Sophia's voices

Le voci di Sophia

Rivista di Filosofia e scienze umane

Journal of philosophy and humanities



Arte, linguaggio e verità in (e dopo) Martin Heidegger. A cinquant'anni dalla morte

NUMERO SPECIALE 01, 2026

A CURA DI GIACOMO FRONZI

https://levocidisophia.it

https://levocidisophia.it/en/

Direttore responsabile: Paolo Ercolani (Aggiunto come Direttore responsabile *DOPO* il processo di revisione tra pari inerente alla pubblicazione del primo numero a seguito di accordi successivi post revisione effettuata; iscritto all'albo dei giornalisti), Università degli Studi di Urbino *Carlo Bo*
[EDITOR IN CHIEF] Direttrice editoriale, coordinamento scientifico e sponsorizzazione: Stefania Lombardi, CNR. ORCID ID: 0000-0003-3545-1170
CONTATTO SPECIFICO DELLA DIRETTRICE EDITORIALE: stefania@levocidisophia.it
Comitato di direzione: Beppe Carrella (*già* Luiss *Guido Carli*), Sara Chessa (Giornalista. *Bridges for Media Freedom*), Maria De Carlo [Giornalista pubblicista. Presidente di "Conduco un Dialogo"], Mario De Caro (Università *Roma Tre*. Aggiunto nel Comitato di Direzione dopo il 15 aprile 2025), Paolo Ercolani (Università degli Studi di Urbino *Carlo Bo*), Arianna Fermani (Università di Macerata), Mario Guarna [Presidente del Premio Nazionale di Filosofia], Stefania Lombardi (CNR. ORCID ID: 0000-0003-3545-1170), Antonio Martone (Università degli Studi di Salerno. Aggiunto nel Comitato di Direzione dopo il 15 aprile 2025). Pamela Memè (Giornalista pubblicista. Ultima affiliazione come studentessa: Università Europea di Roma), Riccardo Roni (Università della Basilicata. ORCID ID: 0000-0002-9704-2033), Nicla Vassallo (Università di Genova. Aggiunta nel Comitato di Direzione dopo il 15 aprile 2025).
OGNI MEMBRO DEL COMITATO DI DIREZIONE PUÓ ESSERE CONTATTATO A QUESTA E-MAIL: direzione@levocidisophia.it
Comitato scientifico: Domenico Bilotti (Università *Magna Graecia* – Catanzaro), Danilo Campanella (psicologo iscritto all'Ordine degli Psicologi del Lazio), Beppe Carrella (*già* Luiss *Guido Carli*), Sara Chessa (*Bridges for Media Freedom*), Antonio Cecere (Università *Tor Vergata* di Roma), Stefano Coletta, Francesco Coniglione (Università degli Studi di Catania), Giuseppe D'Acunto (Università Pontificia *Regina Apostolorum*), Mario De Caro (Università *Roma Tre*), Moira De Iaco (Università degli Studi di Bari. ORCID ID: 0000-0001-5943-8267), Anna Donise (Università degli Studi di Napoli *Federico II*), Paolo Ercolani (Università degli Studi di Urbino *Carlo Bo*), Adriano Fabris (Università di Pisa. ORCID ID: 0000-0001-5245-4125), Ubaldo Fadini (Università degli Studi di Firenze. ORCID ID: 0000-0002-1425-0540), Fabiola Falappa (Università di Macerata. ORCID ID: 0009-0008-6145-1936), Arianna Fermani (Università di Macerata), Valentina Ferrari (CNR. Aggiunta dopo il 15 aprile 2025), Piero Formica (*Innovation Value Institute* della *Maynooth University*, Irlanda), Elena Giglia (Università di Torino. ORCID ID: 0000-0003-4927-2632), Elisa Guidi (Scuola Normale Superiore di Pisa), Barbara Henry (Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa), Alfonso Maurizio Iacono (Università di Pisa), Laura Lippolis (Sapienza – Università di Roma), Stefania Lombardi (CNR. ORCID ID: 0000-0003-3545-1170), Giovanni Magrì (*già* Università degli Studi di Catania), Antonio Martone (Università degli Studi di Salerno), Paola Chiara Masuzzo (IGDORE. ORCID ID: 0000-0003-3699-1195), Alessio Moneta (Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa. ORCID ID: 0000-0003-4786-9507), Matteo Mordacchini (CNR. ORCID ID: 0000-0002-1406-828X), Roberto Mordacci (Università *Vita-Salute* San Raffaele, Milano. ORCID ID: 0000-0002-6949-549X), Donato Nitti (*già Tongji University*, Shanghai), Antonina Nocera (*già* Accademia cristiana russa per gli studi umanistici – RHGA. ORCID ID: 0000-0002-2517-2701), Giuseppe Pintus (Università degli Studi di Sassari. ORCID ID: 0000-0003-2628-5713), Paolo Quintili (Università *Tor Vergata* di Roma), Riccardo Roni (Università della Basilicata. ORCID ID: 0000-0002-9704-2033), Luigi Russo (Università Europea di Roma. ORCID ID: 0000-0001-5871-7619), Laura Santos Fernández (Universidad CEU San Pablo – Madrid), Luigi Somma (Università degli Studi di Salerno. ORCID ID: 0009-0006-1236-3484), Salvatore Spina (*già* Università degli Studi di Messina. ORCID ID: 0009-0006-4318-9220. Aggiunto dopo il 15 aprile 2025), Michele Stanco (Università degli Studi di Napoli *Federico II*. ORCID ID: 0000-0002-1117-1062), David Vannozzi (Università Telematica Pegaso), Nicla Vassallo (Università di Genova), José Luis Vazquez-Poletti (Universidad Complutense de Madrid. ORCID ID: 0000-0002-6241-8141), Simone Zacchini (Università di Siena. ORCID ID: 0000-0002-8817-7075), Susy Zanardo (Università Europea di Roma), Achille Zarlenga (*già* University of Rijeka), Davide Zizza (*Italian Oscar Wilde Society*).

NUMERO SPECIALE A CURA DI GIACOMO FRONZI. OTTOBRE 2026.

Revisioni di Giacomo Fronzi e Moria De Iaco, in open peer review.
Seconda revisione di Stefania Lombardi.

Layout editoriale a cura di *Stefania Lombardi*.
Sponsor PRINCIPALE (salvo donazioni) per il costo dei DOI degli articoli, per l'eventuale pagamento dell'ISSN della rivista e per i costi di un'eventuale registrazione della rivista: *Stefania Lombardi.*

PS: Per uniformità si è optato per una sola affiliazione dei membri del Comitato Scientifico, anche in presenza di più affiliazioni; solo per la Direzione si fanno eccezioni.

Collaborazioni con il "Premio Nazionale di Filosofia" (Presidente: Mario Guarna) e con la rivista "Il Contributo" diretta da Aldo Meccariello.

NOTA METODOLOGICA:

Per i numeri speciali, la rivista adotta un sistema citazionale ibrido, che combina il Chicago Style, utilizzato nelle uscite ordinarie, con lo stile bibliografico tradizionale italiano, proprio delle monografie. Pertanto, accanto alle formulazioni previste dal Chicago Style, possono comparire anche forme proprie della tradizione citazionale italiana, quali l'indicazione degli autori mediante iniziali puntate, l'uso delle abbreviazioni *cfr.*, *ivi* e *ibidem*, nonché la formula «a cura di» in luogo di «cur.».

Rivista con scientificità ANVUR in Area 11, presente in DOAJ ed ERIH+

INDICE

- ***Martin Heidegger: un filosofo nel nostro tempo della povertà? A cinquant'anni dalla morte,*** *di Giacomo Fronzi* 5
- ***Heidegger, Hölderlin, il Dichter,*** *di Adriano Ardovino e Giampiero Moretti* 23
- ***Dopo Heidegger. Verità, evento, linguaggio, appropriazione,*** *di Pier Alberto Porceddu Cilione.* 37
- ***Il linguaggio è ancora la casa dell'essere? Verità e arte nell'epoca dei Large Language Models,*** *di Elena Bartolini* 50
- ***Images as Notanker: On Heidegger's "Imageless" Thinking in His Note to Winke (1941),*** *di Alberto Merzari.* 64
- ***Heidegger e la scultura,*** *di Giorgio Rizzo* 78
- ***Accordati al mondo. Heidegger e la musicologia moderna,*** *di Rossella Gaglione* 92
- ***La soglia del cristallo. L'ontologia dell'Ereignis e la performance art,*** *di Annagiulia Costantino* 108

Rivista di filosofia e scienze umane patrocinata da Ledizioni-Ledipublishing www.ledizioni.it

Martin Heidegger: un filosofo nel nostro tempo della povertà? A cinquant'anni dalla morte

Diritti in capo agli autori, parte di numero speciale in open peer review a cura di Giacomo Fronzi [revisionato dalla redazione, senza aggiungere commenti sui contenuti in quanto tutto ok per i revisori]

Giacomo Fronzi, Università degli Studi di Bari Aldo Moro, ORCID ID: 0000-0003-4224-5332
E-mail: giacomo.fronzi@uniba.it
doi: 10.66565/voci.2026.1.NS.cur.01
(https://levocidisophia.it/2026/10/30/martin-heidegger-un-filosofo-nel-nostro-tempo-della-poverta/)
(https://doi.org/voci.2026.1.NS.cur.01)
First online: 30/10/2026

E noi, che pensiamo a una felicità
in 'ascesa', proveremmo l'emozione
che quasi ci sconvolge,
quando cosa che è felice cade
(R.M. Rilke)[*]

Abstract eng

Fifty years after Martin Heidegger's death, this essay examines the relevance of his thought: can he be regarded as a philosopher for our "time of poverty"? Commemoration is not celebration, but an exercise in thinking and an engagement with a controversial legacy. Starting from the distinction between calculative and meditative thinking, the essay considers the difficulty of dwelling on fundamental questions, as technology — also through AI-related risks — tends to make the world available, measurable, and predictable. Heidegger's response is not to reject technology, but to establish a relation of releasement (Gelassenheit), combining use with detachment and remaining open to mystery and to what escapes calculation. The encounter with poetry and the "night of the world" makes it possible to understand poverty not only as a loss of ground, hope, and openness, but also as a condition calling for a new beginning and the recovery of our essence. The special issue develops this inquiry through philosophical and artistic perspectives on poetry, language, and Being; the limits of thinking and representation; and experiences of space, listening, art, and performance. Its contributions converge in a transformation of perspective: from presence to openness, from representation to listening, and from the object to the event. Heidegger emerges not as a source of definitive answers, but as an interlocutor inviting us to respond to the world and preserve our capacity for thought today, too.

Keywords: Martin Heidegger, technology, *Gelassenheit*, poetry, poverty

Abstract ita

A cinquant'anni dalla morte di Martin Heidegger, il contributo interroga l'attualità del suo pensiero: può essere considerato un filosofo del nostro «tempo della povertà»? La commemorazione non è celebrazione, ma esercizio del pensiero e confronto con un'eredità controversa. Muovendo dalla distinzione tra pensiero calcolante e meditante, il testo esamina la difficoltà di sostare sulle domande fondamentali, mentre la tecnica – anche attraverso i rischi dell'IA – tende a rendere il mondo disponibile, misurabile e prevedibile. La risposta heideggeriana non è il rifiuto della tecnica, ma un rapporto di «abbandono» (Gelassenheit), che coniuga uso e distacco e apre al mistero. Il confronto con la poesia e con la «notte del mondo» permette di leggere la povertà non solo come perdita di fondamento, speranza e apertura, ma anche come condizione che sollecita un nuovo inizio e il recupero dell'essenza umana. Il fascicolo sviluppa questa interrogazione attraverso prospettive filosofiche e artistiche sui rapporti tra poesia, linguaggio ed essere, sui limiti del pensiero e della rappresentazione, e sulle esperienze dello spazio, dell'ascolto, dell'arte e della performance. I contributi convergono in una trasformazione dello sguardo: dalla presenza all'apertura, dalla rappresentazione all'ascolto, dall'oggetto all'evento. Heidegger emerge non come fonte di risposte definitive, ma come interlocutore che invita a corrispondere al mondo e a custodire la capacità di pensare nel mondo odierno.

Keyword: Martin Heidegger, tecnologia, *Gelassenheit*, poesia, povertà

1. Introitus

Nel suo *Suchen auf den Wegen des Denkens: Zum 50. Todestag Martin Heideggers*[1],Holger Zaborowski sottolinea come la figura di Martin Heidegger (1889-1976) rimanga una delle più significative e, allo stesso tempo, controverse della filosofia del Novecento. La sua eredità è inseparabile tanto dalle grandi questioni che egli ha riaperto – l'essere, il tempo, la morte, la tecnica, il linguaggio, la poesia – quanto dalle contraddizioni della sua vicenda personale e politica. Ricordarlo a cinquant'anni dalla scomparsa, perciò, non può significare soltanto o semplicemente celebrarlo. La memoria autentica, soprattutto quella filosofica, deve mantenere viva la tensione fra la grandezza di un pensiero, l'eccellenza delle intuizioni e i limiti, le responsabilità e le ambiguità di chi le ha elaborate.

Una formula particolarmente efficace per comprendere Heidegger, ci ricorda Zaborowski, è quella utilizzata da Bernhard Welte al suo funerale, il 28 maggio 1976: «Er war immer ein Sucher und immer auf dem Weg» [egli è stato sempre un cercatore e sempre in cammino]. Questa definizione coglie qualcosa di essenziale della sua attività filosofica, sempre orientata non verso la costruzione di un sistema definitivo, presuntivamente in grado di risolvere una volta per tutte le grandi domande sull'essere (in un certo senso, il pensiero heideggeriano ruota sempre tutto attorno al problema metafisico per eccellenza, vale a dire il significato dell'essere) e sull'esistenza, quanto piuttosto disponibile a rimanere esposta alla domanda, tornando su ciò che sembrava già acquisito e mettendo in discussione quel che l'abitudine avrebbe reso ormai meno visibile.

Il filosofo, dunque, non è colui che propone una verità assertiva e conclusiva, ma colui, come Heidegger, che continua a camminare lungo sentieri impervi, spesso interrotti. Egli ne ha indicati molti, senza mai chiudere lo sguardo e ridurlo solo a ciò che tali percorsi potevano lasciar intravedere. Proprio per questo, l'influenza di Heidegger è andata ben oltre il campo di coloro che potremmo definire "heideggeriani" di formazione o per adesione. Hans Jonas, Jacques Derrida, Karl Löwith o Hannah Arendt, per non parlare di Hans-Georg Gadamer, non possono essere certo sussunti sotto la categoria di allievi fedeli alla linea. Tuttavia, ciascuno di loro ha articolato tesi e ipotesi spesso a partire da un serrato confronto con l'eredità heideggeriana, dimostrando come il più produttivo metodo filosofico resta quello che parte da un problema, esplora le domande che esso pone, indaga le sue molteplici e talvolta nascoste implicazioni, per poi tornare a riaprirlo costantemente.

Uno di questi problemi, autentico centro propulsivo della filosofia heideggeriana, ha a che fare con la costitutiva finitezza dell'esistenza umana. In *Essere e tempo*, l'essere umano viene pensato come un essere gettato nel mondo, nella cura, nella temporalità e nella possibilità della morte. Quest'ultima non è soltanto un evento che accade alla fine della vita, ma appartiene fin dall'inizio alla struttura della nostra esistenza, la quale si realizza solo all'interno di un orizzonte conflittuale, contraddittorio, falso e inautentico. L'essere-per-la-morte rappresenta non solo una tragica necessità, ma anche l'unica possibilità per l'uomo, dal momento che «l'Esserci può essere una totalità solo anticipando(si per) la morte. Fra tutte le possibilità che costituiscono il progetto dell'Esserci, e cioè il suo essere nel mondo, la possibilità di morire è la sola a cui l'Esserci non può sottrarsi. Non solo: la morte è anche la possibilità che, finché l'Esserci c'è, rimane pura possibilità»[2]. Non si tratta di una possibilità ontica, ma ontologica. L'esserci non ha delle possibilità, ma è un insieme di possibilità, il che significa che l'esserci è sempre un poter essere. Questa condizione fa sì che l'esserci non possa essere considerato ente tra gli enti o cosa tra le cose, poiché la sua esistenza assume i connotati della possibilità come dimensione costitutiva non più in senso modale (il senso inteso come qualcosa di non ancora realizzato), ma in senso ontologico. A questo proposito, Costantino Esposito rileva come la morte sia

> *ciò che l'esserci, esistendo, continuamente "precorre". Questo "precorrimento" è l'unico caso in cui l'essere per una possibilità non mira alla realizzazione di quest'ultima, ma a mantenerla proprio come possibilità. L'essere-per-la-morte significa allora che l'esserci è un ente che non si può realizzare come tutti gli altri enti, e la cui realizzazione coincide dunque con la sua impossibilità*[3].

In questi interstizi, si insinua anche il legame, profondissimo, tra morte e memoria. La morte non determina semplicemente l'inclinazione verso il nulla del piano sul quale ci troviamo, dal momento che la nostra presenza continua a manifestarsi al di fuori e al di là di noi, sotto forma di parole, relazioni e ricordi. La memoria, che è quindi una specifica articolazione del rapporto con l'assenza, pur non restituendo la persona morta alla presenza originaria, le permette di continuare a produrre significati.

In questa prospettiva, commemorare non equivale semplicemente a conservare un ricordo, ma assegna a colui/colei che è oggetto di commemorazione, come può essere Heidegger nel nostro caso, lo status di oggetto da interrogare in un tempo altro e diverso. La commemorazione, quindi, non è una registrazione del passato, ma un ricordo-pensiero che custodisce ciò che è stato nella sua possibilità di significare ancora e ancora, proprio come fa la poesia.

2. Commemorazione ed esercizio del pensiero

Per Heidegger, il gesto del "commemorare", sia privato che pubblico, a differenza di quel che abitualmente accade, deve impegnare il pensiero. Nel pronunciare il proprio discorso, il 30 ottobre 1955, per il 175º anniversario della nascita del compositore tedesco Conradin Kreutzer, Heidegger sottolinea energicamente come occasioni di questo tipo debbano essere opportunità di esercizio dell'intelletto[4]. Già a metà degli anni Cinquanta dello scorso secolo, il filosofo iniziava a vedere con chiarezza la deriva verso la quale ci si stava dirigendo, drammaticamente segnata dall'assenza di pensiero. Sostiene Heidegger: «L'assenza di pensiero, che sempre più sta prendendo piede nel nostro tempo, si fonda su un evento che distrugge l'uomo nell'intimo: l'uomo del nostro tempo è "in fuga davanti al pensiero" ("auf der Flucht vor dem Denken"). La fuga davanti al pensiero ("Gedanken-flucht"; lett. = disorientamento) è ciò che provoca l'assenza di pensiero ("Gedanken-losigkeit")»[5]. Certo, egli non nega come nel suo presente ci si fosse spinti a elaborare progetti a lunga scadenza, in moltissime e diverse direzioni, anche attraverso indagini appassionanti. Si tratta di un «dispendio di acume intellettuale» finalizzato alla costruzione di ipotesi, nonché «di energie e di mezzi nel ripensarle e verificarle» che «ha certamente la sua grande utilità»[6]. Tuttavia, questo modo di pensare si distingue da quel pensiero assente a cui il filosofo fa riferimento. Qui siamo in presenza di quel «pensiero calcolante» (senz'altro necessario e giustificato, orientato all'organizzazione e alla soluzione di problemi pratici) che, però, non garantisce affatto l'esistenza del «pensiero meditante», che punta a scandagliare i significati profondi della realtà e il senso dell'essere. L'essere umano contemporaneo, secondo Heidegger, tende a privilegiare il primo e a fuggire dal secondo, considerandolo astratto, inutile e troppo lontano dalle esigenze concrete della vita. Al contrario, secondo il filosofo «meditare» non significa astrarsi o estraniarsi dalla realtà, ma, semmai, istituire e sviluppare un rapporto più profondo e consapevole con essa. La "controindicazione", che ha contribuito al regresso e alla quasi scomparsa del pensiero meditante, è che esso «esige un apprendistato ancora più lungo, abbisogna di un'accuratezza ancora più raffinata di quella che caratterizza un qualsiasi altro mestiere vero e proprio. Ma è necessario anche saper attendere, come fa il contadino, che il seme cresca e giunga a maturazione»[7].

A rendere ancora più debole il ricorso al pensiero meditante, insidiato com'è dalla potenza di quello calcolante, sopraggiunge come una furia inarrestabile la tecnica. È preoccupante, sostiene Heidegger, che il mondo si appresti a diventare un «completo dominio della tecnica», ma veramente inquietante è la constatazione che l'essere umano «non è affatto preparato a questo radicale mutamento del mondo. Di gran lunga più inquietante è che non siamo ancora capaci di raggiungere, attraverso un pensiero meditante, un confronto adeguato con ciò che sta realmente emergendo nella nostra epoca»[8].

I rischi connessi a uno sviluppo non controllato dell'Intelligenza Artificiale, ad esempio, sembrano confermare le preoccupazioni di Heidegger. Secondo l'International AI Safety Report 2026[9], pubblicato il 3 febbraio 2026 ed elaborato con il contributo di oltre cento esperti provenienti da più di trenta Paesi e da organizzazioni internazionali, pur esistendo divergenze sulla velocità con cui cresceranno le capacità dell'IA, sulla gravità dei rischi e sull'efficacia delle attuali misure di sicurezza, emerge un significativo accordo su alcuni punti fondamentali: le capacità dei sistemi stanno migliorando più rapidamente di quanto molti esperti avessero previsto, le evidenze relative a diversi rischi sono aumentate considerevolmente e le tecniche di gestione e mitigazione dei rischi, pur migliorando, non sono ancora sufficienti. Nel corso del 2025, alcuni sistemi hanno raggiunto risultati così elevati da poter competere con le medaglie d'oro alle Olimpiadi internazionali di matematica, sono aumentati gli episodi di utilizzo dell'IA per attacchi informatici e alcuni sviluppatori hanno introdotto ulteriori protezioni dopo aver constatato che i propri modelli potevano facilitare la

realizzazione di armi biologiche. La principale difficoltà consiste, tuttavia, nell'incertezza sul comportamento futuro dell'IA: non è sempre possibile prevedere come i modelli acquisiscano nuove capacità, come si comportino in situazioni reali o se le attuali misure di sicurezza rimarranno efficaci quando verranno applicate a sistemi più potenti. Anche i test e i benchmark disponibili, secondo il report, non sono sufficienti a prevedere con certezza l'utilità e i rischi nel mondo reale, mentre mancano ancora dati chiari sulla frequenza e sulla gravità di molti possibili danni. Per il 2030, secondo i ricercatori e le ricercatrici che hanno lavorato su questo documento, sono ipotizzabili scenari molto diversi: lo sviluppo potrebbe rallentare o stabilizzarsi, ma potrebbe anche accelerare in modi difficili da prevedere. Il futuro dell'IA non è, dunque, già determinato: sarà influenzato dalle scelte di sviluppatori, governi, istituzioni e società.

Volendo commentare con le parole del Nostro, potremmo dire che l'essere umano nell'era dell'AI, «potrebbe trovarsi, sgomento e inerme, in balìa dell'inarrestabile strapotere della tecnica, e ciò accadrà senz'altro se l'uomo di oggi rinuncia a gettare in campo, in questo gioco decisivo, il pensiero meditante contro il pensiero puramente calcolante»[10]. Un possibile antidoto, ci dice Heidegger, filosofo nel tempo della povertà, può essere l'esercizio del pensiero meditante e la ricerca e la costruzione di un nuovo fondamento, di un nuovo terreno in cui gettare le radici[11].

Heidegger invita a confrontarsi con una delle contraddizioni più profonde della modernità: la tecnica è indispensabile e, nello stesso tempo, può diventare una forma di dominio sull'uomo. Non ha senso rifiutarla ingenuamente, perché gli strumenti tecnici appartengono alla nostra vita e ne condizionano profondamente il modo di abitare il mondo. Ma, proprio per questa ragione, è necessario imparare a stabilire con essi una distanza. Pur sembrando contraddittorio e pur apparendo una conciliazione impossibile da realizzare, possiamo dire sì alla tecnica, utilizzandone i prodotti e accettandone le possibilità, e contemporaneamente dirle no, impedendo che diventi il criterio assoluto con cui giudichiamo ogni cosa. Heidegger, per definire questo atteggiamento, utilizza il termine *Gelassenheit*, «abbandono» (di fronte alle cose): usare gli oggetti tecnici senza diventare noi stessi oggetti della tecnica, lasciarli entrare nella nostra vita senza permettere che ne occupino interamente lo spazio. La libertà, dunque, non consiste nel fuggire dalla tecnica, ma nel non esserne completamente assorbiti. Ma, in Heidegger, non c'è solo questo. Egli non suggerisce semplicemente di essere cauti, ma di accogliere la sfida e ascoltare l'appello che ci pone la tecnica, la quale nasconde la propria essenza (che non è tecnica).

Il problema è che la tecnica non trasforma soltanto ciò che facciamo, ma modifica, in modo sempre più radicale e imprevedibile, noi stessi e il nostro stesso rapporto con la realtà e con il mondo. L'agricoltura diventa industria, la natura diventa materia da organizzare e sfruttare, e il mondo tende a presentarsi come qualcosa da calcolare, prevedere e controllare. Ma dietro questa trasformazione agisce un senso che non siamo noi ad aver creato e che non possiamo ancora comprendere pienamente. Il senso (o, meglio ancora, l'essenza) della tecnica, dice Heidegger, "si cela": si manifesta nei suoi effetti, ma nello stesso tempo rimane nascosto, un po' come la natura per Eraclito[12]. È qui che compare il mistero, inteso non come qualcosa di oscuro o irrazionale, ma come ciò che si offre al nostro sguardo senza mai lasciarsi possedere completamente. Restare aperti a questo mistero significa accettare che la realtà possa essere più ampia di ciò che possiamo misurare, calcolare e dominare (e, forse, comprendere).

Per questo l'abbandono di fronte alle cose e l'apertura al mistero sono tanto inseparabili quanto necessari. Questi due approcci, riconducibili a un unico atteggiamento, indicano la possibilità di un diverso modo di abitare il mondo, non più fondato esclusivamente sul controllo e sulla previsione, quanto, invece, sulla capacità di sostare, ascoltare, lasciar essere e lasciar accadere. È un nuovo

radicamento dell'essere umano nella propria terra, una possibilità di ritrovare un rapporto più autentico con ciò che lo circonda. Il vero pericolo dell'epoca di Heidegger e, ancora di più, della nostra non risiede soltanto nella distruzione materiale che potremmo provocare, ma, in un senso più sottile e profondo, in quella della nostra capacità di pensare. In questo Heidegger appare straordinariamente profetico. Come Italo Calvino ci avrebbe poi messo in guardia dal rischio di non riuscire più immaginare[13], Heidegger ammonisce: il rischio è che il pensiero calcolante, straordinariamente efficace nel progettare, produrre e organizzare, finisca per diventare l'unica forma di pensiero riconosciuta come valida. In quel momento l'uomo potrebbe possedere una potenza tecnica immensa e, nello stesso tempo, smarrire in modo drammatico ciò che lo rende propriamente umano.

La minaccia più radicale, dunque, scaturisce dalla combinazione tra l'efficienza estrema con l'assenza di pensiero (meditante)[14]: saper fare sempre di più senza chiedersi più che cosa significhi ciò che facciamo, verso quale direzione ci conduca, quale senso abbia il nostro rapporto con il mondo. Salvare l'essere umano (allora come oggi) non può che significare tenere desto il pensiero, soprattutto il pensiero meditante, l'unico in grado di fermarsi davanti alle cose senza ridurle immediatamente a strumenti, risorse o problemi da risolvere. Ma quest'apertura non ci viene concessa automaticamente: richiede una scelta, un esercizio costante, un «pensiero incessante e appassionato»[15].

Heidegger, in definitiva, non propone un'ingenua fuga dalla modernità, ma una diversa maniera di abitarla, attraversarla e, se possibile, orientarla. Possiamo dimorare nel mondo della tecnica senza consegnarci completamente a esso, così come possiamo servirci delle macchine, senza trasformare ogni cosa in una macchina, e conoscere, senza dimenticare di contemplare. E allora, «non si tratta, dunque, di accettare o rifiutare semplicemente la tecnica, ma di approfondirne l'ambiguo mistero: la verità dell'essere non è infatti il contrario della tecnica, ma il suo nascosto fondamento»[16].

In questa tensione tra il dire sì e il dire no, tra l'uso e il distacco, tra ciò che si mostra e ciò che rimane nascosto, in questa forma di "abbandono" può aprirsi un nuovo terreno che, per quanto fragile e incerto, è l'unico nel quale l'essere umano può tornare a gettare le radici e creare opere capaci di durare. Tuttavia, per poter immaginare e realizzare quest'obiettivo, è necessario avere piena consapevolezza di quanto ci sta accadendo e di quale abisso si è spalancato sotto i nostri piedi.

3. Riemergere dall'abisso

Ottant'anni ci separano dalla stesura di uno dei testi più significativi della produzione heideggeriana: *Wozu Dichter?* È il 1946 e Heidegger si interroga, nuovamente, attorno alla poesia e alla sua funzione storico-filosofica, a partire dai versi, datati 1800, del Friedrich Hölderlin dell'elegia *Brot und Wein* [*Pane e vino*]: perché i poeti «in tempi di privazione» [*wozu Dichter in dürftinger Zeit*][17]?

I versi di Hölderlin permettono ad Heidegger di insistere sui concetti di «tempo» e, soprattutto, di «notte», di «povertà» e di «abisso». Il poeta intravede all'orizzonte quel che sarà o che, forse, già era in quel primo affacciarsi alle soglie del XIX secolo. La notte del mondo, la notte del senso, la povertà più estrema si condensano e addensano nella mancanza di Dio, che è talmente radicale da non essere neanche più percepita come mancanza. Alla fuga degli Dèi e al dileguarsi del Sacro non può che seguire lo smarrimento, il terrore e il buio che, per i mortali e per i poeti, preludono a un graduale scivolamento verso il baratro. Lì, nelle più oscure profondità, dove l'abisso coincide con l'assenza di fondamento, si nasconde anche la possibilità di un nuovo inizio. Secondo Heidegger, «nell'epoca della notte del mondo l'abisso deve essere riconosciuto e subíto fino in fondo. Ma perché ciò abbia luogo occorre che vi siano coloro che arrivano all'abisso»[18].

Sembra quasi di rileggere, ma in senso invertito, il celebre passaggio della *Repubblica* platonica dedicato al cosiddetto "mito della caverna"[19]. Questo racconto dell'esperienza della verità che compie il prigioniero (che si ritrova libero all'improvviso) è costellato di dettagli poco chiari ed equivoci, già a partire dalla stessa liberazione e forse, ancor prima, dal prigioniero: verrebbe da chiedersi perché quel singolo prigioniero e non tutti? La risposta, piuttosto ovvia per la verità, è che quel prigioniero che dovrà poi patire e soffrire è il filosofo. Ma si potrebbe a questo punto obiettare che allora il filosofo rappresenti quasi una figura prescelta, predestinata, eletta, ma questo dato sembrerebbe contraddire quello che Platone tende a mettere in rilievo, per il quale il prigioniero "era in tutto simile" ai suoi compagni. Potremmo proseguire con l'individuazione di altri nodi che la storia delle interpretazioni ha provato a sciogliere, ma quel che qui può interessare è il fatto che il prigioniero liberato sarà l'unico a conoscere la verità e a farne esperienza, muovendosi verso l'alto, verso la luce. Trascurando ora il fatto (per nulla secondario) che il ritorno del filosofo platonico, anziché anticipare la liberazione (fisica e gnoseologica) degli altri prigionieri, diventerà l'anticamera della sua morte, qui l'esperienza della verità viene compiuta con un gesto ascensionale. Nel caso del poeta heideggeriano, invece, ciò che va riconosciuto non è la luce della verità e della conoscenza, ma l'oscurità dell'abisso e della mancanza di fondamento. Ora la verità si confonde con il buio e occorre qualcuno che ci aiuti a guardare negli occhi l'abisso e ci accompagni nel suo attraversamento.

Qui si colloca il ruolo e la funzione dei poeti che, pur essendo mortali come chiunque altro, cantano il Dio del vino, seguono le tracce degli Dei fuggiti, ma sanno come rimanere su quelle tracce, così da individuare «la direzione della svolta per i loro fratelli mortali»[20]. A questo punto, le domande sorgono innumerevoli: siamo stati in grado di seguire i poeti? E, così come l'arte hegelianamente ha lasciato il posto alla filosofia nello svelamento dello Spirito, potrebbe essere accaduto qualcosa di simile con la poesia? Questo significherebbe che il testimone dalla poesia è passato alla filosofia. L'ipotesi su cui riflettere, allora, potrebbe essere che al posto dei poeti (o, forse meglio, accanto a essi) ora siano i filosofi a dirci del nostro abisso e della notte del nostro mondo. Già Heidegger si chiedeva se il suo tempo fosse prossimo alla mezzanotte del mondo, sebbene, ai nostri occhi, i fenomeni che potenzialmente potrebbero condurci alla fine appaiono in tutta la loro evidenza[21].

Siamo noi a vivere il tempo dell'estrema povertà, del prosciugamento della speranza. Siamo nella notte dell'umano e delle relazioni, nel tempo del tramonto di ogni apertura. Le parole che Heidegger rivolge al proprio presente appaiono a noi drammaticamente attuali, perché, in quel momento, non definitive e proiettate verso un domani più oscuro che, forse, è il nostro. Scrive il filosofo:

> *Forse siamo nel momento in cui la notte del mondo va verso la sua mezzanotte. Forse quest'epoca del mondo sta giungendo nel tempo della povertà estrema. Ma forse no, forse non ancora, forse ancor non ancora, nonostante la sconfinata indigenza, nonostante tutte le sofferenze, nonostante la miseria senza nome, nonostante la estenuante mancanza di pace, nonostante il crescente smarrimento. Lungo è il tempo, perché perfino il terrore per sé, preso come possibile causa della svolta, è inefficace finché i mortali non abbiano compiuto la svolta. Ma la svolta è compiuta da parte dei mortali solo se essi ritrovano la propria essenza*[22].

A cinquant'anni dalla morte di Heidegger e a ottanta da queste sue riflessioni, possiamo forse considerare il nostro tempo quello al quale guardava e che, allora, non era ancora giunto? Se così dovesse essere, potremmo pensare a lui come al filosofo giusto nel tempo della nostra povertà? Per come egli ha scritto in relazione a Rainer Maria Rilke (dopo averne parlato in riferimento a Hölderlin), in quale rapporto starebbe la sua filosofia con la povertà del tempo?[23] Fin dove arriverebbe scendendo nell'abisso? Fin dove potrebbe giungere, posto che giunge fin dove può? E ancora, quale sarebbe il compito del filosofo nel destino della notte del mondo? Continuando a traslare le parole di

Heidegger, potremmo dire che tale destino deciderà di ciò che in questa filosofia è storico, nel senso di conforme al destino. Per come ha scritto Esposito, «una delle caratteristiche più tipiche – e forse una delle tentazioni più sottili – del pensiero heideggeriano è stata quella di presentarsi come un vero e proprio "destino", sia in senso *ontologico*, concependo i problemi che esso pone come strutture fondamentali dell'esistenza umana, sia in senso *storico-metafisico*, delineando le risposte a quei problemi come accadimenti epocali nella storia dell'essere»[24].

In qualche modo, quello che si cercherà nelle pagine successive sarà proprio tentare di dare risposte a queste domande, seppure senza essere da esse consapevolmente e collettivamente partiti. Ciononostante, per una sorta di sintonia-sinfonia latente o di affinità elettiva, è possibile individuare un filo rosso che tiene insieme i diversi contributi che seguono a questo testo, finendo con il disegnare un percorso che interroga il destino del pensiero di Heidegger, così come, in definitiva, anche il nostro.

4. Questo nostro contributo

Veniamo, allora, al contenuto di questo fascicolo monografico dedicato ad Heidegger, che, con umiltà e un pizzico di ambizione, chiediamo di interpretare come un tentativo di esercizio del pensiero meditante sollecitato dalla commemorazione del cinquantesimo anniversario della morte del filosofo tedesco.

L'avvincente dialogo tra Adriano Ardovino e Giampiero Moretti propone una riflessione sul rapporto Heidegger-Hölderlin assumendo come nucleo teorico la costellazione *Dichtung-Dichten-Gedicht-Dichter*. L'interesse non consiste soltanto nel chiarire la relazione tra filosofia e poesia, ma nel mostrare come, attraverso Hölderlin, Heidegger ridefinisca il pensiero stesso come esperienza linguistica, storica e inaugurante dell'essere.

Il primo problema riguarda il rapporto tra *Denken* e *Dichten*. Gli autori individuano due possibili posture interpretative: da un lato, pensiero e poesia possono essere intesi come termini distinti ma reciprocamente implicati, la cui relazione assume la forma di un'oscillazione o di una reciproca apertura; dall'altro, il pensiero può essere considerato esso stesso una forma originaria di *Dichtung*, una *Urdichtung*, anteriore alla poesia intesa in senso artistico. Ne deriva una concezione non sistematica dell'opera heideggeriana: *Wege, nicht Werke* indica infatti un pensiero costituito da percorsi, deviazioni e tensioni, non riconducibile a una coerenza conclusiva.

Il quarto termine, *Dichter*, rende concreta questa costellazione. Hölderlin è per Heidegger il *Dichter des Dichters*: non semplicemente un poeta superiore agli altri, ma colui attraverso il quale l'essenza della poesia viene nuovamente istituita e resa esperibile. Il genitivo singolare impedisce una lettura meramente comparativa: Hölderlin diviene la figura singolare attraverso cui si manifesta la possibilità stessa del poetare. In questo senso, il poeta è anche colui che "poeta" un popolo futuro, contribuendo linguisticamente alla sua possibile istituzione storica. Tuttavia, mentre Hölderlin pensa nella poesia, Heidegger pensa la poesia e il poeta: la loro relazione costituisce dunque un *Bezug* irriducibile a una semplice identità.

