mezzo. Questa devastazione dell'esser-mezzo è il dileguare della fidezza. Il deperimento a cui le cose d'uso debbono la loro noiosa ed importuna abitualità non è che un segno dell'essenza originaria dell'esser-mezzo. La banale abitudinarietà del mezzo si fa allora innanzi come il modo di essere unico ed esclusivo del mezzo. Di visibile non resta che la piatta usabilità. Essa porta con sé l'illusione che l'origine del mezzo consista nella semplice fabbricazione che impone una forma a una materia. Invece il mezzo, nel suo esser tale, risale ben oltre. Materia, forma, e la loro distinzione, hanno esse stesse un'origine assai più lontana.

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

O abbiamo forse, inavvertitamente e, per così dire di

passaggio, intravisto qualcosa intorno all'esser opera dell'opera.

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

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

Nell'opera d'arte la verità dell'ente si è posta in opera. « Porre » significa qui: portare a stare. In virtù dell'opera, un ente, un paio di scarpe, viene a stare nella luce del suo essere. L'essere dell'ente giunge alla stabilità del suo apparire.

L'essenza dell'arte consisterebbe quindi nel porsi in opera della verità dell'ente. Ma finora l'arte non ha forse

avuto a che fare solo col bello e la bellezza, e non con la verità? Quelle arti che producono queste opere sono infatti dette — a differenza delle arti pratiche — belle arti. Ma nelle belle arti non è l'arte ad esser bella: esse prendono questo nome perché producono il bello. La verità, al contrario, rientra nella logica. La bellezza è invece riservata all'estetica.

O magari, con l'affermazione che l'arte sia il porsi in opera della verità, si vorrà far risuscitare quell'antiquata opinione secondo cui l'arte consiste nell'imitare e nel copiare la realtà? La riproduzione della realtà semplicemente-presente richiede infatti la corrispondenza con l'ente, la commisurazione ad esso. *Adaequatio* dice il Medioevo; *ὁμοίωσις* diceva già Aristotele. Corrispondenza con l'ente, già da molto tempo, equivale a verità. Ma crediamo veramente che nel quadro di Van Gogh si ritrae la semplice-presenza di un paio di scarpe e che esso è un'opera d'arte perché l'intento è riuscito? Pensiamo forse che il quadro assume una copia del reale e la presenta come un prodotto della produzione artistica? Per nulla.

Se l'opera non consiste nella riproduzione degli enti singoli che ci stanno innanzi, consisterà forse nella riproduzione dell'assenza universale delle cose? Ma dov'è e com'è questa essenza universale con cui l'opera d'arte dovrebbe concordare? Con l'essenza di quale cosa dovrebbe concordare un tempio greco? Chi avrà il coraggio di sostenere che nell'edificio del tempio è espressa l'idea del tempio in generale? Ma tuttavia in quest'opera, se è veramente tale, è posta in opera la verità. Pensiamo all'inno di Hölderlin *Il Reno*. Che mai si offriva al poeta che potesse esser riprodotto nella poesia? Ma, concesso che in questo, come in altri casi analoghi, la concezione che pone un rapporto descrittivo fra il reale e l'opera d'arte non regga, sembra tuttavia che un'opera d'arte come *Fontana romana* di C. F. Meyer confermi in pieno la tesi che l'opera non fa che riprodurre:

Alto va lo zampillo e, ricadendo,
ricolma la marmorea coppa,

che, velandosi, trabocca in altra coppa.
Questa, troppo ricolma, offre a un'altra
il suo ondeggiante flusso;
e ognuna accoglie e dona,
scorre e sta.

In realtà, non si tratta né della riproduzione poetica di una fontana realmente esistente, né della rappresentazione dell'essenza universale di una fontana romana. Ma la verità è posta in opera. Quale verità si fa evento storico nell'opera? Può la verità in genere farsi storia ed essere così storica? Non si dice forse che la verità è qualcosa di atemporale e di ultratemporale?

Andiamo alla ricerca della realtà dell'opera d'arte e lo facciamo con l'intento di trovare realmente l'arte che vi si cela. Come realtà più prossima dell'opera ci si è offerta la cosità che la sorregge. Ma per la comprensione di questa cosità sono apparsi inadeguati i concetti tradizionali di cosa. Essi infatti si lasciano sfuggire il carattere di cosa della cosa. Il concetto di cosa predominante, la cosa come materia formata, è apparso ricavato non già dall'essenza della cosa, ma dall'essenza del mezzo. Si è inoltre constatato che l'essere del mezzo si è da tempo arrogato un particolare primato nell'interpretazione dell'ente in generale. Questo primato, finora non sufficientemente tenuto in conto, ci obbligò a porre su nuove basi il problema della natura del mezzo, al fine di non cadere nelle interpretazioni abituali.

Che cosa sia il mezzo ci fu possibile stabilirlo in virtù di un'opera. 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 verità. Ma se la realtà dell'opera non può esser determinata che attraverso ciò che nell'opera è in opera, come staranno le cose per quanto concerne il nostro assunto iniziale: la determinazione della realtà dell'opera d'arte? Eravamo fuori strada fin che presumevamo di rintracciare la realtà dell'opera d'arte nel suo supporto cosale. Ci troviamo così di fronte a un esito inatteso delle

nostre riflessioni, se questo può esser definito un esito. Due cose sono apparse chiare:

Da un lato: gli strumenti per comprendere il carattere di cosa dell'opera (i concetti di cosa predominanti) sono apparsi inadeguati.

Dall'altro: ciò che presumevamo di poter assumere come più prossima realtà dell'opera, il basamento cosale, non rientra, a questo modo, nell'opera d'arte.

Se non si tien conto di quanto sopra, si finisce per vedere nell'opera un mezzo a cui viene aggiunta una sovrastruttura che dovrebbe portare con sé « l'artistico ». Ma l'opera non è affatto un mezzo fornito aggiuntivamente di un valore estetico. L'opera non è qualcosa di simile, così come la mera cosa non è affatto una cosa a cui manchino i caratteri del mezzo, cioè l'usabilità e la fabbricazione.

La nostra impostazione del problema dell'opera è andata a pezzi perché non era diretta con vigore verso l'essenza dell'opera, ma ondeggiava fra cosa e mezzo. In realtà non si tratta di un'impostazione nostra. È l'impostazione caratteristica dell'estetica. Il modo in cui questa considera sin dall'inizio l'opera d'arte è sotto l'influsso dell'interpretazione tradizionale dell'ente come tale. Ma il ripudio di questa impostazione tradizionale non è l'essenziale. Ciò che conta più di tutto è il primo aprirsi di una prospettiva secondo cui è possibile accedere al carattere di opera dell'opera, al carattere di mezzo del mezzo e al carattere di cosa della cosa solo se ci impegnamo a pensare l'essere dell'ente. Al qual fine è necessario che crollino le barriere dell'ovvio [*selbstverständlich*] e che siano messi da parte i falsi concetti abituali. Perciò dovemmo fare un lungo giro. Ora siamo finalmente sulla via che può condurre alla determinazione della cosalità dell'opera. Il carattere di cosa dell'opera non può esser negato; ma esso, proprio in quanto rientrante nell'esser opera dell'opera, dev'esser concepito in base al carattere di opera dell'opera. In conseguenza di ciò, il procedimento che mira alla determinazione della realtà cosale dell'opera non andrà dalla cosa all'opera, ma, al contrario, dall'opera alla cosa.

L'opera d'arte apre, a suo modo, l'essere dell'ente. Nell'opera ha luogo questa apertura, cioè lo svelamento, cioè la verità dell'ente. Nell'opera d'arte è posta in opera la verità dell'ente. L'arte è il porsi in opera della verità. Che cos'è dunque la verità perché si realizzi temporalmente come arte? Che cos'è questo porsi in opera?

OPERA E VERITÀ

L'origine dell'opera d'arte è l'arte. Ma cos'è l'arte? L'arte è reale nell'opera d'arte. Perciò ricerchiamo in primo luogo la realtà dell'opera. In che consiste? Se pur in modi diversi, le opere d'arte rivelano tutte un carattere di cosa. Il tentativo di concepire il carattere di cosa dell'opera con l'aiuto dei concetti abituali di cosa è andato incontro al fallimento. Non solo perché questi concetti non afferrano la cosità, ma perché, ponendo in questione l'opera sul fondamento del suo substrato cosale, la avvolgono in preconcetti che impediscono l'accesso all'esser opera dell'opera. Non è dunque possibile scoprire nulla circa la cosità dell'opera fin che non si è chiarito il puro stare-in-sé dell'opera. Ma è possibile accedere all'opera in se stessa? Perché ciò potesse felicemente riuscire bisognerebbe poter sottrarre l'opera a tutti i rapporti che essa ha con ciò che essa stessa non è, onde lasciarla, da sé, riposare in se stessa. Ma questo è proprio lo scopo ultimo dell'artista stesso, lasciar essere l'opera nel suo puro sussistere in se stessa. È proprio della grande arte — e di questa soltanto qui si discorre — il porsi dell'artista di fronte all'opera come qualcosa di indifferente, come una specie di momento passeggero annullantesi nell'operare stesso in vista della produzione dell'opera.

Dunque, le opere si trovano e sono esposte nelle collezioni e nelle esposizioni. Ma è questo il loro modo di essere le opere che sono, o qui non sono altro che oggetti dell'« industria » artistica? Le opere sono offerte al godimento artistico pubblico e privato. Uffici pubblici assumono

il compito della loro conservazione. Intenditori e critici d'arte si occupano di esse. Il commercio delle opere ne cura il mercato. La storia dell'arte assume le opere a oggetto di scienza. Ma in tutto questo indaffaramento incontriamo veramente l'opera d'arte?

Gli *Egineti* nel museo di Monaco o l'*Antigone* di Sofocle nel suo miglior testo critico, in quanto sono le opere che sono, sono sottratti al loro ambito essenziale. Per grandi che siano il loro livello e la loro capacità di suscitare emozione, per buona che sia la loro conservazione e chiara la loro interpretazione, tuttavia il trasferimento in una collezione ha privato queste opere del loro mondo. Anche nel caso che ci sforzassimo di annullare questo trasferimento o di evitarlo, andando a vedere, ad esempio, il tempio di Pesto lí dove si trova o il duomo di Bamberg dove è stato costruito, tuttavia il mondo che apparteneva all'opera che ci sta innanzi è andato distrutto.

La sottrazione di un mondo o la sua scomparsa non sono fenomeni reversibili. Le opere non sono piú ciò che erano. Sono, sí, esse stesse a vernirci 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*]. Questo loro star-innanzi è certo ancora una conseguenza dello stare-in-se-stesse d'un tempo, ma non è piú questo stesso. Lo stare-in-se-stesse è dileguato. Ogni sollecitudine per l'arte, per accurata che sia, e condotta in vista delle opere stesse, non varca l'ambito dell'oggettività dell'opera. Ma l'esser-oggetto non è il suo esser-opera.

Ma l'opera è ancora opera se è sottratta a ogni sorta di rapporto? Non è proprio dell'opera essere al centro di rapporti? Certamente; bisogna però stabilire di qual genere di rapporti si tratta.

In che rientra l'opera? In quanto tale essa rientra unicamente nel dominio che, in virtù sua, risulta dischiuso. Infatti l'esser opera dell'opera è presente [*west*] soltanto in questo dischiudimento. Abbiamo detto che nell'opera è in opera il farsi evento storico della verità. Il rinvio al dipinto

di Van Gogh si proponeva di indicare questo evento. Sorse così il problema dell'essenza e della storicizzazione possibile della verità. Discuteremo ora il problema della verità nei confronti dell'opera. Per renderci familiare l'argomento, bisogna chiarire ulteriormente lo storicizzarsi della verità in opera. Al tal fine prendiamo, a ragion veduta, come esempio un'opera che non rientra nell'arte raffigurativa.

Un edificio, un tempio greco, non riproduce nulla. Si erge semplicemente, nel mezzo di una valle dirupata. Il tempio racchiude la statua del Dio ed in questo racchiudimento protettivo fa sí che, attraverso il colonnato, essa risplenda nella sacra regione. In virtù del tempio, Dio è presente [*anwest*] nel tempio. Questo esser-presente di Dio è in se stesso il dispiegamento e la delimitazione d'una regione sacrale. Ma il tempio e la sua regione non si perdono nell'indefinito. Il tempio, in quanto opera, dispone e raccoglie intorno a sé l'unità di quelle vie e di quei rapporti in cui nascita e morte, infelicità e fortuna, vittoria e sconfitta, sopravvivenza e rovina delineano la forma e il corso dell'essere umano nel suo destino [*Geschick*]. L'ampiezza dell'apertura di questi rapporti è il mondo di questo popolo storico. In base ad essa e in essa, questo popolo perviene al compimento di ciò a cui è destinato.

Eretto, l'edificio riposa sul suo basamento di roccia. Questo riposare dell'opera fa emergere dalla roccia l'oscurità del suo supporto, saldo e tuttavia non costruito. Stando lí, l'opera tien testa alla bufera che la investe, rivelandone la violenza. Lo splendore e la luminosità della pietra, che essa sembra ricevere in dono dal sole, fanno apparire la luce del giorno, l'immensità del cielo, l'oscurità della notte. Il suo sicuro stagliarsi rende visibile l'invisibile regione dell'aria. La solidità dell'opera fa da contrasto al moto delle onde, rivelandone l'impeto con la sua immutabile calma. L'albero e l'erba, l'aquila e il toro, il serpente e il grillo assumono così la loro figura evidente e si rivelano in ciò che sono. Questo venir fuori e questo sorgere, come tali e nel loro insieme, e ciò che i Greci chiamarono originariamente $\Phiύσις$. Essa illumina ad un tempo ciò su cui e ciò in cui l'uomo

fonda il suo abitare. Noi la chiamiamo la Terra. Da ciò che intendiamo con questo termine occorre tener ben lontano ogni idea di massa materiale stratificata o di pianeta in senso astronomico. La Terra è ciò in cui il sorgere riconduce, come tale, tutto ciò che sorge come nel proprio nascondimento protettivo. In ciò che sorge è-presente la Terra come la nascondente-protettiva.

Eretto sulla roccia, il tempio apre un mondo e lo riconduce, nello stesso tempo, alla Terra, che solo allora si rivela come suolo natale. Non accade mai che uomini e animali, piante e cose, siano dapprima semplicemente-presenti e conosciuti come semplici oggetti, per divenire poi, casualmente, il contorno adeguato del tempio, che, a sua volta, si sarebbe un giorno semplicemente aggiunto alla restante realtà. Ci avvicineremo invece a ciò che è [ist], solo procedendo al rovescio, posto che abbiamo occhi per vedere come tutto avvenga al rovescio. Ma il semplice capovolgimento, per sé preso, non chiarirebbe nulla.

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 stesso. Lo stesso dicasi delle opere in parole. Nella tragedia non è né presentato né rappresentato nulla, ma è combattuta la lotta fra i vecchi Dei e i nuovi. Allorché l'opera d'arte in parole si diffonde nel dire del popolo, essa non racconta questa lotta, ma trasforma il dire del popolo in modo tale che ogni parola essenziale conduce questa lotta e porta a decidere che cosa sia sacro e che cosa non lo sia, che cosa sia grande e che cosa sia piccolo, che cosa sia pregevole e che cosa sia vile, che cosa sia nobile e che cosa sia spregevole, che cosa sia il signore e che cosa sia lo schiavo (cfr. Eraclito, *Framm.* 53).

In che consiste allora l'esser opera dell'opera? Partendo da quanto siamo venuti sommariamente dicendo, incomince-

remo col chiarire due caratteristiche fondamentali dell'opera. Prenderemo le mosse da quel carattere pregiudiziale dell'opera — la cosità — su cui poggia il nostro atteggiamento abituale verso l'opera.

Quando un'opera è ospitata in una collezione o presentata in una mostra, si dice anche che essa viene esposta. Ma questa esibizione è radicalmente diversa dalla esposizione vera e propria, cioè dalla costruzione di un palazzo, dall'erezione di un monumento, dalla rappresentazione d'una tragedia durante una celebrazione. L'esposizione vera e propria è erezione nel senso del votare e del celebrare. Esporre non significa in questo caso il semplice collocare. Votare significa consacrare, nel senso che nell'esposizione dell'opera viene aperto il sacro in quanto sacro, e viene invocato il Dio nell'aperto del suo esser-presente. Del voto fa parte la glorificazione che è considerazione della dignità e dello splendore del Dio. Dignità e splendore non sono proprietà accanto e dietro le quali, come qualcosa di accessorio, stia il Dio: il Dio è-presente [anwest] nella dignità e nello splendore. Nel riflesso di questo splendore riluce, cioè si illumina, ciò che chiamammo il Mondo. Eretto significa: aprimento di ciò che è retto, nel senso delle di-rettive che ci dà l'essenziale in quanto misura. Ma perché l'esposizione dell'opera è un'erezione votiva e celebrante? Perché lo esige l'opera nel suo esser opera. In base a che l'opera richiede una siffatta esposizione? In quanto essa è come tale esponente. Che cosa espone l'opera in quanto opera? Costituendosi nel suo esser-opera, l'opera apre un mondo e lo mantiene in una permanenza ordinata.

Esser opera significa esporre un mondo. Ma cos'è un mondo? Lo abbiamo intravisto parlando del tempio. Nei limiti di questa indagine non è possibile che un abbozzo dell'essenza del Mondo. Questo abbozzo, inoltre, deve limitarsi a rimuovere ciò che potrebbe impedire la visione dell'essenziale.

Il Mondo non è il mero insieme di tutte le cose, numervoli e innumervoli, note e ignote. Il Mondo non è neppure

re una semplice rappresentazione aggiunta alla somma delle cose semplicemente-presenti. Il Mondo si mondifica [*Welt weltet*] ed è piú essente dell'afferrabile e del percepibile in cui viviamo fiduciosamente. Il Mondo non è un possibile oggetto che ci stia innanzi e che possa essere intuito. Il Mondo è il costantemente inoggettivo a cui sottostiamo fin che le vie della nascita e della morte, della grazia e della maledizione ci mantengono estatizzati nell'essere. Dove cadono le decisioni essenziali della nostra storia, da noi raccolte o lasciate perdere, disconosciute e nuovamente ricercate, lí si mondifica il Mondo. La pietra è priva di Mondo. Piante ed animali sono egualmente senza Mondo. Essi appartengono al velato afflusso di un ambiente di cui fanno parte. La contadina, al contrario, ha un Mondo, perché soggiorna nell'aperto dell'ente. Il mezzo, col suo affidamento, dà a questo Mondo una necessità e una vicinanza appropriate. Con l'aprirsi di un Mondo, ogni cosa acquista il ritmo del suo sostare e del suo muoversi, la sua lontananza e la sua vicinanza, la sua ampiezza e il suo limite. Nel farsi mondo del Mondo si delinea l'ampiezza in cui si dona o si rifiuta il custodente favore degli Dei. Anche il fato dell'assenza di Dio è un modo in cui il mondo si mondifica.

L'opera, in quanto è opera dispone quell'ampiezza. Disporre significa qui, in primo luogo: porre in libertà la pienezza dell'aperto e ordinare questa pienezza nell'insieme dei suoi tratti. Questo ordinare ha luogo in base all'erigere di cui abbiamo parlato. L'opera, in quanto opera, espone un Mondo. L'opera mantiene aperta l'apertura del Mondo. Ma l'esposizione d'un mondo è solo uno dei due caratteri fondamentali di quell'esser opera dell'opera che ci siamo proposti di esaminare. Cercheremo di rintracciare anche l'altro procedendo allo stesso modo, cioè muovendo dal carattere piú immediato dell'opera.

• Se un'opera è prodotta con questa o quella « materia », — ad esempio, pietra, legno, metallo, colore, parola, suono — si dice anche che è fatta [*hergestellt*] di essa. Ma l'opera, allo stesso modo che richiede una esposizione nel senso dell'erezione votante-celebrante (poiché l'esser opera

dell'opera consiste nella esposizione di un mondo), implica anche necessariamente un porre-qui [*herstellen*], poiché l'esser-opera dell'opera ha nel contempo il carattere del porre-qui. L'opera in quanto opera è ponente-qui nella sua stessa essenza. Ma che cos'è ciò che l'opera pone-qui? Impareremo a conoscerlo se esamineremo con cura il significato abituale di ciò che comunemente si chiama la produzione [*Herstellung*] delle opere.

All'esser opera dell'opera appartiene l'esposizione di un mondo. In base a questo principio, qual è la natura di ciò che solitamente si chiama il materiale di lavoro dell'opera? Il mezzo, in quanto determinato dall'usabilità e dal bisogno, subordina a sé ciò di cui è fatto, la materia. La pietra, ad esempio, è impiegata e usata nella fabbricazione di quel mezzo che è la scure. La pietra è assorbita nell'usabilità. La materia è tanto migliore e adatta quanto piú si subordina senza resistenza all'esser mezzo del mezzo. Il tempio, al contrario, in quanto espone un mondo, non fa sí che la materia scompaia, ma la fa emergere nell'aperto del mondo dell'opera. La roccia si immedesima nel sorreggere e nel riposare in se stessa e diviene cosí roccia. I metalli si fanno lampeggianti e rilucenti, i colori splendenti, i suoni risonanti, la parola dicente. Tutto ciò si fa innanzi perché l'opera si ritira nella massa e nel pesantore della pietra, nella saldezza e nella flessibilità del legno, nella durezza e nello splendore del metallo, nella luce e nell'oscurità del colore, nella tonalità del suono e nella forza nominativa della parola.

Ciò in cui l'opera si ritira e ciò che, in questo ritirarsi, essa lascia emergere, lo chiamiamo: la Terra. Essa è la emergente-custodente. La Terra è l'assidua-infaticabile-non-costretta. Su di essa ed in essa l'uomo storico fonda il suo abitare nel mondo. Esponendo un mondo, l'opera pone-qui la Terra. Il porre-qui è assunto nel significato rigoroso del termine. L'opera porta e mantiene la Terra nell'aperto di un mondo. L'opera lascia che la Terra sia una Terra.

Ma perché questo porre-qui la Terra deve aver luogo in modo tale che l'opera si ritiri in essa? Che cos'è la Terra

perché debba giungere al non-nascondimento proprio in questo modo? La pietra è greve e denuncia così il suo pesantore. Ma questo pesantore, mentre ci si contrappone, ci rifiuta ogni penetrazione in se stesso. Se tentiamo di coglierlo facendo a pezzi la pietra, i frammenti non ci riveleranno mai qualcosa di interno. La pietra si ritira nella costante impenetrabilità e nella gravezza dei suoi frammenti. Se cercheremo di raggiungere il nostro scopo ricorrendo a una bilancia, il pesantore si perderà nel calcolo di un peso. Avremo senz'altro ottenuta una determinazione numerica, ma il pesantore ci sarà sfuggito. Il colore splende e vuol solo splendere. Quando pretenderemo di scomporlo in un calcolo di vibrazioni, ci sarà di già sfuggito. Esso si manifesta solo se resta integro e inesplicito. La Terra destina al fallimento ogni tentativo di penetrare in essa e condanna al fallimento ogni indiscrezione calcolatrice. Quest'ultima potrà assumere l'apparenza del dominio e del progresso sotto forma di oggettivazione tecnico-scientifica della natura, ma tale dominio non è che un'impotenza della volontà. Aperta e illuminata in se stessa, la Terra appare soltanto se è garantita e conservata come la essenzialmente indischiudibile, sottraentesi a ogni dischiudimento e mantentesi in un costante rifiuto. Tutte le cose della Terra, essa stessa nel suo tutto, scorrono in un reciproco accordo. Ma questo scorrere non è un dissolversi. Ciò che qui scorre è il pacato corso della delimitazione che confina ogni essente-presente nel suo esser-presente. Così in ognuna delle cose chiuse in se stesse si accampa un identico non-conoscer-si. La Terra è l'autochiudentesi per essenza. Porre-qui la Terra significa: porla nell'aperto come l'autochiudentesi.

L'opera attua questo porre-qui la Terra ritirandosi essa stessa nella Terra. Ma l'autochiudersi della Terra non è per nulla una chiusura uniforme e rigida; esso si svolge in una pienezza inesauribile di maniere e forme semplici. Lo scultore ha certamente bisogno della pietra con cui anche il muratore ha a che fare a modo suo. Ma lo scultore non usa la pietra. Ciò avviene solo, in certo modo, quando

l'opera fallisce. Certamente anche il pittore ha bisogno della materia colorata, ma anziché usarla la porta ad illuminarsi. Certamente anche il poeta ha bisogno della parola, ma non la impegna nello stesso modo in cui sono costretti a farlo coloro che abitualmente parlano e scrivono, bensì in modo tale che la parola divenga e rimanga veramente parola. In nessun caso è presente nell'opera qualcosa come un materiale d'opera. Resta perfino dubbio se nella stessa determinazione dell'essenza del mezzo ciò di cui esso consiste sia colto nella sua essenza di mezzo mediante la sua caratterizzazione come materia.

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. Cercheremo la loro unità muovendo dallo stare-in-sé dell'opera e tentando di dire il riposo calmo ed unico del suo riposare in se stessa.

Coi suddetti tratti essenziali dell'opera — ammesso che sia stato detto qualcosa di pertinente — abbiamo però illustrato uno storicizzarsi e non un riposo. Ma che altro è il riposo se non l'opposto del movimento? Però il riposo non è un tal opposto che escluda il movimento, anzi, lo include. Solo ciò che si muove può riposare. Il modo del riposo è sempre relativo al modo del movimento. Nel movimento, preso come semplice mutamento di luogo di un corpo, il riposo è, certo, il semplice opposto del moto. Ma se il riposo è tale da includere il movimento, deve trattarsi di un riposo tale da essere un intimo raccoglimento del movimento, e quindi estrema mobilità, posto che il modo del movimento in questione esiga un siffatto riposo. Il riposo dell'opera riposante in se stessa è appunto di questo genere. Ci sarà possibile avvicinarsi a questo riposo se ci riuscirà di comprendere nella sua pienezza unitaria la natura del moto inerente allo storicizzarsi dell'esser opera. Chiediamo: quale rapporto rivelano nell'opera l'esposizione di un Mondo e il porre-qui la Terra?