Al centro della discussione emerge, quindi, la nozione di *lingua originaria*. Il *Gespräch* hölderliniano, interpretato da Heidegger, non designa semplicemente la comunicazione intersoggettiva, ma l'evento nel quale mortali e divini, terra e cielo, vengono raccolti nella parola. La *Dichtung* è così *Stiftung*: fondazione dell'essere mediante una parola che, oltre a rappresentare un mondo già costituito, contribuisce al suo apparire. La formula heideggeriana *die Sprache spricht*

*"*esprime precisamente quest'autonomia eventuale del linguaggio: il linguaggio autentico non è semplicemente uno strumento del soggetto, quanto, invece, l'accadere stesso di una parola capace di dischiudere il mondo.

Da qui deriva la centralità dell'*autenticità*, concetto che gli autori sottraggono sia all'individualismo psicologico sia a una concezione metafisica dell'origine. L'autenticità è, piuttosto, una modalità del *Bezug*, una coappartenenza all'*Ereignis*, caratterizzata da rarità, esposizione e oscillazione. Il *Dichter* non possiede un linguaggio originario già disponibile, giacché egli è esposto alla possibilità che la parola accada o venga meno. La sofferenza e l'intermittenza non sono pertanto accidenti biografici, ma condizioni strutturali della parola poetica. Il *Geviert* rappresenta la figura di questa tensione. Si tratta di un evento intermittente nel quale mondo e linguaggio si costituiscono reciprocamente e la cui autenticità consiste nel non fissarsi in un'identità definitiva. Da questo punto di vista, il *Dichter* non custodisce una verità, bensì espone la soglia in cui parola e silenzio, fondazione e distruzione, rammemorazione e nuovo inizio rimangono reciprocamente aperti.

Il confronto con Adorno radicalizza il problema. La critica adorniana dell'autenticità come possibile *Gerede* ideologico mette in questione ogni pretesa di accesso immediato all'origine o al "proprio". Contro tale rischio, Adorno valorizza la negatività e il non-identico. Heidegger, d'altra parte, concepisce l'autenticità come apertura non producibile soggettivamente all'accadere storico dell'essere. Qui siamo al cospetto di un contrasto che non viene risolto in una precisa opzione teorica, ma viene proficuamente mantenuto come tensione produttiva.

La conclusione sposta, infine, l'attenzione dall'"opera d'arte" alla *narrazione/Sage* e alla possibilità di una parola capace di trasporre l'esperienza senza trasformarla in sistema. L'arte diviene così il luogo intermittente in cui una singolarità può aprire un'esperienza universalizzabile senza convertirla in universalità normativa. L'autenticità coincide, allora, con una *presa lieve sul mondo*: non fondamento stabile, ma esperienza interpretativa singolare, rara e trasformativa, nella quale il pensiero diviene nuovamente *dichtend* e la parola può, forse, lasciare intravedere ciò che ancora non è dotato di nome.

Rimanendo ancora nel campo dell'analisi filosofica del linguaggio e del suo rapporto con l'essere, il saggio di Pier Alberto Porceddu Cilione si presenta come una rilettura del nesso heideggeriano tra *Sprache*, *Dichtung* ed *Ereignis* attraverso il concetto di appropriazione, individuando nell'*idion* greco – il «proprio» – la matrice concettuale capace di articolare la loro coappartenenza. L'ipotesi di fondo è che l'*Ereignis* non debba essere inteso semplicemente come «evento», ma come evento-appropriazione. Esso sarebbe l'accadere originario nel quale essere, uomo e linguaggio pervengono reciprocamente al «proprio», senza che nessuno di questi termini preesista come entità autonoma alla relazione. L'appropriazione non è perciò possesso, ma reciproca costituzione nell'apertura dell'evento.

Da questa prospettiva, la filosofia assume anzitutto un compito critico-linguistico. Pensare significa sottoporre continuamente a verifica i nomi e i concetti attraverso cui il pensiero stesso si articola, sottraendoli agli automatismi sedimentati del linguaggio. Tuttavia, l'appropriatezza concettuale non coincide con il raggiungimento di un lessico definitivamente trasparente. Piuttosto, è un compito infinito, poiché ogni tentativo di dire adeguatamente l'esperienza deve confrontarsi con l'inevitabile inadeguatezza dei propri strumenti linguistici. La filosofia diventa, così, una sorta di «logica dell'appropriazione», impegnata nella tensione mai conclusa tra nome e cosa, verbo ed evento, concetto ed esperienza.

In questo quadro, l'*Ereignis* rappresenta l'apertura entro cui tale appropriazione può accadere. Il termine heideggeriano possiede una duplice valenza: indica l'evento e, attraverso la risonanza etimologica di *eigen* ed *er-eignen*, il condurre nel «proprio». L'evento non è riducibile a qualcosa che semplicemente «accade» all'interno di uno spazio e di un tempo già costituiti, poiché è ciò che rende possibile lo stesso spazio-tempo dell'accadere, concedendo lo *Spiel-Raum*, la radura nella quale essere e uomo possono raggiungersi reciprocamente e costituirsi nella loro essenza. Ne deriva una concezione relazionale dell'essere: uomo ed essere non sono due realtà previamente determinate che successivamente entrano in rapporto, ma emergono come tali nell'evento della loro coappartenenza.

Il linguaggio occupa qui una posizione decisiva, poiché è la dimora dell'essere e il luogo nel quale l'evento appropriativo può manifestarsi. Tuttavia, le lingue occidentali sono storicamente segnate dalla metafisica, dall'ontoteologia e dal linguaggio scientifico. Esse, pertanto, possono esercitare una forza «disappropriante», impedendo al dire di raggiungere la propria possibilità. Il problema, e Heidegger se ne rende ben conto, non è risolvibile inventando artificialmente una nuova lingua. Semmai, si dovrebbe intervenire modificando il nostro rapporto con il linguaggio. Il pensiero dovrebbe seguire il movimento dell'*Ereignis*, che aprirebbe una via (*Wëgen*) attraverso la quale il linguaggio potrebbe essere ricondotto al suo «proprio».

È in questo punto che la *Dichtung* assume una funzione privilegiata. La poesia costituisce l'*experimentum linguae* nel quale il linguaggio verifica la possibilità di appropriarsi di sé, trasformando il rapporto ordinario tra parola, mondo ed esperienza. Il poeta non utilizza semplicemente la lingua come uno strumento già disponibile, giacché nella poesia viene messa in questione la stessa relazione tra dire e fondamento, tra *Da-Sein* e *Sein*. La parola poetica autentica è quella che si avvicina al «Dire originario», senza però poterlo possedere definitivamente.

L'appropriatezza del linguaggio conduce così necessariamente al silenzio. Nei *Beiträge*, l'*Ereignis* è associato a una voce originaria che si lascia ascoltare come appello silenzioso dell'essere. Il linguaggio autentico non consiste nella proliferazione indefinita del dicibile, ma nella capacità di ascoltare ciò che nel dire stesso si sottrae. Alla sottrazione è connesso il silenzio, non da intendere come l'opposto esterno della parola, ma come la condizione interna che permette alla parola di mostrare e di significare. Ecco che l'appropriazione linguistica finisce con l'implicare una tensione tra dire e tacere, manifestazione e velamento.

La genealogia di questa struttura conduce inevitabilmente a Hölderlin, nel quale la costellazione *eigen-Eigentum-Eigentlichkeit* acquista una particolare rilevanza. Il «proprio» designa il modo in cui un'esistenza può trovare la propria misura attraverso il rapporto con il linguaggio, problematica, questa, che Porceddu Cilione riconduce alla matrice greca dell'*idion*, mostrando come essa permetta di illuminare tanto Heidegger quanto Hölderlin.

Il concetto di idioma rende particolarmente evidente l'ambivalenza del «proprio». *Idion* significa infatti ciò che è peculiare, specifico e appropriato, così come anche ciò che è privato, separato, eccentrico. L'idioma può essere tanto il massimo grado della singolarità quanto il rischio della chiusura autoreferenziale. A questo punto, l'Autore apre un interessante e inedito dialogo con Andrea Zanzotto, nel cui stile poetico quest'ambivalenza diviene esplicita. Ora l'idioma è simultaneamente fioritura singolare e possibilità di «idiozia», apertura comunicativa e deprivazione privata. Proprio per questo l'idioma costituisce il luogo privilegiato nel quale si decide l'appropriatezza del linguaggio.

La poesia, infine, appare come il punto in cui universalità del linguaggio e singolarità del dire cercano una convergenza impossibile, ma necessaria. L'idioma poetico è linguaggio che tenta di diventare proprio senza mai poter coincidere pienamente con la propria appropriatezza. Ne consegue che l'*Ereignis* non designa il conseguimento definitivo di una lingua perfetta, bensì il movimento incessante attraverso cui il linguaggio tenta di appropriarsi di sé. La disappropriatezza diventa la condizione stessa del pensiero e della poesia (perché nessun nome è definitivamente proprio), così come rimane sempre aperto il compito di filosofare, poetare e cercare nuovamente la parola adeguata all'esperienza.

Il saggio di Elena Bartolini, muovendo ancora dalle questioni poste dal linguaggio, verifica la tenuta della concezione heideggeriana del linguaggio come «casa dell'essere» nell'epoca dei *Large Language Models* e delle tecnologie di generazione artistica. La questione nasce dal confronto tra due concezioni dell'umano: da un lato, quella, radicata nella tradizione occidentale, che identifica il tratto distintivo dell'uomo con la ragione e la capacità di calcolo; dall'altro, la prospettiva di Heidegger, secondo cui l'umano è il luogo di un'apertura all'essere che si realizza nel linguaggio e non semplicemente un animale cui è stata aggiunta la razionalità.

A partire da Aristotele e dalla sua definizione dell'uomo come *zoòn lògon èchon*, Heidegger mette in discussione la riduzione del logos alla ragione. In *Essere e tempo*, infatti, il logos è anzitutto discorso e disvelamento: il *Dasein* esiste come apertura al mondo e agli altri, e attraverso il linguaggio lascia manifestarsi l'essente nel suo essere-scoperto. La verità, quindi, non coincide primariamente con la correttezza di una proposizione, ma con l'*alètheia*, il disvelamento della verità. Questa prospettiva trova una formulazione decisiva nella *Lettera sull'«umanismo»*, dalla quale emerge come non sia l'uomo a possedere il linguaggio come uno strumento, ma come nel linguaggio, «casa dell'essere», abiti l'umano.

Tale impostazione assume particolare rilevanza di fronte alla tecnica moderna. Heidegger osserva come il linguaggio tecnico tenda a ridurre il dire a informazione, segnalazione e comunicazione efficiente, caratterizzate da univocità, velocità e disponibilità. Questa trasformazione non è neutrale. Insieme al linguaggio tecnico emerge una determinata concezione dell'uomo e del mondo, nella quale gli essenti vengono progressivamente trattati come dati manipolabili e disponibili. La tecnica, pertanto, si presenta come una specifica modalità di disvelamento dell'essente. La riflessione sull'arte permette di precisare ulteriormente questa differenza. Nell'*Origine dell'opera d'arte* Heidegger interpreta l'opera come luogo in cui accade la verità. L'opera d'arte è una forma di *Dichtung*, una poiesi capace di lasciare emergere ciò che normalmente rimane nascosto.

È precisamente su questo terreno che si colloca la questione dell'intelligenza artificiale. Il progetto di Dartmouth del 1955 esplicitava già l'ambizione di descrivere in modo sufficientemente preciso i processi dell'apprendimento e dell'intelligenza affinché una macchina potesse simularli. I *Large Language Models* rappresentano uno sviluppo radicale di quest'aspirazione: producendo linguaggio attraverso procedure statistiche e predittive, essi sembrano riprodurre alcune manifestazioni esteriori della competenza linguistica umana. Analogamente, i sistemi di generazione delle immagini sembrano mettere in discussione l'idea dell'arte come attività propriamente umana.

Il problema filosofico, tuttavia, non consiste semplicemente nello stabilire se una macchina «pensi» o se un'immagine generata artificialmente possa essere considerata arte. La questione più profonda riguarda il significato stesso di linguaggio, pensiero, creatività e verità. Se il linguaggio viene concepito esclusivamente come manipolazione di segni e produzione di informazione, allora i LLM sembrano costituire una forma avanzata di linguaggio tecnico. Ma, nella prospettiva heideggeriana,

parlare non equivale semplicemente a combinare segni, dal momento che, in un senso molto più impegnativo, il linguaggio è il luogo in cui l'essente può manifestarsi e che apre all'inesauribile possibilità del non-detto.

Anche l'arte generativa solleva una questione analoga. L'impiego dell'intelligenza artificiale non implica necessariamente la fine dell'arte, soprattutto quando la tecnologia viene assunta consapevolmente dall'artista come mezzo entro un progetto capace di interrogare la tecnica stessa. Ciò che rimane decisivo è se l'opera riesca ancora a costituire un luogo di apertura, di sorpresa e di disvelamento, oppure se si limiti alla riproduzione statistica dell'esistente.

La conclusione non offre una risposta definitiva alla domanda iniziale. Piuttosto, seguendo Heidegger, Bartolini individua nel domandare stesso una possibile forma di salvezza. Quanto più la tecnica tende a rendere tutto disponibile, calcolabile e prevedibile, tanto più diventa necessario custodire la capacità di interrogare ciò che non è ancora stato detto. Il linguaggio può, dunque, continuare a essere «casa dell'essere» non perché la tecnica non possa imitarne le forme, ma perché il linguaggio eccede ogni sua riduzione a semplice informazione. Allo stesso modo, l'arte conserva la propria forza nella misura in cui continua a mettere in opera possibilità di verità.

Il contributo di Alberto Merzari affronta, invece, un paradosso centrale del pensiero tardo di Martin Heidegger: se il pensiero autentico deve essere *bildlos*, cioè «senza immagini», perché Heidegger ricorre continuamente a immagini e metafore? Una possibile risposta, secondo l'Autore, risiede nel fatto che l'immagine non costituisce semplicemente un errore o un residuo da eliminare, ma un'«àncora d'emergenza» (*Notanker*) attraverso cui il pensiero si salva dal pericolo opposto, quello di irrigidirsi in concetti definitivi e trasformarsi nuovamente in metafisica.

Il punto di partenza è la distinzione tra pensare e poetare. I *Winke* del 1941, pur assumendo una forma quasi poetica, non sono per Heidegger propriamente poesie né una filosofia semplicemente versificata. Sono, piuttosto, «parole di un pensiero» che, in alcuni casi, ha bisogno di una modalità espressiva vicina a quella poetica, senza tuttavia coincidere con essa. Il pensiero non mira a descrivere o rappresentare gli enti, ma a pensare l'Essere (*Beyng*). Per questo non può trovare il proprio compimento né nel linguaggio predicativo, che stabilizza qualcosa come «qualcosa», né nell'immagine poetica intesa come forma compiuta di manifestazione.

Da qui nasce la *Bildlosigkeit*: il pensiero deve essere privo di immagini perché non può affidarsi a qualcosa di già visibile, rappresentabile o concettualmente fissato. Heidegger intende evitare soprattutto l'immagine nel senso metafisico di *Vorstellung*: una rappresentazione stabile che offre al pensiero la sicurezza di avere ormai afferrato ciò che è. Ma la rinuncia all'immagine è ancora più radicale, dato che anche l'immagine poetica, quando manifesta qualcosa di originario, appartiene in ogni caso all'ordine dell'apparire e dell'ente. Il pensiero deve, perciò, compiere un «salto» oltre il sensibile e oltre ogni forma di rappresentazione.

Tuttavia, questa *Bildlosigkeit* non può mai essere realizzata completamente. Ed è qui che compare la figura decisiva del *Notanker*, l'«àncora d'emergenza». Quando il pensiero non riesce a rimanere senza immagini, l'immagine appare come una risorsa provvisoria. Ma il suo significato è paradossale. Heidegger stesso deve ricorrere a un'immagine nautica per spiegare perché il pensiero debba ricorrere alle immagini. L'immagine è, dunque, necessaria proprio nel momento in cui il pensiero riconosce di non poter essere pienamente *imageless*.

Per Merzari, però, l'«emergenza» non indica semplicemente il fallimento del pensiero. Il pericolo più radicale è piuttosto quello della sicurezza. Un pensiero che raggiungesse una formulazione definitiva potrebbe convincersi di aver finalmente afferrato la verità e trasformarsi in un sistema chiuso. Il vero nemico della filosofia post-metafisica è, allora, ma la stabilità che elimina il rischio, non già il rischio, quindi la pretesa di possedere definitivamente ciò che si pensa.

L'immagine svolge, allora, una funzione critica, perché ricorda al concetto che c'è sempre qualcosa che il concetto non riesce a esaurire e mostra l'insufficienza di ogni concettualizzazione. In questo senso, il pensiero deve essere rigoroso e «freddo». Non dev'essere però rigido, tanto che Heidegger parla di un *Begreifen* «transizionale», il che implica il fatto che comprendere significa anche spostare ciò che è stato compreso verso la sua stessa impossibilità, riconoscendo che ogni presa concettuale rimane necessariamente incompleta.

L'immagine è una sorta di ostacolo fecondo che costringe il pensiero ad ammettere che il proprio oggetto eccede continuamente la forma in cui è stato pensato. Per questo l'immagine deve essere «gettata» nel pensiero, ma anche successivamente «salpata», sollevata di nuovo, diventando un passaggio che impedisce al pensiero di fermarsi.

Da qui deriva la distinzione tra il pensiero e la poesia. Il poeta produce immagini che aprono un campo di manifestazione, mentre il filosofo deve confrontarsi con esse per comprendere ciò che ancora non è stato pensato. L'immagine poetica può senz'altro indicare al pensiero nuove possibilità, ma l'immagine che nasce dal fallimento del pensiero testimonia soprattutto il limite raggiunto dal pensiero stesso. Il poeta mostra qualcosa e il filosofo deve interrogare ciò che quel mostrarsi lascia ancora impensato.

La conclusione alla quale perviene Merzari è che Heidegger non debba essere considerato *aniconico*, ma *iconoclasta*. L'iconoclastia implica comunque un rapporto attivo e conflittuale con l'immagine, ed è ciò che Heidegger sembra suggerire. Per lui, il pensiero deve attraversare l'immagine, interrogarla, superarla e poi eventualmente ritornarvi, senza respingerla né assolutizzarla come portatrice immediata della verità.

L'immagine è, in definitiva, il segno della finitezza del pensiero e contemporaneamente ciò che impedisce a questa finitezza di diventare una chiusura. Il pensiero autentico deve, allora, mantenere aperta la distanza tra ciò che riesce a dire e ciò che rimane ancora da pensare. In questo, la nozione di *Notanker* è esemplificativa: un'àncora che salva il pensiero dal naufragio della metafisica, ma che dev'essere continuamente sollevata affinché il viaggio possa riprendere.

Il saggio di Giorgio Rizzo ricostruisce il rapporto tra scultura, spazio e opera d'arte nel pensiero di Heidegger, assumendo come punto di riferimento privilegiato *L'arte e lo spazio* del 1969. L'idea fondamentale è che la scultura non debba essere concepita semplicemente come un corpo che occupa una porzione di spazio, secondo una concezione geometrica e quantitativa. Essa è, piuttosto, un'opera capace di istituire luoghi e di rendere manifesto lo spazio nella sua dimensione ontologica.

Heidegger prende le distanze dalla concezione moderna dello spazio come *extensio*, cioè come estensione omogenea, isotropa e misurabile, nella quale i corpi sono semplicemente collocati e possono muoversi secondo distanze e direzioni calcolabili. A questa concezione si contrappone un'idea di *Raum* inteso come fare-spazio (*Räumen*), quindi come atto del liberare, delimitare, aprire un luogo nel quale le cose possano apparire e appartenersi reciprocamente. Lo spazio assume così la forma di un evento relazionale nel quale si costituiscono luoghi, vicinanze, lontananze, direzioni e

possibilità di abitare. In questo senso esso è inseparabile dalla *Quadratura* (*Geviert*), l'apertura nella quale si raccolgono Terra, Cielo, Mortali e Divini.

La scultura assume qui un valore esemplare perché non si limita a occupare lo spazio, rendendolo esperibile attraverso la propria presenza. È così che volume e vuoto perdono la loro natura di determinazioni puramente geometriche e, più precisamente, il vuoto cessa di essere considerato una semplice mancanza, diventando una potenziale modalità del produrre e dell'aprire un luogo. L'opera scultorea istituisce, perciò, uno spazio che è insieme *relazionale* ed *elementale*. A tal proposito, Rizzo individua una tensione non completamente risolta da Heidegger tra questi due significati del luogo e propone di interpretarli come aspetti ontologicamente interdipendenti di un medesimo fenomeno.

Questa prospettiva viene verificata attraverso le sculture di Ernst Barlach e Bernhard Heiliger. In Barlach, l'indeterminatezza delle forme, la loro pesantezza e il loro carattere non concluso vengono interpretati come una resistenza alla logica moderna della determinazione, dell'appropriazione e del riempimento dello spazio. Le figure, prive di una definizione pienamente conclusa, mantengono invece un rapporto con l'aperto e con la Terra. La loro apparente "incompletezza" diviene così espressione di una condizione ontologica nella quale l'uomo si trova esposto a ciò che lo eccede.

Nelle opere di Heiliger, invece, emerge con maggiore evidenza il carattere processuale e temporale dello spazio. Le superfici erose, striate e spezzate delle sculture testimoniano un divenire che non procede verso una forma definitiva, ma proviene dall'oscurità e si apre alla luce. La scultura è un "intero incompleto", vale a dire una forma che, proprio perché aperta, instaura nuove relazioni tra corpo, materia, spazio e tempo.

Nella parte conclusiva del suo contributo, Rizzo riconosce la fecondità dell'analisi heideggeriana, pur sottolineandone alcuni limiti. La centralità del luogo rischia di trascurare la sua dimensione soggettiva, temporale e storica, cioè il fatto che un luogo è anche "il luogo per me", legato all'esperienza finita e biografica del *Dasein*. La scultura mostra inoltre che il corpo non è semplicemente un *Körper*, un oggetto tra gli altri, ma un *Leib*, un corpo vissuto che si estende fenomenologicamente nelle relazioni con il mondo.

La tesi che emerge, dunque, è che la scultura consente di ripensare l'opera d'arte – più che come semplice oggetto estetico o simbolico – come evento di apertura di un luogo. L'opera non aggiunge un significato a una cosa già costituita, perché, attraverso la sua materialità, il vuoto, la forma e la relazione con il corpo e l'ambiente, rende possibile un modo nuovo di apparire dell'essere.

Il contributo di Rossella Gaglione sposta l'asse verso la musica, indagando la ricezione del pensiero di Heidegger nella musicologia moderna, a partire da una premessa chiara: Heidegger non è un filosofo della musica in senso stretto e non ha elaborato una teoria sistematica dell'arte musicale. La sua rilevanza per la musicologia va cercata, allora, nella trasformazione del modo stesso di porre la questione dell'ascolto. Il punto centrale è lo spostamento dal paradigma soggetto-oggetto verso una concezione dell'ascoltare come modalità dell'essere-nel-mondo.

L'ascolto, in questa prospettiva, non va inteso come la sola ricezione fisiologica di un dato sonoro, dal momento che, prima che il suono possa essere isolato come oggetto acustico, appare già entro un mondo di pratiche, significati, affetti, attese, memorie e relazioni. La distinzione heideggeriana fra *Zuhandenheit* e *Vorhandenheit* consente di mettere in discussione l'idea dell'opera musicale come oggetto autonomo posto di fronte a un soggetto contemplativo. La musica apparirà, allora, come un evento nel quale chi ascolta è già coinvolto.

Questo cambio di prospettiva riguarda anche il rapporto fra ascolto, linguaggio e comprensione. Nel pensiero heideggeriano, l'atto dell'udire, anziché far riferimento alla registrazione semplice di stimoli provenienti dall'esterno, rinvia alla condizione di chi è esposto a ciò che si manifesta e che può interpellarlo. Se poniamo la questione in questi termini, l'ascolto si presenta come una struttura della comprensione e della responsività.

Le successive elaborazioni fenomenologiche di Don Ihde e Jean-Luc Nancy radicalizzano quest'impostazione, mostrando come il suono coinvolga corpo, spazio e senso in una dimensione di risonanza. Anche il pensiero, nel lessico del secondo Heidegger, può essere inteso come un "udire" capace di cogliere ciò che non si lascia immediatamente oggettivare.

Particolarmente significativa è poi la categoria della *Stimmung*, il cui originario significato musicale di "accordatura" permette di pensare l'affettività come un modo complessivo dell'essere esposti e accordati al (a un) mondo. L'ascoltatore non è neutrale, perché ascolta sempre a partire da una determinata tonalità esistenziale, storica e corporea. Il ritmo assume, analogamente, un valore ontologico, passando dall'essere una successione metrica al configurarsi come un'articolazione del movimento, una forma temporale attraverso cui qualcosa può apparire e mantenere una coerenza dinamica.

Il passaggio dalla filosofia alla musicologia trova il suo snodo storico nella figura di Heinrich Besseler, che interpreta la musica come modo dell'esistenza umana, insistendo sulla sua dimensione pratica e situata. A tal riguardo, la distinzione fra *Gebrauchsmusik* e *Darbietungsmusik* mostra come ogni esperienza musicale dipenda da specifiche forme di accesso, partecipazione e istituzionalizzazione. In questo modo, le pratiche di ascolto vengono intese come pratiche storicamente determinate e configurate. Questa linea troverà poi ulteriori sviluppi nella fenomenologia della situazione musicale, nel concetto di *musicking* di Christopher Small e nelle riflessioni contemporanee sul *musical worlding*.

Allargando lo sguardo, l'Autrice giunge a richiamare e rimettere in discussione, alla luce di quanto prima indagato, la nozione stessa di opera. Respingendo sia la riduzione della musica a oggetto autonomo sia la sua dissoluzione nell'esperienza soggettiva, la prospettiva heideggeriana permette di pensarla come evento di apertura di un (e del) mondo, dal momento che l'opera sta davanti all'ascoltatore come qualcosa che accade, nell'intreccio fra suono, corpo, storia, istituzioni, pratiche e ascolto.

Gaglione chiarisce, in ogni caso, come la fecondità delle categorie heideggeriane, pur applicabili al campo musicale e musicologico, non autorizza a costruire retrospettivamente una filosofia della musica che Heidegger non ha mai elaborato. Il loro valore consiste piuttosto nella capacità di aprire una terza via fra oggettivismo e soggettivismo, fra spiegazione causale e comprensione fenomenologica. In definitiva, "accordarsi al mondo" significherà riconoscere alla musica la capacità di porsi come uno dei modi attraverso cui un mondo può risuonare, aprirsi e diventare abitabile.

L'ultimo contributo, quello di Annagiulia Costantino, indaga il pensiero maturo di Martin Heidegger a partire dal nodo teorico della *Kehre*, assumendo l'ontologia dell'arte come uno dei luoghi privilegiati in cui si manifesta la radicalità del suo progetto filosofico. In particolare, il saggio mostra come sia nell'esperienza dell'opera d'arte che i concetti di *alètheia* ed *Ereignis* trovino una delle loro più significative attuazioni fenomenologiche.

Muovendo dagli assi ermeneutici elaborati da Gianni Vattimo e, sul versante delle arti performative, dagli studi di Erika Fischer-Lichte, l'Autrice sviluppa un itinerario interdisciplinare che punta a mettere in dialogo filosofia e performance art. In questa prospettiva, la diagnosi heideggeriana dell'arte viene riletta nella sua portata anticipatrice: da un lato, essa mette in discussione i presupposti dell'estetica tradizionale; dall'altro, individua il rischio di una progressiva reificazione dell'opera entro i dispositivi istituzionali e museali della modernità.

Il confronto con la performance art contemporanea, e in particolare con la ricerca di Marina Abramović, consente di verificare e al contempo ampliare il raggio teorico delle categorie heideggeriane. Il saggio pone così il pensiero di Heidegger in una tensione produttiva con la scena performativa contemporanea, preservando tanto la distanza storica quanto lo scarto teorico tra i due ambiti. Se la riflessione heideggeriana mantiene un rapporto privilegiato con il *logos* e con la parola poetica, la performance radicalizza alcune possibilità implicite nelle sue categorie attraverso la centralità del corpo, la disposizione del silenzio e il rapporto attivo con la materia.

L'analisi della mostra *Transforming Energy*, presentata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, costituisce, infine, il terreno concreto di questa verifica. In particolare, "la soglia del cristallo" viene interpretata come un dispositivo ontologico-relazionale capace di mettere in questione le tradizionali separazioni tra soggetto e oggetto, uomo e mondo, e in grado di configurarsi come luogo di accadimento dell'Evento. La performance diviene così uno spazio nel quale può inaugurarsi un nuovo ordine di senso e nel quale le categorie heideggeriane acquistano una rinnovata e feconda possibilità di interrogazione.

5. Conclusione

Se i sette contributi qui raccolti possono essere letti come altrettante variazioni intorno al pensiero di Heidegger, essi sembrano convergere verso una medesima trasformazione dello sguardo filosofico: dalla presenza all'apertura, dalla rappresentazione all'ascolto e dall'oggetto all'evento. Nelle pagine che seguono, diversi aspetti della costellazione heideggeriana emergeranno, per come dicevamo, come possibili questioni aperte che costringono il pensiero a sostare più a lungo davanti a ciò che non si lascia pienamente afferrare.

È in questo senso che l'immagine evocata all'inizio, quella di Heidegger come «filosofo nel tempo della povertà», potrà forse acquisire, al termine del percorso, un significato ulteriore. In *Perché i poeti?*, il tempo della povertà è il tempo nel quale gli dèi sono fuggiti e il mondo sembra aver perduto il proprio fondamento. Proprio per questo motivo diviene necessario un pensiero capace di riconoscere ciò che, nella notte, ancora si annuncia. La povertà non coincide, come detto, con l'assenza e il vuoto improduttivo, ma si presenta come la condizione nella quale diventa più urgente imparare a vedere e ad ascoltare in modi e forme diverse.

È precisamente questa la traiettoria che sembra attraversare i sette contributi di questo fascicolo, uniti dall'idea che il pensiero, nel suo rapporto con il mondo, debba anzitutto imparare a corrispondergli. Essere-nel-mondo significa essere già esposti a ciò che viene incontro e la *Gelassenheit* non indica un abbandono rassegnato del pensiero, ma la rinuncia alla sua pretesa di appropriazione totale (che, peraltro, rischia di trasformarsi in autoannientamento).

Nel tempo della nostra povertà, forse, il pensiero dovrebbe limitare le proprie pretese rispetto alla possibilità di possedere una risposta, assumendo una postura che, anziché più debole per come potrebbe apparire, è più radicale, poiché si mantiene sempre dinamicamente aperto alla domanda.

Non possiamo allora non concordare, per concludere, con le parole di Costantino Esposito, per il quale la portata decisiva della presenza di Heidegger emerge «proprio riaprendo tutto il dossier delle sue domande, nei loro contesti determinati e nel loro sviluppo effettivo, non considerandole cioè come formule standard del pensiero contemporaneo (come pure rischia tante volte la scolastica heideggeriana), ma tornando ad ascoltare la loro attesa e la loro pretesa»[25].

Bibliografia

- Calvino I., *Visibilità*, in Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* [1988], Mondadori, Milano 2002.
- Caputo A., *La filosofia e il sacro. Martin Heidegger lettore di Rudolf Otto*, Stilo Editrice, Bari 2002.
- Esposito C., *Introduzione a Heidegger*, il Mulino, Bologna 2017.
- Heidegger M., *Perché i poeti?*, in Id., *Sentieri interrotti*, pres. e trad. it. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, 247-297.
- Heidegger M., *L'abbandono*, trad. it. di A. Fabris, il melangolo, Genova 2004.
- Hölderlin F., *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Adelphi, Milano 1993.
- Platone, *La Repubblica*, trad. it. di F. Gabrieli, Bur, Milano 1997.
- Rilke R.M., *Decima elegia*, in Id., *Elegie duinesi*, Edizioni Theoria, Fano 2025.
- Strummiello G., *Il "pensiero dell'Ereignis"*, in A. Fabris (a cura di), *Heidegger. Una guida*, Carocci, Roma 2023, 131-152.
- Vattimo G., *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1999.
- Zaborowski H., *Suchen auf den Wegen des Denkens: Zum 50. Todestag Martin Heideggers*, in «Minima theologica», 10.5.2026, online https://www.herder.de/communio/reihen/minima-theologica-das-theologische-tagebuch/zum-50-todestag-martin-heideggers-suchen-auf-den-wegen-des-denkens/

---

[*] R.M. Rilke, *Decima elegia*, in Id., *Elegie duinesi*, Edizioni Theoria, Fano 2025, 77.
[1] H. Zaborowski, *Suchen auf den Wegen des Denkens: Zum 50. Todestag Martin Heideggers*, in «Minima theologica», 10.05.2026, online https://www.herder.de/communio/reihen/minima-theologica-das-theologische-tagebuch/zum-50-todestag-martin-heideggers-suchen-auf-den-wegen-des-denkens/, ultima visita del sito web: 30 ottobre 2026.
[2] G. Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1999, 124.
[3] C. Esposito, *Introduzione a Heidegger*, il Mulino, Bologna 2017, 81-82.
[4] Il testo del discorso, tenuto a Meßkirch (città natale di entrambi), è stato pubblicato sotto il titolo *Gelassenheit*: cfr. M. Heidegger, *L'abbandono*, trad. it. di A. Fabris, il melangolo, Genova 2004.
[5] Heidegger, *L'abbandono*, 28.
[6] Heidegger, 29.
[7] Heidegger, 30.
[8] Heidegger 36.
[9] Cfr. https://internationalaisafetyreport.org/publication/international-ai-safety-report-2026, ultima visita del sito web: 30 ottobre 2026.
[10] Heidegger, *L'abbandono*, 37.
[11] È il caso di ricordare come la relazione tra pensiero ed essere (condensata nel termine *Ereignis*) sia di reciproca appropriazione. Come sottolinea Giusi Strummiello, «la *Kehre* nomina al tempo stesso la differenza e il rapporto essenziale tra l'essere e il pensiero, un rapporto che, da una parte, permette il dispiegarsi dell'essere, perché l'essere non accade se non come ciò che si consegna al pensiero, e, dall'altra, permette l'accadere del pensiero, perché il pensiero è propriamente tale solo nell'accadimento dell'essere che lo reclama. L'*Ereignis* è così il campo del riferimento reciproco di essere e pensiero, il campo di oscillazione in cui essere e pensiero si appropriano vicendevolmente» (G. Strummiello, *Il "pensiero dell'Ereignis"*, in A. Fabris (a cura di), *Heidegger. Una guida*, Carocci, Roma 2023, 131-152: 133).
[12] Il riferimento, ovviamente, è al celebre frammento di Eraclito: «φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ».

[13] Scrive Calvino nelle sue *Lezioni americane*: «Quale sarà il futuro dell'immaginazione individuale in quella che si usa chiamare la "civiltà dell'immagine"? Il potere di evocare immagini in assenza continuerà a svilupparsi in un'umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate? Una volta la memoria visiva d'un individuo era limitata al patrimonio delle sue esperienze dirette e a un ridotto repertorio d'immagini riflesse dalla cultura […]. Oggi siamo bombardati da una tale quantità d'immagini da non saper più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione. […] Se ho incluso la Visibilità nel mio elenco di valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di pensare per immagini» (I. Calvino, *Visibilità*, in Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* [1988], Mondadori, Milano 2002, 89-110: 103).
[14] Come sottolinea Annalisa Caputo, esplorando la presenza del Sacro nel pensiero di Heidegger, egli ha un vero e profondo bisogno di «vivere fino in fondo l'esperienza del pensiero: in tutta la sua 'finitezza', ma – proprio per questo – anche in tutta la sua unicità e bellezza. […] Questo è il sogno di Heidegger: un pensiero che è più un desiderio che una certezza: un pensiero che, proprio a partire dalla sua fragilità e dalla sua consapevolezza della sua precarietà, non può non avvertire il brivido di un'Ulteriorità che lo eccede […]» (A. Caputo, *La filosofia e il sacro. Martin Heidegger lettore di Rudolf Otto*, Stilo Editrice, Bari 2002, 120).
[15] M. Heidegger, 41.
[16] C. Esposito, *Introduzione a Heidegger*, 179.
[17] F. Hölderlin, *Pane e vino*, in F. Hölderlin, *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Adelphi, Milano 1993, 525.
[18] M. Heidegger, *Perché i poeti?*, in Id., *Sentieri interrotti*, pres. e trad. it. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, 247-297: 248.
[19] Platone, *La Repubblica*, trad. it. di F. Gabrieli, Bur, Milano 1997, VII libro, 514A-517A.
[20] M. Heidegger, *Perché i poeti?*, 250.
[21] I pericoli legati a una possibile perdita del controllo sull'AI, a cui abbiamo già fatto riferimento, rientrano a pieno titolo tra questi fenomeni. A tal riguardo, potrebbe essere interessante richiamare ancora le parole che Heidegger rivolge alla tecnica, sempre nelle pagine del saggio a cui stiamo facendo riferimento: il giorno in cui verrà l'essenza della tecnica si manifesterà appieno, sarà il giorno della «notte del mondo, mistificato in giorno tecnico. Si tratta del giorno più corto di tutti. Con esso si leva la minaccia di un unico interminabile inverno. Frattanto, non solo è tolta all'uomo ogni protezione, ma le tenebre avvolgono l'integrità del tutto dell'ente» (M. Heidegger, *Perché i poeti?*, 272). E ancora: «In ogni ambito della propria esistenza ("Dasein") l'uomo è sempre più strettamente assediato dal potere delle apparecchiature tecniche e delle macchine automatiche. La potenza della tecnica che dappertutto, ora dopo ora, in una forma qualsiasi di impiego incalza, trascina, avvince l'uomo di oggi – questa potenza è cresciuta a dismisura e oltrepassa di gran lunga la nostra volontà, la nostra capacità di decisione, perché non è da noi che procede» (M. Heidegger, *L'abbandono*, 35).
[22] M. Heidegger, *Perché i poeti?*, 249.
[23] Heidegger, 252.
[24] Esposito, 11.
[25] Esposito, 12.