Il Mondo è l'autoaprentesi apertura delle ampie vie delle opzioni semplici e decisive nel destino di un popolo storico. La Terra è la non costretta apparizione del costan-

temente autochiudentesi, cioè del coprente-custodente. Mondo e Terra sono essenzialmente diversi l'un dall'altro e tuttavia mai separati. Il Mondo si fonda sulla Terra e la Terra sorge attraverso il Mondo. Ma la relazione fra Mondo e Terra non si esaurisce affatto nella vuota unità contrappositoria di elementi indifferenti. Riposando sulla Terra, il Mondo aspira a dominarla. In quanto autoapren-tesi, esso non sopporta nulla di chiuso. Invece la Terra, in quanto coprente-custodente, tende ad assorbire e a risolvere in sé il Mondo.

Il contrapporsi di Mondo e Terra è una lotta. Sarebbe però una banale falsificazione della natura di questa lotta se la si intendesse come contesa e rissa, attribuendo ad essa solo i caratteri del perturbamento e della distruzione. Nella lotta autentica, i lottanti — l'un l'altro — si elevano all'autoaffermazione della propria essenza. L'autoaffermazione dell'essenza non è però mai l'irrigidimento in uno stato accidentale, ma l'abbandono di sé alla originarietà nascosta da cui scaturisce il proprio essere. Nella lotta ognuno porta l'altro al di sopra di ciò che esso è. La lotta diviene così sempre più rigorosamente e autenticamente ciò che essa è. Quanto più la lotta si fa intensa e tanto più intransigentemente i lottanti si abbandonano all'intimità del semplice appartenere a se stessi. La Terra non può far a meno dell'aperto del Mondo se deve essa stessa, in quanto Terra, apparire nel libero slancio del suo autochiudimento. Il Mondo, a sua volta, non può distaccarsi dalla Terra se deve, come regione e percorso di ogni destino essenziale, fondarsi su qualcosa di sicuro.

Nella misura in cui l'opera è l'esposizione di un mondo e il porre-qui la Terra essa è, ad un tempo, l'attizzatrice di questa lotta. Ma ciò non avviene in modo tale che l'opera, nello stesso tempo, attenui e appiani la lotta in un compromesso scialbo, bensì in modo che la lotta resti lotta. Espo-nendo un Mondo e ponendo-qui la Terra, l'opera produce questa lotta. L'esser-opera dell'opera consiste nella realizzazione della lotta fra Mondo e Terra. Poiché la lotta giunge al culmine nella semplicità di ciò che è intimo, per questo,

nel corso della lotta, ha luogo l'unità dell'opera. La realizzazione della lotta è il raccoglimento, costantemente oltrepassantesi, del movimento dell'opera. È perciò nell'intimità della lotta che trova la sua essenza anche la calma dell'opera riposante in sé stessa.

È proprio in base a questo riposo dell'opera che ci è possibile scorgere ciò che nell'opera è in opera. Che nell'opera sia in opera la verità non era finora che un'anticipazione introduttiva. In qual modo nell'esser opera dell'opera, cioè, ora, in qual modo nel corso della lotta fra Mondo e Terra, si storicizza la verità? Che cos'è la verità?

Quanto povera e piatta sia la nostra conoscenza della natura della verità, è dimostrato dalla trascurataggine con cui facciamo uso di questa parola fondamentale. Per « verità » s'intende per lo più questa o quella verità. Il che significa: qualcosa di vero. Può allora trattarsi anche di una conoscenza espressa in una proposizione. Però non diciamo vera soltanto la proposizione, ma anche la cosa: oro vero, contrapposto a oro falso. Vero significa qui qualcosa come oro genuino, reale. Che significa qui parlare di " reale " [*wirklich*]? Noi lo intendiamo come ciò che è tale in verità. Vero è ciò che corrisponde al reale e reale è ciò che è in verità. Il circolo si chiude di nuovo.

Che significa: « In verità »? La verità è l'essenza del vero. Che intendiamo parlando di essenza? Solitamente l'essenza del vero viene intesa come qualcosa di comune a ogni vero. L'essenza si presenta come concetto generale e universale che raffigura l'uno e che vale per tutti. Questa essenza indifferente (l'essenza come *essentia*) è però l'essenza inessenziale. In che consiste invece l'essenza essenziale di qualcosa? Probabilmente essa consiste in ciò che l'essente è [*ist*] in verità. La vera essenza di una cosa si determina in base al suo vero essere, in base alla verità dell'ente concreto. Ma noi non cerchiamo qui la verità dell'essenza, bensì l'essenza della verità. Siamo presi dentro uno strano groviglio. Ma questa stranezza è il semplice risultato di un giuoco di parole, o nasconde un abisso?

La verità è da pensarsi nel senso dell'essenza del vero.

Noi la pensiamo — nel ripensamento della parola greca ἀλήθεια — come il non-esser-nascosto dell'ente. Ma ciò costituisce già una determinazione dell'essenza della verità? Non si tratterà forse di una semplice sostituzione di parole, fatta passare per una nuova determinazione della cosa? Certamente si tratta di una semplice sostituzione di parole fin che non impariamo a comprendere ciò che deve essere avvenuto perché ci si veda costretti a designare l'essenza della verità come non-esser-nascosto. Si tratterà forse di un ripristino della filosofia greca? Per nulla. Un ripristino — anche nel caso che siffatta impossibilità si realizzasse — non ci sarebbe di giovamento alcuno. Infatti la storia nascosta della filosofia greca riposa, sin dall'inizio, sul fatto della sua inadeguazione all'essenza della verità rilucente nel termine ἀλήθεια, e sul costante slittamento del suo sapere e del suo dire intorno alla essenza della verità verso la teorizzazione di un'essenza della verità secondaria e derivata. L'essenza della verità come ἀλήθεια non venne pensata autenticamente dal pensiero greco e tanto meno dalla filosofia successiva. Il non-esser-nascosto è per il pensiero ciò che di più nascosto vi fu per l'Esserci [*Dasein*] greco, ma, egualmente, fin dall'inizio, l'essente-presente [*das Anwesende*].

Ma perché non ci atteniamo a quell'essenza della verità che da secoli ci è familiare? Verità significa, oggi e da gran tempo, concordanza del conoscere con la cosa. Ma affinché il conoscere e la proposizione che dà forma ed espressione alla conoscenza si commisuri alla cosa, affinché, innanzitutto, la cosa possa divenire costrittiva per la proposizione, è necessario che la cosa stessa si manifesti come tale. Ma come è possibile che ciò avvenga se la cosa non esce fuori dall'esser-nascosto, se non sta nel non-esser-nascosto? La proposizione è vera se è retta dal non-esser-nascosto. La verità della proposizione è sempre e sempre solo questa rettitudine [*Richtigkeit*]. I cosiddetti concetti critici della verità che, da Cartesio in poi, assumono la verità come certezza, sono solo variazioni della determinazione della verità come rettitudine. Questa essenza abituale della verità come

rettitudine della rappresentazione, sta o cade con la verità come non-esser-nascosto dell'ente.

Concepando qui ed altrove la verità come non-esser-nascosto, non ci rifugiamo nella traduzione letterale di un termine greco, ma intendiamo riferirci proprio a ciò che nella concezione comune e abituale della verità come rettitudine sta alla base come non avvertito e non pensato. Viene sí ogni tanto riconosciuto che per attestare e comprendere la rettitudine (verità) di un'asserzione dobbiamo senz'altro rifarci a qualcosa che sia già rivelato. È un presupposto difficilmente eliminabile. Tuttavia fin che parliamo e pensiamo a questo modo, concepiamo pur sempre la verità come rettitudine, anche se in modo tale che essa richieda una condizione preliminare che noi assumiamo, solo il cielo sa come e perché. Non è, in realtà, che noi presupponiamo il non-esser-nascosto dell'ente, ma è il non-esser-nascosto dell'ente a determinare noi in modo che, nella nostra rappresentazione, dobbiamo sempre conformarci al non-esser-nascosto. Non è sufficiente che non sia nascosto l'ente nei cui confronti si costituisce la rettitudine di una conoscenza, ma occorre che l'intera regione in cui ha luogo questo costituirsi e inoltre ciò per cui si rende manifesto il commisurarsi della proposizione alla cosa si muova già totalmente nel non-esser-nascosto. Nonostante tutte le nostre rappresentazioni rette, non saremmo nulla e non potremmo neppur presupporre che ci sia alcunché di manifesto in cui possa trovar verifica la rettitudine, se il non-esser-nascosto dell'ente non ci avesse già esposti a quell'illuminato dominio in cui si mantiene e in base a cui si ritrae ogni ente.

Ma come avviene tutto ciò? In qual modo la verità si storicizza come non-esser-nascosto? Prima di tutto bisogna porre in chiaro che cosa sia il non-esser-nascosto in se stesso.

Le cose sono, e gli uomini anche. Doni e sacrifici sono. Animali e piante sono. Mezzo ed opera sono. L'ente sta nell'essere. L'essere è percorso da un oscuro fato, disposto fra il divino e l'anti-divino. Molta parte dell'ente sfugge al dominio dell'uomo. Poche cose sono conosciute. Ciò che

è conosciuto lo è approssimativamente; ciò che è posseduto lo è precariamente. In nessun caso l'ente è ciò che potrebbe sembrare a prima vista, cioè qualcosa in nostro potere e meno ancora una nostra rappresentazione. Se riuniamo tutto questo in Uno, sembra che comprendiamo, sia pure grossolanamente, tutto ciò che è.

Ma tuttavia, al di là dell'ente, ma non via da esso, anzi in cospetto di esso, qui si rivela un Altro. Nel mezzo dell'ente nel suo tutto, domina [*west*] un luogo aperto. C'è [*ist*] un'illuminazione. Questa, pensata a partire dall'ente, è più essente di ogni ente. Questo Centro aperto non è quindi circondato dall'ente; al contrario, è questo Centro che — come il nulla, noto a mala pena — circonda ogni ente.

L'ente può essere come ente solo se si immerge ed emerge dal seno dell'illuminato di questa illuminazione. Solo questa illuminazione apre e garantisce a noi uomini l'accesso all'ente che noi stessi non siamo, e l'entrata nell'ente che noi stessi siamo. Grazie a questa luce, l'ente è non-nascosto in una misura particolare e mutevole. Lo stesso esser-nascosto dell'ente è possibile solo nel dominio di questo illuminato. Ogni ente che incontriamo e che ci accompagna sottostà a questa singolare natura oppositoria dell'esser-presente, poiché nel contempo si ritira nel nascondimento. L'illuminazione in cui l'ente si mantiene è parimenti un nascondimento. Il nascondimento si accampa nell'ente in un duplice modo.

L'ente ci si rifiuta fino a quel punto, apparentemente infimo, che più sicuramente raggiungiamo quando di un ente possiamo solo più dire che esso è. Il nascondimento come rifiuto non è in primo luogo e soltanto il limite del conoscere, ma è l'inizio dell'illuminazione dell'illuminato. Ma un nascondimento, certo di genere diverso, si trova anche all'interno stesso dell'illuminato. Un ente si insinua innanzi a un altro ente, un ente vela l'altro, quello oscura questo, il poco si maschera di molto, il singolo rinnega il tutto. Qui il nascondimento non è il semplice rifiuto; infatti l'ente appare, ma si presenta come qualcosa che non

è. Questo nascondere è il simulare. Se l'ente non simulasse l'ente, non potremmo ingannarci conoscendo ed agendo, né sviarci, né deviare, né mai assolutamente valutare erroneamente. Che l'ente, in quanto apparenza, possa ingannarci, è la condizione che rende possibile il nostro errore, e non viceversa. Il nascondimento può essere un rifiuto o semplicemente una simulazione. Noi non abbiamo mai la certezza assoluta se si tratta dell'uno o dell'altro. Il nascondimento nasconde e simula se stesso. Il che significa: il luogo aperto nel mezzo dell'ente, l'illuminazione, non è mai uno scenario immobile, a sipario costantemente sollevato, in cui si svolge la rappresentazione dell'ente. L'illuminazione ha invece luogo soltanto nell'ambito di questo duplice nascondimento. Il non-esser-nascosto dell'ente non è un suo stato abituale, ma un evento. Il non-esser-nascosto (la verità) non è né una qualità della cosa nel senso dell'ente, né una qualità della proposizione.

Nella cerchia dell'ente più prossimo ci riteniamo al sicuro. L'ente ci appare familiare, fidato, sicuro. Tuttavia l'illuminazione vi distende un costante nascondimento, nella duplice forma del rifiuto e della simulazione. Il sicuro è, in fondo, malsicuro, non è rassicurante del tutto. L'essenza della verità, cioè il non-esser-nascosto, è pervasa da un diniego. Questo diniego non è affatto una mancanza o un difetto, come se la verità fosse un semplice non-nascondimento liberatosi da ogni impaccio. Se ciò fosse possibile il non-esser-nascosto non sarebbe più se stesso. È all'essenza stessa della verità come non-esser-nascosto che questo diniego appartiene nella forma del duplice nascondimento. La verità, nella sua essenza stessa, è non-verità. Ciò va detto affinché appaia in tutta la sua forse sconcertante chiarezza il principio che del non-esser-nascosto come illuminazione fa parte il diniego nella forma del nascondimento. L'affermazione che l'essenza della verità è la non-verità non sta quindi a significare che la verità sia in fondo falsità. Parimenti essa non significa che la verità non sia mai se stessa, nel senso che, dialetticamente, sia sempre anche il suo opposto. La verità è-presente proprio come se stessa, nella

misura in cui il diniego nascondente, in quanto rifiuto, conferisce a ogni illuminazione la sua costante provenienza; e in quanto simulazione assegna ad essa l'irrimediabile presenza dell'erramento. Il diniego nascondente denota, nell'essenza della verità, quell'elemento di contrasto che sussiste, nell'essenza stessa della verità, fra illuminazione e nascondimento. È questa la contrapposizione della lotta originaria. L'essenza della verità è in se stessa la lotta originaria in cui viene conquistato, lottando, quel Centro aperto in cui l'ente soggiorna ed in base a cui si ritira in se stesso.

Questo Aperto si storicizza nel mezzo dell'ente. Esso rivela un tratto essenziale di cui abbiamo già parlato. All'Aperto appartengono il Mondo e la Terra. Ma il Mondo non è senz'altro l'Aperto, corrispondente all'illuminazione, e la Terra non è senz'altro il chiuso, corrispondente al nascondimento. Il Mondo è piuttosto l'illuminazione delle direttrici delle ingiunzioni essenziali in cui si ordina ogni decidere. Ma ogni decisione si fonda in qualcosa di non padroneggiato, di nascosto, di fuorviante, senza di che non potrebbe mai essere un decidere. La Terra, a sua volta, non è semplicemente il chiuso, ma ciò che emerge come auto-chiudentesi. Mondo e Terra sono sempre, e in virtù della loro stessa essenza, in contrapposizione e in lotta. Solo come tali essi prendono il loro posto nella lotta di illuminazione e nascondimento. La Terra emerge attraverso il Mondo e il Mondo si fonda sulla Terra soltanto perché si storicizza la verità come lotta originaria di illuminazione e nascondimento. Ma come si storicizza la verità? Rispondiamo: la verità si storicizza in poche maniere essenziali. Una delle maniere in cui la verità appare è l'esser opera dell'opera. Esponendo un Mondo e facendo esser qui la Terra, l'opera è l'attuazione di quella lotta in cui è conquistato il non-esser-nascosto dell'ente nel suo insieme: la verità.

Nella presenza del tempio si storicizza la verità. Ciò non significa che qualcosa è esattamente rappresentato e riprodotto, ma che l'ente nel suo insieme è portato e mantenuto nel non-esser-nascosto. Mantenere significa, originariamente, custodire. Nel quadro di Van Gogh si storicizza

la verità. Ciò non significa che qualcosa di semplicemente presente venga esattamente riprodotto, ma che nel palesarsi dell'esser mezzo delle scarpe pervengono al non-esser-nascosto l'ente nel suo insieme, il Mondo e la Terra nel loro gioco reciproco.

Nell'opera è quindi in opera la verità, e non soltanto qualcosa di vero. Il quadro che mostra le scarpe da contadino, la poesia che dice la fontana romana, non si limitano a far conoscere; anzi, a rigor di termini, non fanno conoscere nulla circa questi enti singoli, ma fanno sí che si storicizzi il non-esser-nascosto come tale, in relazione all'ente nel suo insieme. Quanto piú semplicemente ed essenzialmente proprio solo le scarpe, quanto piú schiettamente e puramente proprio solo la fontana emergono nella loro essenza, e tanto piú immediatamente e profondamente ogni ente diviene, assieme ad esse, piú essente. È questo il modo in cui viene illuminato l'essere autonascondentesi. La luce cosí diffusa ordina il suo apparire nell'opera. L'apparire ordinato nell'opera è il bello. La bellezza è una delle maniere in cui è-presente [*west*] la verità.

Ecco dunque chiarita l'essenza della verità in un modo piú preciso. Sarà ora piú chiaro anche ciò che nell'opera è in opera. Ma questa delucidazione dell'esser opera dell'opera non ci dice ancora nulla intorno alla realtà immediata e incontestabile dell'opera, cioè intorno alla cosità nell'opera. È evidente infatti che la nostra indagine, spinta dall'intento di porre il piú possibile in luce l'opera nel suo esser tale, ha trascurato il fatto che l'opera è pur sempre un'opera, cioè il frutto di un oprare. Se c'è qualcosa che caratterizza l'opera come opera è proprio il suo esser stata fatta. Nella misura in cui l'opera viene fatta e il fare esige un *medium* da cui ed in cui esso faccia, anche la cosità viene in opera. Ciò è incontestabile. Ma nasce allora il problema: che significa per l'opera il suo esser-fatta? È possibile rispondere solo dopo aver chiarito due cose:

1. Che significato hanno qui « esser-fatto » e questo « fare » rispetto alla fabbricazione e all'esser-fabbricato?
2. Qual è l'intima essenza dell'opera stessa, in base alla

quale sia possibile stabilire in qual modo l'esser-fatta appartenga all'opera ed entro quali limiti esso determini l'esser-opera dell'opera?

Il « fare » è qui inteso sempre nei confronti dell'opera. All'essenza dell'opera appartiene lo storicizzarsi della verità. La determinazione dell'essenza del fare è per noi possibile solo muovendo dal suo rapporto con l'essenza della verità come non-esser-nascosto dell'ente. L'appartenenza dell'esser-fatta all'opera può esser posta in luce unicamente in base a una ancor più originaria chiarificazione dell'essenza della verità. Si ripresenta dunque il problema della verità e della sua essenza.

Siamo così costretti a chiederci ancora una volta se l'affermazione che nell'opera sia in opera la verità non rimanga, in ultima analisi, un'affermazione gratuita.

Dobbiamo ora spingere ancora più a fondo la ricerca chiedendoci: in qual misura l'essenza della verità porta con sé un'aspirazione verso qualcosa come un'opera? Qual è l'essenza della verità perché possa esser posta in opera, o anche, in determinate condizioni, debba [*muss*] esser posta in opera per essere come verità? Ma il porre in opera la verità venne da noi determinato come l'essenza dell'arte. In ultima analisi il problema da porre è dunque il seguente:

Che cos'è la verità perché possa storicizzarsi come arte o anche debba [*muss*] storicizzarsi come arte? In qual misura c'è qualcosa come l'arte?

● VERITÀ E ARTE

L'origine dell'opera d'arte e dell'artista è l'arte. L'origine è la provenienza dell'essenza in cui è presente l'essere di un ente. Che cos'è l'arte? Noi ne cerchiamo l'essenza nell'opera reale. La realtà dell'opera fu determinata in base a ciò che nell'opera è in opera, in base allo storicizzarsi della verità. Questo storicizzarsi lo concepiamo come l'attuazione della lotta fra Mondo e Terra. Nel movimento raccolto di

questa lotta è presente il riposo. Qui si fonda il riposare in se stessa dell'opera.

Nell'opera è in opera lo storicizzarsi della verità. Ma ciò che risulta così in opera, è anche nell'opera. Ne consegue che l'opera reale qui è già presupposta come supporto di quello storicizzarsi. Ecco ripresentarsi così il problema del carattere di cosa dell'opera data. Una cosa si fa finalmente chiara: per acutamente che indaghiamo lo stare-in-se-stessa dell'opera, non ne coglieremo mai la realtà fin che non ci renderemo conto della necessità di assumere l'opera come qualcosa di oprato. Sembra una considerazione ovvia, visto che la stessa parola « opera » rinvia all'oprare. Il carattere di opera dell'opera consiste nel suo esser fatta dall'artista. Può giustamente stupire che una determinazione così ovvia e chiarificatrice dell'opera venga introdotta solo ora.

Ma l'esser fatta dell'opera è comprensibile solo in base al processo del fare. La cosa stessa ci costringe quindi a esaminare l'attività dell'artista, per rintracciarvi l'origine dell'opera d'arte. Il tentativo di determinare l'esser-opera dell'opera unicamente in base alla sola opera, si rivela dunque irrealizzabile.

Anche se ci discostiamo ora dall'opera per indagare l'essenza del fare, dovremo però tener presente ciò che fu detto del quadro di Van Gogh e successivamente del tempio.

Il fare è da noi inteso come un produrre. Ma anche la fabbricazione di un mezzo è un produrre. Il lavoro artigianale non produce certo opere d'arte, anche se lo contrapponiamo, come è indispensabile, all'industria. In che dunque il produrre come fare dell'artista si distingue dal produrre come fabbricare? Quanto la distinzione verbale è facile, altrettanto difficile è la determinazione dei tratti distintivi essenziali. A prima vista non c'è differenza fra il lavoro dello stovigliaio e quello dello scultore, del falegname e del pittore. La fattura dell'opera d'arte presuppone il fare manuale. I grandi artisti pregiano moltissimo la capacità manuale. Essi si preoccupano prima di tutto della sua piena padronanza. Sono essi i primi a ricercare il rinnovamento costante delle loro capacità manuali. Si è spesso notato

come i Greci, che di opere qualcosa capivano, usassero la medesima parola τέχνη per il lavoro manuale e per l'arte, e designassero l'artigianato e l'artista con la stessa parola τεχνίτης.

Sembra perciò sensato determinare l'essenza del fare artistico in base al suo aspetto manuale. Ma proprio l'allusione alla terminologia dei Greci, esprime la loro esperienza della cosa, ci rende perplessi. Per abituale ed illuminante che possa essere il rinvio alla comune designazione da parte dei Greci del lavoro manuale e dell'arte con la stessa parola τέχνη, esso rimane tuttavia oscuro e superficiale; τέχνη, infatti, non significa né il lavoro manuale né l'arte, e meno ancora ciò che è tecnico nel senso odierno; τέχνη non ha mai il significato dell'operare pratico. La parola sta invece a designare una modalità del sapere. Sapere significa: aver visto, nel senso più ampio di vedere, e cioè: percezione dell'essente-presente come tale. Per il pensiero greco l'essenza del sapere consiste nella ἀλήθεια, cioè nel disvelamento dell'ente. La verità regge e guida ogni atteggiamento verso l'ente. La τέχνη come comprensione greca del sapere è un produrre [*vollbringen*] nella misura in cui trae fuori [*vorbringen*] dall'esser-nascosto nel non-esser-nascosto del suo apparire l'essente-presente come tale; essa non è affatto un'attività pratica. L'artista non è quindi un τεχνίτης perché è anche un artigiano, ma perché tanto la produzione artistica quanto la produzione del mezzo avvengono in quel produrre traente-fuori che, sin dall'inizio, lascia rivelarsi l'ente — in base al suo aspetto — nel suo esser-presente. Tutto ciò ha però luogo in seno all'ente che sorge da sé, la φύσις. La designazione dell'arte come τέχνη non significa per nulla che l'attività dell'artista sia concepita a partire dall'attività dell'artigiano. Al contrario, ciò che nella produzione dell'opera ha l'aspetto della fabbricazione artigianale è di tutt'altro genere. Esso è determinato e sentito a partire dall'essenza del fare dell'artista e resta anche racchiuso in esso.

Scartato il lavoro artigiano, quale filo conduttore dovremo assumere per determinare il fare artistico? Come po-

tremo rintracciarlo se non in base a ciò che dev'essere fatto, all'opera? L'opera si fa reale proprio nel corso del fare e per la sua realtà dipende da esso; ciononostante o proprio per questo l'essenza del fare dipende dall'essenza dell'opera. Benché l'esser-fatta dell'opera implichi un rapporto al fare, tuttavia così l'esser-fatta come il fare debbono esser determinati in base all'esser-opera dell'opera. Ora non ci potrà più stupire il fatto d'aver trattato in primo luogo ed a lungo dell'opera per considerare soltanto alla fine l'esser-fatta dell'opera. Se l'esser-fatta appartiene così essenzialmente all'opera come la stessa parola « opera » denuncia, dovremo cercare di comprendere in modo ancora più essenziale ciò che abbiamo definito l'esser-opera dell'opera.