Heidegger, Hölderlin, il Dichter

Diritti in capo agli autori, parte di numero speciale in open peer review a cura di Giacomo Fronzi [revisionato da Giacomo Fronzi e Moira De Iaco, senza aggiungere commenti sui contenuti in quanto tutto ok per i revisori]



Adriano Ardovino (di seguito **AA**), Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara
Giampiero Moretti (di seguito **GM**), Università degli Studi di Napoli L'Orientale
E-mail: adriano.ardovino@unich.it
E-mail: gmoretti@unior.it
doi: 10.66565/voci.2026.1.NS.aut.02
(https://levocidisophia.it/2026/10/30/heidegger-holderlin-il-dichter/)
(https://doi.org/10.66565/voci.2026.1.NS.aut.02)
First online: 30/10/2026

Abstract eng

This dialogue explores the Heidegger–Hölderlin relationship through the constellation of Dichtung, Denken, Gedicht, and Dichter, questioning whether poetic saying and thinking can be understood beyond their traditional distinction. At the centre of the discussion is the figure of the Dichter des Dichters, in which Hölderlin emerges not merely as a poet, but as one who reopens the essence of poetry and establishes a space of encounter between poet and thinker. Dichtung thus emerges as originary poetic saying (Urdichtung), an event of language in which the word does not simply represent the world but participates in its institution. Through their dialogue, the authors explore the Geviert, the intermittence of the world's appearing and withdrawing, the rarity of poetic saying, and the possibility of authenticity that can be reduced neither to individual inwardness nor to a stable ground. The discussion extends to German Romanticism, with particular reference to Novalis, and to Adorno's critique of authenticity, bringing into tension Heidegger's openness to another beginning and the suspicion directed at every claim to origin and identity. What emerges is a conception of authenticity as a singular, fragile, and transformative experience, realised through narration and interpretation rather than through theory or normative aesthetics. Against the backdrop of the crisis of the technological world and the possible dissolution of its historical forms, the dialogue ultimately examines the capacity of the word to open, if only for an instant, a space of correspondence between human beings and the world, between the sayable and silence, and between recollection and the possibility of a new beginning.

Keywords: dichtung (poetic saying), denken (thinking), Heidegger-Hölderlin, authenticity, poetic language

Abstract ita

Il dialogo indaga il rapporto Heidegger-Hölderlin attraverso la costellazione di Dichtung, Denken, Gedicht e Dichter, interrogando la possibilità di pensare il poetare e il pensare al di là della loro tradizionale distinzione. Al centro della riflessione è la figura del Dichter des Dichters, in cui Hölderlin non si configura soltanto come poeta, ma come colui che riapre l'essenza della poesia e istituisce uno spazio d'incontro tra poeta e pensatore. La Dichtung emerge così come dettatura originaria (Urdichtung), evento del linguaggio in cui la parola non si limita a rappresentare il mondo, ma concorre alla sua istituzione. Attraverso il colloquio, gli autori esplorano il Geviert, l'intermittenza dell'apparire e del sottrarsi del mondo, la rarità del dire poetico e la possibilità di un'autenticità non riconducibile né all'interiorità individuale né a un fondamento stabile. Il confronto si estende al Romanticismo, con particolare riferimento a Novalis, e alla critica adorniana dell'autenticità, mettendo in tensione l'apertura heideggeriana a un altro inizio con il sospetto verso ogni pretesa di origine e identità. Ne emerge una concezione dell'autenticità come esperienza singolare, fragile e trasformativa, che si attua nella narrazione e nell'interpretazione più che in una teoria o in un'estetica normativa. Sullo sfondo della crisi del mondo tecnico e della possibile dissoluzione delle sue forme storiche, il dialogo interroga infine la capacità della parola di aprire, anche solo per un istante, uno spazio di corrispondenza tra essere umano e mondo, tra dicibile e silenzio, tra rammemorazione e possibilità di un nuovo inizio.

Keyword: dichtung, denken, Heidegger-Hölderlin; autenticità; linguaggio poetico

AA: Il singolare 'rapporto' binomiale Heidegger-Hölderlin chiama in causa gli ambiti della *Dichtung*, del *Dichten*, del *Gedicht*, e invita a interrogare lo sperimentare la lingua o il linguaggio in quanto *Dichtung*, il pensare come *Dichten*, la storia dell'essere (e l'evento in cui essa sprofonda e svanisce) nel modo del *Gedicht*.

Ne emergono due posture differenti.

Una prima postura legge il rapporto *Denken-Dichten* come uno spazio di oscillazione nel quale l'uno-due (ovvero l'articolazione unitaria di velamento e disvelamento propria dell'*a-letheia* come *Lichtung*) assume figure diverse: chiasmo, subordinazione, distinzione d'essenza, alterazione reciproca, apertura dell'uno attraverso l'altro. Senza smarrire, tuttavia, la possibilità di pensare l'oscillazione stessa come orizzonte unitario, entro cui tali articolazioni risuonano senza inimicizia. Rintracciare il ritmo di questa risonanza, fosse pure per dissolverla nella fiamma dell'esperienza: un fuoco fatuo, ma pur sempre una rilucenza dello sguardo sull'incanto delle cose.

Una seconda postura insiste invece sulla figura secondo cui il pensiero "è" *Urdichtung*,[1] e lo è proprio in quanto pensiero. L'aporia di una distinzione sempre più difficile tra *Denken* e *Dichten*, con il rischio di revocare senso ai molti luoghi heideggeriani che inscenano dualità e differenza più che identità, può forse essere consegnata ai celebri sentieri erranti: "Wege, nicht Werke". Heidegger non realizza un'opera necessariamente coerente e coesa, né il corpus delle sue tracce è riducibile a una coerenza ultimativa, fosse pure quella della sua esperienza della lingua.

A questa costellazione si aggiunge un quarto termine, inaggirabile e già inscritto nel titolo: *Dichter*.

Prendo le mosse da un breve passaggio dell'*Umarbeitung* delle conferenze sull'opera d'arte del 1936, in cui Heidegger scrive:

> *L'arte è un dettare (Dichten). Ma non ogni dettare è arte […]. La poesia (Poesie), in quanto arte del dire (Sagen), è certamente un dettare. Ma così come non ogni dettare è necessariamente arte, così è altrettanto certo che esiste un dire il quale è dettatura (Dichtung) senza essere arte. Quel dire dettante che – in quanto dettare – precede essenzialmente ogni arte, e perciò – in quanto dire – resta distinto anche dalla poesia, è il pensare dei pensatori. Il loro dire è un dettare; ma non è arte […]. Forse, però, la dizione (Sage) del pensiero è più dettante (dichtender) di ogni arte* […].[2]

E perciò stesso, potremmo aggiungere in tutta legittimità, è più dettante *anche* di quell'arte del dire che continuiamo a chiamare 'poesia', la quale incarna un senso del tutto circoscritto, limitato e ridotto della dettatura, intesa invece nel senso più ampio e radicale con cui Heidegger invita ad ascoltare il termine.[3]

Di qui, allora, la possibilità che il pensiero, secondo la prospettiva che ti è cara, sia addirittura la dettatura originaria (*Urdichtung*). La quale, a sua volta, non sarebbe che l'evento nel quale la lingua si-fa-lingua e si porta a risonanza – "die Sprache spricht" – in un senso non meramente linguistico, posto, in effetti, che la dizione del pensiero (in quanto lingua originaria dell'essere) non si riduce mai a nessuna delle possibili oggettivazioni linguistiche, ossia, di volta in volta, all'ambito fonetico, fonologico, morfologico, grammaticale, sintattico, semantico, pragmatico, testuale, discorsivo, antropologico-culturale, socio-, psico-, neurolinguistico, e via di questo passo.

Di qui, però, anche la possibilità che, nell'istante presente (ma forse da non molto tempo? o invece, magari, da sempre?) l'autentico dettatore (*Dichter*) sia non già e non più il 'poeta' (né tanto meno il poeta-filosofo o il filosofo-poeta, e comunque non l''artista'), bensì, appunto, il pensatore.

Dal che discendono varie questioni.

In primo luogo: in che senso il *Denker* sia (un) *Dichter*, e viceversa.

In secondo luogo: chi sia (da sempre?) il *Denker* nell'istante in cui la sua 'qualifica' più originaria è quella di essere (divenuto?) nient'altro che *Dichter*.

Infine: cosa significa, per il *Denker*, essere autenticamente *Dichter*? Quale idea di autenticità è in gioco quando esperiamo il pensare come dire originario, cioè come la forma più originaria della Dizione della Dettatura? Non tanto la 'poesia del pensiero' o il 'pensiero della poesia', bensì il pensare in quanto dire autentico: un punto per il quale occorre forse chiamare in causa ulteriori riferimenti heideggeriani.

GM: Il *Dichter*, dunque, è il quarto termine di un quadrato linguistico-esistenziale. Sappiamo che per Heidegger, nonostante i vari nomi propri di *Dichter* da lui incontrati, quello di Hölderlin si staglia solitario, a parte, né sopra né sotto gli altri (Rilke, Trakl, Mörike, Hebel e via dicendo), però distinto. *Dichter des Dichters*, lo chiama Heidegger in un luogo famoso, e già questa espressione dà molto da pensare. Se Heidegger avesse usato il genitivo plurale, avremmo di fronte una comparazione orizzontale, storico-storiografica: un poeta, nel nostro caso Hölderlin, si distinguerebbe dagli altri per l'importanza del corpus poetico da lui prodotto e valorizzato nella storia della letteratura o

nell'estetica. Ma il genitivo è singolare, e a mio avviso questo indirizza il nostro pensiero verso la dimensione di una profondità che sale, che emerge anche nella storia dell'essere e si fa così presente. C'è una 'figura' amplissima, il *Dichter* evocato con il genitivo singolare, e Hölderlin, il soggetto, ne è una figura non tanto 'ristretta' quanto piuttosto caratterizzata, individuata. Una figura autentica, sia pure, o, più probabilmente: proprio, perché: frammento. La figura amplissima, che ovviamente non va confusa con la riproposizione surrettizia di un 'universale' cui corrisponderebbe, altrettanto surrettiziamente un 'particolare', sembra invece essere lo spaziotempo accogliente in cui di volta in volta accade l'incontro tra poeta e pensatore nella storia dell'essere. Quanto al 'soggetto', il *Dichter*, la 'inesistenza' dell'opera di Hölderlin senza l'interpretazione che Heidegger ne dà conferisce coerenza al discorso. *Dichter* è l'incontro (il rapporto autentico) Heidegger-Hölderlin.[4] Ho introdotto il (da molti) vituperato termine: 'autentico'. Ci servirà da guida, in chiusura, per un tentativo di riflessione che coinvolgerà Adorno e il suo testo sul *Gergo dell'autenticità*,[5] che reputo molto importante. E mi rendo conto subito, ma ne sono felice, che l'autenticità di cui sto qui cercando di delineare un profilo sensato (quella cioè che caratterizzerebbe il rapporto *Denker-Dichter*) è un'autenticità per così dire 'plurale', non intima-individuale. Si tratta dello sviluppo della questione romantica in età nichilista. Dell'attimo della storia dell'essere in cui il *frammento*, da qualcosa di forzatamente singolo, si trova proiettato nell'altro. Sul significato di 'autenticità' torneremo più avanti.

AA: Trovo illuminante questo monito – dopo lo sforzo così cospicuo di pensare, sempre di nuovo, l'assoluta irriducibile-irripetibile singolarità del *Bezug* – a non commettere l''errore' di lasciar fuori da tale rapporto (con posture variamente generalizzanti, universalizzanti, trascendentalizzanti) proprio l'indicazione cruciale relativa al *Dichter des Dichters*, che non va confusa né con un'espressione collettiva (come quella che Hölderlin stesso, sulla scia della tradizione, riserva all'Omero *»Dichter aller Dichter«*), né tanto meno con una sterile autoriflessività.

In prima battuta, Hölderlin è per Heidegger *Dichter des Dichters* nella misura in cui la *Dichtung* e il *Dichter* sono l'unica cura/preoccupazione del suo *Dichten* (del resto, anche il pensatore, in ciò intimamente affine al *Dichter*, deve sapere, pensando, che cosa significhi pensare e chi siano coloro che pensano).

In secondo luogo, Hölderlin è il poeta del poeta, o colui che dice la Dizione, in quanto fonda e istituisce nuovamente l'essenza stessa della poesia e del poeta stesso, riportando la *Dichtung* – e con essa se stesso – alla sua essenza originaria. Consentendo cioè di fare esperienza della sua potenza e proiettandola ben oltre il proprio tempo.

In terzo luogo, Hölderlin è il poeta del poeta e della poesia *in quanto* è il "poeta dei tedeschi a venire", espressione che Heidegger invita ad ascoltare non come genitivo soggettivo, ma come genitivo oggettivo. Hölderlin è "der Dichter, der die Deutschen erst dichtet":[6] non nel senso di un poeta che appartenga al popolo tedesco (o peggio che lo rappresenti), bensì del poeta che per primo ha 'poetato', ovvero detto, istituito e fondato i futuri tedeschi, dettando loro, per così dire, quell'essere tedeschi (il *deutsches Dasein*) che essi potranno (forse) essere o meglio che saranno stati.

Ma infine, scrive Heidegger, quello di Hölderlin, poeta *del* poeta, è al tempo stesso un "Denken des Dichters", ossia un pensare che certamente ri-pensa (pro-gettandoli e istituendoli in modo nuovo) sia il *Dichter* che la *Dichtung*, ma anche, e forse soprattutto, un pensare che pensa (solo ed esclusivamente) *im Gedicht*, esattamente come il pensiero dei 'semidèi' accade nel e come *»Der Rhein«*. Ricorda Heidegger: ciò che è pensato poeticamente è preservato nella poesia ("Das Gedichtete ist aufbewahrt im Gedicht").[7] Per questo, e solo per questo, il pensatore deve passare

attraverso l'incontro e l'ascolto del *Dichter*, che, nella reciprocità più volte richiamata, è ciò che fa di esso il "Dichter des Dichters", consentendo poi al pensatore di accedere in qualche modo – al modo del pensiero? – a "das im Gedicht rein Gedichtete".[8]

Ci si può chiedere ora se per Hölderlin sia lecito spendere anche una formula del tipo *Denker des Dichters*. Io sarei incline a rispondere di no, riservandola semmai al solo Heidegger, il cui pensiero ha avuto cura, quant'altri mai, non tanto di fondare l'essenza della poesia 'poetandola', quanto di preparare una tale fondazione, pensandola. E inoltrandosi, proprio in tale preparativo, in quello spazio-tempo della parola che è la figura ricapitolante-anticipante del *Dichter*.

Qui, a mio avviso, si apre uno spazio per pensare in che senso, pur nell'affinità e nello scambio – e persino nel gioco delle maschere e dei ruoli – dire che *in* Hölderlin accade *anche* un pensiero della *Dichtung* e del *Dichter*, sia ben diverso dal dire che Heidegger – *nel* suo pensiero – pensa la *Dichtung* e il *Dichter*. Che, in altri termini, con Hölderlin il *Dichten* e il *Dasein des Dichters* siano alcunché di pensante-istituente, mentre, in Heidegger, siano ormai il pensiero e il pensatore a essere *dichtend-dichterisch* nel senso rammemorante-preparatorio già accennato. Sul modo in cui tutto chiama in causa l'*autenticità*, mi proporrei di ritornare dopo aver ascoltato le tue parole, per sollecitare le quali, aggiungo ancora una piccola digressione sulla 'lingua autentica' del poeta, tema sovente messo in sordina, ovvero lasciato inesplorato, quando si evoca la cifra del *Geviert* (dal mio punto di vista, l'autentico *Gedichtetes*), non scorporabile dall'evento del *Bezug* Heidegger-Hölderlin.

Come mi insegni, in diversi luoghi hölderliniani – da *Der Abschied* ad *Andenken* e *Friedensfeier* – la dimensione del *Gespräch* appare riferita anzitutto alla *Welt-Gegend* dei mortali. Heidegger, tuttavia, isola alcuni versi da una variante di *Versöhnender, der du nimmergeglaubt* di Hölderlin, sollecitando un'ermeneutica differente:

Viel hat erfahren der Mensch.
Der Himmlischen viele genannt.
Seit ein Gespräch wir sind
Und hören können voneinander[9]

Anzitutto, tali versi parlano al passato. L'umanità ha molto esperito e ha nominato molti Celesti. A questo plesso di esperienza e nominazione segue, in una paratassi enigmatica, il riferimento al *Gespräch*, anch'esso evocato come passato immemoriale e destinante. Ma soprattutto si passa dal piano dell'umanità che esperisce e nomina a quello di un "noi", di una reciprocità che Heidegger tiene aperta non solo entro l'immanenza mortale, ma in relazione ai Celesti: non soltanto un colloquio "tra noi", bensì "tra noi e loro".

Di qui, l'ascolto del *Ge-spräch* (del suo *Wirbel* e del suo *Wesen*) come forma raccolta e essenziale della *Sprache* e dello *Sprechen* – esattamente come, anni più tardi, si dirà che *Ge-Stell* significa e al contempo chiama nell'ingiunzione (*heißt*) l'elemento raccogliente-unificante (*das Versammelnde*) di ogni *Stellen* –, che viene proiettata su un piano inaggirabilmente "duplice", ossia mortale-immortale, umano-divino. Non soltanto, infatti, l'evento del linguaggio (*Geschehnis der Sprache*) è coestensivo e contemporaneo (*gleichzeitig*) a un "due" (la *Gegenwart der Götter* e l'*Erscheinen der Welt*), ma questo "due", nella forma di un inestricabile nominare gli dèi (*Nennen der Götter*) e la creazione del mondo attraverso la parola (*Wort-Werden der Welt*), è niente meno che il discorso vero e proprio (*das eigentliche Gespräch*).

In altri termini, allora, non c'è autentico colloquio (ovvero non si dà nessun colloquio autentico) se non a condizione che 'il dio' sia o si faccia presente entro un essere nominato e che il mondo appaia in quanto assunto, e per certi versi fatto essere, nella parola. Non una parola referenziale, chiusa al senso, bensì una parola risonante, che apre uno spazio di corrispondenza e di significazione. Una parola che mostra il mondo nella misura in cui lo fa nascere e lo istituisce. Scrive Heidegger: "Seit die Götter uns in das Gespräch bringen, seit der Zeit ist es die Zeit, seitdem ist der Grund unseres Daseins ein Gespräch".[10] Mentre la parola e la lingua sono meno ciò che racconta la nascita degli dèi, che non ciò in cui essa propriamente *accade*, gli dèi sono ciò che rendono la parola e la lingua ciò che sono, portando il mondo alla parola e l'uomo alla lingua[11].

Questo 'fondo' del nostro esserci è appunto "il *Gespräch* come vero e proprio accadere della lingua".[12] Laddove, adesso, la *Ursprache* è "la Dichtung come fondazione (Stiftung) dell'essere (des Seins)".[13] Nel *Gespräch* che la *Dichtung* – in quanto crocevia del quadrato del mondo, strutturalmente aperta a tutte le sue regioni o contrade – *è*, ossia nella *Ursprache*, "das Gesagte und das Gehörte [sind] das Selbe". Il detto e l'ascoltato sono raccolti in uno. La lingua originaria non è né la lingua letteraria, né la lingua 'della' poesia, bensì la 'lingua poetica' nel senso della lingua che autenticamente dice (e detta) – per quel tanto che la *Dichtung* istituisce l'essere nel diradamento chiaroscurale (*Lichtung*) – salvaguardando il velamento in tutto ciò che da essa è disvelato ('poetato').

Se la parola 'tecnica', a cui oggi siamo esposti da ogni lato, sostituisce o rimpiazza il mondo, la parola originaria (dai Veda a Mallarmé), lo crea oppure lo sospende. Non si limita cioè a simularlo. Bensì, fondandolo o negandolo, revocandolo nel suo 'non più' o istituendolo nel suo 'non ancora', fa del mondo una parola (e, per tal via, una cosa), e insieme fa sì che le parole e le cose non siano estranee al mondo. Che la parola crei il mondo perché ne è il principio, oppure perché il mondo non è più (o non è ancora) fondabile; che la parola unisca o separi, essa è ancora e pur sempre parte di una lingua che non si limita a rappresentare il mondo, ma lo fa accadere nella presenza o nell'assenza, coincidendo con l'evento che lo istituisce e lo destituisce, ma sempre preservandolo e custodendolo nella sua integrità, ovvero, se si preferisce, nell'elemento salvifico-salutare che risuona nel 'sacro' (*das Heilige*).

Tutto questo per chiederti se, secondo te, possiamo incamminarci davvero lungo il tema dell'autenticità e del *Dichter* senza chiamare in causa *das rein Gedichtete*, ossia l'autenticità di una lingua che è tale in relazione al *Gespräch* 'del' *Geviert*.

GM: Per evitare che il *Geviert*/mondo, come pensiero-limite, ci 'esploda in mano', devo operare cartesianamente: suddividere e scegliere. Poco sopra scrivi: "[…] il *Geviert* (dal mio punto di vista l'autentico *Gedichtetes*), non scorporabile dall'evento del *Bezug* Heidegger-Hölderlin". Ovviamente, tu non ritieni il *Geviert* un 'contenuto' reso linguisticamente presente in una poesia, altrimenti non avrebbe alcun senso parlare di un *Bezug* Heidegger-Hölderlin dal quale 'esso' sarebbe inseparabile. Lo chiamo 'esso' poiché non ha nome: o forse sì? *Da-sein* del *Dichter*. Ovvero: *Dichter des Dichters*. Il *Geviert*/mondo non è stabile né consistente; lo sappiamo da quando distinguiamo il mondo dalle cose. Distinguerli non significa renderli indipendenti e neppure gerarchicamente ordinati. L'interposizione hölderliniana tra mondo e cose corrisponde a mio avviso a quella del 'suo' *Da-sein* tra paganesimo e cristianesimo. Tra gli aspetti meravigliosi della sua poesia c'è quell'oscillare che non è indecisione ma illuminazione alternata di un polo e dell'altro. Per illuminare autenticamente, il *Dichter* è chiamato a soffrire l'alternanza e l'oscillazione, mentre gli umani cercano stabilità anche quando dichiarano di volere l'instabile. Il *Geviert*/mondo si accende rarissimamente; spessissimo, senza che gli umani se ne avvedano. Che senso ha, è più che lecito chiederselo, un mondo che si accende mentre nessun umano o quasi se ne accorge? Forse, lo stesso di una cometa che attraversa il

nulla cosmico. Lo so, è un'immagine un po' kitsch, ma quanto è vera! L'interpretazione che Heidegger offre di Hölderlin è un sollievo alla sua sofferenza, poiché ne custodisce per un attimo il *Da-sein* senza stabilizzarlo. Dunque, per ora: la poesia (o dettatura diresti meglio tu) del *Geviert*/mondo è intermittenza normata da sofferenza.

AA: Capisco la necessità di 'operare cartesianamente' per non far collassare il discorso. Ma forse il punto non è tanto scomporre, quanto restare fedeli a quella intermittenza che descrivi. Se il *Geviert* non è un contenuto né un 'esso' nominabile, allora ogni 'analisi' rischia già di tradirne il carattere di evento. L'oscillazione hölderliniana che richiami – più che qualcosa da sopportare – sembra proprio il luogo (sospeso) in cui il mondo accade: non come stabilità, ma come apparire e sottrarsi. In questo senso, la sofferenza del *Dichter* non 'norma' l'intermittenza, ma la espone, ossia la rende dicibile senza mai fissarla in una definizione. Forse, allora, il problema non è che il mondo si accenda senza testimoni, ma che noi pretendiamo di esserlo, sempre. Laddove, come la cometa che hölderlinianamente evochi, il suo senso sta anche nel suo 'passare', oltre ogni presa.

Eppure, ho l'impressione che proprio il rinvio all'autenticità rischi di porre termine al *Ge-spräch*, forse per implosione più che per esplosione. Possiamo assumere i sentieri heideggeriani come indicazione per il nostro sguardo e seguirne la traiettoria all'esterno del *Bezug*, oppure soffermarci sulla linea prima di oltrepassarla. Qui l'esplosione che paventi è quasi un'invocazione: "Jetzt komme, Feuer!". Il nominato del nome *Geviert* tiene insieme struttura originaria e detonazione, ritmo e salto. Mi sembra perciò necessario fare entrambe le cose: accogliere il monito heideggeriano secondo cui si parla solo dall'evento, e insieme tentare di parlare dell'evento. La stessa meravigliosa ambivalenza del *Vom Ereignis* invita a questa doppia esposizione.[14]

Direi allora che proprio nella duplice possibilità di implodere o esplodere si lascia intravedere la 'tenuta' del *Bezug*, non come struttura inerte, ma come tensione irrisolta. Seguire lo sguardo 'all'esterno' o sostare sulla linea sono due modi di abitare lo stesso limite. Se il *Geviert* tiene insieme ritmo e detonazione, il pensiero non deve scegliere tra raccogliere e disperdere, ma restare nel loro tenersi (*Ver-Häl*tnis). Parlare a partire dall'evento e parlare sull'evento non sono gesti separabili: il secondo rischia sempre di perdere ciò che il primo custodisce, e proprio questo rischio mantiene aperto il colloquio. Sostare sulla soglia prepara così il terreno alla categoria di autenticità.

GM: Prendo spunto da due tuoi passaggi di pensiero:

> "*L'oscillazione hölderliniana che richiami – più che qualcosa da sopportare – sembra proprio il luogo in cui il mondo accade: non come stabilità, ma come apparire e sottrarsi. In questo senso, la sofferenza del Dichter non "norma" l'intermittenza, ma la espone, la rende dicibile senza mai fissarla*. E: *…mi sembra che sia irrinunciabile, sul nostro piano di discorso, fare insieme entrambe le cose...*"

Esponendo l'intermittenza, il poeta contemporaneamente "norma", vale a dire, almeno per me, certifica l'autenticità che, come coappartenenza all'*Er-eignis*, la parola poetica stessa testimonia. Quest'ultima non è né della filosofia né della poesia in senso stretto ma – almeno mi sembra di poter dire – narrazione. Da ciò la ricerca di una narrazione che, come frammento, sia disposta (*gestimmt*) a oscillare tra i due poli, permettendone il rarissimo dialogo. È la rarità dell'assolutamente semplice, non di qualcosa di eccezionale. Due elementi, tuttavia, mi sembrano degni di attenzione: la "scelta" novalisiana per una nozione di sostanza non più tradizionalmente ancorata alla "stabilità", e dunque aperta al colloquio di sentimento e immaginazione che quella nuova nozione inaugura e da cui è inaugurata. E, a ruota, la "scelta" hölderliniana per la parola poetica. Heidegger, ponendosi in colloquio con Hölderlin, fa emergere entrambi quegli elementi e li trasforma ermeneuticamente. La

questione romantica è la questione – tra l'altro – della soggettività in-fondata ma poeticamente fondante.[15] Qui arrivo alla tua conclusione di poco fa: sostare sulla soglia. Certo. Ma sperando, almeno, di sostarvi autenticamente. Questa autenticità ha la pretesa di oltrepassare etica e teologia senza rifugiarsi nell'estetica. Tale pretesa, mi sembra, può poggiare soltanto sulla rarità del "suo" istante.

AA: Una delle difficoltà – almeno per me – risiede nel fatto che entrambe le scelte, o i gesti, sono limpidamente ancorati alla soglia e all'oscillazione, ma proprio per questo impongono di ascoltare in modo differente l'inaugurante e il fondante. In altri termini, c'è da chiedersi in che senso la peculiare sospensione della parola e del mondo che attraversa Novalis e Hölderlin (ai quali mi piacerebbe accostare Mallarmé) consenta o porti con sé qualcosa come un inaugurare e un fondare. Non è, la loro condizione, tanto qualcosa di sospeso, quanto qualcosa che sospende (nell'autenticità, nella rarità, nell'attimo), ossia alcunché di intermedio tra la lingua poetica arcaica (che insieme crea il mondo ed è il mondo) e la lingua tecnica odierna (che invece simula, sostituisce e infine scaccia il mondo e con esso l'esperienza)? Non è proprio questo l'arrischio o il pericolo insito in quelle due esperienze di nominazione e di pensiero, che non sono (più) né poesia né filosofia? E quale elemento 'salvatico' può crescere e allignare in tutto ciò?

Infine, un secondo ambito problematico, che da tempo avrei voluto chiamare in causa, ma che le tue parole mi consentono di evocare ora, cioè la più difficile (e insieme la più semplice) delle tautologie heideggeriane oltre l'essere, il mondo, l'evento, il silenzio: "die Sprache spricht".[16] Come connettere tutto ciò alla figura del *Dichter*? La tautologia essenziale ne descrive l'esperienza? Oppure sorge da essa (essendone inaugurata e fondata)? Oppure è questa stessa esperienza? O, infine, tutto questo insieme?

GM: Per quanto riguarda la prima questione che poni, sarebbe interessante interrogarsi su ciò che forse significa anche lo "Heilend(es)", e intendo: noi siamo abituati a pensare ciò che 'salva' come un qualcosa che porta in sicurezza, che, ad esempio dinanzi all'avanzare impetuoso dei flutti, porta in alto, dove i flutti non arrivano e dunque ci si ritrova al sicuro. Non so se la frequente insistenza di Heidegger sul "rischio" non vada invece in una direzione diversa, o almeno anche diversa, vale a dire se quel *Heilen* non sia aperto anche alla distruzione estrema del mondo e della storia come li conosciamo. Accenno a ciò senza volutamente prendere posizione, benché tale semplice accenno si riverberi immediatamente – impossibile non vederlo – sulla questione della *Dichtung*, del suo dire. Sulla seconda questione mi sento invece di prendere posizione in maniera più chiara, per quanto su questi argomenti sia possibile. Che il linguaggio parli (=parla) mi appare come un'esortazione rituale, una formula che potremmo avvicinare, *ma solo per capirci non per identificarvela*, con l'invocazione e l'attesa che ne consegue, insomma con un servizio sacro che non si limita al gesto e che implica immancabilmente il dire. Il silenzio esorta, chiede alla *Sage* di parlare. Non è detto che accada, anzi il più delle volte non accade. E qui torno alla rarità-rarefazione del dire poetico, al suo essere puro e semplice. Insomma: da un lato Heidegger ricostruisce il cammino della filosofia occidentale, lo condensa nella nozione di "metafisica", dall'altro auspica un "altro inizio", tenendo però a precisare che non si tratta di un (rinnovato) sguardo a Oriente bensì di qualcosa che, nell'esperienza della tecnica come manifestazione della metafisica occidentale, può comparire o meno. E io mi sentirei di aggiungere: è molto probabile che non compaia se non, inizialmente, come distruzione.

AA: Non so se *das Rettende* e *das Heilige* dimorino necessariamente negli stessi paraggi, ma concordo sul fatto che l'integrità possa annunciarsi (e non solo *e contrario*) nella dis-integrazione. Mi sembra comunque decisivo, in ciò che dici, il fatto che *das Heilende* non venga più pensato come riparo o custodia immunizzante, ma come ciò che espone sino al punto della distruzione. Forse è

proprio qui che il "salvatico" può essere intravisto: non come residuo naturale o originario, bensì come ciò che cresce nella fenditura stessa tra il dire e il tacere, tra il mondo che si dissolve e una parola che non garantisce più alcuna dimora. In questo senso, il *Dichter* non custodirebbe un linguaggio salvo, ma resterebbe esposto a una *Sage* che può sempre mancare.

Per questo la tautologia *die Sprache spricht* mi pare meno una formula rituale già compiuta che una soglia: non l'enunciazione di un fatto, ma l'attesa di un accadere. Il linguaggio parla solo là dove qualcuno sopporta che esso possa anche non parlare più. E forse la rarità del dire poetico coincide precisamente con questa esposizione al venir meno della parola, cioè con un'esperienza in cui inaugurazione e fondazione non cessano di sfiorare il proprio possibile annientamento.

Mi chiedo allora se questa possibile distruzione di cui parli appartenga ancora all'orizzonte dell'evento e del destino storico dell'Occidente, oppure se non apra già a qualcosa di più radicale: a una regione in cui perfino la distinzione tra parola e silenzio, tra mondo e assenza di mondo, smette di orientare il pensiero. È ancora il linguaggio a parlare, lì, oppure resta soltanto la traccia del suo essersi ritirato?

GM: Le ipotesi cicliche o catastrofiche sul futuro della distinzione tra parola e silenzio restano affidate alla nostra limitata facoltà immaginativa. Sono perciò d'accordo con la nozione di "soglia" cui fai riferimento e che, ancora una volta, mi riconduce a quanto i romantici avevano intuito oscuramente nel momento in cui il "sentire" veniva svincolato (non: emancipato, come spesso si sente dire dagli 'appassionati') dall'intelletto e, incontrato immaginalmente, avrebbe potuto dar vita alla trasformazione antropologica di un'umanità poeticamente 'ragionante'. La formula rituale di tale poeticità ragionante non sarebbe qualcosa di già compiuto, ma il compito, non meramente utopico, di un'umanità diversa. Capace e forse persino fiera di dimenticare il proprio passato, liberandosene una volta per sempre, e non soltanto a parole, mentre di fatto lo si rivendica ad ogni passo, ed ognuno ne rivendica uno "proprio". Mi rendo conto di aver parecchio travalicato il campo dissodato e preparato da Heidegger, e tuttavia, se ne parlo in questi termini, e cioè a partire dal rapporto Heidegger-Hölderlin, o *Dichtung-Dichter*, forse neppure tanto. L'esperienza di cui cerco di parlare è quella di un europeo che si muove nelle città europee, o meglio: in poche città europee al loro tramonto. Sarà da vedere quanto durerà la notte, la lunga notte che le sta avvolgendo.

AA: Per tornare dunque alla questione del *Dichter* e proseguire il tuo gesto di misurato travalicamento – né troppo né troppo poco –, è forse tempo di chiamare in causa interlocutori che non stiano prima, alle spalle di Heidegger, ma dopo: ad esempio Adorno, che ha scritto, lo sappiamo, cose decisive tanto su Hölderlin quanto su Heidegger, dalla *Parataxis* al problema dell'autenticità. In *Parataxis* egli legge in Hölderlin non il compimento pacificato di una parola originaria, ma una frattura della sintassi e della continuità del senso, quasi che il poetico custodisse la traccia di una disarticolazione storica irriducibile. E quanto all'autenticità heideggeriana, Adorno ne diffida precisamente là dove essa sembra promettere un accesso non mediato all'origine o al "proprio", rischiando così di trasformare il gesto del sottrarsi al mondo amministrato in una nuova figura dell'identità.

Mi chiedo allora se la tua "umanità poeticamente ragionante", capace persino di dimenticare il proprio passato senza rivendicarlo di continuo, non chieda proprio di riaprire questa questione: quale autenticità sarebbe ancora pensabile dopo la fine dell'illusione di un'origine integra e disponibile?

GM: Sei stato sintetico ed efficace. Mi sono formato con Ute Guzzoni, che cercava di far dialogare Heidegger e Adorno, distinguendosi dall'approccio di Wilhelm von Herrmann, volto soprattutto a preservare letteralmente il testo heideggeriano. Nella Germania dell'immediato dopoguerra Adorno

'aveva vinto' e Heidegger 'aveva perso': il dialogo tra loro, fondato su una prossimità nella critica del mondo della tecnica, era tuttavia destinato a naufragare, poiché Heidegger ignorò Adorno e Adorno considerò Heidegger una specie di 'criptonazista'. Per Adorno era impossibile accordare fiducia al *Seyn* come non-fondamento e leggere l'evocazione hölderliniana fuori dai registri dell'attesa, della speranza o dell'identità perduta. Quel dialogo era necessario per la generazione di Guzzoni; non dobbiamo però restare imprigionati, per interposta generazione, nell'impossibilità di dialoghi tra Heidegger e Adorno, Benjamin o Wittgenstein. La premessa che ho fin qui fatto mi serve a dire: l'essere umano ha bisogno di autenticità nel senso di un anche soltanto accennato fondamento che gli faccia sentire il suo cammino come leggero e sfidante la gravità del mondo. Non può farne a meno e quella presa lieve che cerca di esercitare sul mondo è quel che chiamo autenticità. La sua tonalità, o disposizione, ovvero *Stimmung*, è a mio avviso poetica nel senso che variamente ho (abbiamo, consentimi di dirlo) cercato di evocare a partire da Heidegger. La storia dell'essere spinge decisamente, sempre a mio avviso, verso quest'orizzonte. Almeno sembra farlo. E quel sembrare è lo spazio dell'opera d'arte.

AA: Il punto che introduci sul fondamento 'appena accennato' ("Ein Rätsel ist Reinentsprungenes. Auch / Der Gesang kaum darf es enthüllen"[17]) è decisivo, proprio perché rende insostenibile una lettura banalmente nichilistica di Heidegger come pensatore della pura assenza di fondamento. Qui il fondamento non coincide né con un *Grund* metafisico stabile né con il suo semplice dissolvimento, ma con quella 'presa lieve' di cui parli (memore, immagino, della *Lichtung* come diradamento, sfrondamento, spaziatura, alleggerimento), che sostiene il cammino senza irrigidirlo in identità. Ed è forse qui che si segna davvero il confine con Adorno: in Heidegger l'autenticità non può fare a meno del non-più e del non-ancora, della rammemorazione e dell'altro inizio, che devono essere pensati insieme, senza degradarli rispettivamente a nostalgia dell'origine perduta o ad attesa salvifica di una nuova identità storica. Ma proprio qui emerge anche ciò che Adorno non può realmente accogliere: per Heidegger l'ascolto della parola di Hölderlin, e dunque l'appartenenza al *Gedicht* in quanto *Ereignis*, implica una conversione delle nostre rappresentazioni abituali in un'esperienza pensante insieme singolare e straniante, *perché* semplice e autentica. Un'esperienza che non coincide con alcuna interiorità soggettiva né con alcuna estetizzazione del linguaggio, poiché il suo centro non è altro che l'evento del *Geviert* a partire dal *Gestell*: per quel tanto, cioè, che il primo si cela nel secondo e il secondo resta l'unico orizzonte storico entro il quale noi ci si possa aprire al primo. Alla lettera, il gioco di rispecchiamento reciproco è *ereignend-lichtend*, ossia è ciò che conduce i mortali e i divini, la terra e il cielo, "in das Lichte ihres Eigenen": non il possesso di un'identità, ma una trasproprizione trasfigurante.

Adorno vede invece nell'autenticità heideggeriana il rischio di un 'gergo', cioè di una tonalità che assolutizza se stessa e trasforma l'esperienza singolare (entro cui incombe l'individuale) in postura ideologica. Per questo diffida di ogni richiamo all'origine, alla destinazione storica, alla *Stimmung*. La sua autenticità, se così si può ancora chiamare, sta piuttosto nella resistenza negativa alla falsa riconciliazione, nella fedeltà al non-identico. Heidegger, al contrario, pensa l'autenticità come esposizione a un'apertura storica dell'essere che non è producibile dal soggetto e che implica un attraversamento poetico del tempo storico. Su questo, imparo da te quante schiere di interpreti che hanno intonato litanie alla *Seinsgeschichte* non si sono presi la briga di pensare, ossia che tale 'figura' è già totalmente al di qua di una metafisica del *Dasein* e scaturisce invece dall'incontro tra *Denken* e *Dichten* (prova ne sia che non ce n'è traccia prima della seconda metà degli anni '30 e che non va confusa né col *Seinsverständnis* né col *Seinsgeschehnis*): un'interpretazione poetica e (starei per dire) 'figurale', che ancora in *Vom Ereignis* non è del tutto dispiegata, posto che vi si parla ancora di una "Seinsgeschichte der bisherigen abendländischen Philosophie", ossia di una storia d'essere della

filosofia - di una filosofia riletta come storia d'essere, da non confondersi con una storia spirituale o con una storia d'essenza (*Wesensgeschichte*).

Resta però, nel tuo discorso, una questione tanto difficile quanto decisiva. Quando dici che "quel sembrare è lo spazio dell'opera d'arte", che cosa intendi precisamente per opera d'arte? Non abbiamo chiarito più volte che il luogo decisivo, ormai, non è più l'arte, bensì la dizione pensante in quanto *Urdichtung*?[18] E che forse non è più nell'opera, né nell'arte in generale – tantomeno nella poesia in senso tradizionale – che oggi può aprirsi un cammino, ma semmai nella 'narrazione' in senso esteso, nella *Sage*, in una parola che custodisce ancora il passaggio tra rammemorazione e altro inizio senza trasformarlo né in estetica né in programma storico? Da questo punto di vista, mi pare, affiora un ulteriore bivio che divide Heidegger da Adorno, il quale, nonostante il motto sulla poesia dopo Auschwitz, punta molto sulla teoria estetica.

GM: Da lungo tempo ho nella memoria un passaggio della *Lettera ai Romani*, in cui Paolo allude alla necessità che l'essere umano, autenticamente umano, trasporti con sé il creato verso una dimensione ulteriore, forse non definibile a parole. Narrandosi autenticamente, l'essere umano compie questo sforzo di trasposizione, che è 'arte' nel senso in cui tu, correttamente, mi spingi ancora una volta a vederlo. È – credo – la risposta, così mi inviti a pensare, all'antico problema del rapporto arte-vita, una risposta in cui la soggettività dell'artista, che ritengo sia l'umano 'autentico', si rovescia (proprio in virtù di quell'autenticità) nell'universalità dell'attimo trasformativo dell'individuo. Poiché tale trasposizione accade per singolarità e non come direzione universale, l'immane sforzo dell'autenticità ricade sul tentativo fallimentare del singolo o di 'collettività' isolate. È un aprirsi e richiudersi di quadri su paesaggi che appaiono per attimi storici. Le opere d'arte, non certo quelle che emergono esclusivamente da 'canoni', qualunque questi siano, mi appaiono promesse di quegli attimi definitivi. La narrazione che esse mostrano si stampa nelle fessure che aprono e che si richiudono, *lasciando però tracce*. La distanza tra Adorno e la sua pur pregevole teoria estetica e Heidegger (che qui però pure ci stiamo lasciando alle spalle) è enorme. L'autenticità riesco a vederla soltanto in questo modo, almeno al momento. Essa va vista 'autenticamente', il che, non essendo l'esito di una teoria, per l'umano rappresenta, o meglio: è l'atto dell'interpretazione come esperienza individuale.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. *Il gergo dell'autenticità. Sull'idealogia tedesca*. Torino: Bollati Boringhieri, 1989.
- Allemann, Beda. *Hölderlin und Heidegger*. Zürich: Atlantis, 1954.
- Amoroso, Leonardo. "Le 'Erläuterungen' di Heidegger alla poesia di Hölderlin." *aut aut* 234 (1989): 63-79.
- Amoroso, Leonardo. "Nuovi momenti del 'colloquio' Heidegger-Hölderlin." *Rivista di estetica* 5 (1980): 96-107.
- Ardovino, Adriano. *Esperire, nominare, pensare*. Lanciano: Carabba, 2022.
- Ardovino, Adriano. "Bemerkungen über das Verhältnis von Dichten und Denken bei Heidegger." In *"...was bleibet aber...". Neue Beiträge zu Heideggers Kunstphilosophie*, a cura di H. Seubert e K. Schippling, 248–285. Nürnberg: Exaiphnes, 2023.
- Ardovino, Adriano. "Il quadrato dell'arte. Considerazioni di struttura su *Der Ursprung des Kunstwerkes* di Martin Heidegger." *Logoi.ph* 21 (2023): 123-146.
- Ardovino, Adriano. "La Dichtung tra filosofia e poesia." In *La filosofia e l'altro. Scritti in onore di Francesco Paolo Ciglia*, a cura di G. Caponigro, 47-66. Milano: Mimesis, 2025.
- Ardovino, Adriano. "Trasposizioni. Appunti sul Dichten." In *Fenomenologia della realtà. Studi in onore di Stefano Besoli*, a cura di V. Costa et al., 383-408. Milano: Mimesis, 2024.

- Ardovino, Adriano, e Giampiero Moretti. "Heidegger, Hölderlin, la Dichtung." *Archivio di Filosofia* XCII, nos. 2-3 (2024): 149-164.
- Ardovino, Adriano, e Giampiero Moretti. "Heidegger, Hölderlin, il Gedicht." *Itinerari* LXIV, no. 2 (2025): 353-381.
- Brencio, Francesca. "Ciò che resta lo fondano i poeti. Fondamento e poesia tra Heidegger e Hölderlin." *Estetica* 2 (2008): 77-90.
- Casu, Marco. *La patria dell'essere. Heidegger e la Stiftung di Hölderlin (1934-1935)*. Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici, 2019.
- Casu, Marco, a cura di. *"Was heißt Stiften?" Heidegger interprete di Hölderlin*. Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici, 2021.
- Chiodi, Pietro. "L'estetica di Heidegger." *Il Pensiero Critico* 9-10 (1954): 5-12.
- Fabro, Cornelio. "Arte e poesia nell'ultimo Heidegger." In *Estetica. Atti del VII Convegno di studi filosofici cristiani tra professori universitari*, Padova: Liviana, 1951, 434-441.
- Goldoni, Daniele. "Tempo della parola. Hölderlin, l'idealismo tedesco e Heidegger." In *Il tempo in questione. Paradigmi della temporalità nel pensiero occidentale*, a cura di Luigi Ruggiu, Milano: Guerini, 1997, 235-251.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Heidegger. La politique du poème*. Paris: Galilée, 2002.
- Lisciani-Petrini, Enrica. *Memoria e poesia. Bergson, Jankélévitch, Heidegger*. Napoli: ESI, 1983.
- Marafioti, Rosa Maria. "Das dichterische Wort 'des' Seyns. Heidegger, Hölderlin, Rilke." *Heidegger Studies* 31 (2015): 41-67.
- Marafioti, Rosa Maria. "Segnavia della ricezione italiana di Hölderlin. Classicismo, ellenismo e ricerca del divino." *Nuova Corvina* 30 (2017): 104-117.
- Mazzarella, Eugenio. *Perché i poeti. La parola necessaria*. Vicenza: Neri Pozza, 2020.
- Mattéi, Jean-François. *Heidegger et Hölderlin. Le Quadriparti*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.
- Melchiorre, Virgilio. *Arte ed esistenza*. Firenze: Philosophia, 1956.
- Montani, Pietro. *Estetica ed ermeneutica*. Roma-Bari: Laterza, 1996.
- Moretti, Giampiero. *Il poeta ferito. Hölderlin, Heidegger e la storia dell'essere*. Bologna: La Mandragora, 1999.
- Moretti, Giampiero. *Per immagini. Esercizi di ermeneutica sensibile*. Bergamo: Moretti & Vitali, 2012.
- Moretti, Giampiero. "Hölderlin e Heidegger. Dasein poetico, Dasein ermeneutico." In *"Was heißt Stiften?" Heidegger interprete di Hölderlin*, a cura di Marco Casu, Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici, 2021, 105–113.
- Moretti, Giampiero. "I 'venturi' e 'l'ultimo Dio'. Poesia e sacro nei *Beiträge*." In *Heidegger e la teologia. Atti del convegno tenuto a Trento l'8-9 febbraio 1990*, a cura di Hugo Ott e Giorgio Penzo, Brescia: Morcelliana, 1995, 429-434.
- Pellegrini, Alessandro. "Heidegger e Hölderlin." In *Hölderlin. Storia della critica*, 235-260. Firenze: Sansoni, 1956, 235-260.
- Rigobello, Armando. "Considerazioni sulla raccolta poetica heideggeriana 'Aus der Erfahrung des Denkens'." In *Heideggeriana. Saggi e poesie nel decennale della morte di Martin Heidegger (1976-1986)*, a cura di Giampiero Moretti, Lanciano: Itinerari, 1986, 117-132.
- Scotto, Giuliana. *Dichtung e arte. L'eccedenza della poesia nel pensiero di Heidegger*. Norderstedt: Grin, 2010.
- Stavru, Alessandro. "Hölderlin e le radici della 'Kehre' di Heidegger. Riflessioni a partire da alcune recenti pubblicazioni." *Itinerari* 1 (2001): 81-94.
- Vattimo, Gianni. *Poesia e ontologia*. Milano: Mursia, 1967.

[1] Martin Heidegger, GA 5, 328. D'ora in avanti, le opere di Heidegger saranno citate con la sigla GA, seguita dal numero del volume e dalla pagina; la sigla rinvia a Martin Heidegger, *Gesamtausgabe* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1975-).
[2] GA 80.2, 643.
[3] Salvo alcune eccezioni, tra cui Pietro Chiodi, "L'estetica di Heidegger", *Il Pensiero Critico*, 9-10 (1954): 5-12, e Gianni Vattimo, *Poesia e ontologia* (Milano: Mursia, 1967), negli ultimi settant'anni il tema della *Dichtung*, considerato nel suo complesso, ha ricevuto un'attenzione relativamente scarsa. Sul tema cfr. Ardovino, *Esperire, nominare, pensare* (Lanciano: Carabba, 2022); Ardovino, "Il quadrato dell'arte. Considerazioni di struttura su *Der Ursprung des Kunstwerkes* di Martin Heidegger", *Logoi.ph,* 21 (2023): 123-146; Ardovino, "Bemerkungen über das Verhältnis von Dichten und Denken bei Heidegger", in *"…was bleibet aber…". Neue Beiträge zu Heideggers Kunstphilosophie*, a cura di H. Seubert e K. Schippling (Nürnberg: Exaiphnes, 2023), 248–285; Ardovino, "Trasposizioni. Appunti sul Dichten", in V. Costa et al. (cur.), *Fenomenologia della realtà. Studi in onore di Stefano Besoli* (Milano: Mimesis, 2024), 383-408; Ardovino, "La Dichtung tra filosofia e poesia", in G. Caponigro (cur.), *La filosofia e l'altro. Scritti in onore di Francesco Paolo Ciglia* (Milano: Mimesis, 2025), 47-66.
[4] Per ulteriori approfondimenti sul rapporto tra Heidegger e Hölderlin, cfr. Beda Allemann, *Hölderlin und Heidegger* (Zürich: Atlantis, 1954); Alessandro Pellegrini, "Heidegger e Hölderlin", in *Hölderlin. Storia della critica* (Firenze: Sansoni, 1956), 235-260; Leonardo Amoroso, "Nuovi momenti del "colloquio" Heidegger-Hölderlin", *Rivista di estetica* 5 (1980): 96-107; Amoroso, "Le "Erläuterungen" di Heidegger alla poesia di Hölderlin", *aut aut* 234 (1989): 63-79; Alessandro Stavru, "Hölderlin e le radici della "Kehre" di Heidegger", *Itinerari*, 1 (2001): 81-94; Jean-François Mattéi, *Heidegger et Hölderlin. Le Quadriparti* (Paris: Presses Universitaires de France, 2001); Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger. La politique du poème* (Paris: Galilée, 2002); Francesca Brencio, ""Ciò che resta lo fondano i poeti". Fondamento e poesia tra Heidegger e Hölderlin", *Estetica*, 2 (2008): 77-90; Rosa Maria Marafioti, "Das dichterische Wort "des" Seyns. Heidegger, Hölderlin, Rilke", *Heidegger Studies*, 31 (2015): 41-67; Marco Casu, *La patria dell'essere. Heidegger e la Stiftung di Hölderlin (1934-1935)* (Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici, 2019); Marco Casu, cur., *"Was heißt Stiften?" Heidegger interprete di Hölderlin* (Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici, 2021). Soprattutto, cfr. Giampiero Moretti, "I "venturi" e "l'ultimo Dio". Poesia e sacro nei Beiträge", in H. Ott e G. Penzo (cur.) *Heidegger e la teologia. Atti del convegno tenuto a Trento l'8-9 febbraio 1990*, (Brescia: Morcelliana, 1995), 429-434; Moretti, *Il poeta ferito. Hölderlin, Heidegger e la storia dell'essere* (Bologna: La Mandragora, 1999); Moretti, *Per immagini. Esercizi di ermeneutica sensibile* (Bergamo: Moretti & Vitali, 2012); Moretti, "Hölderlin e Heidegger. Dasein poetico, Dasein ermeneutico", in M. Casu (cur.) *"Was heißt Stiften?" Heidegger interprete di Hölderlin*, (Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici, 2021), 105-113.
[5] Theodor W. Adorno, *Il gergo dell'autenticità. Sull'idealogia tedesca* (Torino: Bollati-Boringhieri, 1989).
[6] GA 39, 220.
[7] GA 4, 193. Che all'incirca suona: "quel che è stato poeticamente det(ta)to è conservato in poesia".
[8] GA 4, 8; 194. All'incirca: "quanto semplicemente det(ta)to in poesia".
[9] GA 4, 38. "Molto ha esperito l'uomo / molti dei celesti ha nominato / da quando siamo un discorso / e possiamo ascoltarci l'un l'altro".
[10] GA 4, 40. "Da che gli dèi ci conducono al colloquio, da che il tempo è il tempo, da allora il fondamento della nostra esistenza è un colloquio".
[11] Cfr. GA 39, 70 sgg., in particolare per il rapporto fra *Gespräch*, *Sprache*, *Dichtung* e *Dasein* storico,
[12] GA 4, 43.
[13] GA 4, 41.
[14] Cfr. Ardovino, "Vom Ereigneten, vom Geviert". Note sul quadrato dell'Ereignis", *Quaestio. Annuario di storia della metafisica* 24 (2024): 3-20.
[15] Su questo si rimanda alla lettura di Moretti, *Il poeta ferito*; Moretti, *Per immagini. Esercizi di ermeneutica sensibile* (Bergamo: Moretti & Vitali, 2012); Daniele Goldoni, "Tempo della parola. Hölderlin, l'idealismo tedesco e Heidegger", in L. Ruggiu, *Il tempo in questione. Paradigmi della temporalità nel pensiero occidentale* (Milano: Guerini, 1997), 235-251; Rosa Maria Marafioti, ""Segnavia" della ricezione italiana di Hölderlin. Classicismo, ellenismo e ricerca del divino", *Nuova Corvina* 30 (2017): 104-117; Eugenio Mazzarella, *Perché i poeti. La parola necessaria* (Vicenza: Neri Pozza, 2020).
[16] Cfr. Heidegger GA 12, in particolare i saggi *Die Sprache* e *Der Weg zur Sprache*.
[17] Hölderlin, *Der Rhein*, strofa IV, discusso in Heidegger GA 39, 239 sgg. All'incirca, "Un enigma è ciò che nasce puro. Anche / Il canto non può quasi svelarlo".
[18] Si rimanda ad Ardovino, "Il quadrato dell'arte. Considerazioni di struttura su *Der Ursprung des Kunstwerkes* di Martin Heidegger", *Logoi.ph* 21 (2023): 123-146. Sulla relazione tra arte e *Dichtung* in Heidegger, cfr. anche Giuliana Scotto, *Dichtung e arte. L'eccedenza della poesia nel pensiero di Heidegger* (Norderstedt: Grin, 2010); Pietro Montani, *Estetica ed ermeneutica* (Roma-Bari: Laterza, 1996); Enrica Lisciani-Petrini, *Memoria e poesia. Bergson, Jankélévitch, Heidegger* (Napoli: ESI, 1983); Gianni Vattimo, *Poesia e ontologia*; Cornelio Fabro, "Arte e poesia

nell'ultimo Heidegger", in *Estetica. Atti del VII Convegno di studi filosofici cristiani tra professori universitari*(Padova: Liviana, 1951), 434-441; Virgilio Melchiorre, *Arte ed esistenza* (Firenze: Philosophia, 1956), in particolare "Ricchezza e povertà della poesia", in ; Armando Rigobello, "Considerazioni sulla raccolta poetica heideggeriana "Aus der Erfahrung des Denkens"", in *Heideggeriana. Saggi e poesie nel decennale della morte di Martin Heidegger (1976-1986)*, a cura di Giampiero Moretti (Lanciano: Itinerari, 1986), 117-132.

Dopo Heidegger. Verità, evento, linguaggio, appropriazione

Diritti in capo agli autori, parte di numero speciale in open peer review a cura di Giacomo Fronzi [revisionato da Giacomo Fronzi e Moira De Iaco, senza aggiungere commenti sui contenuti in quanto tutto ok per i revisori]

Pier Alberto Porceddu Cilione, Università degli studi di Verona
E-mail: pierre_pordd@yahoo.it
doi: 10.66565/voci.2026.1.NS.aut.03
(https://levocidisophia.it/2026/10/30/dopo-heidegger-verita-evento-linguaggio-appropriazione/)
(https://doi.org/10.66565/voci.2026.1.NS.aut.03)
First online: 30/10/2026

Abstract eng

The article rethinks the nexus between *Sprache*, *Dichtung*, and *Ereignis* from the perspective of the appropriative dimension of language, identifying in *idion*, the "proper/property/appropriation," the conceptual core of their co-belonging. Heideggerian *Ereignis* is understood in its dual sense of event and appropriation: the opening in which Being, human beings, and language reciprocally come into their own. *Sprache* thus becomes the ideal site of this appropriative movement, while *Dichtung* constitutes its eminent space of realization. Through Heidegger, Hölderlin, and Zanzotto, the constellation of *eigen*, *Eigentum*, and *Eigentlichkeit* is traced back to the Greek matrix of *idion*. The concept of *idiom* reveals its constitutive ambivalence: singularity and privacy, appropriation and idiocy, openness and closure. Poetry thus emerges as the *experimentum linguae* in which language ceaselessly attempts to attain its own appropriateness.

Keywords: event, language, appropriation, poetry

Abstract ita

L'articolo ripensa il nesso tra *Sprache*, *Dichtung* ed *Ereignis* a partire dalla dimensione appropriativa del linguaggio, individuando nell'*idion*, il «proprio», il nucleo concettuale della loro coappartenenza. L'*Ereignis* heideggeriano è assunto nella duplice valenza di evento e appropriazione: apertura nella quale essere, uomo e linguaggio pervengono reciprocamente al proprio. La *Sprache* diviene così il luogo stesso di tale movimento appropriativo, mentre la *Dichtung* ne costituisce lo spazio eminente di realizzazione. Attraverso Heidegger, Hölderlin e Zanzotto, la costellazione di *eigen*, *Eigentum* ed *Eigentlichkeit* viene ricondotta alla matrice greca dell'*idion*. Il concetto di idioma ne mostra l'ambivalenza costitutiva: singolarità e privatezza, appropriazione e idiozia, apertura e chiusura. La poesia emerge come l'*experimentum linguae*, in cui il linguaggio tenta incessantemente di pervenire alla propria appropriatezza.

Keyword: evento, linguaggio, appropriazione, poesia

1. I compiti dell'appropriazione

Questo intervento indica una via per ripensare il nesso che avvince *Sprache*, *Dichtung* ed *Ereignis* nel contesto della riflessione heideggeriana sul linguaggio. L'idea di fondo è comprendere se la questione dell'*Ereignis* possa essere messa in relazione con la concettualizzazione della *Sprache* non tanto nella forma di un'indagine sulla dicibilità o non-dicibilità dell'Evento, quanto nella possibilità di pensare tale nesso tra *Sprache* ed *Ereignis* come la via per intendere un accadere *appropriativo* del linguaggio stesso. *Dichtung*, in questo senso, potrebbe essere intesa anche come la promessa di una piena realizzazione della dimensione appropriativa della *Sprache*. Segnaliamo subito che il termine chiave per comprendere lo *xynòn* tra *Sprache*, *Dichtung* ed *Ereignis* è *idion*, il nome greco per il "proprio". In queste pagine non si tratta soltanto di una ricognizione di matrice heideggeriana, bensì di una riflessione generale sul compito filosofico di intendere il movimento del linguaggio come una via verso la propria stessa appropriazione.

In effetti, è bene pensare alla filosofia *anche* come ad una *Vorschule* di appropriazione concettuale. Il compito preliminare del pensiero è riflettere sui nomi e sui concetti che l'attività del pensare mette in movimento. Nulla di peggio, per la specifica *Tätigkeit* del pensiero, che 'delegare' il suo articolarsi agli automatismi di un *dire* irriflesso. Nulla di più antifilosofico dell'abbandonarsi, in modo inconsapevole, al *potere* che il linguaggio esercita sul nostro 'intendere'. Pessima filosofia, quella filosofia che si *fida* dei suoi nomi. Ogni atto del pensare deve sforzarsi di passare attraverso una revoca radicale di tutti i significati linguistici già istituiti, da un'autocritica *ultima* del proprio stesso dire. Fare a pezzi il proprio uso del linguaggio – esperienza di una radicale afasia concettuale – è il primo gesto per tentare di mettersi sul cammino del pensiero.

Pensare/parlare *philosophice* accade sempre nell'ordine dello *sforzo*. Dunque, 'tentativo', 'saggio', *essay*, di comprendere i nomi, le marche, i segni che *sembrano* articolare il nesso tra pensare, parlare, indicare, intendere, collegare, ma che, a ben guardare, rischiano sempre di essere *disappropriati* rispetto alla *cosa* del pensiero. Si tratta allora di mobilitare uno *sforzo*, volto a delineare il nesso tra linguaggio e mondo, tra nome e cosa, tra *signum* e *signatum*, tra verbo ed evento, tra concetto ed esperienza. Ma questo sforzo dovrebbe mirare anche a delineare il rapporto che il linguaggio intrattiene con sé stesso. Questo rapporto è di tipo autoriflessivo, intralinguistico, traduttivo, in un'esigenza di chiarificazione concettuale immanente a ogni attività del pensare. E l'attività del pensare *tenta* quell'appropriatezza concettuale, tesa a comprendere *filosoficamente* le cose del mondo, il darsi dei loro nessi, le modalità in cui gli esseri umani ne fanno esperienza, le 'forme' attraverso le quali gli esseri umani *agiscono* sul reale *mediante le parole*. 'Agire' filosoficamente nello spazio del linguaggio significa tentare incessantemente di far accadere l'appropriatezza in tutti i nomi del linguaggio, di rendere appropriati tutti i loro nessi, tutti i loro 'segni'. Tentativo, quindi, di rendere *appropriati* i loro *logoi* e i loro *verba*, il loro *coherire*, il loro *colligere*. Qui, la filosofia appare come una 'logica' dell'appropriazione, un tentativo infinito di *dire* il 'Tutto', al culmine di un processo di appropriazione concettuale. Tentativo *infinito* – forse – perché *impossibile*. Ma questa impossibilità non deve scoraggiare l'atto di pensare. È *felice* il fatto che pensare in modo appropriato risulti impossibile al pensiero stesso. La radicalità di un atteggiamento filosofico si misura in base a quanto rende impossibile a sé stesso l'esercizio della propria articolazione. Dunque, parlare filosoficamente significa anche parlare affinché il linguaggio pervenga a una sua appropriatezza

ultima, alla redenzione di ogni dimensione inconcettuale, di ogni residuo metaforico o immaginale, catturato da un'esigenza di esattezza, di precisione, di trasparenza concettuale assoluta.

Ecco il nostro compito: legare il problema del linguaggio a quello dell'appropriatezza/appropriazione. Intendere dunque nuovamente la questione della *Sprache* nella sua connessione con quella dell'*Ereignis*. Useremo qui alcuni termini heideggeriani, per sottolineare ancora una volta la loro potenza euristica: *Sprache*, *logos*, *Ereignis*, *Eigentlichkeit*. L'ipotesi che qui si vaglia è che i segmenti invisibili che legano (*logos*, *colligere*) questi punti concettuali siano riconducibili ad un preciso 'nome' greco: *idion*, *to idion*, il 'proprio', il nome greco dell'appropriatezza.

2. Una mappatura dell'Ereignis

Termine decisivo del "secondo" Heidegger, *Ereignis* va inteso sempre nella sua strutturale duplicità: sia nel senso evenemenziale di "evento" (con tutte le dimensioni croniche, storiche, destinali, che esso intende), sia nel suo senso *appropriativo*. *Ereignis* non designa un evento *all'interno* dell'essere o un tratto dell'essente. Non indica un 'processo' che accade a un soggetto, né tantomeno un principio metafisico dal quale gli enti deriverebbero. Soprattutto negli scritti degli anni Trenta (in particolar modo i *Beiträge*[1]) e, secondo un registro differente, nei testi tardi raccolti intorno a *Identität und Differenz*[2] e *Unterwegs zur Sprache*[3], il termine *Ereignis* nomina l'accadere originario, nel quale essere e uomo vengono reciprocamente condotti nel loro 'proprio'. Il punto decisivo è che nessuno dei due termini preesiste a questa relazione come polo già costituito. *Ereignis* non si costituisce come la connessione tra due *relata* indipendenti 'dati': è l'accadere che, anzitutto, lascia essere entrambi ciò che sono nel loro reciproco co-appartenersi. Ciò che qui ci interessa è come *sia* il carattere evenemenziale del *Sein* come *Ereignis*, *sia* il carattere appropriativo della "coordinazione" di *Sein*, *Da-Sein* e *Zeit consentano* la loro "dicibilità", nella misura in cui il linguaggio stesso si ponga in movimento verso la sua appropriazione. Nessuna comprensione dell'*Ereignis*, senza il 'ricordo' del carattere appropriativo-evenemenziale della *Sprache* stessa.

In questa fase della sua riflessione, Heidegger prende progressivamente le distanze persino dal vocabolario del *Sein*. Se si afferma che *Ereignis* è astrattamente "inserito" nel darsi ontico dell'essente, si rischia di inglobarlo in una determinazione fuorviante dell'ontologia. *Ereignis* è piuttosto ciò che va pensato, quando la questione dell'essere viene spinta oltre la determinazione metafisica dell'essere come presenza, come fondamento, come 'nome' del puro darsi ontico dell'essente. *Ereignis* indica dunque non tanto un'altra determinazione dell'essere, quanto piuttosto la struttura evenemenziale del suo darsi e del suo sottrarsi. Certo: si può dire che «*Es gibt Sein*», ma la mossa radicale di Heidegger consiste nel pensare questo *Es*, con tutte le cautele necessarie e senza sostanzializzarlo, *come Ereignis*, *als Ereignis*. Di qui la formula «das Ereignis ereignet»[4]. Nessuna *forma agentis*: il suo *verbum* è il nome stesso del suo eventuarsi. Di nuovo, la risonanza etimologica messa in campo da Heidegger è essenziale. *Ereignis* significa "evento", ma Heidegger vi fa risuonare il campo semantico arcaico di *eigen*, "proprio", e di *er-eignen*, come *appropriare*, *condurre nel proprio* e, nondimeno, *portare all'autentico*, all'autenticità, all'appropriatezza – *Eigenschaft*. Da qui le traduzioni consuete come "appropriazione", "evento-appropriazione", "evento appropriante". Ma anche questi compromessi linguistici possono risultare fuorvianti, qualora l'appropriazione venga intesa come acquisizione o possesso. È chiaro: *Er-eignen* non significa né che l'uomo si 'appropri' dell'Essere, né che l'Essere si 'appropri' dell'uomo come di un oggetto. Significa che uomo ed essere pervengono alla loro rispettiva *proprietà*[5], alla loro reciproca appropriatezza, soltanto attraverso il loro reciproco co-appartenersi – e ciò si dà nel carattere evenemenziale del loro stesso "rapportarsi":

> *Questo appropriare ('eignen'), in cui uomo ed essere sono appropriati ('geeignet') l'uno all'altro, va esperito semplicemente, cioè raccolto in ciò che chiamiamo l'*evento *('Ereignis'). La parola 'Ereignis', «evento», è tratta dal tedesco ormai formato. Originariamente,* er-eignen *significa* er-äugen*, ossia scorgere ('erblicken'), chiamare a sé nel guardare, fare proprio (*an-eignen*). Ora, pensata alla luce di quanto indicato, la parola 'Ereignis', «evento», deve parlare come parola-guida al servizio del pensiero. […] La parola 'Ereignis', «evento», qui non intende più ciò che solitamente definiamo come un qualsiasi avvenimento, un fatto che accade. La parola è utilizzata ora come* singulare tantum*, nome invariabile.*[6]

Si tratta di «ciò che prende il nome di "evento-appropriazione" (*Er-eignis*)»[7]. L'*eigen* non è una "proprietà" posseduta. In questa fase della riflessione, l'*eignen* non va semplicemente risolto in un *Eigenschaftswort*, in un aggettivo che indica la proprietà di una *res*. Il "proprio" si costituisce – o, più rigorosamente, viene *concesso* – soltanto nell'evento stesso dell'appropriazione, nel darsi evenemenziale del proprio movimento appropriativo. Si tratta, cioè, di non perdere mai, anche nella determinazione "appropriativa" dell'*eignen*, il carattere evenemenziale del suo darsi: l'*Ereignis* non "accade" mai, perché ogni accadere accade già nell'apertura concessa dall'*Ereignis*; e tuttavia nulla accade più radicalmente dell'*Ereignis*, perché *Ereignis* è l'accadere stesso di questa apertura. Esso non è temporalmente localizzato perché 'temporalizza'; non è spazialmente localizzato perché 'spazializza'; *concede* lo *Spiel-Raum*, la radura (l'aperto, la libertà!) entro la quale prossimità e distanza diventano possibili.

> *Ma che cosa potrebbe esserci più vicino di ciò che ci avvicina a ciò cui apparteniamo e in cui siamo appartenenti, vale a dire l'evento-appropriazione? L'evento-appropriazione è l'ambito in sé risonante grazie al quale l'uomo e l'essere si porgono e raggiungono l'un l'altro ('einander erreichen') nella loro essenza, ottengono ciò che è loro essenziale, nella misura in cui perdono le determinazioni che la metafisica ha assegnato loro. Pensare l'evento ('Ereignis') in quanto evento-appropriazione ('Er-eignis') significa contribuire costruttivamente alla costruzione di quest'ambito in sé risonante. Il materiale da costruzione per questo edificio in sé sospeso il pensiero lo riceve dal linguaggio, dato che il linguaggio è la risonanza più delicata, ma anche più fragile, che tutto trattiene, nell'edificio sospeso dell'evento. Nella misura in cui la nostra essenza è trasproprиata ('vereignet') nel linguaggio, noi abitiamo nell'evento. […] L'evento trasproprиa uomo ed essere nel loro «insieme» essenziale.*[8]

Non si dimentichi che *Ereignis* indica anche – e soprattutto – lo *Zeit-Raum* e lo *Spiel-Raum* dell'accadere evenemenziale del *senso* dell'Essere. Non lo si sottolinea mai abbastanza: sin dalle prime pagine di *Sein und Zeit* fino alle righe più estreme della sua riflessione, Heidegger non smetterà mai di porre la questione del *senso* dell'Essere. Non semplicemente la *Seinsfrage*, ma la domanda sul *senso* dell'Essere. È *anche* in questo senso che va inteso il *nexus* tra *Sein*, *Da-Sein*, *Ereignis* e *Sprache*: *tutto* accade nell'apertura di una misteriosa 'significatività' originaria, in cui si dà la coappartenenza di essere, senso, esistenza, evento-appropriazione, linguaggio, significato. Nessuna comprensione di questi termini nella loro astratta 'isolatezza': tutto si co-appartiene reciprocamente, nella concessione del loro reciproco nesso appropriativo.

3. Pensare l'appropriatezza del linguaggio

Tutto questo rientra nella comprensione *recepta* dell'*Ereignis*. Ora osserviamo più da vicino la complessa questione del rapporto che il co-appartenere originario di *Sein*, *Da-Sein*, *Zeit* ed *Ereignis* intrattiene con la *Sprache*. Si tratta di un rapporto di *difficile* articolazione. E, come scrive Heidegger, «la difficoltà sta nel linguaggio»[9]. Per quale motivo? Perché, secondo Heidegger, «le nostre lingue occidentali sono, ciascuna in modo diverso, lingue del pensiero metafisico»[10]. La compromissione delle lingue occidentali con la tradizione del pensiero metafisico – forza 'disappropriante' (pericolo

dell'*Ent-eignis*!) rispetto alle esigenze di senso del pensiero dell'Essere *als Ereignis* – rende difficile l'articolazione di questo nesso appropriativo. Lo stesso Heidegger lascia aperta la questione – lo fa in modo dubitativo: «Se l'essenza delle lingue occidentali sia caratterizzata in sé in termini esclusivamente metafisici – e sia quindi definitivamente plasmata dalla onto-teo-logia –, oppure se queste lingue custodiscano altre possibilità del dire, il che significa, al tempo stesso, del non-dire dicente (*das sagende Nichtsagen*) – tutto ciò è un problema che deve restare aperto»[11]. Ne consegue che la riflessione sul rapporto tra *Sprache* ed *Ereignis* non potrebbe in alcun modo risolversi in un astratto coordinamento concettuale tra i due termini, ma andrebbe sempre pensata alla luce del *pericolo* (il *Gefahr* hölderliniano, che domina implicitamente la nozione di "rischio" linguistico e concettuale) di una *mancata appropriazione*. Se la forza disappropriante della tradizione metafisica, metafisico-scientifica e ontoteologica dovesse risultare soverchiante, non sarebbe pensabile alcuna possibilità di un processo appropriativo della *Sprache*. Lo sforzo del pensiero, l'attività del pensare, è in Heidegger tutta dominata dal tentativo di sottrarre la *Sprache* alla forza disappropriante del lessico metafisico-scientifico e ontoteologico. Anche qui, pensare significa sottrarsi alla forza disappropriante di un lessico inappropriato al pensiero.

Si diceva: "pericolo", certo. Ma anche *possibilità* che tale forza disappropriante venga "superata" (vera e propria *Überwindung* della cogenza disappropriante della tradizione metafisica[12]), e il linguaggio si ponga sulla via dell'appropriatezza. Tutta la riflessione heideggeriana sul linguaggio è attraversata da questo senso della 'via', del 'cammino', del 'movimento'. In questi passi, Heidegger rimanda esplicitamente al senso di "Wëgen", "aprire una via"; "Be-wëgung", "far essere una via"[13]. Siamo *noi* i "soggetti" di questo 'movimento'? Niente affatto: è l'*Evento-appropriazione* a dominare il gioco. «L'*Ereignis* è l'evento che fa sorgere la via, che è via. La via che conduce il Dire originario alla parola»[14]. Si tratta di "spostarsi" «dal nostro fare al linguaggio assunto nel moto dell'*Ereignis*»[15]. È il movimento dell'Evento-appropriazione che qui conduce il cammino, e determina l'*iter* dell'accadere evenemenziale della *Sprache*. Ed è sotto il segno dell'*Ereignis* che si determina il *senso* di questo movimento: «*portare il linguaggio come Linguaggio al linguaggio*», «forma», «figura della compagine» in cui «il Linguaggio poggiante sull'*Ereignis* si muove»[16]. Come si accennava, questa *Bewegung* è anche esigenza di svolta, *Kehre* e *Überwindung* di una "disappropriata maniera"[17] di intendere il rapporto tra *Da-Sein* e *Sprache*: «Per riflettere sul linguaggio, per ridire quel che di sé viene dicendo, c'è bisogno di un mutamento del linguaggio, mutamento che non è in nostro potere conseguire né facendo violenza alla lingua esistente né altra inventandone. Il mutamento tocca il nostro rapporto col linguaggio»[18]. Ora, solo per accenni: è del tutto possibile che sia la *poesia* a costituire lo spazio di senso in cui *far avvenire* questo movimento, questo mutamento. Non vi è poesia autentica – *appropriata* al suo compito di pensiero –laddove essa non si costituisca come lo spazio di movimento di questa stessa torsione. La poesia autentica si istanzia, là dove essa *esige* questa radicale trasformazione del rapporto tra l'esistenza umana e il linguaggio, tra il dire e il suo fondamento, tra *Da-Sein* e *Sein*. Tutto sotto il segno di un accadere appropriativo-evenemenziale del suo darsi. Ecco perché Heidegger sente l'esigenza di evocare il tema di un Dire originario, *in ascolto* di quella 'concessione' di senso spalancata dall'*Ereignis* stesso: «Ogni parlare dell'uomo si realizza nel suo essere appropriato al Dire originario, e solo come tale è, nel rigoroso senso della parola, autentico linguaggio, seppure – naturalmente in misura diversa a seconda della maggiore o minore prossimità all'evento»[19]. Non solo, ma *Ereignis* qui si costituisce come lo *Spiel-Raum* che concede l'accadere dell'"origine" del Dire: «La parola, cioè l'umano parlare, trae origine dall'*Ereignis*: in questo consiste il carattere peculiare del linguaggio»[20]. Dunque, nessuna astratta riflessione sull'origine del linguaggio è possibile, senza intendere con precisione questo movimento di senso che apre al Dire la possibilità stessa del suo accadere appropriativo-evenemenziale. Il *verbum* dell'*Ereignis* è il suo stesso "agire" appropriativamente, il far *accadere* l'«*ereignen*», la concessione della sua stessa spaziatura di senso: «Lo *Eignen* adduce ciò che è

presente e assente in quello che gli è proprio così che, emergendone, la cosa presente e assente si rivela nella sua vera identità e resta se stessa. Questo *Eignen*, in virtù del quale le cose emergono nella loro verità, questo *Eignen*, che muove il Dire originario in questo suo mostrare, lo chiameremo *Ereignen*»[21]. Si comprende sempre meglio quanto, nell'indagare il senso profondo dell'*Ereignis*, vada inteso il senso "modale" del suo eventuarsi. Prolungando un'indicazione presente già nella *Lettera sull'umanismo*, Heidegger scrive nella stessa conferenza che «dimora dell'essere è il linguaggio, perché il linguaggio, come Dire originario, è il "modo" dell'*Ereignis*»[22].