Muovendo dalla definizione dell'opera come storicizzarsi della verità in opera, possiamo caratterizzare il fare artistico come un lasciar-venir-fuori qualcosa come prodotto [*hervorgebrachtes*]. Il divenir-opera dell'opera è una maniera del divenire e dello storicizzarsi della verità. Tutto dipende dalla sua essenza. Ma che cos'è la verità perché debba storicizzarsi in qualcosa di fatto? In qual modo la verità, nel fondamento stesso della sua essenza, implica un'aspirazione verso l'opera? È possibile comprendere quest'ultima in base alla verità quale venne finora determinata?

La verità è non-verità. Nel non-esser-nascosto come verità è-presente, ad un tempo, l'altro « non » del duplice rifiuto. La verità è-presente come tale nel contrasto di illuminazione e duplice nascondimento. La verità è la lotta originaria in cui, sempre in un particolare modo, viene conquistato l'Aperto in cui sta dentro ogni cosa e da cui emerge. ritirandovisi, ciò che si manifesta e si costituisce come ente. Comunque questa lotta erompa e si storicizzi, sempre, attraverso di essa, si costituiscono, separandosi, i lottanti: l'illuminazione e il nascondimento. In tal modo è conquistato l'Aperto del campo di lotta. L'apertura di questo Aperto, cioè la verità, può esser ciò che è, cioè questo aprimento, solo se e fintantoché essa si istituisce nel suo Aperto. Perciò in questo Aperto deve sempre sussistere un ente in cui l'apertura assuma il suo stato e la sua stabilità.

In-ponendosi così all'Aperto, la verità lo mantiene aperto. Porre e in-porre, qui, sono sempre intesi muovendo dal senso greco di $\delta\acute{\epsilon}\sigma\tau\epsilon\varsigma$, che sta a significare il produrre es-ponente nel non-esser-nascosto. Col rinvio all'istituirsi dell'apertura nell'Aperto, il pensiero rasenta un campo che qui non può ancora esser preso in esame. Basti accennare che, se l'essenza del non-esser-nascosto dell'ente appartiene in qualche modo all'essere stesso (cfr. *Essere e tempo*, § 44), questo deve, in base alla sua essenza, lasciar essere l'ambito dell'apertura (l'illuminazione del Ci [da]) e deve introdurlo come ciò in cui ogni ente sorge nel modo che gli è proprio.

La verità si storicizza solo istituendosi nella lotta e nell'ambito che si apre ad opera sua. Poiché la verità è il contrapporsi reciproco di illuminazione e nascondimento, proprio per questo le appartiene ciò a cui qui diamo il nome di istituzione [*Einrichtung*].

Ma la verità non è, dapprima, in qualche luogo iperuranio, nel modo della semplice-presenza, per poi trasferirsi nell'ente. Ciò è impossibile già per il fatto che solo l'aprimiento dell'ente offre la possibilità di un « luogo » in genere e di un dominio occupato dall'essente-presente. Illuminazione dell'aprimiento e istituzione nell'Aperto sono inscindibili. Essi coincidono nell'essenza unitaria dello storicizzarsi della verità. Quest'ultima è storica in molteplici modi.

Un modo essenziale in cui la verità si istituisce nell'ente da essa stessa aperto, è il porsi in opera della verità. Un altro modo in cui la verità è-presente è l'azione che fonda uno Stato. Un altro modo ancora in cui la verità giunge alla luce è la vicinanza di ciò che non è semplicemente un ente, ma il più essente degli enti. Un altro modo ancora in cui la verità si fonda è il sacrificio essenziale. Un altro modo ancora in cui la verità diviene è l'interrogazione del pensiero che, come pensiero dell'essere, lo nomina nella sua dignità di problema. La scienza, al contrario, non è affatto uno storicizzarsi originario della verità, ma l'elaborazione di un dominio di verità di già aperto: e precisamente attraverso la comprensione e la giustificazione di ciò che, nel suo dominio, si manifesta come esatto [retto] in linea di possi-

bilità e di necessità. Quando e nella misura in cui una scienza, procedendo al di sopra della esattezza, perviene a una verità (cioè a un essenziale scoprimento dell'ente come tale), essa è filosofia.

Poiché è proprio dell'essenza della verità istituirsi nell'ente per poter così divenire verità, per questo sussiste nell'essenza della verità un'attrazione verso l'opera, come eminente possibilità della verità di essere nel mezzo dell'ente.

L'istituirsi della verità nell'opera è una produzione [traente fuori] un ente che prima non era ancora e che, successivamente, non sarà mai più. La produzione pone questo ente nell'Aperto in modo tale che ciò che nella produzione viene prodotto illumina l'aprimiento dell'Aperto in cui esso è prodotto. Quando il produrre produce l'aprimiento dell'ente, la verità, il prodotto è un'opera. Un tal produrre è il fare dell'arte. In quanto è un produrre di questo genere, esso è piuttosto un ricevere e un attingere all'interno del rapporto col non-esser-nascosto. In che consiste allora l'esser-fatto? Lo chiariremo con due precisazioni essenziali.

La verità si istituisce nell'opera. La verità è-presente solo come lotta fra illuminazione e nascondimento, nel contrapporsi di Mondo e Terra. La verità deve esser disposta nell'opera come lotta fra Mondo e Terra. La lotta non deve essere superata in un ente prodotto a tal fine, né semplicemente trovare rifugio in esso; ma dev'esser accesa sulla base di questo ente; il quale, pertanto, deve, portare in sé i tratti fondamentali della lotta. Nella lotta viene conquistata l'unità di Mondo e Terra. Quando si apre un mondo, si decidono, per un'umanità storica, vittoria o sconfitta, benedizione o maledizione, dominio o servitù. Un Mondo che sorge fa apparire il non ancora deciso e misurato, aprendo così la nascosta necessità della misura e della decisione. Ma, aprendosi un mondo, emerge la Terra. Essa si rivela come la tutto-portante, come la costantemente autochiudentesi e nascondentesi nella sua legge. Il Mondo esige decisione risoluta e misura, e lascia pervenire l'ente nell'Aperto delle sue vie. La Terra, sopportando ed emergendo, tende a mantenersi chiusa e ad affidare tutto alla sua legge. La

lotta non è un tratto [*Riss*] che spalanchi un baratro, ma è l'intimità di un convenirsi reciproco dei lottanti. Un tal tratto at-trae i contendenti verso l'origine della loro unità, in base al comune fondamento. Esso è un disegno fondamentale [*Grundriss*]. Esso è il profilo [*Auf-riss*] che disegna i tratti fondamentali dell'illuminazione dell'ente. Questo tratto non permette che gli opposti si dilacerino separandosi, ma inserisce la contrapposizione di misura e limite in un unico contorno [*Umriss*].

La verità come lotta si istituisce in un ente da produrre solo se la lotta erompe in questo ente, cioè solo se l'ente è portato nel tratto che lo delinea. Il tratto è centro unitario di profilo e disegno, taglio e contorno. La verità si istituisce nell'ente in modo tale che l'ente stesso occupi l'Aperto della verità. Questa occupazione può avvenire solo se ciò che deve esser prodotto, il tratto, si affida all'autochiudentesi che emerge nell'Aperto. Il tratto deve ritirarsi nell'ostinato pesantore della pietra, nella sorda resistenza del legno, nell'intensa vampa dei colori. Nella misura in cui la Terra ritira in sé il tratto, questo viene prodotto nell'Aperto e così ricondotto, cioè posto, in quella che, come autochiudentesi e custodente, emerge nell'Aperto. La lotta, che viene condotta nel tratto — ed in tal modo ricondotta alla Terra e in essa fissata — è la figura [*Gestalt*]. Esser-fatta dell'opera significa: fissazione della verità nella figura. Questa è la disposizione secondo cui si dispone il tratto. Il tratto così disposto è l'ordinamento dell'apparire della verità. Che cosa significhi qui figura [*Gestalt*] è da determinarsi sempre in base a quel porre [*stellen*] ed a quella costituzione [*Ge-stell*] secondo cui l'opera è-presente in quanto si espone [*auf-stellt*] e si produce [*her-stellt*].

Nella fattura dell'opera la lotta come tratto deve esser restituita alla Terra; la Terra deve esser tratta-fuori e fruita come l'autochiudentesi. Questo fruire non adopera la Terra e non si serve di essa come d'una materia, ma la pone in libertà per se stessa. Questo uso della Terra è un operare con essa e può sembrare una manipolazione utilizzante la

materia. Da ciò l'illusione che la fattura dell'opera sia anche un'attività artigiana. Il che non è mai. Si tratta invece di un uso della terra nella fissazione della verità nella forma. La fabbricazione del mezzo, al contrario, non è mai immediatamente la realizzazione dello storicizzarsi della verità. La fabbricazione di un mezzo è l'esser-formata [*Geformtsein*] di una materia in vista del suo impiego. Esser-fabbricato, per un mezzo, significa esser-rimesso all'uso, al di là di sé.

Nulla di simile ha luogo con l'esser-fatta dell'opera. Ciò verrà in chiaro nella illustrazione della seconda caratteristica.

L'esser-fabbricato del mezzo e l'esser-fatta dell'opera hanno in comune il fatto di costituire una produzione. Ma l'esser-fatta dell'opera ha, rispetto a ogni altra produzione, la sua peculiarità nell'esser fatta dentro ciò che è fatto. Ma la stessa cosa non si può forse dire per ogni cosa prodotta, e in genere per ogni risultato? Non è forse proprio di ogni prodotto il risolvere in sé la propria produzione? Certamente, ma nell'opera l'esser-fatto è così propriamente fatto-dentro ciò che è fatto, da emergere espressamente da ciò che viene in tal modo prodotto. Stando così le cose, sarà possibile cogliere l'esser-fatto nell'opera stessa.

L'emergere dell'esser-fatto proprio dell'opera non significa che nell'opera debba balzare all'occhio il suo esser-fatto da un grande artista. La fattura non deve testimoniare la capacità di un maestro additandolo alla pubblica ammirazione. Non si tratta di render pubblico l'*NN fecit*; ciò che nell'opera deve esser tenuto nell'aperto è il semplice *factum est*; cioè questo: che qui si è storicizzato il non-esser-nascosto dell'ente e che si storicizza ancora proprio perché si è storicizzato; cioè questo: che una tale opera è, anziché non essere. 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 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. Cer-

tamente anche ogni mezzo disponibile e in uso porta con sé il « che » del suo esser approntato. Ma questo « che », anziché emergere dal mezzo, dilegua nell'usabilità. Quanto più un mezzo è maneggevole e alla mano e tanto più passa inosservato « che », ad esempio, è questo martello qui; e tanto più, cioè, il mezzo si mantiene esclusivamente nel suo esser-mezzo. È certamente possibile riscontrare in ogni semplice-presenza « che » essa è; ma si tratta di una semplice constatazione che, anche quando sia fatta, dilegua tosto nell'abitudine e nell'oblio. Che mai c'è di più abituale del fatto che l'ente è? Nell'opera, invece, lo straordinario è proprio questo: che l'ente, in quanto tale, è [ist]. Non però nel senso che nell'opera continui a vibrare l'evento del suo esser-fatta; ma nel senso che essa proietta innanzi a sé ed ha costantemente proiettato intorno a sé il carattere di evento che essa è in quanto è quest'opera qui. Quanto più essenzialmente l'opera si apre e tanto più si illumina l'unicità del fatto « che » essa è anziché non essere. Quanto più essenzialmente l'urto irrompe nell'Aperto e tanto più sorprendente ed unica si rivela l'opera. Così nella produzione dell'opera ha luogo l'offerta del suo « che è ».

L'indagine intorno all'esser-fatta dell'opera mirava ad accostarci al carattere di opera dell'opera, e con ciò alla sua realtà. L'esser-fatta si rivelò come la fissazione della lotta mediante il tratto della figura. Di conseguenza, l'esser-fatta è fatto-dentro l'opera come tale, e sta nell'Aperto come l'urto del « che ». La realtà dell'opera non si esaurisce nell'esser-fatta. Tuttavia l'esame della natura dell'esser-fatta ci pone in grado di compiere il passo decisivo a cui mirava tutto ciò che è stato detto finora.

Quanto più l'opera, fissata nella sua forma, sta solitaria in se stessa, quanto più puramente essa sembra far dileguare ogni rapporto con gli uomini e tanto più recisamente 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 aprimento, strappandoci all'abituale. Acconsentire a questa immedesimazione significa: trasformare i nostri rapporti abituali col Mondo e con la Terra, sospendere ogni modo abituale di fare e di giudicare, di conoscere e di vedere, per soggiornare nella verità che si storicizza nell'opera. Questo soggiornare lascia che l'opera sia l'opera che è. Questo lasciare che un'opera sia l'opera che è, lo designamo come la salvaguardia dell'opera. È in virtù della salvaguardia che l'opera c'è (nel suo esser-fatta) come reale, cioè è-presente come opera.

Come è impossibile che un'opera ci sia senza essere stata fatta (cioè: come l'opera richiede in linea essenziale chi l'ha fatta) così, quale fattura, essa non può sussistere senza chi la salvaguardi.