L'*Ereignis*, dunque, va visto come fondamento del carattere appropriativo del linguaggio, nominando ciò che rende possibile la relazione appropriativa del linguaggio con sé stesso. *Ereignis* nomina, cioè, il rapporto[23], peculiare e fondamentale, attraverso cui pensare il modo in cui il linguaggio si 'involge' appropriativamente in sé stesso, in un'eterna – forse impossibile – ricerca di una pienezza "ultima", di una *Eigentlichkeit* definitiva – attingibile soltanto come estrema possibilità di una *perfectio* rimandata *sine die*, ma 'impegnativa' – in ogni senso possibile – nell'*hic et nunc* di ogni *dire*. Dunque, *Ereignis* nomina il rapporto che il dire intrattiene con sé stesso, nella misura in cui esso *accade* nel dominio dell'Evento-appropriazione, muovendosi nella spaziatura aperta e orientata dall'*Ereignis* stesso. Qui si indica la via sulla quale la *Sprache* nomina quel dire che *esige* la sua appropriatezza, il suo rapporto più proprio con sé stesso, il suo rapporto più autentico con ciò che è ad esso più proprio. Nel dominio del linguaggio si può dire che «l'*Ereignendes* [ciò che fa pervenire nel proprio, ciò che rivela e serba le cose nella loro identità vera] è l'*Ereignis* stesso»[24]. È Heidegger a mettere in movimento tutti i termini sin qui evocati, mostrando la reciproca coappartenenza di "linguaggio", "Dire", "mostrare", "*Ereignis*", il "proprio", l'"appropriare", l'"appropriazione" – e l'"autenticità"[25]: «Con l'esperienza del linguaggio come di quel Dire originario il cui mostrare poggia sull'*Ereignis*, l'*Eigentümliche* (il proprio) si fa prossimo all'*Eignen* (appropriare) e all'*Ereignen*. Il proprio o peculiare riceve di qui la sua determinazione originaria e autentica. Ma di ciò non è questo il luogo»[26].

4. Un ascolto appropriato del silenzio

Ed è proprio *questo*, invece, il luogo in cui portare all'estremo questa riflessione sul *nexus* tra *Sprache* ed *Ereignis*. Il linguaggio «dice», «mostra». Heidegger riflette sul nesso tra *sagen* e *zeigen*, ma tale dire/mostrare, tale "dire" che è anche un "mostrare", ha come modo essenziale l'*appropriazione*. Scrive Heidegger che «come Dire originario, il linguaggio è il mostrare appropriante»[27]. Ed è proprio la capacità del linguaggio di dire/mostrare che accade nello spazio di senso aperto (e concesso) dall'*Ereignis*. Si potrebbe persino dire che *Ereignis* è la "prima" Parola, "inizio", "origine", *principium*, *arché* di ogni linguaggio. *Ereignis* è il *verbum* in virtù del quale il 'senso' di tutti i *verba* è possibile:

> *L'evento è la parola iniziale, perché la sua assegnazione (come l'unica acquisizione dell'essere umano nella verità dell'Essere) accorda l'essenza dell'uomo per la verità dell'Essere. Nella misura in cui l'evento-appropriazione è in sé ciò che accorda e dal momento che la tonalità emotiva accade come evento, l'inizio conforme all'evento (cioè l'Essere che è abissalmente nella sua verità) è la voce che accorda secondo l'inizio: la parola. L'essenza della parola risiede nell'inizio conforme all'evento.[28]*

Si tratta dunque di mettersi in ascolto di questa voce. Ma si tratta di una voce ineffabile, di fatto un appello spalancato dal silenzio stesso. Si tratta, secondo una memorabile frase dei *Beiträge*, di «ascoltare l'appello silenzioso dell'Essere nel cuore del linguaggio, dentro le parole»[29]. Si tratta, come si dice in un altro punto del testo, di renderci «pronti per il silenzio dell'Essere»[30]. Una vera

e propria «sigetica» è articolata nel capolavoro degli anni Trenta. Un silenzio che appare come il tratto proprio dell'Essere *als Ereignis*: «L'evento è la ricchezza della semplicità – che vela se stessa, tramontando dall'inizialità dell'inizio nel congedo –, e in tal guisa la svolta dell'Essere, accordando, accade e concede il mostrare del segno. L'evento-appropriazione è l'Essere come voce iniziale. L'evento-appropriazione è il tesoro della parola»[31].

Ma come va intesa questa *proprietà* della Parola, questa dimensione appropriativa del linguaggio, questo lavoro del linguaggio su sé stesso, alla ricerca di una pienezza di senso senza opacità? Come va inteso questo movimento che conduce la *Sprache* al suo dominio più proprio, alla ricerca della sua appropriatezza e della sua autenticità ultima? Si comprende poco di queste valorizzazioni heideggeriane del tema del "proprio" nel contesto del rapporto tra *Sprache* ed *Ereignis*, senza sottolineare tutto il retaggio hölderliniano di cui Heidegger si fa interprete. *Ovunque*, in quelle pagine heideggeriane, agisce l'uso che i testi hölderliniani registrano a proposito della costellazione concettuale dell'*eigen*.

Tale aspetto, però, è troppo poco valorizzato dalla critica testuale. Sia Heidegger, sia Hölderlin, maestri assoluti della traduzione e del problematico rapporto *traslativo* di Grecia antica e modernità tedesca, non potevano non intendere, nel timbro di *eigen* (e dunque in tutta la costellazione concettuale dell'*Ereignis*), il senso 'iniziale' di quel "proprio"[32]. Il nome di quell'inizio appropriativo è, secondo la lettura che qui si propone, il termine *idion*. La riflessione hölderliniana sul "tratto proprio" e sul «libero uso del proprio» (il «pensiero supremo di Hölderlin», secondo la decisiva lettura proposta da Giorgio Agamben), ma anche i versi che Hölderlin dedica al tema (si pensi alla composizione «Mein Eigentum»), e le occorrenze strategiche dell'aggettivo "*eigen*" nelle composizioni più tarde, convergono tutti a indicare quanto la questione del "proprio", dell' "appropriatezza", dell' "autentico", costituiscano un dominio strutturale della riflessione hölderliniana. E persino al di là delle letture heideggeriane specificatamente dedicate al tema del "tratto proprio", del "nativo", del "nazionale"[33], così come consegnato da Hölderlin soprattutto nel suo epistolario (le due lettere all'amico Böhlendorff del dicembre 1801)[34], sarebbe opportuno pensare al tema dell'*Eigentum* proprio nel dominio nel quale esso stesso si esplica, ovvero quello del linguaggio. Impossibile non sentire, nel timbro di questa comprensione appropriativa del linguaggio, il tema dell'*idion*, dell'"idioma", dell'"idiomatico", dell'"idioletto".

5. Il concetto di idioma

Come va intesa questa idea di proprio e di appropriatezza nel dominio del linguaggio, se la radice concettuale di *idion* marca proprio questo *nexus*? Si ricordi che, come segnala il *Grimm Wörterbuch*,[35] "*eigen*" e "*idios/idion*" hanno una corrispondenza con il termine "proprio", e vantano una reciproca reversibilità concettuale. *To idion* significa innanzitutto "ciò che è proprio", perché pertiene "propriamente" a qualcuno, "*pertaining to oneself*"[36]. È "privato", "personale", perché è opposto a *koinòs*, allo spazio della *koinonía*. "Proprio", dunque, sembra indicare una sorta di *supplemento* di proprietà, non tanto nella forma di un nesso estrinseco di "possesso", ma nella forma di una relazione essenziale tra il soggetto e le sue "proprietà". "Proprio" rafforza *anche* l'idea di possesso, congiuntamente a un aggettivo possessivo ("aggettivo", in tedesco, si dice "*Eigenschaftswort*", *parola* che indica "proprietà", "qualità", "caratteristica": qui i valori semantici collassano su di un unico termine, che è espansione di "*eigen*"), ma l'idea di possesso è implicata e a un tempo superata. Si tratta certo di una "proprietà", ma tale proprietà non è semplicemente un *Eigentum*[37]: essa è anche sempre *Eigenschaft*. Si tratta dunque di un possesso che mi determina in modo essenziale.

To idion tiene dunque insieme due significati che, a prima vista, sembrano contradditori: *to idion* significa "proprio", "ciò che è appropriato", ciò che costituisce la "proprietà specifica" di qualcosa (*idion* qui è il nome per la "proprietà" anche in senso filosofico, ovvero per la "caratteristica essenziale", per la "proprietà" di una classe logica[38]); ma esso significa anche ciò che, essendo *peculiare* di qualcosa o di qualcuno, ne marca la *stranezza*, l'*eccentricità*, la "singolarità". Se qualcosa è "peculiare", è dunque "appropriato", e, se è "appropriato", è dunque "peculiare". Ma è nel funzionamento stesso del linguaggio, che la questione dell'*idion*, del "proprio", rivela tutta la sua complessità filosofica e concettuale. Non è difficile sostenere che, nell'economia di queste considerazioni, il lemma fondamentale di questa costellazione sia rappresentato dal termine *idioma*. Stando alle testimonianze testuali, l'idea di *idioma* come sinonimo di "lingua" (o di una certa torsione letteraria del linguaggio) è piuttosto tarda. Il primo significato registrato dai vocabolari è "peculiarità", "proprietà specifica", "tratto unico". Anche qui, *idioma* è attraversato da due sensi che sembrano discordanti: a un senso di peculiarità linguistica e stilistica – marcata dalla letterarietà stessa del termine "idioma" – corrisponde il senso di "idiotismo", di "idiozia", dove la "particolarità", la "peculiarità" vira decisamente verso una "stranezza" e una "eccentricità" problematica e disturbante.

Categorie italiane registra le pagine che Agamben ha dedicato al tema del *logos erchómenos* nella produzione poetica di Andrea Zanzotto, e Zanzotto è, inevitabilmente, interlocutore privilegiato, per comprendere l'intreccio poetologico e filosofico tra i temi propri di Hölderlin, Heidegger e Agamben.[39] All'edizione di *Idioma* (1984), Zanzotto appone una famosa nota, che indica in che senso vada inteso il termine che dà *titolo* e *senso* alla sua raccolta:

> *Idioma: è da intendere secondo ogni diffrazione etimologica e oltre, dalla pienezza del parlare nascente e incoercibile come singolarissima fioritura, fino al polo opposto della chiusura nella particolarità per cui si arriva al lemma "idiozia". Lingua, lingua privata, fatto privato e deprivante; eccesso di privatezza e quindi chiusura-privazione-deprivazione. Enfasi di particolarità: ma anche, al contrario, mezzo linguistico tutto inteso al traboccarne fuori.[40]*

Pochi anni dopo, Zanzotto torna sul tema, e così definisce l'idea di idioma, in una prosa significativamente intitolata *Tra lingue minime e massime*:

> *Idioma significa fatto esclusivo e "proprio" al grado massimo, e si mette a nudo, attraverso le diffrazioni etimologiche del vocabolo, un'ambiguità fondamentale: ciò che è idion è sì incomparabile, preziosa, insostituibile "differenza", ma è anche devastante possibilità di ricaduta nel "privato", nel troppo chiuso, nell'"idiozia", al limite.[41]*

È notevole che, qui, la lingua, l'idioma,[42] che dovrebbe essere il mezzo "comune", "pubblico", "comunicativo" per eccellenza (ovvero ciò che *fonda* e *apre* la possibilità di ogni "messa in comune", di ogni "comunità", di ogni elemento "nazionale", e quindi di ogni "patria"), possa chiudersi nell'idioletto, nell'idiozia autoreferenziale di una lingua e di un fatto assolutamente "privato". L'estremo processo di appropriazione linguistica porterebbe, a rigor di logica, al *linguaggio privato* (non si dimentichi che "*idios logos*" in greco vale "*private account*"). Che cos'è dunque un idioma? Idioma è certamente sinonimo di linguaggio, ma è nome del linguaggio *appropriato*, del linguaggio che articola la sua peculiarità sullo sfondo dell'universalità assoluta del *logos* e della *Sprache*. Idioma è il luogo dove si decide il "tratto proprio", la "proprietà" del linguaggio. Idioma è il luogo dove il funzionamento assoluto del linguaggio si incarna nella peculiarità di un idioma "locale", storicamente e localmente determinato (non è certo un caso che la riflessione zanzottiana sull'idioma e la più

recente riflessione di Agamben sulla lingua poetica è tutta presa dal tema del dialetto, dalla lingua locale, dalla *diglossia* lingua nazionale/dialetto, del rapporto tra lingue "maggiori" e lingue "minori", e dunque del loro problematico rapporto traduttivo – *diglossia* e *xenoglossia*). Nondimeno, "idioma" indica il luogo in cui si decide l'*appropriatezza* del linguaggio. Si potrebbe dire che l'idioma è – *par excellence* – la lingua della poesia, e poesia è il luogo dove si decide dell'appropriatezza del linguaggio – e di tutti i suoi *nomi*, di tutti i suoi *termini*, di tutte le sue *possibilità*, di tutte le sue *espressioni*.

6. Conclusioni

La filosofia sa che tutti i linguaggi, tutti gli idiomi, tutti i termini, tutti i nomi del linguaggio sono inappropriati e inappropriabili. Nondimeno, lo sforzo del pensiero e della creazione poetica consiste nel tentare di raggiungere la pienezza del senso, l'esattezza assoluta nella restituzione dell'esperienza, la trasparenza semantica dei *verba propria*, congedandosi dunque da ogni retorico "metaforizzare". "Idioma" è linguaggio che *diviene* "proprio" (*signato*, dunque, dalla soggettività locutoria del poeta e del filosofo e dal processo stesso di appropriazione idiomatica), alla ricerca di quel punto di indistinzione, dove l'assoluta universalità del linguaggio/idioma e l'eccentrica peculiarità di un dire proprio/appropriato (*das Eigene*, *to idion*) convergono in perfetta armonia. È in questo senso che il termine "idioma" potrebbe essere inteso come il termine appropriato per indicare il destino del linguaggio e il suo nesso cooriginario con l'*Ereignis*. Ma di tale nesso va considerata anche la sfasatura strutturale: l'appropriazione del linguaggio, il suo muoversi verso la sua ultimativa appropriatezza, costituisce un compito infinito. Il pensiero filosofico è sempre alle prese con l'insalvabile disappropriatezza di tutti i nomi del linguaggio. Anche per questo si deve continuare a filosofare.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Idea della prosa*. Macerata: Quodlibet, 2013.
- Agamben, Giorgio. *Creazione e anarchia*. Vicenza: Neri Pozza, 2017.
- Agamben, Giorgio. "Hölderlins antitragische Wendung." *Studi Germanici* 17 (2020): 27-40.
- Agamben, Giorgio. *Categorie italiane*. Macerata: Quodlibet, 2021.
- Agamben, Giorgio. *La follia di Hölderlin*. Torino: Einaudi, 2021.
- Aristotele. *Organon*. A cura di Giorgio Colli. Milano: Adelphi, 2003.
- Aristotele. *Organon*. A cura di Maurizio Migliori. Milano: Bompiani, 2016.
- Bailly, Jean-Christophe. "Der freie Gebrauch des Eigenen: Wechsel, Schwellen, Übersetzungen." Trad. di Robert Buch e Oliver Lubrich. In *Documenta X Documents*, 28-45. Ostfildern, 1996.
- Bay, Hansjörg. "'Die eigene Rede des andern': Hölderlins Poetik des Fremden." In *Die Ordnung der Kulturen: Zur Konstruktion ethnischer, nationaler und zivilisatorischer Differenzen 1750-1850*, 333-356. Würzburg, 2006.
- Cacciari, Massimo. *L'arcipelago*. Milano: Adelphi, 1997.
- Cacciari, Massimo. *Labirinto filosofico*. Milano: Adelphi, 2014.
- Esposito, Costantino. *Introduzione a Heidegger*. Bologna: Il Mulino, 2017.
- Gaier, Ulrich, e Klaus Furthmüller. "Das Eigene, geschichtsphilosophisch und metrisch." *Hölderlin-Jahrbuch* 39 (2014-2015): 233-253.

- García-Düttmann, Alexander. "Was ist das Eigene?" *Lettre International* 126 (2019): 128-129.
- Görner, Rüdiger. "Das Fremde und das Eigene: Zur Geschichte eines Wertkonflikts." In *Der fremde Blick: Perspektiven interkultureller Kommunikation und Hermeneutik*, 13-23. Bozen-Innsbruck, 1997.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. GA 2, a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2024; trad. di Pietro Chiodi, *Essere e tempo*. Milano: Longanesi, 1990.
- Heidegger, Martin. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. GA 4, a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2012; trad. di Leonardo Amoroso, *La poesia di Hölderlin*. Milano: Adelphi, 1988.
- Heidegger, Martin. *Holzwege*. GA 5, a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2003; trad. di Vincenzo Cicero, *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*. Milano: Bompiani, 2002.
- Heidegger, Martin. *Vorträge und Aufsätze*. GA 7, a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000; trad. di Gianni Vattimo, *Saggi e discorsi*. Milano: Mursia, 1976.
- Heidegger, Martin. *Identität und Differenz*. GA 11, a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2006; ed. it. a cura di Giovanni Gurisatti, *Identità e differenza*. Milano: Adelphi, 2009.
- Heidegger, Martin. *Unterwegs zur Sprache*. GA 12, a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2018; trad. di Alberto Caracciolo e Maria Caracciolo Perotti, a cura di Alberto Caracciolo, *In cammino verso il linguaggio*. Milano: Mursia, 1973.
- Heidegger, Martin. *Seminare*. GA 15, a cura di Curd Ochwadt. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2005; trad. di Massimo Bonola, a cura di Franco Volpi, *Seminari*. Milano: Adelphi, 1992.
- Heidegger, Martin. *Hölderlins Hymnen »Germanien« und »Der Rhein«*. GA 39, a cura di Susanne Ziegler. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2022; trad. di Giovanni Battista Demarta, *Gli inni di Hölderlin «Germania» e «Il Reno»*. Milano: Bompiani, 2005.
- Heidegger, Martin. *Hölderlins Hymne »Andenken«*. GA 52, a cura di Curd Ochwadt. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1992; trad. di Chiara Sandrin e Ugo Ugazio, *L'inno Andenken di Hölderlin*. Milano: Mursia, 1997.
- Heidegger, Martin. *Hölderlins Hymne »Der Ister«*. GA 53, a cura di Walter Biemel. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1993; trad. di Chiara Sandrin e Ugo Ugazio, *L'inno "Der Ister" di Hölderlin*. Milano: Mursia, 2003.
- Heidegger, Martin. *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*. GA 65, a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2003; trad. di Franco Volpi e Alessandra Iadicicco, *Contributi alla filosofia (Dall'Evento)*, a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann e Franco Volpi. Milano: Adelphi, 2007.
- Heidegger, Martin. *Das Ereignis*. GA 71, a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2009; ed. it. a cura di Giusi Strummiello, *L'Evento*. Milano-Udine: Mimesis, 2017.
- Heidegger, Martin. *Bremer und Freiburger Vorträge*. GA 79, a cura di Petra Jaeger. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2005; trad. di Giovanni Gurisatti, ed. it. a cura di Franco Volpi, *Conferenze di Brema e Friburgo*. Milano: Adelphi, 2002.
- Hölderlin, Friedrich. *Sämtliche Werke. Grosse Stuttgarter Ausgabe in acht Bänden*. A cura di Friedrich Beißner. Stuttgart, 1943-1985.

- Hölderlin, Friedrich. *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*. A cura di Dietrich E. Sattler. Frankfurt am Main, 1975-2008.
- Hölderlin, Friedrich. *Tutte le liriche*. A cura di Luigi Reitani. Milano: Mondadori, 2001.
- Hölderlin, Friedrich. *Prose, teatro e lettere*. A cura di Luigi Reitani. Milano: Mondadori, 2019.
- Melandri, Enzo. *Alcune note in margine all'Organon aristotelico*. Macerata: Quodlibet, 2017.
- Ota, Kazuomi. *Der freie Gebrauch des Eigenen: Zur Konzeption von Bildung und ästhetischer Erziehung bei Friedrich Hölderlin*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2021.
- Salzani, Carlo. "Il proprio e l'inappropriabile. Dialettica dell'uso." In *Giorgio Agamben. La vita delle forme*, a cura di Antonio Lucci e Luca Viglialoro, 35-50. Genova: Il Melangolo, 2016.
- Schneider, Dieter. "Der freie Gebrauch des Eigenen: Heideggers Deutung von Hölderlins Hymne 'Andenken'." In *Gottesnotierungen: Spuren des Religiösen in der Gegenwartskultur. Festschrift für Gotthold Hasenhüttl*, 43-74. St. Ingbert, 1998.
- Sini, Carlo. *Idioma*. Milano: Jaca Book, 2021.
- Solla, Gianluca. "Della rovina: Hölderlin e il libero uso del proprio." *Revue trans-européenne de philosophie et arts* 1, no. 0 (2018): 69-78.
- Strummiello, Giusi. *L'altro inizio del pensiero. I «Beiträge zur Philosophie» di Martin Heidegger*. Bari: Levante, 1995
- Surace, Valerio. "'Alienum et proprium': Ascendenze luterane nella lettura heideggeriana degli inni di Hölderlin." In *L'evento dell'ospitalità tra etica, politica e geofilosofia: Per Caterina Resta*, 61-84. Milano, 2013.
- Trawny, Peter. *Heidegger und Hölderlin oder der Europäische Morgen*, Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2004.
- Wenz, Gunther. "Gründung und Aneignung des Eigenen: Zu Heideggers Deutung eines Wortes von Hölderlin." In *Fides quaerens intellectum: Festschrift für Walter Dietz*, 197–238. 2020.
- Zanzotto, Andrea. *Le poesie e prose scelte*. Milano: Mondadori, 2019.
- Zanzotto, Andrea. "Con Hölderlin, una leggenda." In Friedrich Hölderlin, *Tutte le liriche*, a cura di Luigi Reitani, XI-XXIV. Milano: Mondadori, 2001.

---

[1] Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*. GA 65, a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2003); trad. di Franco Volpi e Alessandra Iadicicco, *Contributi alla filosofia (Dall'Evento)*, a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann e Franco Volpi (Milano: Adelphi, 2007). Come segnala Costantino Esposito, i *Beiträge* registrano «un lavoro quasi spasmodico nel forgiare e nel tornire delle parole nuove – e insieme arcaiche – per dire la verità dell'essere», Costantino Esposito, *Introduzione a Heidegger* (Bari: Il Mulino, 2017), 119.

[2] Martin Heidegger, *Identität und Differenz*. GA 11, a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann. (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2006); ed. it. a cura di Giovanni Gurisatti, *Identità e differenza*. Milano: Adelphi, 2009.

[3] Martin Heidegger. *Unterwegs zur Sprache*. GA 12, a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann. (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2018); trad. di Alberto Caracciolo e Maria Caracciolo Perotti, a cura di Alberto Caracciolo, *In cammino verso il linguaggio*. Milano: Mursia, 1973.

[4] Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, 204.

[5] «*La proprietà.* La parola non significa qui possesso e cose simili, bensì, come "regno (*Königtum*)", l'essenziarsi dell'evento nell'appropriato essere proprio della sua verità. La proprietà è il nome del tempo, conforme alla storia dell'Essere, dell'accesso della verità dell'essere nell'essenza appropriata conforme all'inizio. Nella proprietà accade l'unificazione iniziale della differenza e del congedo per l'unità abissale della loro opposta essenza», Martin Heidegger, *Das Ereignis*. GA 71, a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann. (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2009); ed. it. a cura di Giusi Strummiello, *L'Evento* (Milano–Udine: Mimesis, 2017), 173. Su questo punto, si veda anche Giusi Strummiello, *L'altro inizio del pensiero. I «Beiträge zur Philosophie» di Martin Heidegger* (Bari: Levante, 1995).

[6] Heidegger, *Identità e differenza*, 44-45.

[7] Heidegger, 45.
[8] Heidegger, 46.
[9] Heidegger, 97.
[10] Heidegger, 97.
[11] Heidegger, 97.
[12] Su questo tema, cfr. Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*. GA 7, a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann. (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000); trad. di Gianni Vattimo, *Saggi e discorsi*. Milano: Mursia, 1976.
[13] Cfr. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, 205.
[14] Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, 205-206.
[15] Heidegger, 206.
[16] Heidegger, 206
[17] L'espressione è naturalmente di Giorgio Caproni. Qui si tratterà anche di valorizzare l'impatto di questi temi heideggeriani – e hölderliniani – sulla grande poesia italiana del Novecento, e come alcuni filosofi italiani (Giorgio Agamben e Massimo Cacciari in testa) abbiano saputo coglierne la straordinaria ricchezza concettuale, nella determinazione di un rinnovato rapporto tra essere umano e linguaggio.
[18] Heidegger, 211.
[19] Heidegger, 208.
[20] Heidegger, 209.
[21] Heidegger, 203.
[22] Heidegger, 211.
[23] Heidegger stesso scrive che «l'*Ereignis* è il rapporto di tutti i rapporti», Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, 211.
[24] Heidegger, 211.
[25] Attenzione a intendere rettamente il senso dell'autenticità. Heidegger – sin da *Sein und Zeit* – intende autenticità (e l'inautenticità) non solo in un banalizzante senso esistenziale, ma come 'gioco' strutturale tra *Da-Sein*, *Sein* e *Zeitlichkeit*. È nella riflessione di questo 'gioco' che subentra il pensiero dell'*Er-eignis*. Immenso sfondo "metafisico" e veritativo, implicato dunque nell'idea di autenticità. Nei *Beiträge*, al § 177. *L'esser-via*, si dice: «Ciò è indicato in modo insufficiente nell'inautenticità, in quanto l'*autenticità* non va intesa in senso *morale-esistentivo*, bensì secondo l'ontologia fondamentale come indicazione *dell'esser-ci*, nel quale si *fa fronte* al Ci in uno dei modi di salvataggio della verità (speculativo, poetante, edificante, comandante, sacrificante, sofferente, giubilante)», Martin Heidegger, *Contributi*, 301.
[26] Heidegger, 209.
[27] Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, 207.
[28] Heidegger, *L'Evento*, 175.
[29] Heidegger, *Contributi*, 243.
[30] Heidegger, 116.
[31] Heidegger, *L'Evento*, 177.
[32] Su questo tema la bibliografia è ormai ricchissima. In questo contesto, è utile tenere presenti: Jean-Christophe Bailly, "Der freie Gebrauch des Eigenen: Wechsel, Schwellen, Übersetzungen." Trad. di Robert Buch e Oliver Lubrich. In *Documenta X Documents*, 28-45. (Ostfildern, 1996); Hansjörg Bay, "'Die eigene Rede des andern': Hölderlins Poetik des Fremden." In *Die Ordnung der Kulturen: Zur Konstruktion ethnischer, nationaler und zivilisatorischer Differenzen 1750-1850*, 333-356. Würzburg, 2006; Massimo Cacciari, *L'arcipelago*. (Milano: Adelphi, 1997); Ulrich Gaier u. Klaus Furthmüller, "Das Eigene, geschichtsphilosophisch und metrisch." *Hölderlin-Jahrbuch* 39 (2014-2015): 233-253; Alexander García-Düttmann, "Was ist das Eigene?" *Lettre International* 126 (2019): 128-129; Rüdiger Görner. "Das Fremde und das Eigene: Zur Geschichte eines Wertkonflikts." In *Der fremde Blick: Perspektiven interkultureller Kommunikation und Hermeneutik*, 13-23. (Bozen-Innsbruck, 1997); Kazuomi Ota, *Der freie Gebrauch des Eigenen: Zur Konzeption von Bildung und ästhetischer Erziehung bei Friedrich Hölderlin*. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2021); Carlo Salzani, "Il proprio e l'inappropriabile. Dialettica dell'uso." In *Giorgio Agamben. La vita delle forme*, a cura di Antonio Lucci e Luca Viglialoro, 35-50. (Genova: Il Melangolo, 2016); Dieter Schneider, "Der freie Gebrauch des Eigenen: Heideggers Deutung von Hölderlins Hymne 'Andenken'." In *Gottesnotierungen: Spuren des Religiösen in der Gegenwartskultur. Festschrift für Gotthold Hasenhüttl*, 43-74. (St. Ingbert, 1998); Gianluca Solla, "Della rovina: Hölderlin e il libero uso del proprio." *Revue trans-européenne de philosophie et arts* 1, no. 0 (2018): 69-78; Valerio Surace, "'Alienum et proprium': Ascendenze luterane nella lettura heideggeriana degli inni di Hölderlin." In *L'evento dell'ospitalità tra etica, politica e geofilosofia: Per Caterina Resta*, 61-84. Milano, 2013; Peter Trawny, *Heidegger und Hölderlin oder der Europäische Morgen*, (Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2004); Gunther Wenz, "Gründung und Aneignung des Eigenen: Zu Heideggers Deutung eines Wortes von Hölderlin." In *Fides quaerens intellectum: Festschrift für Walter Dietz*, 197-238. 2020.
[33] Cfr. Martin Heidegger, *Hölderlins Hymne »Andenken«*. GA 52, a cura di Curd Ochwadt. (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1992); trad. di Chiara Sandrin e Ugo Ugazio, *L'inno Andenken di Hölderlin*. Milano: Mursia, 1997;

Martin Heidegger, *Hölderlins Hymne »Der Ister«*. GA 53, a cura di Walter Biemel. (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1993); trad. di Chiara Sandrin e Ugo Ugazio, *L'inno "Der Ister" di Hölderlin*. Milano: Mursia, 2003.
[34] Cfr. Friedrich Hölderlin, *Prose, teatro e lettere*. A cura di Luigi Reitani. (Milano: Mondadori, 2019), 1215-1223.
[35] *Grimm Wörterbuch*, online Ausgabe, v. *eigen*.
[36] Liddell-Scott, *Greek-English Lexicon*, Oxford: Clarendon Press, 1996, v. ἴδιος.
[37] Si ricordi la lirica hölderliniana »*Mein Eigentum*«, in Hölderlin, *Tutte le liriche*, 699-703.
[38] Cfr. Arist., *Top*., I, 5, 102a.
[39] La prova più alta di questo intreccio è il grande testo zanzottiano in apertura all'edizione italiana di Hölderlin a cura di L. Reitani: Andrea Zanzotto, "Con Hölderlin, una leggenda." In Friedrich Hölderlin, *Tutte le liriche*, a cura di Luigi Reitani, XI–XXIV. (Milano: Mondadori, 2001), in Hölderlin, *Tutte le liriche*.
[40] Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*. (Milano: Mondadori, 2019), 811.
[41] Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, 1303.
[42] A questo tema è dedicato il più recente testo di Carlo Sini, Idioma, Milano: Jaca Book, 2021.

Il linguaggio è ancora la casa dell'essere? Verità e arte nell'epoca dei *Large Language Models*

Diritti in capo agli autori, parte di numero speciale in open peer review a cura di Giacomo Fronzi [revisionato da Giacomo Fronzi e Moira De Iaco, senza aggiungere commenti sui contenuti in quanto tutto ok per i revisori]

Elena Bartolini, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e Università degli Studi di Milano-Bicocca.
E-mail: elena.bartolini@unimib.it
doi: 10.66565/voci.2026.1.NS.aut.04
(https://levocidisophia.it/2026/10/30/il-linguaggio-e-ancora-la-casa-dellessere/)
(https://doi.org/10.66565/voci.2026.1.NS.aut.04)
First online: 30/10/2026

Abstract eng

This paper examines the ontological validity of Martin Heidegger's philosophy of language, truth, and art in light of the emergence of Large Language Models and generative artificial intelligence. Moving from the celebrated formulation of language as the «house of being» in the *Letter on «Humanism»* and a reinterpretation of Aristotelian *logos* beyond its historical reduction to calculating rationality, the article traces Heidegger's thought, focusing on the tension between inherited language and technical/informational language. By analyzing the foundational Dartmouth proposal (1955), the essay demonstrates how contemporary AI reduces language to statistical syntax and combinatorics, emptying the linguistic dwelling and threatening the ontological openness of *Dasein*. Furthermore, the automated production of images is confronted with the understanding of the artwork as the «happening of truth» (*aletheia*) and «setting-into-work» (*Dichtung*) outlined in *The Origin of the Work of Art*. Engaging with contemporary cases of human-machine artistic collaboration, the paper argues that cybernetic technology cannot displace language from the house of being, provided humanity reclaims the «piety of thinking» through radical questioning and the craft-like labor of philosophical inquiry

Keywords: Heidegger, ontology, truth, art, LLM.

Abstract ita

Il contributo intende saggiare la tenuta ontologica della riflessione di Martin Heidegger su linguaggio, verità e arte di fronte all'avvento dei Large Language Models e delle generative AI. Muovendo dalla celebre definizione del linguaggio quale «casa dell'essere» nella *Lettera sull'«umanismo»* e dalla

rilettura del *logos* aristotelico oltre la sua riduzione storico-metafisica a mera razionalità calcolante, il saggio ripercorre lo sviluppo del pensiero heideggeriano, soffermandosi sulla contrapposizione tra linguaggio tramandato e linguaggio tecnico/informazionale. Attraverso l'analisi della proposta inaugurale di Dartmouth (1955), viene evidenziato come l'intelligenza artificiale contemporanea riduca il linguaggio a sintassi statistica e calcolo combinatorio, svuotando la dimora linguistica e minacciando l'apertura ontologica del *Dasein*. Parimenti, la produzione automatizzata di immagini artistiche viene messa a confronto con la concezione dell'opera d'arte come «accadere della verità» (*aletheia*) e «dettatura» (*Dichtung*) sviluppata ne *L'origine dell'opera d'arte*. Interrogando esperienze contemporanee tra collaborazione uomo-macchina ed estetica dei dati, l'articolo sostiene che la tecnica cibernetica non possa spodestare il linguaggio dalla sua funzione custodiente, a patto che l'umano riscopra la «pietà del pensiero» nel domandare radicale e nell'esercizio artigianale della riflessione filosofica.

Keyword: Heidegger, ontologia, verità, arte, LLM.

1. Introduzione

In un celebre passo de la *Lettera sull'«umanismo»*, Martin Heidegger afferma che "il linguaggio è la casa dell'essere. Nella sua dimora abita l'umano"[1]. Seguendo secoli di letteratura filosofica e non solo, gran parte dell'identità dell'essere umano è ruotata attorno alla definizione aristotelica secondo cui l'*anthropos* sarebbe "*zoon logon echon*"[2] e la riflessione heideggeriana poco fa riportata non è che una riformulazione di questa affermazione in senso ontologico, tant'è che gran parte de la *Lettera sull'«umanismo»* si concentra proprio sul posizionamento dell'umano rispetto all'essere di cui la dimensione linguistica rappresenta un'apertura privilegiata. Ma la formulazione heideggeriana arriva a seguito di stratificazioni ermeneutiche che hanno ridotto il *logos* aristotelico a ragione, come se la natura umana si risolvesse unicamente in una capacità logico-deduttiva di calcolo. Heidegger sfida un'interpretazione di questo genere, ampliando la semantica del *logos* al *leghein*, ovvero al giacere dinnanzi che tiene insieme[3], e va ad interrogare l'*animal rationale* laddove si presume certo della propria natura al contempo animale e razionale[4]. Quella del filosofo tedesco, però, rimane una voce inascoltata nel progresso scientifico che porta alle soglie della nostra contemporaneità. I risultati di questa tenace sordità sono sotto i nostri occhi quotidianamente: la convinzione che la qualità umana più sofisticata e caratterizzante si situasse nella capacità di produrre ragionamenti ha portato i Prometeo del Novecento a costruire macchine che fossero in grado di riprodurre il linguaggio, il giudizio, l'andamento del pensiero[5], mimando le procedure e finanche i risultati più tangibili dell'intelligenza umana. Si tratta dell'intelligenza artificiale per come si declina nell'ambito dei Large Language Models[6].

Anche l'abilità creativa, spesso obbligata alla competizione con la facoltà preposta a ragionamento-pensiero-intelligenza per vincere il podio della caratteristica più squisitamente umana, si trova sotto scacco: sono infatti ormai decine le piattaforme ed i programmi di produzione visiva che, prendendo avvio da un semplice input letterale o immaginale, risultano in grado di realizzare immagini artistiche di ogni sorta, sia imitando lo stile di pittori noti sia elaborando tratti inediti. Non si dà più quella "messa in opera della verità dell'essente"[7] grazie a cui l'essente viene condotto al suo stare[8], al suo stanziarsi[9], nel gioco dinamico dello svelamento ontologico. Così come il linguaggio potrebbe non essere più la casa dell'essere, allo stesso modo l'arte rischia di venire meno nel suo ruolo di dettatura (*Dichtung*)[10].

Di fronte a questi sviluppi della realtà, c'è da chiedersi se il linguaggio sia ancora la casa dell'essere e se l'opera d'arte rimanga in grado di porsi come luogo di divenire e accadere della verità[11]. Attraverso il pensiero di Martin Heidegger, le pagine che seguono provano a tracciare un percorso interrogativo in questo senso per domandare se, alcuni decenni dopo, la proposta del filosofo tedesco riesce ad interfacciarsi con la nuova tecnologia di questo secolo.

2. Linguaggio, verità, casa dell'essere

Da Aristotele in poi, con una fortunata espressione che contribuì addirittura all'attribuzione della propria tassonomia[12], l'animale umano viene descritto come 'razionale'. Spesso, in questa corsa al *quid* esclusivo dell'*anthropos*, ci si dimentica di constatare che lo stesso Stagirita, nella sua squisita dedizione al sapere e alla conoscenza della realtà nelle sue minuziose sfumature, non si era affatto accontentato di una definizione univoca per l'essere che siamo, e che anzi rinveniva altri attributi: l'umano non solo sarebbe dotato di *logos*, ma anche *zoon politikon*, ovvero vivente nella *polis*, e *mimetikotaton*, il più imitativo[13]. Che si renda il *logos* con ragione, come conviene alla tradizione occidentale, o con linguaggio, come propone invece Heidegger, ad ogni modo tutt'ora l'interpretazione più diffusa su cui si basano argomentazioni di vario genere è che l'umano sia una forma vivente cui, diversamente da altre, è stato aggiunto un elemento caratterizzante. Eppure, è lo stesso Heidegger che, già prima della sua celebre opera del 1927 capace di renderlo noto oltre i confini friburghesi, proprio riflettendo sull'epiteto aristotelico[14] ci consegna indizi per *pensare* diversamente. In *Essere e tempo*, attraverso il recupero di intuizioni sia platoniche che aristoteliche, il *logos* diventa discorso su qualcosa[15] e se ne recupera la dimensione apofantica[16]. La relazione tra l'umano e il *logos* si manifesta nel fatto che il *Dasein* è un "essente [che] esiste nella maniera dello scoprimento del mondo e dell'esserci stesso"[17]: è infatti nello scoprimento del mondo che si colloca la qualità discorsiva, poiché il *logos* è imprescindibile dall'essere-nel-mondo-con-altri[18]. L'umano, lungi dal coincidere con una soggettività in sè conclusa e antecedente ad ogni contingenza a cui solo in seguito si aggiungono attributi o conoscenza, da subito, nell'immediatezza della sua gettatezza (*Geworfenheit*)[19], "è la sua apertura"[20] ed è in questa apertura che, attraverso il *logos*-discorso, si relaziona con la verità. Ovvero, l'umano è in grado di "lasciar vedere l'essente nel suo non-esser-nascosto (essere scoperto), facendolo uscire dal suo esser-nascosto"[21]. In effetti, risalendo ad un altro termine della trattazione filosofica greca, Heidegger propone una comprensione della verità che esula dalla corrispondenza, ma si avvicina invece maggiormente al significato stesso della parola ellenica *aletheia*: verità è scoprimento, o meglio dis-velamento[22]. Attraverso il *logos*-discorso, il *Dasein* articola il manifestarsi dell'essente 'in quanto', sarebbe a dire "*nel come del suo esser-scoperto*"[23] all'interno del proprio mondo semanticamente orientato. La caratterizzazione principale della descrizione che il filosofo propone di questa dinamica trova fondamento nella peculiare risonanza di cui l'umano, *Dasein*, si fa eco rispetto all'essere, *Sein*; tuttavia, è bene sottolinearlo, in questa fase del pensiero heideggeriano l'enfasi rimane collocata nell'ambito del mondo che viene ad essere *insieme* all'umano, il quale mantiene un ruolo primario nel delineare la configurazione dei significati.

La riflessione sul *logos* e sull'umano non si ferma per Heidegger con *Essere e tempo*, anzi accompagna il filosofo tedesco fino agli sviluppi più maturi del suo pensiero[24]. La relazione tra *logos*-linguaggio, essere umano, ed essere-verità trova un importante momento di espressione in senso ontologico nella sopracitata *Lettera sull'«umanismo»*: sollecitato dal collega francese Jean Beaufret che, sulla scorta delle indicibili mostruosità compiute dall'*animal rationale* durante il secondo conflitto mondiale, con invinta speranza cerca di capire come si possa ripartire dall'umano facendo leva sulle sue qualità più nobili, Heidegger ripensa la natura dell'azione in generale e di

quella umana in particolare, riscontrando nel pensiero quella potente forza di agire che tuttavia non trova nell'umano il suo collocamento originario, ma di cui il *Dasein* non può che farsi alfiere:

> *Noi non pensiamo ancora in modo ancora abbastanza decisivo l'essenza dell'agire. Non si conosce l'agire se non come il produrre un effetto la cui realtà è valutata in base alla sua utilità. L'essenza dell'agire, invece, è il portare a compimento (*Vollbringen*). Portare a compimento significa: dispiegare qualcosa nella pienezza della sua essenza, condurre-fuori a questa pienezza,* producere. *Dunque può essere portato a compimento in senso proprio solo ciò che già è. Il pensiero porta a compimento il riferimento (*Bezug*) dell'essere all'essenza dell'umano. Non che esso produca o provochi questo riferimento. Il pensiero lo offre all'essere soltanto come ciò che gli è stato consegnato dall'essere. Questa offerta consiste nel fatto che nel pensiero l'essere perviene al linguaggio. Il linguaggio è la casa dell'essere. Nella sua dimora abita l'umano. […] Il pensiero agisce in quanto pensa. Questo agire è probabilmente il più semplice e nello stesso tempo il più alto, perché riguarda il riferimento dell'essere all'umano. Ma ogni operare riposa nell'essere e mira all'essente. Il pensiero, invece, si lascia reclamare dall'essere per dire la verità dell'essere. Il pensiero porta a compimento questo lasciare.*[25]

La domanda di Beaufret, sorta dal disorientamento rispetto ai valori che hanno guidato decisioni e azioni sia personali che collettive assolutamente crudeli, va nella direzione di una ricerca di salvezza, quasi come se egli volesse sapere a cosa potremmo mai ancorarci per non scordarci di essere umani e per agire in maniera moralmente più accettabile, se non addirittura assolutamente giusta: in altri termini, come può l'umano agire più umanamente, senza d'ora innanzi fuoriuscire dalla retta via garantita dalla parte più sublime della sua natura? Da qui parte la riflessione sull'*umanismo*; come se l'aggiunta dell'-ismo[26], assolutizzando l'umano, potesse garantire una volta per tutte che l'orrore appartiene al passato, senza essere mai più consegnato ad un temibile futuro prossimo. Parlare di 'umanismo', tra l'altro, sottende l'implicita convinzione che si possa partire con una certa sicurezza dall'umano, come se avessimo carpito in via definitiva quale ne è l'essenza: sapendo chi è l'umano, come agire conformemente alla sua natura più propria? Questo, di fatto, è il fulcro della questione posta dall'intellettuale francese. Ad Heidegger è ben evidente la ragione di siffatta richiesta, tuttavia il filosofo tedesco è anche consapevole dei rischi in cui si incorre nel definire una volta per tutte l'indicazione di una condotta dell'*ethos*: d'altra parte, si tratta dello stesso problema etico che suscitò la denuncia de "la banalità del male" per voce della sua allieva Hannah Arendt[27]. Secondo il mago di Meßkirch, non solo la domanda riguardo al senso della parola 'umanismo' è mal posta, ma di fatto è soprattutto infondata: finché trattiamo l'umano come il vivente a cui è stato aggiunto il *logos*-ragione, siamo lontani sia da una comprensione compiutamente ontologica del *Dasein* sia dal capire l'importanza del pensiero che lo reclama. La casa dell'essere, la patria originaria dell'essere, non è la vocalità umana, ma il linguaggio[28]: detto altrimenti, l'umano non dà avvio al linguaggio, ma lo abita. Il pensiero, non l'umano, agisce quando pensa: all'umano è dato l'umile privilegio[29] di poter accogliere ed ospitare questa possibilità al contempo luminosa e diradante. Fintanto che si continuerà a trattare l'umano come un essente tra gli essenti, senza comprendere la sua relazione[30] privilegiata con l'essere, cercheremo di affidarci agli -ismi che continueranno a renderci ciechi e sordi di fronte a ciò che av-viene. Invece, nella presunzione che lo contraddistingue, l'umano si ostina a considerarsi maestro e padrone sia del linguaggio che degli essenti: tale predominio risulta più che mai evidente nella maestria trasformativa della tecnica.

Ed anche il linguaggio corrente, questo Heidegger lo sa bene, non è esente dalla manipolazione della tecnica. Anzi: "[i]l nesso di tecnica e linguaggio […] non è presentato da Heidegger come una connessione estrinseca o solo relativa ad una data epoca storica, ma come una

coappartenenza essenziale"[31]. Mentre negli anni Venti il filosofo si sofferma sull'utilizzabilità e sull'essere alla portata degli essenti[32], col progredire del suo pensiero trova maggiore spazio la riflessione sulla tecnica (*Gestell*)[33] — strettamente collegata ad una analisi sia rispetto alla cosa (*Ding*)[34] che all'arte (*Kunst*)[35]. Nel 1962, in occasione di una conferenza rivolta ad insegnanti di istituti professionali a Comburg[36], il filosofo tedesco si interroga sulla distinzione tra linguaggio tramandato e linguaggio tecnico, cominciando proprio da una disamina circa cosa sia la tecnica. Strappa quasi un sorriso dolceamaro constatare che il riferimento proposto da Heidegger rispetto al "prodotto più recente della tecnica moderna"[37] sia rivolto al Telstar, il satellite per le telecomunicazioni di cui venne effettuato il primo lancio proprio nel luglio dello stesso anno, giusto qualche giorno prima che si tenesse la lezione del filosofo, e giunto in orbita ancora prima del pionieristico allunaggio per cui si dovette attendere fino al 1969. A distanza di sessantaquattro anni da quella innovazione, si parla ora addirittura di inquinamento satellitare visto che i dispositivi in orbita sono più di tredicimila e si stima che entro pochi anni possano addirittura raggiungere le sessantamila unità[38]. Anche in questo caso, per comprendere appieno l'origine e lo sviluppo di ciò a cui si fa riferimento quando si parla di 'tecnica', Heidegger parte dal lessico greco: in quel contesto, *techne*, precisa, "non è un concetto del fare, bensì un concetto del sapere. *Techne*, e quindi la tecnica, dice propriamente: che qualcosa viene addotto alla manifestazione, nell'accessibilità e nella disponibilità, e viene portato al suo posto come presente"[39]. Attraverso un breve ma significativo *excursus* grazie a cui arriva ad illustrare ciò che, attraverso la modernità, la tecnica è diventata, il filosofo sottolinea la reciproca influenza tra questa ed il linguaggio, notando che "[c]on l'incondizionato dominio della tecnica moderna si accresce la potenza – la pretesa come pure la prestazione – del linguaggio tecnico, predisposto alla più grande estensione possibile di informazioni"[40]. Assecondando l'articolazione della tecnica,

il linguaggio tecnico costituisce l'attacco più duro e più minaccioso a ciò che è proprio del linguaggio: il *dire* in quanto mostrare e far apparire il presente e l'assente, la realtà effettiva nel suo senso più ampio. Ma poichè il rapporto dell'umano con l'essente che lo circonda e lo sostiene, come pure con l'essente che esso stesso è, si basa sul far apparire, sul *dire* che viene a linguaggio e che non viene a linguaggio, allora l'attacco, da parte del linguaggio tecnico, a ciò che è proprio del linguaggio, costituirà al tempo stesso una minaccia per l'essenza più propria dell'umano[41].

Il linguaggio tecnico coincide con l'informazione, che deve la propria efficacia alla sua univocità, sicurezza e velocità di comunicazione[42]. Tuttavia, questa interpretazione del linguaggio non rimane innocua: Heidegger sottolinea saggiamente che, inevitabilmente, ad una tale concezione del linguaggio corrisponde infatti un certo tipo di "essere umano e della vita umana"[43]. Non si tratta di stabilire quale dei due, linguaggio tecnico o concezione tecnica dell'umano, sorga prima dell'altra: essi sono connaturati l'uno all'altro. Una delle fonti consultate dal filosofo tedesco per approfondire la questione del linguaggio tecnico a lui contemporaneo è costituita dal lavoro di Norbert Wiener, tra gli iniziatori della cibernetica e teorico della retroazione[44]; ma, in questo saggio, troviamo riferimento anche a Carl Friedrich von Weizsäcker[45], fisico e collaboratore di Werner Heisenberg che si è specificamente occupato del linguaggio come informazione. Come vedremo in seguito, nei primi testi della cibernetica compaiono già in nuce tutti quegli aspetti fondativi del progetto inaugurale sull'intelligenza artificiale basati su presupposti indiscussi sia rispetto alla natura umana sia rispetto al funzionamento della cognizione. Da attento lettore della sua contemporaneità, Heidegger aveva acutamente intuito rischi e conseguenze di un approccio di questo genere, infatti, avverte che

> *[i]l processo tecnico della retroazione, definito da un circuito di regolatori, viene compiuto da una macchina altrettanto bene – se non in modo tecnicamente superiore – di come viene compiuto dal*

> *sistema di comunicazione del linguaggio umano. […] ciò che è proprio del linguaggio viene ridotto – e cioè atrofizzato – a mera segnalazione, a comunicazione*[46].

Risalendo all'epoca delle prime ricerche di questa disciplina è evidente l'intento non solo di replicare le capacità cognitive dell'essere umano, ma anzi di implementarle in maniera più efficiente. Se l'intera problematica relativa alla conoscenza si risolve linearmente, il linguaggio non può che venire considerato informazione; in tal modo, si perde progressivamente tutta la ricchezza e la profondità dell'esperienza linguistica come accadere dell'essere. Tuttavia, non tutto è perduto perché, in effetti, "[i]l linguaggio «naturale», cioè quello che non è inventato o ordinato solo in un senso tecnico, si mantiene sempre, per così dire, alle spalle di ogni trasformazione tecnica del sistema linguistico"[47]. Secondo Heidegger, tale linguaggio naturale corrisponde al linguaggio tramandato, ovvero a quel linguaggio che, sorto in seno ad una più intima relazione vocativa con l'essere, conserva e custodisce sia l'iniziale che il non ancora detto[48]. Per questo motivo, la diffusione sempre più capillare del linguaggio tecnico, proprio per le sue peculiarità sopra elencate, "minaccia l'umano nel più intimo della sua essenza – e cioè nel suo rapporto alla totalità di ciò che *è* stato, si ciò che *è* a venire, di ciò che *è* presente"[49]. Il linguaggio tecnico, come corrispettivo dell'approccio della tecnica, si occupa degli essenti e non del niente[50]: la via del pensiero, l'unica che valga la pena percorrere, è invece una via del linguaggio di cui l'arte, insieme alla poesia, ne è una declinazione[51].

3. Opera d'arte e verità

Come è stato accennato in precedenza, la riflessione heideggeriana sull'arte si accosta ad altri due temi affrontati dal pensatore tedesco nella seconda fase della sua elaborazione filosofica — ovvero cosa (*Ding*) e tecnica (*Gestell*). Mentre sia il collegamento tematico tra cosa e tecnica che l'accostamento tra arte e tecnica possono risultare facilmente intuibili[52], al contrario il nesso tra cosa e arte potrebbe non apparire così immediato. Per arrivare a spiegare il necessario passaggio tramite questo nucleo tematico, Heidegger si interroga proprio sulla natura peculiare dell'oggetto artistico in relazione all'arte e all'artista. Per questo motivo, la domanda è sull'origine (*Ursprung*)[53] dell'opera d'arte:

> *Secondo la rappresentazione abituale, l'opera origina dall'attività e attraverso l'attività dell'artista. Ma attraverso che cosa e a partire da dove l'artista è ciò che è? Attraverso l'opera; infatti, che l'opera "lodi il maestro" significa: solamente l'opera fa sì che l'artista emerga come un maestro dell'arte. L'artista è l'origine dell'opera. L'opera è l'origine dell'artista. Nessuno dei due è senza l'altro. Eppure, nessuno dei due, da solo, regge l'altro. Artista e opera ogni volta* sono*, in sé stessi e nel loro reciproco rapporto, in virtù di un terzo elemento, che è, invero, il primo, vale a dire ciò da cui sia l'artista sia l'opera d'arte traggono il loro nome: l'arte*[54].

Di fatto, si crea una sorta di circolo: il riferimento ad ognuno dei tre elementi coinvolti – arte, artista, opera d'arte – rimanda inevitabilmente agli altri due. Abitualmente, secondo le regole della logica come scienza della ragione, un siffatto circolo (*Kreis*) dovrebbe essere evitato[55]. E qui, dove l'indicazione corrente suggerirebbe di proseguire in modo lineare, Heidegger si affida invece ad un movimento diverso:

> *Dobbiamo dunque seguire questo andamento circolare [*Kreisgang*], questo circuito. Ma non si tratta né di un ripiego né di una mancanza. Intraprendere un siffatto cammino è la forza [*die Stärke*] del pensiero, e rimanere su di esso è la sua festa [*das Fest*], posto che il pensiero sia un lavoro manuale, un'opera della mano [*Handwerk*]. Il passo principale dell'opera verso l'arte, in quanto è un passo dall'arte verso l'opera, è allora un circolo [*Zirkel*]; ma non solo:*

> *ognuno dei passi che cercheremo di compiere è già, in sé, un girare nel circuito di tale circolo*[56].

Il movimento circolare è il movimento del pensiero, e il movimento del pensiero non è quello della logica tradizionale che si proclama di derivazione aristotelica. Chissà se, nell'affidarci queste parole, Heidegger teneva a mente la ben rotonda verità di Parmenide[57] o le affermazioni platoniche sulla geometria del pensiero in conclusione al *Timeo*[58]. In queste poche righe, il mago di Meßkirch ci consegna alcune indicazioni rispetto al metodo della sua riflessione filosofica, sottolineando che la dinamica circolare non rappresenta un espediente posticcio o una via di fuga semplificata: la forza del pensiero si rivela proprio nell'avviarsi sulla strada che interroga l'origine e cerca la relazione essenziale sottesa agli essenti, domandando laddove solitamente si ritiene di avere già risposte o categorie consegnate a noi dalla storia della metafisica. Soffermarsi su tale sentiero è addirittura una festa[59], un evento gioioso e celebrativo di una fatica al contempo solitaria e comune. Al fine di comprendere appieno il riferimento rispetto al lavoro manualeche Heidegger menziona di passaggio, è utile ricordare che il tedesco '*Fest*', oltre a significare 'festa' nel suo ruolo di sostantivo, in qualità di aggettivo e avverbio rimanda all'ambito semantico della robustezza, della solidità, della fermezza[60] e si trova spesso accostato al contesto artigianale[61].

Nella festa del pensiero in cui il filosofo soggiorna riflettendo sull'origine dell'opera d'arte e sul suo stanziarsi in quanto opera d'arte, non sorprende che la strada lo conduca ad una argomentazione ontologica, passando per quella manifestazione o quel luogo dell'essere che è la verità. Per Heidegger, "[n]ell'opera è all'opera *operalmente* l'evento della verità"[62], pertanto ne conclude che "*[l]'arte è, quindi, un divenire e un accadere della verità*. […] Lo stanziarsi costitutivo dell'arte, in cui requiano, insieme, l'opera e l'artista, è il mettersi in opera della verità"[63]. Ma la verità "non può mai essere desunta dal sussistente e dall'abituale"[64], proprio per questo motivo l'arte riesce a mostrare gli essenti da punti di vista sorprendenti, capaci di interrogarci in modi nuovi e senza precedenti. L'opera d'arte, così, viene concepita come una sorta di momento di cesura, una sospensione rispetto all'ordinario: un motivo di stupore, di *thauma*. Essendo luogo dell'accadere di quel movimento di "stagliatura e nascondimento dell'essente"[65], l'arte è dettatura (*Dichtung*)[66], ovvero opera po(i)etica. Nel suo porre in mostra e disvelare gli essenti secondo prospettive tanto vere quanto inedite o massimamente significanti, l'opera artistica e l'artista si rendono ospiti di un accadere ontologico che li trascende, infatti Heidegger sostiene che l'arte faccia irrompere l'insolito, "urta e rovescia il solito o ciò che è ritenuto tale"[67] non per un vezzo ostinatamente contraddittorio ma per permettere all'imprevedibile che ha da venire una locazione in cui possa dispiegarsi. In questo senso, l'opera d'arte di qualunque genere è un porsi in essere dell'essere che trapela attraverso una verità inedita ed inaudita degli essenti. Così, ad esempio, le scarpe della contadina in un dipinto di Van Gogh vengono esibite nel loro non-nascondimento (*Unverborgenheit*)[68] ed esperite da chi fruisce l'opera secondo modalità diverse dal semplice utilizzo quotidiano di un oggetto.

La dettatura (*Dichtung*) della verità dell'essere, dice Heidegger, è operante nell'arte, che diventa così una vera e propria forma di linguaggio dell'essere: l'arte come poiesi ontologica. Tuttavia, come sappiamo, la contemporaneità si affida ora ad altri tipi di dettatura — o, meglio, ad altre tecnologie di dettatura. Come può, ancora oggi, essere interpretata la dettatura linguistica o artistica in senso ontologico quando ci sono strumenti che producono testi ed immagini sostituendo, anzi imitando, l'attività umana? Riesce l'artigianalità umana a mantenere un ruolo in un contesto in cui sistemi di intelligenza artificiale elaborano, ad una velocità impressionante, testi ed immagini?

4. Sistemi LLM e produzioni di immagini: la nuova tecnica

L'umano, dice Aristotele, apprezza l'imitazione poiché attraverso essa apprende e conoscere è piacevole[69]: questo tratto imitativo, secondo lo Stagirita, ci contraddistingue da altri viventi e si manifesta fin dalla prima infanzia nel gioco, per poi trovare ampio spazio nell'arte raffigurativa. Non sorprenderà dunque constatare che tra le prime istintive imitazioni nella storia del genere umano, progressivamente affinate di pari passo con la conoscenza e la capacità plastica di modellare materiali di vario genere, ci siano proprio forme umane: dalla 'Venere di Willendorf' alla caverna di Leang Karampuang, dal teatro dei pupi fino agli ologrammi o ai robot umanoidi, gli esempi sono letteralmente innumerevoli[70]. Sembra di poter dire che, per l'umano, non solo imitare ma anche sdoppiarsi in oggetto di imitazione e riproduzione sia di grande interesse: come se, per studiarci e capirci meglio, avessimo bisogno di abitare sembianze altrui o di vederci rispecchiati in altro. Tale tratto risulta particolarmente evidente in quello che può essere considerato il testo fondativo dell'intelligenza artificiale: la *Proposal for the Dartmouth Summer Research Project on Artificial Intelligence*, a firma di J. McCarthy, M. L. Minsky, N. Rochester e C. E. Shannon, risale all'agosto del 1955 e, fin dalle prime battute, mette in evidenza le premesse del visionario tentativo di costruire sistemi di intelligenza in grado di imitare la natura umana. Vale la pena soffermarsi su queste poche righe introduttive, in particolare sull'implicita concezione della natura umana e dell'apprendimento che se ne può rilevare.

Gli scienziati aprono il documento come segue:

> *The study is to proceed on the basis of the conjecture that every aspect of learning or any other feature of intelligence can in principle be so precisely described that a machine can be made to simulate it. An attempt will be made to find how to make machines use language, form abstraction and concepts, solve kinds of problems now reserved for humans, and improve themselves*[71].

Innanzitutto, va notato che l'intelligenza viene inizialmente fatta coincidere con l'apprendimento, che risulta essere una delle sue declinazioni possibili; inoltre, secondo gli autori tale apprendimento può, in principio, venire riassunto in ogni sua procedura in modo tale da essere simulato da un calcolatore: dal loro punto di vista, imparare consisterebbe tutto sommato in un processo lineare che riguarderebbe il passaggio di dati e informazioni. Viene poi aggiunto, senza specifica alcuna di come tali aspetti si integrino o susseguano l'un l'altro, che si tenterà di istruire i calcolatori sia all'uso del linguaggio che alla formazione di astrazione e concetti. Tutto ciò sarebbe propedeutico alla risoluzione di alcuni tipi di problemi ora appannaggio dell'umano ma che, si suggerisce, grazie ad un propedeutico addestramento, la macchina potrebbe imparare a sbrogliare migliorando via via la propria competenza. Il testo dichiara di partire da un assunto, il che è comprensibile data la natura procedurale della sperimentazione scientifica; tuttavia, risulta significativamente pretestuoso che non venga validata né si ponga in discussione nessuna delle premesse ivi riportate. È, questa, la diretta conseguenza di un'interpretazione logico-razionale del *logos*, nonché della sovrapposizione tra pensiero e ragione. Infatti, se i processi della logica formale sono ciò che guida il pensiero dell'umano, il quale si esprime tramite un linguaggio articolato, allora basterà codificare la struttura di tali procedure per replicare il pensiero. Una macchina calcolatrice che viene costruita con lo scopo di imitare l'umano dovrà quindi essere programmata in maniera tale da rispettare le regole della logica, che secondo questa interpretazione equivalgono alle regole del pensiero. Al punto che gli stessi autori poi continuano: "[…] the major obstacle is not the lack of machine capacity, but our inability to write programs taking full advantage of what we have"[72]. Basta sviluppare in maniera impeccabile l'abilità di scrivere programmi e l'algoritmo farà il resto. Poco sapevano, gli studiosi, che il loro intento avrebbe dovuto attendere decenni per vedersi realizzato, attraversando epoche di cosiddetto 'inverno

dell'intelligenza artificiale' e aspettando tecnologie adatte a supportare il sogno di una intelligenza non naturale. I LLM, nel dichiarato tentativo di imitare quanto più possibile l'umano in quella che viene aprioristicaente ritenuta la sua caratteristica più propria, elaborano procedure ingannevoli che si presentano come simulacro dell'essere umano: laddove il linguaggio viene adoperato secondo il criterio della probabilità o attraverso un assemblaggio organizzato in maniera statistica, esso rischia di non essere più concepito come la casa dell'essere ma piuttosto diventa una sorta di dimora vuota[73], una impalcatura di termini senza alcuna relazione con la verità. Il linguaggio si svuota del suo significato autentico, trasformandosi in un che di standardizzato e abbandona la sua funzione originaria. Nei LLM si assiste alla riduzione definitiva del linguaggio a puro calcolo combinatorio e sintassi statistica in cui il linguaggio stesso si trasforma in un mero magazzino di dati predittivi, poiché la nuova tecnica ambisce ad includere ogni occorrenza in maniera esaustiva, esaurendone di fatto le possibilità sia passate che a venire: ci pensa lei, letteralmente. O così vorrebbe.

Risulta evidente che i modelli generativi non paiono più semplici strumenti tecnici, ma una forma di tecnica cibernetica che è determinata a simulare l'apertura stessa del senso, espropriando così l'essere umano dal suo statuto di custode del *logos*: sebbene per i LLM si possa parlare di dispositivi utilizzabili, quelli che Heidegger annovererebbe nell'ambito della *Zuhandenheit*[74], il loro perfezionamento sfida sempre di più la distinzione tra semplice utensile e pseudo-soggettività tecnica. La linea di confine è labile e mobile, per altro ciò si deve in gran parte alla scelta terminologica che, sin dagli albori della cibernetica, si è scelto di utilizzare e che oggi, seppur messa in discussione dagli addetti, non pare si voglia sostituire con lemmi più appropriati. Parlando di intelligenza artificiale in contrapposizione a quella naturale dell'umano, infatti, si procede nella direzione di replicare una sorta di quasi-soggettività che rispecchi parvenze di discernimento e deliberazione, oltre che di ragionamento; tant'è che al giorno d'oggi si moltiplicano i casi di dipendenza relazionale da chatbot scambiati per amici, partner, consulenti, o addirittura terapeuti.

Gli elementi di intelligenza artificiale che il programma di Dartmouth intende sviluppare includono le reti neurali, elevate capacità di calcolo, miglioramento delle proprie prestazioni, astrazioni, ma anche arbitrarietà e creatività[75]. Gli scienziati riconoscono infatti che una certa dose di fortuità riesca ad essere efficace se guidata dall'intuizione; si parla di "controlled randomness"[76]: rimane la priorità di un pensiero ordinato, che però risulta in grado di organizzare al suo interno informazioni nuove. In questo contesto la creatività, anche nell'ambito della produzione 'artistica', non concepisce del tutto l'imprevisto ed il dialogo con l'alterità[77]. L'immagine generata dall'intelligenza artificiale, così, cancella la tensione tra velamento e disvelamento poiché riproduce statisticamente una medietà standardizzata già esistente. L'intreccio tra intelligenza e creatività ha portato a sviluppare i primi sistemi di applicazione artistica dell'AI già negli anni Sessanta con il programma AARON e, da lì in poi, le sperimentazioni si sono susseguite in un continuo scambio con questa tecnologia. Recenti episodi hanno contribuito al dibattito sul valore estetico ed artistico di opere nate o sviluppate col contributo, più o meno coinvolgente, di programmi di intelligenza artificiale: lo scorso giugno, ad esempio, l'artista Refik Anadol ha inaugurato "Dataland, Museum of AI Arts"[78] con il dichiarato intento di creare un ambiente immersivo[79] in cui l'immaginazione si espande e si fonde col potenziale delle macchine digitali. In questo caso, ad esempio, l'installazione viene letteralmente costruita attraverso la raccolta di una ingente quantità di dati sotto la direzione artistica dell'autore[80], il quale impiega la nuova tecnologia come mezzo creativo senza invece volerne contrastare l'uso né imponendo una riflessione critica rispetto ad essa[81]. È questo un modo per collaborare con le più recenti scoperte in ambito tecnologico, considerandole come un tipo di linguaggio, senza lasciarsi sopraffare dalle loro potenzialità di ripetizione dell'ontico ma cercando di dirigerne l'operato e, quindi, senza abdicare al ruolo di pastore dell'essere? Se così fosse, rimarrebbe aperta la proposta di Heidegger di considerare l'arte come quell'ambito essenziale in cui si gioca il

confronto con la tecnica e in cui l'artista ha un ruolo coraggioso ovvero quello che richiede di non chiudersi "davanti alla costellazione della verità riguardo alla quale noi poniamo la nostra *domanda*"[82].

5. Conclusione

La nostra domanda: l'instancabile e inesauribile capacità di domandare in maniera radicale senza accontentarsi di partire da una base definita per noi da altri, basterebbe questo a sintetizzare il modo heideggeriano di vivere la filosofia. Per concludere questa riflessione rispetto alla tenuta interpretativa del rapporto tra linguaggio, verità e arte nel pensiero heideggeriano, può essere utile affidarsi alle battute finali de "La questione della tecnica", risalente al 1952. Nel tentativo di fornire strumenti per riflettere sul tema della tecnica, Heidegger conclude il saggio con le seguenti parole: "Quanto più ci avviciniamo al pericolo, tanto più chiaramente cominciano a illuminarsi le vie verso ciò che salva, e tanto più noi domandiamo. Perché il domandare è la pietà (*Frömmigkeit*) del pensiero"[83]. Coerentemente con la filosofia che professa, il filosofo tedesco non vieta di approcciare la pericolosità dei dispositivi a cui la tecnica perviene, piuttosto sottolinea che, in quanto esseri umani, ciò che dovremmo continuare a fare è domandare. Tale domandare non accade in virtù della capacità razionale che ci imputiamo, ma è piuttosto il sintomo più luminoso della possibilità di avvicinarsi intimamente ad ogni manifestazione di ciò che *è*[84]. La domanda è la guida che ci instrada nella direzione della vicinanza; senza domandare rimarremmo estranei ed estraniati, in esilio da ciò di cui possiamo invece essere preziosa eco.

La familiarità col domandare, a sua volta, non può che passare attraverso la meditazione sul linguaggio in tutte le sue forme, riconoscendo le insidie in cui si è – e noi con esso – arenato: una tale meditazione, la quale di fatto verterebbe sul rapporto tra noi in quanto umani e il linguaggio, mostrerebbe che in questo domandare si aprono possibilità di salvezza, insieme ad insondabili misteri sul non-detto e l'indicibile grazie a cui continuiamo ad interrogarci[85]. Nonostante Heidegger sia venuto a mancare negli anni Settanta e non abbia potuto vedere in prima persona gli incredibili sviluppi della *Gestell* a cui accediamo oggi, era stato in grado di intuirne le tendenze ma soprattutto è stato capace di suggerirci come confrontarci con questa realtà senza tuttavia imporre alcuna prospettiva e senza prescrivere regole restrittive a cui attenersi. Il suo punto di vista risulta chiaro e risuona ancora oggi per noi: non c'è alcuna forma della tecnica che possa spodestare il linguaggio dalla casa dell'essere né allontanarci definitivamente da tale domicilio; allo stesso modo, essendo l'arte una forma di linguaggio, essa si mantiene come luogo di dettatura della verità, dell'essere come verità e della verità dell'essere. Ma, se vogliamo renderci degni eredi del pensatore tedesco, non possiamo accontentarci delle *sue* risposte. Per trovarne di *nostre*, occorre il coraggio di riconoscerci nella capacità di interrogare e domandare anche quando la convenzione, la pigrizia, il tornaconto o il quieto vivere vorrebbero farci desistere; in altre parole, bisogna rendersi sia disponibili che responsabili a quel lavoro del pensiero che è, a tutti gli effetti, un mestiere artigianale. Solo così potremmo onorare la nostra natura, amante del sapere.

Bibliografia

- Aristotele. *Poetica*. Roma: Carocci, 2010.
- Aristotele. *Politica*. Roma-Bari: Laterza, 2019[17].
- Arendt, Hannah. *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*. Milano: Feltrinelli, 2019.
- Arendt, Hannah. *Alcune questioni di filosofia morale*. Torino: Einaudi, 2015.
- Baracchi, Claudia. *Aristotele. Il pensiero e l'animale*. Milano: Feltrinelli, 2023.

- Dreyfus, Hubert L. *What Computers Still Can't Do: A Critique of Artificial Reason*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.
- Floridi, Luciano. *La differenza fondamentale*. Segrate: Mondadori, 2025.
- Heidegger, Martin. *Che cosa significa pensare?* Milano: SugarCo, 1996.
- Heidegger, Martin. *Linguaggio tramandato e linguaggio tecnico*. Pisa: Edizioni ETS, 1997.
- Heidegger, Martin. *Ontologia. Ermeneutica della effettività*. Napoli: Guida, 1998.
- Heidegger, Martin. *Essere e tempo*. Milano: Longanesi, 2009[4].
- Heidegger, Martin. *Che cos'è metafisica?* Milano: Adelphi, 2010[6].
- Heidegger, Martin. *Lettera sull'«umanismo»*. Milano: Adelphi, 2011[9].
- Heidegger, Martin. *L'origine dell'opera d'arte*. Milano: Christian Marinotti edizioni, 2012[4].
- Heidegger, Martin. *Logica. Il problema della verità*. Milano: Ugo Mursia Editore, 2015.
- Heidegger, Martin. *Concetti fondamentali della filosofia aristotelica*. Milano: Adelphi, 2017.
- Heidegger, Martin. *Saggi e discorsi*. Milano: Ugo Mursia Editore, 2018[3].
- Heidegger, Martin. *In cammino verso il linguaggio*. Milano: Ugo Mursia Editore, 2019[5].
- Kraatz, Karl. Xie, Shi-ting. "Why AI Art Is Not Art. A Heideggerian Critique" in *Synthesis philosophica*, vol. 38 no. 2, 2023.
- Parmenide. *Dell'origine*. Milano: Feltrinelli, 2023.
- Platone. *Timeo*. Milano: Rizzoli 2017[7].
- Wiener, Norbert. *Introduzione alla cibernetica*. Torino: Boringhieri, 1966.
- Ugazio, Ugo Maria. "Festa del pensiero nelle conferenze di Heidegger sull'origine dell'opera d'arte" in *Heidegger e gli orizzonti della filosofia pratica. Etica, estetica, politica, religione*. Milano: Guerini, 2003.

[1] M. Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»* (Milano: Adelphi 2011[9]), 31 (traduzione modificata da me).
[2] Aristotele, *Politica* (Roma-Bari: Laterza 2019[17]), 6 (1253a10)
[3] M. Heidegger, "Logos (Eraclito, Frammento 50)" in *Saggi e discorsi* (Milano: Ugo Mursia Editore 2018[3]), 144.
[4] M. Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»*.
[5] Sempre che, come ritengono questi scienziati, pensiero, ragionamento e intelligenza siano sovrapponibili o coincidenti.
[6] D'ora in avanti LLM.
[7] M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (Milano: Christian Marinotti edizioni 2012[4]), 43 (citazione modificata da me).
[8] M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, 43.
[9] M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, 3.
[10] M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, 119 e 125.
[11] M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, 119.
[12] Non è un caso, ritengo, che Carl Nilsson Linnaeus propenda per la dicitura '*homo sapiens*', ovvero l'umano sapiente, nel suo *Systema Naturæ* risalente al 1758, proprio durante il secolo dei lumi.
[13] Per un approfondimento sull'argomento si rimanda a C. Baracchi, *Aristotele. Il pensiero e l'animale* (Milano: Feltrinelli 2023).
[14] Si considerino, a titolo di esempio, le lezioni note con il titolo di *Concetti fondamentali della filosofia aristotelica* (Milano: Adelphi 2017) o anche *Logica. Il problema della verità* (Milano: Ugo Mursia Editore 2015).
[15] M. Heidegger, *Essere e tempo* (Milano: Longanesi 2009[4]) 195.
[16] M. Heidegger, *Essere e tempo*, 48. Non è questa la sede per un approfondimento in tal senso, tuttavia si ricorda che il tema del *logos* apofantico è in stretto rapporto con il tema heideggeriano dell'ermeneutica della fatticità. Il filosofo tedesco anticipa questo aspetto in *Ontologia. Ermeneutica della effettività* (Napoli: Guida 1998).
[17] M. Heidegger, *Essere e tempo*, 203 (traduzione modificata da me).
[18] M. Heidegger, *Essere e tempo*, 148-157.
[19] M. Heidegger, *Essere e tempo*, 214-220. Cfr. in particolare 218: "La deiezione non si limita a determinare esistenzialmente l'essere-nel-mondo. Il gorgo manifesta contemporaneamente il carattere di getto e di motilità dell'esser-gettato, il quale nella situazione emotiva dell'esserci può imporsi all'esserci stesso. […] L'esser-gettato, in cui l'effettività si rivela fenomenicamente, è proprio dell'esserci per cui, nel suo essere, ne va di questo essere stesso. L'esserci esiste effettivamente" (traduzione modificata da me).