Il fatto che un'opera non trovi i suoi salvaguardanti, o non li trovi immediatamente conformi alla verità che si storicizza nell'opera, non significa affatto che l'opera resti opera anche senza i salvaguardanti. In quanto opera essa resta sempre riferita ai salvaguardanti, anche quando e proprio quando essa ne è semplicemente in attesa, cattivandosi e attendendo il loro ingresso nella sua verità. La stessa dimenticanza in cui un'opera può cadere non è un nulla; essa è ancora una salvaguardia. Vive dell'opera. Salvaguardia dell'opera significa: star dentro nell'aprimiento dell'ente storicizzantesi nell'opera. Ma lo star dentro proprio della salvaguardia è un sapere. Ma il sapere non consiste nella semplice conoscenza e nella rappresentazione di una cosa. Chi sa veramente che cosa sia l'ente, sa che cosa vuole nel mezzo dell'ente.

Questo volere — che non è né un semplice impiego del sapere, né una sua determinazione anticipata — è pensato in base all'esperienza fondamentale del pensiero in *Essere e tempo*. Il sapere che resta un volere e il volere che resta un sapere è il lasciarsi essere estatico dell'uomo esistente nel non-esser-nascosto dell'essere. La « decisione » [Ent-schlossenheit] di cui si parla in *Essere e tempo* non è il semplice atto di decidere da parte di un soggetto, ma è il passaggio

dell'Esserci dall'imprigionamento nell'ente all'apertura dell'essere. Tuttavia nell'esistenza l'uomo non va da un dentro a un fuori, poiché l'essenza dell'esistenza è lo star-dentro ex-ponentesi all'essenziale estaticità dell'illuminazione dell'ente. Né nel fare, di cui si è discusso prima, né nel volere, di cui si discorre ora, intendiamo riferirci alle operazioni e alle azioni di un soggetto che ponga se stesso a fine di ogni proprio sforzo.

Il volere è la calma decisione dell'esistente auto-oltrepassamento che si espone all'apertura dell'ente quale è posta in opera. Così facendo, lo star dentro si porta nella legge. La salvaguardia dell'opera è, in quanto sapere, il calmo e trasparente star dentro nel prodigio della verità storicizzantesi nell'opera.

Questo sapere che, in quanto volere, si immedesima nella verità dell'opera in cui soltanto resta sapere, non sottrae l'opera al suo riposare in se stessa, non la trascina nella cerchia delle mere esperienze vissute [*Erleben*] per ridurla al ruolo di semplice suscitatrice di emozioni. La salvaguardia dell'opera non isola l'uomo nelle sue esperienze vissute, ma lo fa entrare nell'appartenenza alla verità quale si storicizza nell'opera, fondando in tal modo l'essere-l'un-per-l'altro e l'essere-assieme come ex-posizione storica dell'Esser-ci al rapporto col non-esser-nascosto. Il sapere nella forma della salvaguardia è poi assolutamente diverso dall'apprezzamento specialistico fondato sul gusto del formale [*Formal*] nell'opera, delle qualità e del fascino. E ciò proprio perché il salvaguardare è un sapere. L'aver visto è un esser-deciso, è uno star dentro nella lotta che l'opera ha ordinato nel tratto.

Il modo della salvaguardia genuina dell'opera si delinea e si costituisce esclusivamente in virtù dell'opera stessa. La salvaguardia ha luogo nei diversi gradi del sapere — con diversa ampiezza, costanza e chiarezza. Quando le opere sono offerte al semplice godimento artistico, non si può ancora dire che siano salvaguardate come opere. All'opposto: tosto che l'urto nel prodigio si perde nell'abitudine e nella competenza, l'industria e il commercio hanno già

invaso il dominio dell'arte. Anche la conservazione accurata delle opere e il lavoro scientifico di restauro non investono mai l'esser-opere delle opere, ma semplicemente il ricordo di esse; tale ricordo può però conferire ancora all'opera un posto dal quale essa può contribuire a dar forma alla storia. Ma la realtà autentica dell'opera frutta veramente solo quando l'opera è salvaguardata nella verità storicizzantesi attraverso di essa.

I tratti essenziali della realtà dell'opera sono dunque determinati dall'essenza dell'esser-opera. Siamo ora in grado di rispondere alla domanda iniziale: che dire di quel carattere di cosa dell'opera in cui consiste la sua realtà immediata? Ormai siamo così progrediti da non porre neppure più il problema della cosità dell'opera, poiché il solo fatto di porlo farebbe assumere anticipatamente e surrettiziamente l'opera come un oggetto semplicemente presente. In tal caso non imposteremmo la questione a partire dall'opera, ma a partire da noi: da noi che, in tal modo, non lasceremmo che l'opera sia un'opera, ma vedremo in essa soltanto un oggetto che suscita in noi non si sa qual stato d'animo.

Ciò che nell'opera, presa come oggetto, ha l'aspetto della cosità, nel senso del concetto abituale di cosa, se è considerato in base all'opera è la terrestrità dell'opera. La Terra emerge nell'opera, poiché l'opera è-presente come tale là dove la verità è in opera, e perché la verità è-presente in quanto si istituisce in un ente. È nella Terra, come l'essenzialmente autochiudentesi, che l'apertura dell'Aperto trova il suo più alto ob-stare e in tal modo lo stato del suo stare costante, in cui deve fondarsi la figura.

Sarà dunque un problema futile quello del carattere di cosa della cosa? Per nulla. Se non è possibile determinare il carattere di opera in base a quello di cosa, è possibile, al contrario, porre adeguatamente il problema del carattere di cosa della cosa esclusivamente muovendo da una consapevolezza precisa circa il carattere di opera dell'opera. Non è un risultato trascurabile; non si dimentichi infatti che i modi di concepire la cosità divenuti abituali da tanto tempo

usano violenza al carattere di cosa della cosa e impongono una visione dell'ente nel suo insieme che rende incomprendibile la costituzione essenziale così del mezzo come dell'opera e accieca nei confronti dell'essenza originaria della verità.

Per la determinazione della cosità della cosa risultano inadeguate così la dottrina che la concepisce come portatrice di proprietà, come quella che vede nella cosa l'unità di un molteplice di dati sensibili, e infine quella che intende la cosa come congiunzione di materia e forma [*Form*], prendendo a modello l'interpretazione del mezzo. Se si vuol capire la cosità della cosa bisogna prender le mosse dall'appartenenza della cosa alla Terra. L'essenza della Terra, come la non costretta sorreggitrice-autochiudentesi, si svela solo nel suo emergere dentro un Mondo, in una contrapposizione reciproca. Questa lotta si consolida nella figura dell'opera e si rende in essa manifesta. Ciò che vale per il mezzo, e cioè che il suo carattere di mezzo è compreso soltanto sul fondamento dell'opera, vale anche per il carattere di cosa della cosa. Il fatto che non sappiamo nulla, o sappiamo qualcosa solo indeterminatamente, circa la cosità della cosa e dobbiamo quindi far ricorso all'opera, rende immediatamente chiaro che nell'opera è in opera proprio lo storicizzarsi della verità, l'aprimiento dell'ente. Ma, si potrebbe obiettare: l'opera, da parte sua, prima ancora di esser fatta e proprio per esser fatta, non deve trovarsi già in un rapporto con le cose della Terra, con la natura, se deve sospingere efficacemente nell'Aperto la cosità? Uno che se ne intendeva, Albrecht Dürer, sentenziò: « Poiché l'arte, in verità, è dentro la natura, chi è capace di trarla fuori, la possiede ». « Trar fuori » significa qui cogliere il tratto e tirarlo col tiralinee sulla carta. Ma, si potrebbe obiettare: in qual modo il tratto potrebbe esser tratto-fuori se non apparisse come tratto, se cioè, sia dall'inizio, non fosse in chiaro come lotta fra misura e dismisura in seno al progetto artistico? Certamente sussistono nella natura tratto, misura e limite, nonché la relativa possibilità di trarli fuori, l'arte. Ma è altrettanto certo che l'arte si rivela nella na-

tura solo in virtù dell'opera, poiché essa è originariamente riposta nell'opera.

Lo sforzo per raggiungere la realtà dell'opera deve preparare il terreno per rintracciare nell'opera reale l'arte e la sua essenza. Il problema dell'essenza dell'arte e della via della sua soluzione, debbono essere posti su una nuova base. La risposta a questo problema, come del resto ogni risposta genuina, sarà solo l'ultimo passo di una lunga serie di interrogativi. Ogni risposta conserva il suo valore di risposta solo fin che resta radicata nella domanda.

L'esser-opera dell'opera non solo ha reso più chiara la realtà dell'opera ma l'ha anche arricchita. All'esser-opera dell'opera appartengono coesenzialmente tanto coloro che la fanno quanto coloro che la salvaguardano. Ma è l'opera stessa a rendere possibili coloro che la fanno e a richiedere, quanto alla sua stessa essenza, coloro che la salvaguardano. Che l'arte sia l'origine dell'opera significa che essa fa sorgere nella loro essenza quelli che sono ad essa coesenziali: i facenti ed i salvaguardanti. Ma che cos'è l'arte in se stessa perché noi possiamo a buon diritto chiamarla origine?

Nell'opera si attua lo storicizzarsi della verità, e precisamente nel modo dell'essere-in-opera. Perciò l'essenza dell'arte venne da noi intesa come il porre in opera la verità. Ma questa determinazione è volutamente ambigua. Per un lato significa: l'arte è il fissarsi della verità ordinantesi nella figura. Il che ha luogo nel fare come produzione [*hervor-bringen*] del non-esser-nascosto dell'ente. Ma porre in opera significa anche: porre in moto e far esser storico l'esser-opera. Il che ha luogo come salvaguardia. Così l'arte è la produttrice salvaguardia della verità in opera. Ma in tal caso l'arte è il divenire e lo storicizzarsi della verità. La verità sorge dunque dal nulla? Sí, se per « nulla » si intende la pura negazione dell'ente inteso come quella semplice-presenza abituale che l'opera, nel suo limpido sussistere, denuncia e dissolve come l'ente solo presuntivamente vero. La verità non può mai esser letta presso ciò che è semplicemente-presente e abituale. La verità dell'Aperto e l'illuminazione dell'ente si realizzano solo se è

progettata l'apertura che l'esser-gettato [*Geworfenheit*] porta con sé. La verità, come illuminazione e nascondimento dell'ente, si storicizza se viene poetata [*gedichtet*]. Ogni arte, in quanto lascia che si storicizzi l'avvento della verità dell'ente come tale, è nella sua essenza Poesia [*Dichtung*]. L'essenza dell'arte, in cui risiedono contemporaneamente opera d'arte e artista, è il porsi in opera della verità. Dall'essenza poetica dell'arte deriva lo spalancarsi, nel mezzo dell'ente, di un luogo aperto, nella cui apertura ogni cosa è diversa dall'abituale. In virtù del progetto — proprio dell'opera — del non-esser-nascosto dell'ente che ci viene incontro, ogni abitudine tramandata dilegua nell'opera come non-essente, perdendo così il potere di offrire e conservare l'essere come misura. Lo straordinario, qui, sta nella impossibilità assoluta da parte dell'opera di influire sull'ente abituale e ordinario mediante un'azione causale. L'efficienza dell'opera non consiste nel produrre effetti. Essa consiste invece in quel mutamento del non-esser-nascosto dell'ente che è connesso all'opera: cioè in un mutamento dell'essere.

Ma Poesia non significa escogitazione sbrigliata e arbitraria o abbandono all'irreale della semplice rappresentazione fantastica. Ciò che la Poesia, come progetto illuminante, dispiega nel non-esser-nascosto e progetta nel tratto della figura, è l'Aperto che essa fa sí che si storicizzi, e precisamente in modo tale che l'Aperto, nel seno dell'ente, porti l'ente stesso a risplendere e a risuonare. Muovendo da una visione rigorosa dell'essenza dell'opera e del suo rapporto con lo storicizzarsi della verità dell'ente, è da revocare in dubbio se l'essenza della Poesia — e quindi, egualmente, del progetto — possa esser pensata adeguatamente se è concepita in termini di immaginazione comunque intesa.

L'essenza della Poesia, quale abbiamo ora conosciuta in modo ampio, e forse proprio per questo non indeterminato, deve essere tenuta ben salda nella sua dignità di problema e come tale indagata.

Se ogni arte è, nella sua essenza, Poesia, l'architettura,

la scultura e la musica dovranno poter esser ricondotte alla poesia [*Poesie*]. Ma non si tratterà di un arbitrio? Sí, certo, se concepissimo le arti suddette come sottospecie dell'arte della parola, se è lecito designare la poesia con questa espressione facilmente equivocabile. Ma la poesia [*Poesie*] è soltanto un modo della progettazione illuminante della verità, cioè del Poetare [*Dichten*] nel senso piú ampio. Tuttavia l'opera d'arte in parola, la poesia in senso stretto, ha una posizione sua propria nell'insieme delle arti.

Per rendersene conto basta un concetto esatto del linguaggio. Abitualmente il linguaggio è inteso come una specie di comunicazione. Serve alla conservazione e all'accordo, cioè, in genere, alla comprensione interumana. Ma il linguaggio non è soltanto e in primo luogo l'espressione orale e scritta di ciò che dev'essere comunicato. Esso non si limita a trasmettere in parole e frasi ciò che è già rivelato o nascosto, ma, per prima cosa, porta nell'Aperto l'ente in quanto ente. Là dove non ha luogo linguaggio di sorta, come nell'essere della pietra, della pianta e dell'animale, non ha neppur luogo alcun aprimento dell'ente e quindi nessun aprimento del non-essente e del vuoto. Il linguaggio, nominando l'ente, per la prima volta lo fa accedere alla parola e all'apparizione. Questo nominare dà un nome all'ente nel suo essere e in base ad esso. Questo dire è un progetto dell'illuminazione in cui è detto il modo di essere in cui l'ente accede all'Aperto. Progettare [*ent-werfen*] è la liberazione di un « gettamento » secondo cui il non-esser-nascosto si dispone nell'ente come tale. La dizione progettante è ad un tempo il ripudio di quella sorda confusione in cui l'ente si copre e si sottrae. Il dire [*sagen*] progettante è Poesia. Questo dire è saga [*Sage*] del Mondo e della Terra, dell'ambito della loro lotta e quindi del costituirsi della vicinanza o della lontananza degli Dei. La Poesia è la saga del non-esser-nascosto dell'ente. Ogni lingua è lo storicizzarsi di quel dire in cui per un popolo si apre storicamente il suo Mondo e per cui la Terra è custodita nella sua chiusura. Il dire progettante è quello che, nella elaborazione del dicibile, fa sí che contemporanea-

mente acceda al mondo anche l'indicibile come tale. In questo dire si approntano per un popolo storico i concetti del suo essere, cioè della sua appartenenza alla storia del mondo.

La Poesia qui è pensata in un senso così ampio e, ad un tempo, in una così intima ed essenziale unità col linguaggio e la parola, da lasciar aperta la questione se l'arte, in tutte le sue maniere, dall'architettura alla poesia, esaurisca veramente l'essenza della Poesia.

Il linguaggio stesso è Poesia in senso essenziale. Essendo il linguaggio quell'evento in cui l'ente in quanto ente si apre in generale agli uomini, la poesia (la Poesia in senso stretto) è la più originaria Poesia in senso essenziale. Non è che il linguaggio sia Poesia perché è la poesia originaria [*Urpoesie*], ma la poesia si realizza nel linguaggio perché questo custodisce l'essenza originaria della Poesia. Per contro l'architettura e la scultura hanno sempre luogo solo nell'Aperto del dire e del nominare: ne sono rette e guidate. E proprio per questo restano sempre vie e maniere particolari in cui la verità si dispone nell'opera. Ciascheduna di esse è un particolare Poetare entro l'illuminazione dell'ente che di già, e in modo inosservato, si è storicizzato nel linguaggio. L'arte, in quanto messa in opera della verità, è Poesia. Ma non è poetica [*dichtend*] soltanto la produzione dell'opera; lo è altrettanto, a modo suo, anche la salvaguardia dell'opera. Un'opera è reale come opera soltanto se noi stessi ci sottraiamo alla nostra abitudine ed entriamo in ciò che l'opera apre, per condurre il nostro essere stesso a soggiornare nella verità dell'ente.

L'essenza dell'arte è la Poesia. Ma l'essenza della Poesia è la instaurazione [*Stiftung*] della verità. Instaurare qui è inteso in un triplice significato: come donare, come fondare, come iniziare. Ma l'instaurazione è reale solo nel salvaguardare. Pertanto ad ogni modalità dell'instaurare corrisponde una modalità del salvaguardare. Qui non è possibile che delineare a larghi tratti questa struttura dell'arte, e sempre relativamente ai risultati raggiunti nella determinazione dell'essenza dell'opera.

Il porsi in opera della verità apre il prodigioso, rovesciando l'ordinario e ciò che è mantenuto come tale. La verità, aprendosi nell'opera, non trova in ciò che è durato finora né fondamento né giustificazione. Ciò che è durato finora non trova nell'opera che la confutazione della sua realtà esclusiva. Ciò che è instaurato dall'arte non trova né contrappeso né compenso in ciò che è immediatamente presente e disponibile. La fondazione è un traboccamento, una donazione.

Il progetto poetico [*dichtend*] della verità che si pone in opera non ha mai luogo nel vuoto e nell'indeterminato. La verità in opera è invece pro-gettata per i salvaguardanti a venire, cioè per l'umanità storica. Ciò che risulta così gettato non è però il frutto di una esigenza arbitraria. Il progetto veramente poetico è l'apertura di ciò in cui l'Esserci è di già gettato in quanto storico. È, cioè, la Terra e, per un popolo storico, la sua Terra, il fondamento autochiudentesi su cui esso riposa, assieme a tutto ciò che, pur essendogli ancora nascosto, esso già è. Ma è anche il suo Mondo, quale si dispiega secondo il rapporto che viene a costituirsi fra l'Esserci e il non-esser-nascosto dell'essere. Pertanto, tutto ciò che fu donato all'uomo nel progetto, deve esser tratto-fuori dal suo fondamento nascosto e fatto riposare in esso. In tal modo questo fondamento è fondato come fondamento sorreggente. Ogni fattura d'opera, in quanto costituisce un trar fuori di questo genere, è un creare-attinente [*schöpfen*]. Il soggettivismo moderno equivoca il concetto di creatività, intendendola come l'azione geniale di un soggetto sovrano. L'instaurazione della verità è instaurazione non solo nel senso di libera donazione, ma anche nel senso di fondamento che fonda. Il progetto poetico viene dal nulla, nel senso che non riceve il suo dono dall'abituale e dal tramandato. Ma esso non sorge mai dal nulla assoluto, poiché ciò che è pro-gettato in virtù sua, è semplicemente la determinazione rattenuta dello stesso Esserci storico.

Dono e fondazione racchiudono in sé la immediatezza di ciò che chiamiamo inizio. Ma questa immediatezza dell'inizio, cioè la singolarità del suo salto fuori dell'immediato, non solo non esclude ma esige che l'inizio si prepari da gran tempo e senza dar nell'occhio. L'inizio autentico, in quanto salto, è sempre un salto in avanti in cui è già oltrepassato tutto ciò che verrà, anche se lo è in modo velato. L'inizio include già, nascosta, la fine. L'inizio autentico non ha però il genere di « inizialità » propria del primitivo. Il primitivo, essendo privo del carattere anticipativo del salto donante e fondante, è sempre mancante di avvenire. Esso non può lasciar derivare nulla dal suo seno, poiché non racchiude in sé null'altro che ciò di cui è prigioniero.

L'inizio, al contrario, racchiude sempre in sé la pienezza del prodigioso e perciò la lotta con l'ordinario. L'arte come Poesia è instaurazione nel terzo senso, cioè come istitutrice della lotta per la verità, è instaurazione come inizio. Sempre, quando l'ente nel suo insieme richiede, in quanto ente, il suo fondamento nell'apertura, l'arte raggiunge la sua essenza storica come instaurazione. Essa comparve per la prima volta in Occidente col mondo greco. Ciò che « essere » doveva significare da allora in poi, fu posto in opera in modo decisivo. L'ente nel suo insieme, così aperto, fu poi trasformato in ente nel senso di creatura di Dio. Ciò avvenne nel Medioevo. Questo ente venne ulteriormente trasformato all'inizio e nel corso del Mondo Moderno. L'ente divenne oggetto [*Gegenstand*] calcolabile, dominabile e trasparente. Ogni volta si dischiuse un Mondo nuovo ed essenziale. Ogni volta l'apertura dell'ente dovette esser ordinata — mediante il consolidamento della verità nella figura — nell'ente stesso. Ogni volta si storicizzò il non-esser-nascosto dell'ente. Questo non-nascondimento fu posto in opera: questo « porre » è prodotto dall'arte.

Sempre quando l'arte si storicizza, cioè quando un inizio è, si ha nella storia un urto, e la storia inizia o riinizia.

Qui « storia » non significa la serie indifferente degli eventi nel tempo, per importanti che siano. La storia è il risveglio di un popolo ai suoi compiti, in quanto inserimento in ciò che gli è stato affidato.

L'arte è la messa in opera della verità. In questa affermazione si nasconde un'ambiguità essenziale in virtù della quale la verità è ad un tempo il soggetto e l'oggetto del porre in opera. Qui, però, soggetto e oggetto sono termini inadeguati. Essi impediscono proprio di pensare l'equivocità di questa essenza (compito, questo, che esorbita dalla presente trattazione). L'arte è storica e come tale è la salvaguardia fattiva della verità in opera. L'arte si storicizza come Poesia. La Poesia è instaurazione nel triplice senso di donazione, fondazione e inizio.

In quanto instaurazione, l'arte è essenzialmente storica. Ma ciò non significa soltanto che l'arte abbia una storia estrinseca, nel senso che col trascorrere del tempo essa sorge, cambia e scompare assieme a tutte le altre cose, presentando così aspetti mutevoli alla ricerca storica; l'arte è storia e lo è nel senso essenziale sopra chiarito che essa fonda la storia.

L'arte fa scaturire la verità. L'arte fa scaturire la fondante salvaguardia della verità dell'ente nell'opera. Far scaturire qualcosa [*etwas entspringen*], porlo in opera con un salto [*Sprung*] che muova dalla sua provenienza essenziale, tutto questo è racchiuso nel significato della parola origine [*Ursprung*].

L'origine dell'opera d'arte, cioè, ad un tempo, dei facenti e dei salvaguardanti — ossia dell'Esserci storico di un popolo — è l'arte. E ciò perché l'arte è nella sua essenza origine e null'altro: una maniera eminente in cui la verità si fa essente, cioè storica.

Stiamo indagando intorno all'essenza dell'arte. Perché lo facciamo? Lo facciamo per poter indagare più genuinamente se nel nostro Esserci storico l'arte sia un'origine oppure no; se, e a quali condizioni, lo possa e lo debba essere.

Questo genere di riflessione non può forzare l'arte nel suo divenire; tuttavia questo sapere riflessivo è la preparazione preliminare, e perciò indispensabile, per il divenire dell'arte. Solo questo sapere prepara all'opera lo spazio, ai facenti la via, ai salvaguardanti il luogo.

In questo sapere, che può accrescersi solo lentamente, si decide se l'arte possa essere un'origine — e se debba perciò essere un salto anticipante — oppure se debba restare semplicemente un alcunché di accessorio che portiamo con noi come un fenomeno abituale della cultura.

Siamo noi, nel nostro Esserci, storicamente all'origine? Sappiamo — cioè cerchiamo veramente — l'essenza dell'origine? Oppure, nel nostro atteggiamento di fronte all'arte, ci affidiamo semplicemente alle notizie erudite sul passato?

Per questo *aut-aut* e per la sua decisione c'è un segno sicuro. Hölderlin, il poeta la cui opera aspetta ancora la comprensione dei Tedeschi, vi ha accennato quando dice:

Difficilmente ciò che abita vicino all'origine, abbandona il suo posto. (*Die Wanderung*, IV, 167).

CONCLUSIONE

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.

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 secoli.

Certamente si parla anche delle opere immortali dell'arte e dell'arte come di un valore eterno. Se ne parla in quel linguaggio che in tutte le cose essenziali non procede con rigore perché teme che un tale procedere significhi, in ultima analisi: pensare. Quale angoscia è oggi maggiore di quella davanti al pensare? Il parlare dell'eterno operare dell'arte e del valore immortale dell'arte possiede un contenuto e una validità? O si tratta soltanto di modi di dire avventati di un tempo in cui la grande arte, unitamente alla sua essenza, ha abbandonato l'uomo?

Nella meditazione più vasta — perché pensata in base alla metafisica — che l'Occidente posseda intorno all'essenza dell'arte, nelle *Lezioni di estetica* di Hegel, è scritto: « Ma non abbiamo più alcuna necessità assoluta di dare espressione a un contenuto nella forma dell'arte. Quanto alla sua suprema destinazione, l'arte è per noi qualcosa di passato... » (*WW X*, 1, p. 16).

Non si può passar sopra a ciò che è contenuto e presupposto in questa affermazione contrapponendogli l'osservazione che, dall'inverno 1829-30 in cui l'estetica di Hegel venne esposta per l'ultima volta nell'Università di Berlino, abbiamo assistito alla nascita di molte nuove opere d'arte e di numerosi nuovi indirizzi artistici. Hegel non ha mai preteso negare questa possibilità. La domanda resta quindi sempre attuale: l'arte è ancor oggi una maniera essenziale e necessaria in cui si storicizza la verità decisiva per il nostro Esserci storico, o non lo è più? E se non lo è più, resta sempre da chiedere perché non lo sia più. L'ultima parola intorno a questa affermazione di Hegel non è ancora stata detta; dietro di essa, infatti, c'è tutto il pensiero occidentale a partire dai Greci, pensiero che corrisponde a una verità dell'ente già storicizzatasi. L'ultima parola intorno a questa affermazione si avrà — se la si avrà — a partire

da questa verità dell'ente e sopra di essa. Fino allora l'affermazione resta valida. Proprio per questo è necessario chiederci se la verità che l'affermazione enuncia sia definitiva, e che cosa ne venga, se è tale.