[20] M. Heidegger, *Essere e tempo*, 165. Heidegger annota: "L'esserci esiste e semplicemente è; quindi esistenza è lo stare-fuori esposti nell'apertura del Ci: ex-sistenza" (traduzione modificata da me). Ricordiamo che la dimensione spaziale è già presente nella denominazione dell'umano come *Da-Sein*, ovvero ci-è.
[21] M. Heidegger, *Essere e tempo*, 265 (traduzione modificata da me).
[22] M. Heidegger, *Essere e tempo*, 265.
[23] M. Heidegger, *Essere e tempo*, 265 (corsivo dell'autore).
[24] Si vedano gli studi su Eraclito fino agli anni Cinquanta, come emerge da "Logos (Eraclito, Frammento 50)" in *Saggi e discorsi*, 141-157; o le opere più esplicitamente dedicate al linguaggio, come *In cammino verso il linguaggio* (Milano: Ugo Mursia Editore 2019[5]).
[25] M. Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»*, 31-32 (traduzione modificata da me).
[26] M. Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»*, 34-35.
[27] H. Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme* (Milano: Feltrinelli 2019). Si veda anche H. Arendt, *Alcune questioni di filosofia morale* (Torino: Einaudi 2015), 8-9: "La morale crollò o si afflosciò come un vuoto insieme di *mores* — usi, costumi, convenzioni che si possono cambiare quando si vuole — non a causa dei crimiali, ma della gente ordinaria, che fino a quando le norme morali erano accettate da tutti non si sognò mai di mettere in dubbio ciò che le era stato insegnato. Ora, questo problema non si risolve semplicemente con il dire, come dobbiamo pur dire, che la dottrina nazista si sciolse come neve al sole senza far corpo con il popolo tedesco, che la morale criminale di Hitler fu restituita al mittente in un batter d'occhio, non appena giunse la notizia della sconfitta decretata dalla «storia». Al contrario, tutto questo ci induce a pensare che abbiamo assistito non una bensì due volte al collasso dell'«ordine» morale: tutto questo, più che indurci a parlare di una normalità ritrovata, come spesso si è tentati di dire, non fa che rafforzare i nostri dubbi e sospetti".
[28] Non è possibile approfondire in questa sede la distanza che qui si rende evidente tra la concezione heideggeriana del linguaggio nella sua relazione con la fatticità fino alla pubblicazione di *Essere e tempo* rispetto a quanto accade in seguito alla cosiddetta svolta nel suo pensiero.
[29] M. Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»*, 73: "L'umano non è il padrone dell'essente. L'umano è il pastore dell'essere. […] Guadagna l'essenziale povertà del pastore, la cui dignità consiste nell'esser chiamato dall'essere stesso a custodia della sua verità" (traduzione modificata da me).
[30] M. Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»*, 58.
[31] C. Esposito, "Introduzione" in M. Heidegger, *Linguaggio tramandato e linguaggio tecnico* (Pisa: Edizioni ETS 1997), 15. L'autore prosegue: "Se la tecnica dà prova di sé esattamente a livello linguistico e, ancor di più, si impone su scala planetaria proprio in quanto informazione; il linguaggio, da parte sua, può essere ripensato nella sua struttura originaria e nella sua funzione peculiare, proprio in quanto si configura, sulla base della sua stessa tradizione, come linguaggio tecnico. Questo linguaggio che informa, parla di molte cose, tendenzialmente può parlare su tutto, ma non ha detto, né può dire tutto".
[32] M. Heidegger, *Essere e tempo*, 89-100.
[33] Si rimanda ad esempio a M. Heidegger, "La questione della tecnica" in *Saggi e discorsi*, 5-27.
[34] M. Heidegger, "La cosa" in *Saggi e discorsi*, 109-124.
[35] M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*.
[36] C. Esposito, "Introduzione" in M. Heidegger, *Linguaggio tramandato e linguaggio tecnico*, 9.
[37] M. Heidegger, *Linguaggio tramandato e linguaggio tecnico*, 36.
[38] https://www.museoscienza.org/it/fatti-per-capire/sostenibilita-satelliti.
[39] M. Heidegger, *Linguaggio tramandato e linguaggio tecnico*, 39.
[40] M. Heidegger, 52.
[41] Heidegger, 52 (traduzione modificata da me, enfasi dell'autore).
[42] Heidegger, 53.
[43] Heidegger, 53.
[44] N. Wiener, *Introduzione alla cibernetica* (Torino: Boringhieri 1966), 84.
[45] Heidegger, 54.
[46] Heidegger, 54.
[47] Heidegger, 54.
[48] Heidegger, 55.
[49] Heidegger, 55 (traduzione modificata da me, enfasi dell'autore).
[50] Cfr. M. Heidegger, *Che cos'è metafisica?* (Milano: Adelphi 2010[6]).
[51] M. Heidegger, *Linguaggio tramandato e linguaggio tecnico*, 21: "L'informazione allontana l'umano dalle cose; l'abbandono lo porta, meglio, lo fa stare nella vicinanza estrema alle cose, perché «egli dica nuovamente il mondo, e porti con ciò a risplendere il non-ancora-guardato. Questa però è la vocazione del poeta». L'arte non è dunque ciò che si oppone semplicemente alla tecnica, ma anzi è ciò in cui la tecnica può essere compresa nella sua essenza. E l'arte, appunto, è propriamente questione di linguaggio" (traduzione modificata da me).

[52] La relazione tra cosa e tecnica si spiega attraverso le applicazioni manipolative della seconda rispetto alla prima, frutto di quello che è un approccio metafisico risalente addirittura a Platone ed Aristotele secondo Heidegger; d'altra parte, l'avvicendamento tra arte e tecnica può risultare più immediato se si considera la prima come un'espressione in quache modo sublime o perfezionata della seconda.
[53] M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, 3: "Chiedere dell'origine dell'opera d'arte significa, quindi, interrogare la provenienza del suo stanziarsi".
[54] M. Heidegger, 3 (enfasi dell'autore).
[55] Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, 5.
[56] Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, 7.
[57] Parmenide, *Dell'origine*, (Milano: Feltrinelli 2023), 53 (riga 28).
[58] Platone, *Timeo* (Milano: Rizzoli 2017[7]), 423 (90c-d).
[59] Si veda anche U. Ugazio, "Festa del pensiero nelle conferenze di Heidegger sull'origine dell'opera d'arte" in *Heidegger e gli orizzonti della filosofia pratica. Etica, estetica, politica, religione* (Milano: Guerini, 2003), 209-222.
[60] https://it.langenscheidt.com/tedesco-italiano/fest#Fest.
[61] Si pensi al *Singspiel* intitolato "Das Fest der Handwerker" di Louis Angely. Ma si ricordi anche quanto discusso da Heidegger in *Che cosa significa pensare?* (Milano: SugarCo 1996), 108-109: "Cerchiamo qui di imparare a pensare. Forse pensare è semplicemente la stessa cosa che costruire un armadio. È comunque un mestiere (*Hand-Werk*), un'opera della mano. Ma l'opera della mano è più ricca di quanto non siamo disposti a credere usualmente. La mano non soltanto afferra e prende, non soltanto prende e urta. La mano porge e riceve, e non soltanto le cose, ma anche porge se stessa e riceve se stessa nell'altra mano. La mano trattiene. La mano regge. La mano traccia dei segni, perché probabilmente l'umano è un segno. Due mani si congiungono quando questo gesto dell'umano deve condurre alla grande semplicità. Tutto ciò che è la mano ed è il vero lavoro della mano. Ma i gesti della mano trapassano ovunque attraverso il linguaggio, e questo avviene nel modo più puro quando l'umano parla tacendo. Infatti è solo in quanto parla, che l'umano pensa: non il contrario, come crede la metafisica. Ogni movimento della mano in ciascuno delle sue opere si compie attraverso l'elemento del pensiero, in esso si mostra come gesto. Ogni opera della mano poggia sul pensiero. Per questa ragione il pensiero è la più semplice e quindi la più difficile, delle opere della mano dell'umano. Quando viene il momento in cui essa vorrebbe essere completata" (traduzione modificata da me).
[62] M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, 119 (corsivo dell'autore).
[63] M. Heidegger, 119.
[64] Heidegger, 119.
[65] Heidegger, 119.
[66] Heidegger, 119.
[67] Heidegger, 127.
[68] Heidegger, 47-41.
[69] Aristotele, *Poetica* (Roma: Carrocci 2010), 53 (1448b5 e seguenti).
[70] Addirittura recenti studi su uteri artificiali stanno ridefinendo il concetto stesso di nascita: https://iai.tv/articles/artificial-birth-will-change-what-it-means-to-be-human-auid-3655?utm_source=instagram&utm_medium=feed.
[71] J. McCarthy, M.L. Minsky, N. Rochester, C.E. Shannon, *Proposal for the Dartmouth Summer Research Project on Artificial Intelligence*, 2 (http://jmc.stanford.edu/articles/dartmouth/dartmouth.pdf). Traduzione: "Lo studio deve procedere sulla base della congettura che ogni aspetto dell'apprendimento o qualsiasi altra caratteristica dell'intelligenza può in linea di principio essere così precisamente descritto che può essere costruita una macchina per simularlo. Si farà un tentativo per trovare come far sì che le macchine utilizzino il linguaggio, formino l'astrazione e i concetti, risolvano tipi di problemi ora riservati agli esseri umani e migliorarsi". Si ricordi il contributo fondamentale di Ada Lovelace della cornice epistemologica a sostegno di quella che verrà chiamata intelligenza artificiale sia dello sviluppo sia dei primi computer.
[72] J. McCarthy, M.L. Minsky, N. Rochester, C.E. Shannon, *Proposal for the Dartmouth Summer Research Project on Artificial Intelligence*, 2. Traduzione: "[…] l'ostacolo principale non è la mancanza di capacità della macchina, ma la nostra incapacità di scrivere programmi sfruttando appieno ciò che abbiamo". Poco di seguito continuano: "It may be speculated that a large part of human thought consists of manipulating words according to rules of reasoning and rules of conjecture"; traduzione: "Si può ipotizzare che gran parte del pensiero umano consista nel manipolare le parole secondo le regole del ragionamento e le regole della congettura".
[73] Cfr. J.A. Niederhauser, "Heidegger - Language the (Abandoned) House of Being" (https://www.youtube.com/shorts/IzN_vCI-h9A).
[74] M. Heidegger, *Essere e tempo*, 95-106. Per una prospettiva critica all'intelligenza artificiale attraverso la lente del pensiero heideggeriano si rimanda al lavoro di Hubert L. Dreyfus, in particolare *What Computers Still Can't Do: A Critique of Artificial Reason* (Cambridge, MA: MIT Press 1992).
[75] J. McCarthy, M.L. Minsky, N. Rochester, C.E. Shannon, *Proposal for the Dartmouth Summer Research Project on Artificial Intelligence*, 2-3.

[76] J. McCarthy, M.L. Minsky, N. Rochester, C.E. Shannon, *Proposal for the Dartmouth Summer Research Project on Artificial Intelligence*, 2. Traduzione: "casualità controllata".
[77] Rispetto a questo tema si rimanda agli studi di Byung-chul Han.
[78] https://dataland.art/, ultima visita del sito web: 30/10/2026
[79] Non c'è modo qui di approfondire l'argomento, tuttavia ci tengo a segnalare la mia perplessità rispetto a questa locuzione, come se non fossimo già immerse e immersi in un mondo.
[80] Sostanzialmente questa è la posizione di Luciano Floridi ne *La differenza fondamentale* (Segrate: Mondadori 2025).
[81] A proposito di una discussione sulla valenza artistica dei prodotti dell'intelligenza artificiale secondo un'ottica heideggeriana si rimanda a K. Kraatz, S. Xie, "Why AI Art Is Not Art. A Heideggerian Critique" in *Synthesis philosophica*, vol. 38 no. 2, 2023, 235-253.
[82] M. Heidegger, *La questione della tecnica*, 27 (enfasi dell'autore). Cfr. anche C. Esposito, "Introduzione" in M. Heidegger, *Linguaggio tramandato e linguaggio tecnico*, 21: "L'arte non è dunque ciò che si oppone semplicemente alla tecnica, ma anzi è ciò in cui la tecnica può essere compresa nella sua essenza. E l'arte, appunto, è propriamente questione di linguaggio".
[83] Heidegger, *La questione della tecnica*, 27 (enfasi dell'autore).
[84] Cfr. la citazione di Hölderlin che conclude M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, 133:
"Dal luogo d'esordio
Faticosamente esula
Ciò che abita vicino all'origine".
[85] M. Heidegger, *Linguaggio tramandato e linguaggio tecnico*, 56.

Arte, linguaggio e verità in (e dopo) Martin Heidegger. A cinquant'anni dalla morte
A CURA DI GIACOMO FRONZI. Le voci di Sophia, numero SPECIALE 01, 2026. ISSN: 2975-0156

Images as Notanker: On Heidegger's "Imageless" Thinking in His Note to *Winke* (1941)

Diritti in capo agli autori, parte di numero speciale in open peer review a cura di Giacomo Fronzi [revisionato da Giacomo Fronzi e Moira De Iaco, senza aggiungere commenti sui contenuti in quanto tutto ok per i revisori]

Alberto Merzari, Accademia di Belle Arti di Urbino
E-mail: alberto.merzari@accademiadiurbino.it
doi: 10.66565/voci.2026.1.NS.aut.05
(https://levocidisophia.it/2026/10/30/images-as-notanker-on-heideggers-imageless-thinking-in-his-note-to-winke-1941/)
(https://doi.org/10.66565/voci.2026.1.NS.aut.05)
First online: 30/10/2026

Abstract eng

The article examines Heidegger's claim in his 1941 note to *Winke* that thinking is *bildlos*, or imageless, while images may nevertheless appear as the "emergency anchors" (*Notanker*) of an unsuccessful attempt at imagelessness. Beginning with the ambiguous status of the *Winke* themselves and Heidegger's distinction between thinking and poeticising, the article reconstructs *Bildlosigkeit* as a fundamental demand of his post-metaphysical thinking [1-2]. It then argues that the metaphor of the *Notanker* implies that images can protect thinking from a radical danger, namely that of settling into fixed concepts and metaphysical security, and that they achieve this by exposing the limits of philosophical grasp. Thinking must retain its rigour and coldness, but images allow it to remain open, transitional, and responsive to what exceeds every definitive determination [3-5]. The article further distinguishes the images of the thinker from those of the poet [6] and concludes that Heidegger's position is best understood as *iconoclastic* rather than aniconic: images must be neither simply rejected nor treated as bearers of truth, but continually confronted and surpassed so that thinking remains open to the inexhaustibility of Being [7].

Keywords: Heidegger, thinking and images, thinking and poetry, imagelessness, conceptual language

Abstract ita

L'articolo esamina l'affermazione formulata da Heidegger in una nota del 1941 a *Winke*, secondo cui, sebbene "il dire del pensiero" sia di regola "privo di immagini (*bildlos*)", alcune immagini possono comunque emergere in esso come "ancore di salvezza (*Notanker*) per un'assenza di immagini che viene tentata senza riuscire". Muovendo dall'ambiguo statuto degli stessi *Winke* e

dalla "*zarte aber helle Differenz*" heideggeriana tra pensare e poetare, l'articolo evidenzia da un lato come la *Bildlosigkeit* rappresenti un'esigenza fondamentale del pensiero post-metafisico di Heidegger [1-2], dall'altro come proprio le immagini – in questo senso "ancore di salvezza" – possano proteggere il pensiero da un pericolo radicale e sempre latente: quello di irrigidirsi in concetti definitivi e rifugiarsi in una forma di sicurezza metafisica. Le immagini rendono visibili i limiti del rigore del pensiero permettendogli di restare aperto e ricettivo [3-5]. L'articolo distingue quindi il ricorso alle immagini del pensatore da quello del poeta [6] e conclude che nel rapporto heideggeriano con le immagini vada letta una forma di *iconoclastia* piuttosto che di *aniconismo*: le immagini non devono essere semplicemente rifiutate a priori, ma costantemente provocate e oltrepassate, affinché il pensiero rimanga, nella lotta con esse, aperto all'inesauribilità dell'Essere [7].

Keyword: Heidegger, pensiero e immagini, pensiero e poesia, assenza d'immagini, linguaggio concettuale

Heidegger's conception of the relation between thinking and images – secondary as this topic may *prima facie* appear in his writings – is in fact crucial for understanding his particular approach to philosophy. Not only because this relation is indirectly connected with that between thinking and poetry, on which much more has been written; also, because the reassessment of the thought-image nexus – as has been noted – is part and parcel of the so-called "turn" affecting his thinking from the 1930s onwards. Understanding how Heidegger's writings can at times be so rich in imagery while nevertheless claiming – as we shall see – a duty of *Bildlosigkeit* means entering perhaps one of the most intricate as well as fascinating paradoxes of his peculiar philosophical voice.

Heidegger seems to be particularly concerned with this topic in the late 1930s and early 1940s – the two main bodies of relevant texts being the writings on *Besinnung* from 1938-39, collected in volume 66 of the *Gesamtausgabe*,[1] and those on the Event from 1941-42 (GA 71)[2] – but the question resurfaces also later, in the final phase of his work, most notably in a 1960 seminar on *Bild und Wort*, of which, however, little more than a programmatic outline survives.[3] In what follows, I shall examine this relation through a relatively neglected passage from a text dating to the same period as the earlier manuscripts, namely, a brief note later published in GA 13 and originally accompanying some of Heidegger's poetic compositions (*Winke*).[4] Here, the images to which thought sometimes finds itself compelled to resort are described – in a formulation as eloquent as it is curious – as the "emergency anchor[s] [*Notanker*] of a ventured yet unsuccessfulimagelessness." I shall carry out a close reading of this passage, disentangling its various levels of meaning and its less apparent implications, and, on this basis, elucidate the logic that seems to govern the relation between word and image in Heidegger's thought at least from the 1940s onward. I will call this logic "iconoclastic" – a logic that certainly prescribes an antagonistic engagement with images, but that in no way amounts to a mere distancing from them.

1. "Winke": Thoughts and (Not) Poems

Since the relation between thinking and images, as mentioned, is closely connected with that between thinking and poeticising – so much so that it is only after the fundamental encounter with Hölderlin that it is focussed as a philosophical problem – it should come as no surprise that Heidegger feels compelled to address it in the context of experimenting with a form of writing that at least exteriorly resembles that of poetry. This is what happens in the text at stake: a note accompanying a private edition of eighteen "thought 'poems'" composed by Heidegger and published privately in 1941 with

the title *Winks* [Winke]. I shall first translate the whole note – which has never appeared in English – and subsequently comment it step by step throughout the sections of the present article:

> *The Winks are not poems. Nor are they a "philosophy" cast into verse and rhyme. The "Winks" are words of a thinking that, in part, requires this mode of saying, but is not fulfilled in it. This thinking has no foothold in beings, for it thinks Beyng. This thinking finds no model [*Vorbild*] in what has been thought [*im Gedachten*], for what is thought thinks beings. The saying of thinking, in distinction from the word of poetry, is imageless [*bildlos*]. And where there appears to be an image, it is neither what is poetised in a poem nor the intuitive content of a "sense," but only the emergency anchor of the ventured yet unsuccessful imagelessness.*
> *The thinking of Beyng has overcome the end of "philosophy." Yet its opposition to the "philosophers" does not cast it out of friendship with the thinkers.*
> *The thinking of Beyng never storms truth. Yet it helps its essence. This helping produces no successes, but is help as simple Da-sein. Thinking, obedient to Beyng, seeks the word for it.*
> *But when the language of the human being is in the word, then, and only then, is it plumb [*im Lot*]. If it stands plumb, the granting [*die Gewähr*] of hidden sources beckons to it. They are the neighborhoods of the beginning.*
> *The thinking of Beyng is the care for the use of language.*[5]

Heidegger begins with an observation about the nature of his compositions: they "are not poems." The statement is peculiar, as has been noted,[6] for the *Winke* possess almost everything that poetry has: rhetorical figures, rhymes, line breaks – they even display certain, admittedly not particularly brilliant, echoes of Hölderlin. What distinguishes the *Winke* from poetry would seem, at most, to be their content, which remains decidedly philosophical and close to that of Heidegger's contemporary texts.[7] Heidegger, however, takes care to exclude even a purely content-based distinction: "Nor are they a 'philosophy' cast into verse and rhyme." What they in fact are (or are supposed to be) is clarified immediately after: "The 'Winks' are words of a thinking that, in part, requires this mode of saying, but is not fulfilled in it." As known, Heidegger draws a "delicate yet luminous"[8] line between thinking and poeticising, which he is never willing to cross, and the *Winke* – he is claiming – still belong decisively to the former of the two poles, as *Worte eines Denkens*.

If they come close to poetry in any respect, it is not because of the external form they assume, but because of the way in which they relate to language: the *Winke* "require," at least "in part," "the mode of saying" of *Dichtung*. This is because – like *Dichtung* – *Winke* do not find fulfilment in the predicative-apodictic language of the form "S is p,"[9] or – which is strictly connected to it – in the horizon of a rigid conceptuality. They namely do not aim to declare the structure of the world, telling something about something else (*legein ti katà tinòs*).[10] Rather, as their very name suggests, they are meant to "point to", "allude [*winken*]." That is, the *Wink* is concerned, much as poetry is – although in still two different ways, as we shall see – with hinting at something that cannot be definitively fixed nor defined.[11]

The thinking embodied by the *Winke* approaches poetry in its power of evocation and in its escape from predicative structure: both reject linearity, univocity, fixity, and transparency. The interesting question, however, is in what respect thinking and poetry must nevertheless diverge, i.e., why such a thinking that – like poetry – is not fulfilled in the predicative language cannot be "fulfilled" in the form of poetry either – and what role the theme of images plays in relation to their *zarte aber helle Differenz*.

2. Thinking or Poetry: *Bildlosigkeit*

The lines following the ones so far commented, until the end of the first paragraph, come to clarify exactly this point. Heidegger explains indeed the spirit and motivations behind thinking's *specific* dissatisfaction with the language of predication – which cannot but result in dissatisfaction (at least to some extent) with the language of poetry as well:

> *This thinking has no foothold in beings, for it thinks Beyng. This thinking finds no model [*Vorbild*] in what has been thought [*im Gedachten*], for what is thought thinks beings.*

The impossibility for the thinker to find satisfaction in the *Aussage* is grounded in the structure of what Heidegger properly calls "thinking (*Denken*)," which has the ontological rather than the ontic as its object. Thinking cannot predicate, that is, cannot say the being according to the being (*ti katà tinòs*), because it cannot find a "foothold in beings" in the first place. This implies that *Dichtung*, by contrast, *does* possess such a foothold.

Rather than following directly the ontic/ontologic distinction to elucidate the difference between poetry and thinking – a thread that Heidegger leaves somewhat implicit here[12] – I shall focus on the terrain on which Heidegger wishes to place it here, namely, that of images. The sentence that follows in the text is among the most frequently cited when this issue is discussed, not least because it articulates a particularly vivid antinomy:

> *The saying of thinking, in distinction from the word of poetry, is imageless* [bildlos].

Heidegger opposes a *bildlos* saying, proper to thinking, to a *bildreich*, or at least *bildhaft*, word, proper to *Dichtung*. In doing so, he implicitly defends, as has been observed,[13] the ideal of a "coldness" and "rigour of thinking," which excludes images as a viable option. The first question to be addressed, however, is what precisely are the images from which thinking must abstain, for the notion of "image" refers to at least two different items in Heidegger.

There is, first, an unequivocally negative, privative, metaphysical sense of image, namely, that at the centre of the essay "The Age of the World Picture:" image as a "fixed" idea or *Vorstellung*, that crystallises and systematises a world of beings.[14] That thinking must abstain from this kind of temptation seems obvious within Heidegger's grammar. But there is also another kind of image, to which the application of the *Bildlosigkeit*-prescription appears less straightforward. When we speak, for example, of the images produced by Hölderlin's poetry, *Bild* – as Jean Beaufret notes – is, in truth, a synonym for *Erscheinung* ("The thing itself, in the epiphany of its presence, in other words, as phenomenon").[15] Such an image – which corresponds to the ancient sense of *eidos* – is not inferior to some further ontic order: it is prior and originary. And yet thinking – unlike poetry – must not resort to it either.

The renunciation of both images follows directly from the thinking's interest in the ontological level. Even images of the second kind remain in fact no more than beings, and Heidegger favours by his own later admission a sharp separation (or at least a "delicate yet luminous difference") between the "seeing" of beings and that of Being.[16] As he suggests in a passage from his 1941-42 work on the Event, the attunement of *Dasein* to Being neither takes place on the terrain of the sensible nor must return to it through a *Versinnlichung*; rather, it occurs through the *Stimmung* of an imageless (albeit always *incompletely* imageless) *Stimmende*, "that makes thinking need nothing from the sensory and from images [*was das Denken unbedürftig des Sinnlichen und der Bilder macht*]."[17]

One might speculate on the extent to which this position may have been shaped by the influence of a certain apophatic theology to which Heidegger was certainly sympathetic.[18] Nor is it unrelated to this anti-iconic trait that Heidegger would increasingly emphasize the *lethic* element within the *a-letheic* polarity in which truth consists. From the standpoint of the morphology of Heideggerian thought, in any case, what remains clear is that Heidegger sees as a demand of the seriousness of thinking not to linger over anything visual: thinking is *bildlos*, meaning that it neither begins nor ends in the sensible but requires a "leap" into something radically different from images, however the latter may be conceived.

3. Notanker: Images and Danger

The qualification that follows immediately after the assertion of the thinking's *Bildlosigkeit* is arguably the most interesting part of the entire passage. Heidegger appears merely to be forestalling a possible objection, but in fact he indirectly provides new and precise elements for understanding how his conception of the relation between thinking and image is to be properly taken:

> *And where there appears to be an image, it is neither what is poetised in a poem nor the intuitive content of a "sense," but only the emergency anchor of the ventured yet unsuccessful imagelessness*.

The objection Heidegger seeks to forestall is that of someone who might observe an imaginative component in the *Winke* he is presenting. While he is advocating for an imageless thinking, his "verses" seem in fact full of images: from the "candle" to the "night," from the "stars" to the "flower." Not to mention the many words Heidegger retrieves here from his philosophical vocabulary which, beneath their quasi-conceptual significance, are first and foremost highly figurative words – "Earth", just to quote one.

Heidegger is arguing that there is no contradiction between the ideal of thinking that he is formulating and the language that he is employing in this experimental philosophical writing. Rather, there is a practical compromise. Thinking ought to be *bildlos*, but it rarely (if ever) succeeds in being so fully. In his manuscript on the Event, Heidegger admits even more explicitly that imagelessness is "never complete."[19] Slipping into the image is thus simply the consequence of a practice of thinking that most of the time – if not always – remains at least partially "unsuccessful."

But Heidegger does not merely say this, or rather, the way he says it is itself significant. The image at stake in thinking (or what appears as such)[20] is neither "what is poetised in a poem [*das Gedichtete einer Dichtung*]" (though one might then wonder how an image specifically appears when it is poetised in a poem)[21] nor "the intuitive content of a 'sense' [*das Anschauliche eines 'Sinnes'*]"[22] (once again, the point being the marked distance of thinking from sense). Rather, it is labelled as – and here is the crucial expression – "the emergency anchor of the ventured yet unsuccessful imagelessness [*der Notanker der gewagten, aber nicht geglückten Bildlosigkeit*]."

The first thing to be noted is that Heidegger distances himself from images *by using an image*, so that the idea of the *Notanker* itself apparently comes to work as the *Notanker* of a *gewagten, aber nicht geglückten Bildlosigkeit*. But what does the term – a *hapax legomenon* in Heidegger's vocabulary – exactly refer to? It belongs to nautical jargon and denotes the reserve anchor used in situations of extreme emergency. From this technical use it comes to mean, idiomatically – as did its Greek equivalents (*hierà ankyra*, *ankyra tas tychas*) in a number of literary passages[23] – the last resort, the final possibility or resource.

Unpacking the metaphor, if the image is said to be an "emergency anchor," it should not be understood as the immediate result of a failure, but as a precise survival strategy in relation to an otherwise insurmountable danger. Thinking discourse folds back into images when it cannot do otherwise, or better still, when doing otherwise would entail – just as failing to cast the anchor into a stormy sea would – a greater, indeed an extreme, danger.

The crucial question, then, becomes what this extreme danger is supposed to be. A question made all the more urgent by the fact that Heidegger's thinking is surely not intimidated by (and even constructively familiar with) exploration, adventure – even failure. In his view, a certain degree of danger and risk, indeed, fruitfully nourishes philosophical questioning ("Where danger is, grows the saving power also," as Hölderlin's repeated motto reads) and, after all, *Bildlosigkeit* itself is here presented as a path that is *dared* [gewagte]. Apparently, the extreme danger at stake here must therefore be substantially different from that "fruitful" danger in which Heidegger's thinking habitually dwells, either in kind or in degree.

The paradox of a risk-taking thinking that claims to be *bildlos* while nevertheless admitting to resort to images in the face of some "emergency [*Not*]" can, I suggest, be resolved by interpreting this"emergency" from which the *Notanker* must save us as the opposite of the constructive risk inhabited by thinking. If Heidegger adventurously proceeds along interrupted paths and leaps, the greatest danger he is referring to here must be, conversely, that of security: the danger of eventually feeling sheltered in what has once and for all been thought. As he writes in a passage of the *Black Notebooks* from the end of the 1930s:

> *Every security has the remarkable "tendency" to detach the one who is secure from that against which the security makes secure, and from what it makes secure, and thereby to take the edge off his emptiness. This state then appears to be steadfastness and yet is even less than insecurity*.[24]

The greatest danger for thinking, in Heidegger's terms, is that (metaphysical) security foreclosing the inherent openness of experience, for, after all, security is etymologically a form of carelessness (*sine cura*), whereby thinking always has to do with "care" – "a care for the use of language," as he argues here.

Through this lens, the anchor referred to here can clearly be read as *an anchor against the very possibility of an anchor*; that is, as a tool keeping the voyage adventurous precisely when the thinker may feel tempted to celebrate – to borrow an image elsewhere recalled by Heidegger from Hegel[25] – an arrival on dry land. What this means outside the metaphor – indeed, outside the image – and what implications this has for the relation between thinking and poeticising, however, deserves further elaboration, especially in light of what follows in the *Winke*-text.

4. A Rigorous Thinking: The Images and the Unsaid

Navigating *Bildlosigkeit* seems to entail the risk that thinking might at some point feel secure and complete, thus turning into metaphysics – or, which in Heidegger's peculiar lexicon amounts to the same thing, philosophy. Yet this transfer of thinking into philosophy is precisely what Heidegger wishes to avoid, as he makes clear:

> *The thinking of Beyng has overcome the end of "philosophy." Yet its opposition to the "philosophers" does not cast it out of friendship with the thinkers*.

Heidegger is attempting to open up the space for a non-philosophical thinking, and it has become apparent that images have a role to play in this attempt, somehow preventing us from philosophising *again*. To clarify what this role exactly consists in, however, it may be wondered in what sense exactly such thinking should remain thinking – and in what sense, above all, it should no longer be philosophical.

That thinking should remain thinking seems to mean, put in the most general terms, that a form of intellectual performance characterised by "rigour" and "coldness" – even by a drive toward "clarity" and "conceptuality," without fearing that these terms should be immediately claimed by metaphysics – should survive. That it should operate outside metaphysics arguably amounts to claiming that these "rigour," "coldness," etc. of thinking should not be achieved at the price of rigidifying it into a fixed structure.[26]

Post-philosophical thinking places itself at the service of Being, without abandoning it into irrationality or vagueness but also without "dominating" it and reducing it into a substance. It lets it be while (unceasingly) "seeking the word for it."

> *The thinking of Beyng never storms truth. Yet it helps its essence. This helping produces no successes, but is help as simple Da-sein. Thinking, obedient to Beyng, seeks the word for it*.

This "firm and delicate [*stark und zart*]" grasp of thinking on its matter, as Heidegger would later call it,[27] finds one of its most paradigmatic formulations – and one particularly useful for understanding the role that images can play – in the *Contributions to Philosophy*, where Heidegger presents his own thinking as an *übergänglich Begreifen*:

> *To grasp in transitional thinking means to dislodge what is grasped into its impossibility* [*Übergänglich denkerisch begreifen heißt: das Begriffene in seine Unmöglichkeit versetzen*].[28]

Post-philosophical thinking does not renounce the conceptual dimension altogether, as it is easy to misunderstand.[29] Rather, it keeps the conceptual open, always in transit [*übergänglich*]. The task of thinking crucially remains that of gaining a "grasp" of things, but also – and it is in this "also" that the passage beyond metaphysics takes place – "to dislodge what is grasped into its impossibility;" that is, to recognise that endless character of what is to be grasped that makes every grasp ultimately "impossible."[30] To put it briefly: thinking must attempt to give truth the word, even to put this truth into concepts, *but* it must *also* keep in mind how far every word and concept remain behind the infinite depth of the sayable. Not forgetting this latter limit is precisely what marks the difference between philosophical and post-philosophical thinking.

Crucially, it is against the all-too easy forgetfulness of such boundary that images can work as *Notanker*. Naturally, Heidegger is thinking here of images in their ontologically constructive sense, as *Bilder-Erscheinungen*. This kind of images, in their resistance to being univocally determined, brings us to that inexhaustible richness and singularity of manifestation which conceptual thinking – no matter how delicate – cannot resolve. To borrow Richard Capobianco's beautiful phrasing, they remind us that "there is more, always more, to manifestation – a richness of showing, a reserve of appearing, that can never be fully tapped,"[31] and thus anchor our conceptual thinking against the danger of closing on itself and becoming an image in the sense of a fixed representation.

Heidegger is clear in drawing a line: "*Images do not provide* the truth."[32] Yet they enable us to measure the distance separating every word offered to truth from the richness of truth itself, and thus

to regenerate the movement of thinking. In a way, when confronting poetic images – such as those produced by Hölderlin – we realise that conceptual rigour and clarity cannot "succeed" once and for all, and that the only way to take thinking seriously is to always value what it leaves unsaid at least as much as what it can actually say.

5. An Iconoclastic Thinking: Images, There and Back Again

As we have seen, the justification that Heidegger seems to be implying for thinking's retreat into imagery – a retreat that is enacted in the very justification itself – is arguably that images make thinking stumble upon its own limits. A further step requires us now to consider how this confrontation with images effectively unfolds.

To start, it must be noted that thinking encounters images in essentially two ways: either through an active engagement with poetry (and *poiesis* more broadly), which in contrast to thinking is seen by Heidegger as naturally implied in image-making,[33] or – and this is what Heidegger is specifically discussing in the *Winke*-text – through its own failure, when thinking fails to fulfil its imperative of *Bildlosigkeit* and cannot properly grasp – or "surround,"[34] as he prefers – its matter. The two cases are in truth slightly different, as we shall see in the next paragraph, but what they have in common is that images – whatever their source – do not represent for the thinker a point of arrival.

Thinking must pass through images in its attempt to be *bildlos*. But once the "impossibility of what is grasped" has been recognised the thinker should find resources for going (back) to imagelessness.[35] In this perspective, Heidegger's metaphor of the *Anker* in the text that we are examining may be unpacked a little bit further – indeed, "thought:" what should be done with the "emergency anchor" once it has been cast? It should be "lifted" again – which is exactly what we expect to do after the storm has passed.

Den Anker lichten, "to lift the anchor." As a matter of fact, with this expression – the only other one involving an "anchor" in his writings – Heidegger would repeatedly paraphrase, especially in the 1960s, the fundamental idea from which his concept (or image?) of *Lichtung* should be understood.[36] *Lichtung*, as he observes, for example, in the seminar on Heraclitus with Fink in 1966-67, should not be conceived on the basis of the idea of "light" (*Licht*), as one would assume, but precisely of that of *lichten*, that is, of "clearing," within which both light and darkness, manifestation and concealment, *aletheia* and *lethe*, can find their place. The *Lichtung* is not the space of clarity, but first and foremost the cleared space within which the clarification of what is dark can take place incessantly.

In order to be "clear" – if the wordplay may be allowed – thinking needs to "clear," that is, also, to lift its anchors, and it is precisely within this frame that Heidegger seems to conceive here the relation between thinking and images: task of thinkers is to restlessly grasp those images that remind them the impossibility of definitively grasping what has been grasped.[37] This play constantly returns upon itself, but in a productive manner. Each time, the image declares the impossibility of something that thinkers might have considered grasped, so that, in turn, thinkers may gain their hold on something that may otherwise have been considered untranslatable outside the image. Thinking that insidiously comes to rest is always called to reactivate itself when a new image resurfaces; conversely, images that presume themselves untranslatable evocations of truth are each time – at least to a certain extent – resolved and clarified.

In the second part of the 1941 note, another image pops up that almost imperceptibly recalls that of the anchor, albeit apparently belonging to another sphere:

> *But when the language of the human being is in the word, then, and only then, is it plumb [im Lot]. If it stands plumb, the granting of hidden sources beckons to it. They are the neighborhoods of the beginning*.

The plumb line is, like the anchor, a suspended weight. Unlike the anchor, however, it does not serve to stop things from moving, but to build – or rather, to verify that one is building "rightly." Heidegger warns us that building well requires the word to be granted by the "hidden sources."

Whether and to what extent this granting is still taking place when we speak as thinkers, and when we attempt to expose and connect (*legein*) what is, is told to us by images, which call us back to a world of beings that remains to be seen. There is still something *there*, and therefore we have not yet finished saying either that *Es* that gives (*gibt*) them: the image is the distance between a thought that presumes itself to be the Truth of things and things that remain "impossible" to think within that truth. What the succession of these two "weights" is implicitly telling us, is that the *Notanker* of images must be conceived as *a plumb line for thinking*.