Queste domande, che ci toccano ora espressamente ora casualmente, possono venir poste solo sul fondamento di una considerazione dell'essenza dell'arte. Ponendo il problema dell'origine dell'opera d'arte, ci siamo proposti di fare qualche passo innanzi su questa via. L'essenziale è di porre in luce il carattere di opera dell'opera. Il significato attribuito qui al termine « origine », è pensato in base all'essenza della verità.

La verità di cui qui si discorre non fa tutt'uno con ciò che è comunemente inteso con questo termine, cioè con ciò che è attribuito al conoscere e alla scienza come loro proprietà, in contrapposizione al bello e al buono, intesi come i valori propri del comportamento non teoretico.

La verità è il non-esser-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 nella verità. Non è quindi qualcosa di relativo al piacere, quale suo semplice oggetto. Il bello riposa, sí, nella forma [*Form*], ma solo perché la forma prese luce dall'essere come « entità » dell'ente. L'essere si attua allora come εἶδος. L'ιδέα si ordina nella μορφή. Il σύνολον, il tutto unitario di μορφή e ὕλη, cioè l'ἔργον, è [*ist*] nel modo della ἐνέργεια. Questo modo dell'esser-presente diviene l'*actualitas* dell'*ens actu*. L'attualità diviene realtà [*Wirklichkeit*]. La realtà diviene oggettività [*Gegenständlichkeit*]. L'oggettività diviene esperienza vissuta [*Erlebnis*]. 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 occidentale. Questa non va intesa a partire dalla bellezza per sé presa piú di quanto vada in-

tesa a partire dall'esperienza vissuta, ammesso che, in generale, il concetto metafisico penetri nella sua essenza.

AGGIUNTA *

A un lettore attento le pagine 48 e 56 presentano una difficoltà essenziale, per il fatto che le espressioni « fissazione della verità » [*Feststellen der Wahrheit*] e « lasciare che l'avvento della verità si storicizzi » [*Geschehenlassen der Ankunft von Wahrheit*] sembrano incompatibili. Infatti la « fissazione » esige un volere che preclude e impedisce l'avvento. Per contro, nel « lasciare che avvenga » si richiede una sottomissione e quindi, in certo modo, un non-volere che dà via libera all'avvento.

La difficoltà scompare se intendiamo il « fissare » nel senso suggerito dal contesto generale e in primo luogo dalla espressione conduttrice « messa in opera della verità » [*ins-Werk-setzen der Wahrheit*]. Nel « porre » [*stellen*] e nel « mettere » [*setzen*] rientra anche il collocare [*legen*]: significati, questi, che sono tutti raccolti nel latino *ponere*.

Io *stellen* [di *feststellen* = fissare] dev'essere pensato nel senso di θέσις. Per questo si dice, a pagina 46: « Porre e imporre sono qui sempre (!) intesi a partire dal senso greco di θέσις, che sta a significare un produrre esponente nel non-esser-nascosto ». Il « porre » greco significa: posare, far sorgere: ad esempio, una statua; significa: depositare, collocare un'offerta. Porre e collocare hanno il significato del tedesco *her-vor-bringen*: portare [*bringen*] qui vicino (*her-*) nel non-esser-nascosto, qui dinnanzi [*vor-*] fra ciò che è-presente: cioè lasciare che la cosa giaccia lì dinnanzi. Mettere e porre non hanno qui il significato moderno del contrap-porsi (all'Io-soggetto). Lo « stare » della statua (cioè l'esser-presente dell'apparizione del suo aspetto) è tutt'altra cosa dello « stare » di ciò che ci contra-s t a nel senso di oggetto. Lo stare è la co-s t a n z a dell'apparire (cfr.

* Si tratta dell'aggiunta apposta alla edizione separata del saggio apparsa presso l'editore Reclam, Stuttgart 1961. [N. d. T.]

p. 21). Invece, tesi antitesi e sintesi, nella dialettica di Kant e dell'idealismo tedesco, indicano un « porre » che cade all'interno della sfera della soggettività della coscienza. In base a ciò, Hegel — a buon diritto dal suo punto di vista — ha interpretato la *θέσις* greca nel senso della posizione immediata dell'oggetto. Un « porre » del genere è quindi per Hegel ancora non vero, mancante com'è della mediazione dell'antitesi e della sintesi (cfr. *Hegel und die Griechen*, nella *Festschrift* per H.-G. Gadamer, 1960).

Ma se in questo saggio sull'opera d'arte teniamo fermo lo sguardo al senso greco di *θέσις*: lasciare che la cosa ci stia innanzi nell'apparire della sua presenza, allora il « fisso » del « fissare » non potrà mai assumere il significato di un irrigidimento nella immobilità della sicurezza.

Il « fisso » ha qui il significato del delimitare, del lasciar essere nei propri limiti (*πέρας*), del tracciare un contorno (p. 48 s.). Nel senso greco, il limite non imprigiona, ma, nel suo esser-prodotto, immette l'esser-presente nella sua apparizione. Il limite pone nella libertà del non-nascondimento; è in virtù del suo contorno che nella luce greca la montagna si staglia nella sua quiete. Il limite fissato è la sorgente del riposo — e proprio nella pienezza della mobilità —; tutto questo vale per l'opera nel senso greco di *ἔργον*. Il suo « essere » è la *ἐνέργεια*, che racchiude in sé una quantità ben maggiore di movimento delle moderne « energie ».

In nessun caso, dunque, la fissazione della verità, retamente intesa, può contraddire al « lasciar che si storicizzi ». Infatti, per un verso, questo « lasciar » non è per nulla una « passività », ma una suprema attività (cfr. *Vorträge und Aufsätze*, p. 49) nel senso della *θέσις*, un « operare », un « volere », quale a p. 51 di questo saggio è presentato come « il lasciarsi essere estatico dell'uomo esistente nel non-esser-nascosto dell'essere ». E per un altro verso, lo « storicizzarsi » [*geschehen*] a cui si allude nel « lasciar che si storicizzi » la verità nell'opera è quel movimento che regna nella illuminazione e nel nascondimento, o meglio nella loro articolazione unitaria, quel movimento

che regna nella illuminazione dell'autonascondimento come tale e da cui deriva, di nuovo, ogni illuminazione. Questo « movimento » richiede una fissazione nel senso del pro-durre [*Hervorbringen*], in cui l'addurre del pro-durre è da intendersi nel senso precisato a p. 47, in quanto il produrre che fa [che crea = *schöpfen*] è « in primo luogo un ricevere e un assumere all'interno del rapporto al non-esser-nascosto ».

Quanto siamo venuti dicendo illumina anche il significato del termine *Ge-Stell* [p. 48]: il raccoglimento della produzione, del lasciar pervenire nella linea di separazione come contorno (*πέρας*). È attraverso il *Ge-Stell* così inteso che si chiarisce il senso di *μορφή* come figura. E difatti *Ge-Stell* — il termine che ho successivamente impiegato per designare l'essenza della tecnica moderna — è stato pensato a partire dal *Ge-Stell* come viene inteso qui, e non nel senso di apparecchio e apparecchiatura. Questo legame è essenziale perché storico-ontologico. Il *Ge-Stell* come essenza della tecnica moderna deriva dal lasciar giacere lì dinnanzi (*λόγος*) come lo intesero i Greci, dalla *ποίησις* e dalla *θέσις* greche. Nel porre [*stellen*] di questo secondo *Ge-Stell*, cioè, ora, nella richiesta di porre ogni cosa in uno stato di sicurezza, si annuncia l'esigenza della *ratio red-denda*, cioè del *λόγον διδόναι*; di modo che tale richiesta assume, nel *Gestell*, la potenza dell'incondizionato, e il rappresentare [*Vor-stellen* = porre-innanzitutto] trapassa dal percepire in senso greco al porre-innanzitutto in modo sicuro e garantito.

Quando nel saggio sull'*Origine dell'opera d'arte* incontriamo le parole « fissare » [*fest-stellen*] e *Ge-stell* dobbiamo, da un lato, prescindere dai significati moderni di *stellen* e *Gestell*, e dall'altro dobbiamo tener presente in qual modo ed in qual misura l'essere che, quale *Ge-Stell*, determina il mondo moderno, derivi dalla struttura-destino [*Geschick*] occidentale dell'essere, e non sia quindi un'esco-gitazione dei filosofi, ma sia offerto al pensiero di coloro che pensano (cfr. *Vorträge und Aufsätze*, pp. 28-49).

Non è facile chiarire le determinazioni, brevemente de-

lineate a p. 46, dell'« istituire » e dell'« istituirsi della verità nell'ente ». Anche qui dobbiamo guardarci dall'intendere l'« istituire » nel senso che gli è attribuito dal saggio sull'*Essenza della tecnica*, e cioè come « organizzare » e approntare. L'istituire è invece da intendersi in base alla « attrazione della verità verso l'opera » (di cui si parla a p. 47), affinché la verità, nel mezzo dell'ente, si renda più essente, facendo proprio l'esser-opera.

Se teniamo presente che la verità in quanto non-esser-nascosto dell'ente non significa altro che l'esser-presente [*anwesen*] dell'ente come tale — cioè l'essere — (cfr. p. 56), parlare dell'istituirsi della verità, cioè dell'essere, nell'ente, finisce per concernere la differenza ontologica (Cfr. *Identität und Differenz*, 1957, pp. 37 ss.). È proprio in conseguenza di ciò che il presente saggio sull'*Origine dell'opera d'arte* si cautela dichiarando (p. 46): « Con il rinvio all'istituirsi dell'apertura nell'Aperto, il pensiero rasenta un campo che qui non può ancora esser preso in esame ». Il saggio sull'*Origine dell'opera d'arte* si muove consapevolmente, e tuttavia inespressamente, nella direzione del problema dell'essenza dell'essere. La riflessione intorno all'essenza dell'arte è interamente e rigorosamente determinata dal solo problema dell'essere. L'arte non vi è considerata come fatto culturale, né vi costituisce una manifestazione dello spirito. Essa rientra nell'evento [*Ereignis*] in base a cui si determina originariamente il « senso dell'essere » (cfr. *Sein und Zeit*). Che cosa sia l'arte è un problema a cui il saggio non dà alcuna risposta. Ciò che ha l'apparenza d'una risposta non costituisce che un'indicazione per la ricerca (cfr. le prime frasi della Conclusione).

A queste indicazioni appartengono due importanti avvertimenti, che si trovano a p. 56 e a p. 61. In ambedue i luoghi si discorre di « ambiguità ». A p. 61 si accenna a un'« ambiguità essenziale » riposta nella designazione dell'arte come « messa in opera della verità ». Infatti la verità è per un verso « soggetto » e per l'altro « oggetto ». L'una e l'altra caratterizzazione restano « inadeguate ». Se la verità è « soggetto », l'espressione « messa in

opera della verità » viene a significare « porsi in opera della verità » (Cfr. pp. 56 e 21). L'arte è allora pensata a partire dall'evento del senso dell'essere; ma l'essere è inteso come pretesa dell'uomo e come richiedente l'uomo. L'arte è perciò contemporaneamente determinata come « porre in opera la verità », nel qual caso la verità è « oggetto » e l'arte è il fare e il salvaguardare dell'uomo.

All'interno del rapporto uomo all'arte, sorge l'altra ambiguità relativa alla messa-in-opera della verità che, sopra, a p. 55, è designata come fare e come salvaguardare. A p. 55 e a p. 42, si afferma che opera d'arte e artista riposano « assieme » nell'essenza dell'arte. Nell'espressione « messa-in-opera-della-verità », in cui resta indeterminato e tuttavia determinabile chi (o che cosa) « metta », si cela il rapporto fra l'essere e l'essenza dell'uomo, rapporto che in questa forma è però pensato in modo inadeguato: difficoltà, questa, veramente grave che mi si è fatta chiara dopo *Sein und Zeit* e che, successivamente, si è manifestata linguisticamente in svariate forme (cfr. le conclusioni in *Zur Seinfrage* e questo saggio a p. 46, là dove si dice: « Basti accennare che... »).

Questo complesso di problemi di grande importanza si raccoglie attorno al vero e proprio nocciolo della questione che si trova là dove si discute dell'essenza del linguaggio e della Poesia, sempre in riferimento all'appartenenza reciproca dell'essere e del dire.

È inevitabile che il lettore, il quale, naturalmente, accede al saggio dall'esterno, dapprima e per un lungo tratto veda ed intenda le cose in discussione non a partire dalla silenziosa regione di ciò che bisogna pensare. Da parte sua l'autore si trova nella necessità parimenti inevitabile di parlare la lingua adatta a ciascuna delle tappe del suo cammino.