6. Two Imaginations? The Images of the Thinker and the Poet

An essential question has yet been left aside, namely what relation the *Notanker*-images of the thinker, emerging out of a process that ultimately aims to get rid of them, bear to the images purportedly created by poets. Francisco J. Gonzalez raises *en passant* precisely this question, placing the 1941 note alongside a passage from the manuscript *Besinnung* (1938-39) in which – in an indeed rather convergent manner – poeticising is defined as a "*Nothilfe*" for thinking. "The question is whether," Gonzalez writes, "the 'Notanker' Heidegger describes is not precisely the 'Nothilfe' of poetry."[38]

The very passage from *Besinnung* to which Gonzalez refers arguably helps clarify this point:

> *Because philosophy says be-ing and is, therefore, only as word in word, and because its word never merely means or designates what is to be said but precisely in saying is be-ing itself, philosophy might hurriedly try to cross directly over into 'poetry' as help in need ['Nothilfe'] and especially as receptacle ['Gefäß']. And yet this always remains an entanglement at the roots of what is of equal rank to philosophy and which on account of its most ownmost sways by itself, and from time immemorial incessantly avoids the thinking of be-ing. For, the ownmost of poetry also grounds history but differently; poetry's "times" do not coincide with those of thinking. Approximation of philosophy to poetry and consequently to art endangers thinking knowing-awareness not because on account of this approximation thinking relinquishes the rigor of "scientificality," which indeed is inceptually inappropriate to thinking. Seeking refuge in poetry means fleeing from the keen boldness of the question of being, which always shatters machination of beings and its denial of be-ing and must persevere in the unease and cleft of a breakage so that thinking of be-ing never dares to come to rest in a "work." To philosophy belongs the serenity of the mastery of imageless knowing-awareness.*[39]

The image of the thinker is the residue of a "shattering" and "denial:" it is therefore a remainder, a purely negative mark, or, even better, the indication of a work in progress. In this sense, it is not even an image in its fullest meaning: it only appears to be one ("where there *appears* to be an image [wo ein Bild zu sein *scheint*]"). Such an image still proceeds from an aspiration – albeit a frustrated one – beyond vision, and thus does not ultimately make anything new visible: it does not constitute itself

as a "work" that – as the celebrated essay on the "work of art" has it – provides a site for truth and gathers its tension into the "rest" of a form.

The poet who imagines, by contrast, does all of this. He reaches into something primordial, making visible something never before seen. His image does not primarily attest to the difficulty of "shattering" but contributes to manifestation; that is, it says something for the first time. The poet does not fail in thinking but succeeds in disclosing something that awaits thought.

Confronted with both kinds of images the thinker is called upon to undertake the *same* exercise: that of cold and bold questioning, that is, of *Begreifen*, provided that it is and remains an *übergängliches Begreifen*. In this sense, there is no reason to regard the dialectical pursuit of imagelessness in the relation between thinking and images as fundamentally different, whether the image is *das Gedichtete einer Dichtung* or the outcome of a "ventured yet unsuccessful *Bildlosigkeit*." But the poet's imagination offers further assistance.

While the image of the thinkers merely says that thought has not thought enough, the poets already point toward what remains to be thought. The indication of new trajectories remains their exclusive province. For this reason, the same thinkers who are, on the one hand, *unbedürftig der Bilder*, in the sense that they must learn precisely to dispense with images, are on the other hand, as a passage from the *Black Notebooks* puts it, in need both of images – which must be dispensed with – and of poets – who create the images that they cannot shape on their own:

> *Thinking is the most unsettling form of poetizing, because it 'needs' images; yet it cannot shape them on its own, but must receive them from an excess*.[40]

When they think successfully – that is, when they err – as well as when they fail – that is, when they succeed, and thereby produce images –, thinkers inscribe themselves within what poets have (already) instituted, thinking or attempting to think images that have first been poetised. It is no coincidence that, where Heidegger "fails," he falls back upon Hölderlin's simplest - and therefore most unavoidable – images: *Anfang*, *Gefahr, Gespräch, Maß, Nähe…*

7. Conclusion: An Iconoclastic Thinking

Heidegger's 1941 text invites to reflect on the relation between thinking and image, which – in parallel to that between thinking and poetry – appears much less dichotomous than its most frequently quoted formulation ("Das Sagen des Denkens ist im Unterschied zum Wort der Dichtung bildlos.") would superficially suggest. It has been inquired how it is possible that a thinking programmatically declaring itself *bildlos* can, or indeed must, at times resign itself to retreating into images, and how, moreover, this circumstance can be connected with the prevention of a danger, given that Heidegger consistently insists on the necessity for thinking of dwelling fruitfully within *Gefahr*. It has been argued that the danger at stake is paradoxically the danger of security, that is, the danger that thinking may close itself within the stability of fixed concepts. The image offers to thinking the sanction of its own incompleteness, and thus the obstacle against which it must renew its attempt at grasping. The *Notanker* of the image – so to speak – is there to be lifted.

From this perspective, against a subtle but in fact profound misunderstanding, Heidegger's thinking should properly be viewed as *iconoclastic* rather than merely as *aniconic*. Far from removing any dialogue with images from the outset, Heidegger finds in them the spur toward the continually renewed clearing that post-philosophical thinking shall pursue. Within the "internal" dialectics of

thinking failures, as well as within the "external" dialectic between thinking and poetry – which, as said, is also the fundamental and originary one – thinking confronts the inexhaustibility of the same "hidden sources:" the Being that one endlessly attempts to grasp is a Being that continues, always and again, to give itself in images.

"To tell what it really is would be a matter for utterly divine and long discourse but it is within human power to describe it briefly in a figure; let us therefore speak in that way,"[41] Socrates remarks in the *Phaedrus*, shortly before introducing the myth of the winged chariot. Plato stands here – as elsewhere – in a somewhat unexpected proximity to Heidegger: like him, he knows how to distrust images and to draw a sharp distinction between the path of thought and that of poetry; but like him, he is also aware of the finitude of human discourse, and of the way in which images both arise from and bear witness to this finitude.

"To tell what really is" – that is, to think – is the highest task of all; but it is a long and arduous path, one that, if not altogether unreachable, is infinitely to be reached. Without presuming ourselves capable of divine tasks, we must strive to become – according to another expression that Heidegger borrows from Plato – "interpreters of the gods"[42] and of their superhuman truth. Within the circle of such *hermeneia*, words and images "seek one another." [43] And this is not *despite* the fact that images are the stumbling block of the thinker, but precisely *because* they are. For if thinkers must obstinately try to be *bildlos*, they must even more obstinately refrain from presuming that they have ever completed the *Bildung* of thought. To continue to lift the anchor of images is, in the end, a way of "taking care for the use of language."

References

- Appelhans, Jörg. *Martin Heideggers ungeschriebene Poetologie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002.
- Ardovino, Adriano, and Giampiero Moretti. "Heidegger, Hölderlin, il *Gedicht*." *Itinerari* 64 (2025): 353-80.
- Ardovino, Adriano, and Giampiero Moretti. "Heidegger, Hölderlin, il *Dichten*." Forthcoming.
- Beaufret, Jean. *Dialogue avec Heidegger. III. Approche de Heidegger*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.
- Capobianco, Richard. *Engaging Heidegger*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 2010.
- Capobianco, Richard. *Heidegger's Way of Being*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 2014.
- Cattaneo, Francesco. "'Sulle più remote montagne': Pensare e poetare in Heidegger." *Estetica. Studi e ricerche* 12 (2022): 67-87.
- Coriando, Paola-Ludovika. "Sprachen des Heiligen. Heidegger und Hölderlin." In *Heidegger und die Christliche Tradition. Annäherung an ein schwieriges Thema*. Edited by Norbert Fischer and F.-W. von Herrmann. Hamburg: Meiner, 2007, 207-18.
- Erasmus von Rotterdam. *Adagia / Sprichwörter*. Edited by Claude-Eric Descœudres. Basel: Schwabe, 2021.
- Gonzalez, Francisco J. *Plato and Heidegger: A Question of Dialogue*. University Park: Pennsylvania State UP, 2009.
- Heidegger, Martin. "The Nature of Language." In *On the Way to Language*. Translated by Peter D. Hertz. New York: Harper & Row, 1971, 57-108.

- Heidegger, Martin. "Winke." In *Aus der Erfahrung des Denkens*. Frankfurt a.M.: Klostermann, 1983, 23-33.
- Heidegger, Martin. "Hegel's Concept of Experience." In *Off the Beaten Track*, edited and translated by Julian Young and Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge UP, 2002, 86-156.
- Heidegger, Martin. "Seminar in Zähringen 1973." In *Four Seminars*. Translated by Andrew Mitchell and François Raffoul**.** Bloomington/Indianapolis: Indiana UP, 2003, 64-81
- Heidegger, Martin. "A Dialogue on Language." In *On the Essence of Language and the Question of Art*. Translated by Adam Knowles. Albany: State University of New York Press, 2004, 1-54.
- Heidegger, Martin. "Image and Word." In *On the Essence of Language and the Question of Art*, 137-9.
- Heidegger, Martin. *Contributions to Philosophy (Of the Event)*. Translated by Richard Rojcewicz and Daniela Vallega-Neu. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 2012.
- Heidegger, Martin. *The Event*. Translated by Richard Rojcewicz. Bloomington: Indiana UP, 2013.
- Heidegger, Martin. *Mindfulness*. Translated by Parvis Emad and Thomas Kalary. 2nd ed. London: Athlone, 2016.
- Heidegger, Martin. *Ponderings VII–XI: Black Notebooks 1938-1939*. Translated by R. Rojcewicz. Bloomington/Indianapolis: Indiana UP, 2017.
- Heidegger, Martin. "Notturno I." In *Vigiliae und Notturno (Schwarze Hefte 1952/53 bis 1957)*. Edited by Peter Trawny. Frankfurt a.M.: Klostermann, 2020,199-291.
- Heidegger, Martin. *Thought Poems: A Translation of Heidegger's Verse*. Translated by Eoghan Walls. London: Rowman & Littlefield, 2021.
- Hermann (von), Friedrich W. "Nachbarschaft von Denken und Dichten als Wesensnähe und Wesensdifferenz." In *Jahresgabe der M.-Heidegger-Gesellschaft* (1998): 37-63.
- Park, Suh-Hyun. "Language of the Ineffable: Poetry and Imageless Thought in Heidegger's Later Philosophy." *Kritike* 16, no. 3 (2023): 180-92.
- Petzet, Heinrich W. *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger, 1929–1976*. Translated by Parvis Emad and Kenneth Maly. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Plato. *Phaedrus*. Translated by Harold N. Fowler. Cambridge, MA: Harvard UP, 1925.
- Plato. *Ion*. Translated by Walter R.M. Lamb. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1925.
- Travers, Martin. "'Die Blume des Mundes': The Poetry of Martin Heidegger." *Oxford German Studies* 41, no. 1 (2012): 82-102.
- Vallega-Neu, Daniela. "Heidegger's Imageless Saying of the Event." *Continental Philosophy Review* 47, no. 3-4 (2014): 315-33.
- Wilharm, Heiner. "Weltbild und Ursprung. Für eine Wiederbelebung der Künste des öffentlichen Raums. Zu Heideggers Bildauffassung der 30er Jahre." *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, 18 (2013): 97-135.
- Wolfson, Elliot R. *Heidegger and Kabbalah: Hidden Gnosis and the Path of Poiēsis*. Bloomington: Indiana UP, 2019.
- Ziarek, Krzysztof. "The Poetic Way of Thinking." *Research in Phenomenology* 52, no. 1 (2022): 68-83.

[1] See Martin Heidegger, *Mindfulness*, trans. Parvis Emad and Thomas Kalary, 2nd ed. (London: Athlone, 2016), esp. 38-52. Here and throughout, references to Heidegger are to the English translations where available, otherwise, to the German *Gesamtausgabe*. Unless otherwise indicated, all translations, both of Heidegger's texts and of other sources, are my own.

[2] See Martin Heidegger, *The Event*, trans. Richard Rojcewicz (Bloomington: Indiana UP, 2013), *passim*.

[3] See Martin Heidegger, "Image and Word," in *On the Essence of Language and the Question of Art*, trans. Adam Knowles (Albany: State University of New York Press, 2004), 137-9. On the circumstances of this seminar, see Heinrich W. Petzet, *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger, 1929–1976*, trans. Parvis Emad and Kenneth Maly (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 58-60.
[4] See Martin Heidegger, "Winke," in *Aus der Erfahrung des Denkens* (Frankfurt a.M.: Klostermann, 1983), GA 13, 33.
[5] Heidegger, "Winke," 33.
[6] See Martin Travers, "'Die Blume des Mundes': The Poetry of Martin Heidegger," in *Oxford German Studies* 41, no. 1 (2012), 82-102; Heidegger himself admits it, see *Thought Poems: A Translation of Heidegger's Verse*, trans. Eoghan Walls (London: Rowman & Littlefield, 2021), 566.
[7] See again Travers, "'Die Blume des Mundes'.
[8] Martin Heidegger, "The Nature of Language," in *On the Way to Language*, trans. Peter D. Hertz (New York: Harper & Row, 1971), 90.
[9] See Suh-Hyun Park, "Language of the Ineffable: Poetry and Imageless Thought in Heidegger's Later Philosophy," *Kritike* 16, no. 3 (2023), 180-92.
[10] On this distinction, and for the reference to Heidegger's texts, see Francisco J. Gonzalez, *Plato and Heidegger: A Question of Dialogue* (University Park: Pennsylvania State UP, 2009), 269-80, who in this overcoming of the logic of the *Aussage* sees the possibility of a dialogue between Heidegger and Plato. We ourselves shall indirectly endorse this view in our conclusion, see below, §7.
[11] The proximity of (imageless) thinking and poetry in this regard is underlined by Park, "Language of the Ineffable."
[12] On this aspect in particular, as well as on the different relation of thinking and poetry to the *panta* and to the *hen*, see Francesco Cattaneo, "'Sulle più remote montagne': Pensare e poetare in Heidegger," *Estetica. Studi e ricerche* 12 (2022), 67-87.
[13] See Gonzalez, *Plato and Heidegger,* 298, n. 3, as well as J. Appelhans, *Martin Heideggers ungeschriebene Poetologie* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002), 129-31.
[14] This metaphysical sense of image, and the way it is distinct from that of poetry, is pointed out by Heiner, Wilharm, "Weltbild und Ursprung. Für eine Wiederbelebung der Künste des öffentlichen Raums. Zu Heideggers Bildauffassung der 30er Jahre," *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, 18 (2013), 97-135.
[15] Jean Beaufret, *Dialogue avec Heidegger. III. Approche de Heidegger* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1974), 17.
[16] Heidegger makes this point in the 1973 Zähringen seminar to criticise – while simultaneously declaring himself indebted to – Husserl's notion of categorial intuition, see Martin Heidegger, "Seminar in Zähringen 1973," *Four Seminars*, trans. Andrew Mitchell and François Raffoul (Bloomington/Indianapolis: Indiana UP, 2003), 66-67.
[17] Heidegger, *The Event*, 189 [translation slightly modified].
[18] Or even by a possible "unthought debt" to Judaism; see Elliot R. Wolfson, *Heidegger and Kabbalah: Hidden Gnosis and the Path of Poiēsis* (Bloomington: Indiana UP, 2019), 299-302, which puts passages of this kind from Heidegger's writings into direct relation to the kabbalistic tradition.
[19] Heidegger, *The Event*, 189.
[20] On this *seeming* image-character of the images involved in thinking ("wo ein Bild zu sein *scheint*"), see below, §6.
[21] Also on this, see below, §6.
[22] Heidegger, *The Event*, 189.
[23] See Erasmus von Rotterdam, *Adagia / Sprichwörter*, ed. by Claude-Eric Descœudres (Basel: Schwabe, 2021), 82.
[25] The image I am referring to is the one quoted from Hegel's *Lectures on the History of Philosophy* by Heidegger in his reflection on Hegel's concept of the experience: "It is only now [i.e., after Bacon and Böhme] that we do in fact arrive at the philosophy of the modern world, and we begin it with Descartes. With him we actually enter upon an autonomous philosophy, one that knows that its autonomy comes from reason and that self-consciousness is the essential moment of truth. Here, we can say, we are at home, and like the mariner after a long voyage on stormy seas, we can shout, 'Land ho!.' The principle in this new period is thinking, thinking which proceeds from itself." Heidegger comments: "Thinking seeks in the unshakeable certainty of what it has thought the *fundamentum absolutum* for itself. The land in which philosophy has subsequently made itself at home is the unconditional self-certainty of knowing" (Martin Heidegger, "Hegel's Concept of Experience," in *Off the Beaten Track*, ed. and trans. Julian Young and Kenneth Haynes [Cambridge: Cambridge UP, 2002], 96-7). This representation of the sea is arguably to be put in relation with Heidegger's mariner metaphor in his almost contemporaneous note to the *Winke*.
[26] On this delicate balance, see Friedrich W. von Hermann, "Nachbarschaft von Denken und Dichten als Wesensnähe und Wesensdifferenz," in *Jahresgabe der M.-Heidegger-Gesellschaft* (1998), 37-63, esp. 59-63; Paola-Ludovika Coriando, "Sprachen des Heiligen. Heidegger und Hölderlin," in *Heidegger und die Christliche Tradition. Annährung an ein schwieriges Thema* (Hamburg: Meiner, 2007), 210-1. In this sense, without a clear distinction between a metaphysical and a non-metaphysical sense of "concept," Krzysztof Ziarek's claim that the language of the later Heidegger aims to be "non-conceptual" appears a bit overly strong; see "The Poetic Way of Thinking," *Research in Phenomenology* 52, no. 1 (2022), 68-83.
[27] See Heidegger, "Seminar in Zähringen 1973," 81.

[28] See Martin Heidegger, *Contributions to Philosophy (Of the Event)*, trans. Richard Rojcewicz and Daniela Vallega-Neu (Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 2012), 135-6.
[29] See above, n. 28.
[30] On the experience of *Übermaß*, see Richard Capobianco, *Heidegger's Way of Being* (Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2014), 44 ff.
[31] Capobianco, *Heidegger's Way of Being, 64.*
[32] Heidegger, *On the Essence of Language and the Question of Art*, 88.
[33] This is possibly the only or at least the most essential difference between thinking and poeticising, as underlined by Daniela Vallega-Neu, see "Heidegger's Imageless Saying of the Event," *Continental Philosophy Review* 47, no. 3-4 (2014), 326-7.
[34] Heidegger, "Seminar in Zähringen 1973," 81.
[35] This struggle for *Bildlosigkeit* is well described by Vallega-Neu, see "Heidegger's Imageless Saying of the Event."
[36] As has been noted by Capobianco, who also makes precise references to Heidegger's texts; see *Engaging Heidegger* (Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 2010), *passim* and esp. 102-3,
[37] Which in turn entails the risk of "reabsorbing, normalizing, or theorising" (Adriano Ardovino and Giampiero Moretti, "Heidegger, Hölderlin, il *Gedicht*," *Itinerari* 64 [2025], 379) the image." In a similar vein as the one proposed here, Ardovino and Moretti interestingly frame Heidegger's understanding of poeticising and thinking through the antagonistic yet complementary gestures of *stiften* and *ent-stiften*, see "Heidegger, Hölderlin, il *Dichten*," forthcoming.
[38] Gonzalez, *Plato and Heidegger,* 298, n. 3.
[39] Heidegger, *Mindfulness*, 39-40.
[40] Martin Heidegger, "Notturno I," in *Vigiliae und Notturno (Schwarze Hefte 1952/53 bis 1957)*, ed. by Peter Trawny (Frankfurt a.M.: Klostermann, 2020), 221.
[41] Plato, *Phaedrus*, trans. Harold N. Fowler (Cambridge, MA: Harvard UP, 1925), 469 (*Phaedr*. 246a).
[42] See Martin Heidegger, "A Dialogue on Language," in *On the Essence of Language and the Question of Art*, 29. See also Plato, *Ion*, trans. Walter R.M. Lamb (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1925), 425 (*Ion* 534e).
[43] Heidegger, *On the Essence of Language and the Question of Art*, 88.

Heidegger e la scultura

Diritti in capo agli autori, parte di numero speciale in open peer review a cura di Giacomo Fronzi [revisionato da Giacomo Fronzi e Moira De Iaco, senza aggiungere commenti sui contenuti in quanto tutto ok per i revisori]

Giorgio Rizzo, Università del Salento
E-mail: giorgio.rizzo@unisalento.it
doi: 10.66565/voci.2026.1.NS.aut.06
(https://levocidisophia.it/2026/10/30/heidegger-e-la-scultura/)
(https://doi.org/10.66565/voci.2026.1.NS.aut.06)
First online: 30/10/2026

Abstract eng [*Title*: Heidegger and the Sculpture]

The present contribution aims at delivering us Martin Heidegger's insights into an original understanding of art or, better to say, artwork. The German philosopher, rejecting modern aesthetics, emphasizes that artwork is a confrontation with space which is why sculpture, being eminently three dimensional, needs special attention.

Keywords: Martin Heidegger, art, sculpture, space, artworks

Abstract ita

Il saggio mira ad offrirci alcune intuizioni originali del filosofo tedesco Martin Heidegger relative ad una comprensione originale ed originaria dell'arte o, per meglio dire, dell'opera d'arte. Il filosofo tedesco, in seguito al rigetto dell'estetica moderna, sostiene che l'opera d'arte debba essere intesa come un confronto con lo spazio motivo per cui la scultura, essendo eminentemente tridimensionale, riveste un ruolo particolare nelle sue riflessioni filosofiche.

Keyword: Martin Heidegger, arte, scultura, spazio, opera d'arte

1 Arte e spazio

Il saggio di Martin Heidegger dal titolo *L'arte e lo spazio*[1], risalente al 1969, rappresenta, forse, il suo ultimo contributo filosofico che, relativamente alla sua concezione dell'arte, si contraddistingue anche per l'enfasi posta su un'arte, la scultura, spesso negletta dagli studi di estetica. Per quanto criptico e forse un po' elusivo, questo saggio riveste una particolare importanza per il modo in cui il filosofo tedesco affronta il concetto filosofico di spazio alla luce del confronto di questo con la

scultura, appunto[2]. All'inizio del soprindicato saggio, Heidegger caratterizza la scultura in questo modo:

> *I prodotti della scultura sono corpi ['Körper']. La loro massa, consistente in materiali diversi, riceve la sua forma in modi molteplici. Il formare ['Gestalten'] avviene nel modo del circoscrivere ['Abgrenzen'], come un includere e un escludere rispetto a un limite. Entra così in gioco lo spazio ['Raum']. […]. Sono cose ben note e tuttavia cariche di enigmi ['rätselhaft]*'[3].

L'enigma si presenta subito quando ci si chiede se il modo in cui una scultura "occupi" o incorpori lo spazio sia lo stesso che la tecnica utilizza per conquistarlo, per sfruttarlo, per "addomesticarlo". Come se scultura e tecnica fossero aspetti differenti dell'occupare lo spazio che sottendono un'unica matrice concettuale: lo spazio omogeneo e isotropo indagato dalla scienza newtoniana, l'analogo dell'equivalente "moneta" nello spazio logico della teoria marxiana dell'economia politica. E l'arte quindi, nella misura in cui si comprende come lotta [*Auseinandersetzung*] con lo spazio, non agisce anch'essa secondo il modello tecnico dell'instaurazione del completo dominio? La risposta è negativa, secondo il filosofo tedesco, se l'arte, ed in particolare la scultura, si mostra come il "porre-in-opera"[4] [*Ins-Werk-Bringen*] la verità nel senso, tutto heideggeriano, della non ascosità dell'Essere. Lo scultore si confronta originariamente con lo spazio e la determinazione della sua arte dipende essenzialmente dalla concezione di spazio con cui opera. L'opera d'arte scultorea non appartiene, dal punto di vista ontologico, ai φυσει οντα, ovvero a quegli enti che, secondo natura, sbocciano da se stessi e così si manifestano. L'opera d'arte viene alla presenza grazie al pro-durre da parte dell'uomo. È, cioè, τέχνη che, come *Kunst* in tedesco (che deriva da *Kennen*), attiene all'ambito dell'intendersi e della produzione di una cosa. Un modo del conoscere che per il Greco significa, fondamentalmente, dis-occultare[5]. Se si vuole esperire lo spazio dell'arte "in ciò che gli è proprio", si deve allora, per quanto possa sembrare controintuitivo, fare a meno di pensarlo in relazione ai corpi. Quando l'artista scolpisce la materia, si trova nello spazio nel senso che dispone dello spazio e fa-spazio: delimitando, distinguendo, inscrivendo, incidendo e circoscrivendo. Appartenenza, distinzione, delimitazione, contesa – concetti chiave in base ai quali comprendere l'opera d'arte – richiedono spazio. Nel saggio intitolato *Costruire, abitare, pensare*[6], Heidegger scrive che la parola tedesca "Raum" [spazio] indica un posto reso libero per un insediamento di coloni o per un accampamento. Il Raum è cioè qualcosa di sgombrato, liberato entro determinati limiti, così come si evince dalla parola greca πέρας. Limiti che non demarcano, però, il punto in cui una cosa finisce, ma ciò a partire da cui una cosa inizia a mostrare la sua essenza [*Wesen*]. Il che implica che i limiti geometrici dello spazio non coincidono necessariamente con quelli del Raum così come inteso dal filosofo tedesco. Aristotele, nella *Fisica*, attribuisce alla parola spazio due termini diversi: *topos* e *chora*. Il *topos* è lo spazio che un corpo occupa immediatamente, condividendone i limiti che, da parte loro, non sono ciò in cui qualcosa termina o finisce, bensì ciò a partire da cui qualcosa *comincia* e grazie a cui qualcosa ha il suo compimento [*Vollendung*]. Lo spazio occupato da un corpo è il suo luogo. A differenza di τοπος, κωρα, invece, indica lo spazio in quanto può δεχεσται [accogliere] e περιεχειν [avvolgere], ovvero contenere tali luoghi. Ogni corpo, tuttavia, ha il suo luogoproprio, ad esso conforme. Lo spazio, perciò, ha luoghi ben caratterizzati e διαστηματα [posizioni] separate l'una dall'altra (differentemente dallo spazio inteso come *extensio*). A partire, poi, da Galilei e Newton, lo spazio è interpretato come uniforme, un'estensione tridimensionale per il movimento di punti-massa che sono privi di un luogo proprio, perché possono trovarsi in qualsiasi punto dello spazio. Pensiero antico e pensiero moderno, tuttavia, condividono la stessa modalità di rappresentazione dello spazio, a partire cioè dai corpi. Nello spazio, i corpi e i loro movimenti hanno il loro percorso, il loro tempo e le loro distanze.

> *Il greco σταδιον, l'andare a spasso, e l'intervallo di tempo in cui si passeggia, si riferiscono alla stessa cosa, cui si riferisce la parola latina "spatium". La 'extensio', l'estensione, offre la possibilità per lo 'spatium'. Oppure dobbiamo dire che con spatium ed extensio è rappresentato solo ciò che, ricorrendo all'ausilio dell'aritmetica, è misurabile di κωρα e τοπος; e che, prescindendo dallo spazio immediatamente esperito, viene considerato solo più quanto dello spazio è calcolabile, cioè lo spazio identificato con questa sua calcolabilità*[7]*?*.

Le ripercussioni sulla peculiarità della scultura, come vedremo, di tale premessa sono di fondamentale importanza. Dunque, lo spazio, in quanto accorda alla Quadratura [*Ge-viert*], ovvero nel lessico heideggeriano quel "campo di forze" in cui si incontrano e si confrontano Terra, Cielo, Mortali e Divini[8], un luogo in virtù del quale si determinano località e vie non si rapporta alle cose alla stessa maniera dello *spatium* e dell'*extensio* che, aggiunge Heidegger, "danno di volta in volta la possibilità di misurare le cose, e ciò che esse dispongono e aprono, secondo distanze, percorsi, direzioni, e di calcolare queste misure"[9]. La vera natura dello spazio è quindi quella di liberare ed assicurare luoghi che, a loro volta, aprono "regioni" in cui le cose si raccolgono co-appartenendosi. Istituendo una relazione d'ordine (pratico) tra le cose, inclusi i mortali, lo spazio manifesta la sua natura relazionale. Relazioni che dipendono solo in parte dall'intervento dell'uomo se questo può abitare un luogo solo quando particolari condizioni e processi naturali siano soddisfatti. Lo spazio relazionale, per questo motivo, non è (solo) il luogo delle cose organizzate ed ordinate secondo finalità pratiche dell'uomo, ma piuttosto un "adattamento" che armonizza questi scopi con l'ordine naturale delle cose alla luce dell'essere degli enti. Nella parola "spazio", ci dice il filosofo tedesco, ci parla il fare e lasciare spazio [*Räumen*]. Che significa disboscare, dissodare [*freimachen*]. E questo fare-spazio consente all'uomo di insediarsi nell'aperto [*das Offene*]. Come libera donazione [*Freigabe*] di luoghi [*Orten*], lo spazio può accordare all'uomo la felicità del possesso di una patria [*Heimat*] in cui un Dio può manifestarsi: anche spazi profani, dunque, sono tali sono in quanto riferiti a spazi sacri che li "sorreggono". Lo spazio, tuttavia, in quanto donazione di luoghi, non è tale se non intessuto (anche) con una dimensione temporale tanto più che, come si è visto, nell'ultimo Heidegger Seyn [*Essere*] è E-vento [*Ereignis*]:

> *Nel fare-spazio parla e si cela al tempo stesso un accadere ['Geschehen']. Questo aspetto del fare-spazio ci sfugge facilmente e quando viene considerato è pur sempre difficile da determinare, soprattutto fin tanto che predomina lo spazio tecnico-fisico come quello a cui deve venir ricondotta anticipatamente ogni caratterizzazione dello spaziale*[10].

L'accadere dello spazio si manifesta in un duplice disporre: lasciando dominare l'Aperto, si è già detto, in cui le cose appaiono e a cui un abitare umano [*menschliches Wohnen*] è assegnato; preparando, in secondo luogo, per le cose, la possibilità di appartenere [*gehören*] a qualche luogo. Che, da parte sua, si eventualizza a partire proprio da questo disporre che lo accorda [*Gewähren*] alle cose che raccoglie nel loro reciproco co-appartenere. E, in questo raccogliere le cose, il luogo apre una contrada [*Gegend*] nella cui libera vastità [*freie Weite*] le cose sono custodite. Si evince dunque che lo spazio, così come è inteso dal filosofo tedesco, è, in primo luogo, funzione delle regioni, contrade e luoghi e, in secondo luogo, delle cose che, abitandoli, li determinano in qualche modo. Ci si chiede a questo punto se le cose stesse, nella loro singolarità, non siano esse stesse luoghi. La risposta del filosofo tedesco è affermativa, ponendo così allo studioso una questione di rilevante importanza concettuale: quale dei due spazi ha una priorità ontologica? Quello "relazionale" che assegna ed accorda le cose ad un luogo o quello che, d'ora in avanti chiameremo, "elementale"[11] che istituisce un luogo a partire (già) dalla singola cosa? Si crede che alcune riflessioni del filosofo tedesco sulla scultura possano chiarire questa questione. In primo luogo: la scultura, si è già detto, non occupa spazio, piuttosto ne è la sua *incarnazione*; essa crea un luogo in cui vengono all'aperto la sua forma, la sua materialità (terrestre) e, quando appropriato, anche un elemento figurativo. La relazione tra questi elementi dona alla scultura un'unicità di presenza che interessa diverse dimensioni

dell'umano. Che, a loro volta, si appellano all'opera scultorea non nei termini di un atteggiamento di appropriazione e rapina, bensì di cura. L'orizzonte di comprensione che la scultura dischiude è quindi permeato da un'atmosfera di "rispetto" e di "modestia" dovuta al fatto, anche, che, in quanto entità singolare istitutrice di luogo, l'opera scultorea crea intorno a sé uno spazio relazionale ermeneutico e fenomenico, al tempo stesso. Così intesa l'opera scultorea non può essere compresa adottando quel vocabolario tecnico-scientifico che vede in questa, semplicemente, la demarcazione di volumi geometrici ed il riempimento di un vuoto. "Volume" e "vuoto" subiscono nell'opera scultorea una risemantizzazione che li sottrae ad una presa calcolante e quantitativa:

> *Lo spazio entro cui la figura scolpita può venir incontrata alla stessa stregua di un oggetto semplicemente presente ['vorhandener Gegenstand'], lo spazio che i volumi della figura racchiudono ['umschliessen'], lo spazio che persiste in quanto vuoto ['Leere'] tra i volumi, questi tre spazi nell'unità del gioco reciproco ['Ineinanderspielen'] che li coinvolge, non sono sempre e soltanto derivati ['Abkömmlinge'] di uno spazio tecnico-fisico anche se non intervengono misurazioni calcolanti nel farsi figura dell'opera d'arte?*[12].

Il volume, ci dice il filosofo tedesco, non ha più il compito di delimitare [*abgrenzen*] gli spazi gli uni rispetto agli altri medianti superfici che avvolgono un lato interno di contro ad uno esterno: "Ciò che viene indicato con la parola volume dovrebbe perdere il suo nome […]"[13]. Come il volume perde la sua connotazione tecnico-scientifica, anche la nozione di vuoto non può essere più intesa nel senso di una "lacuna" [*Mangel*], ovvero come mancanza di ciò che riempie gli spazi cavi. Al contrario, il vuoto si mantiene in ciò che è più proprio del luogo perché nel verbo *leeren*, ci dice Heidegger con una certa forzatura etimologica, ci parla il *lesen* che è, in ultima analisi, il "raccogliere" che domina nel luogo. Per esempio:

> *Vuotare il bicchiere significa: raccoglierlo in quanto il contenente nel suo esser diventato libero. Vuotare in una cesta i frutti raccolti significa: preparare per loro questo luogo*[14].

> *E che ne sarebbe dello spazio vuoto? Assai spesso esso appare come una mera mancanza ['Mangel']. Il vuoto è allora considerato come il mancato riempimento ['Ausfüllung'] di spazi vuoti e di interstizi. Probabilmente, tuttavia, il vuoto è imparentato ['verschwistert'] con la peculiarità del luogo, e pertanto non costituisce una privazione, bensì un produrre ['Hervorbringen']*[15].

Ergo, il vuoto non è *ni-ente*perché nel farsi corpo proprio della scultura, questo interviene instaurando luoghi di cui "arrischia" e "progetta" [*suchend-entwerfenden*] l'apertura. Incorporati, così, nella scultura, volumi e vuoti si trasformano in ciò che contribuisce attivamente all'emergenza del luogo, elementale ed unico. Ci si chiede, tuttavia, a questo punto, se l'istituzione di luoghi sia una prerogativa solo della scultura. Nel dipingere un quadro, infatti, il pittore appone dei segni (materiali) su una superficie fisica e lo fa facendo uso di una complessa attività di ordine gestuale. E quando l'opera è finita, se è "ben fatta", allora definisce, da sé, un luogo speciale in cui può essere mostrata: che sia una galleria o qualunque altra cosa. Come per la scultura, anche per la pittura viene istituita una relazione di reciprocità tra Mondo e Terra, così fondamentale per definire un artefatto un'opera d'arte. Se anche l'arte pittorica istituisce luoghi, ci si chiede, adesso, se lo faccia allo stesso modo in cui lo fa la scultura. La scultura, infatti, come l'architettura, è un'arte tridimensionale, anche se, con le dovute riserve, mentre l'architettura sembra legata a funzioni pratiche, la scultura, invece, sembra esserne libera. Quest'ultima, dunque, sembra intrattenere una relazione privilegiata con lo spazio degli elementi nella misura in cui il luogo, in quanto essente concreto, è intellegibile solo dal punto di vista di un'ontologia tridimensionale. Heidegger, tuttavia, non riesce a liberarsi di una certa ristrettezza concettuale nell'adoperare le nozioni di luogo e scultura. In un primo momento orienta la sua ricerca verso la caratterizzazione del luogo nei termini di una relazione tra le cose che si realizza

quando queste si riuniscono nella loro coappartenenza. Successivamente, lo stesso mette in mostra un senso più elementale del luogo che insiste sull'essere della cosa nella sua particolarità. La relazione tuttavia tra questi due sensi, relazionale ed elementale, non è indagata ulteriormente ed è lasciata in una situazione di ambiguità anche se il filosofo tedesco sembra prediligere la forma elementale come quella più fondamentale relativamente all'idea di luogo: è infatti il carattere o, nei termini di un'estetica atmosferica[16], la proprietà espressiva della singola cosa a rendere possibile l'emergenza dello spazio relazionale come riunione delle cose nella Quadratura. Per quanto, tuttavia, Heidegger assegni allo spazio degli elementi una certa priorità ontologico-fenomenologica, la sua strategia argomentativa sembra suggerire tutt'altro[17]. La relazione, infatti, che il filosofo tedesco istituisce tra i due sensi di luogo si presta ad una metaforizzazione nei termini del "viaggio": che ha, come sua destinazione, lo spazio degli elementi e come percorso la "varietà" (non necessariamente euclidea) dei luoghi incontrati durante il cammino, incluse deviazioni e svolte. Sembra così che la natura dei luoghi individuali sia determinata dal modo in cui questi sono attraversati, come se la relazione tra i due sensi fosse assimilabile a quella del viaggio tra due luoghi qualsiasi. Nella narrativa del viaggio i due sensi sono dischiusi come co-esistenti, mentre se il Nostro si fosse affidato ad un'argomentazione avente la sua premessa naturale nel luogo elementale, il sospetto di una giustapposizione *parte-extra-parte* dei due tipi di luogo sarebbe svanito. Come uscire fuori da questo *cul de sac*? Mettiamo, prima di tutto, dei punti fermi. Il luogo elementale così come quello relazionale sono aspetti differenti di uno stesso fenomeno e per questo motivo, per quanto distinguibili da un punto di vista logico, i due luoghi sono, in termini ontologici, mutualmente dipendenti. Certo le cose, nella loro singolarità, sono il *fundamentum* dello spazio inteso in senso relazionale, ma questo non significa che queste vengono alla presenza *ex nihilo*: sono infatti gli effetti, molto complessi, di relazioni, di diversa natura, tra le cose stesse e molti fenomeni naturali che non hanno un carattere cosale (dal movimento della terra al tempo atmosferico, per fare un esempio). Se il punto di partenza è dunque la *Ding*, nella sua concretezza sensibile, la sua relazione con l'ambiente circostante e con le sue "affordances" non si realizza *post festum* perché la cosa, fin da sempre, non può che essere concepita se non da un punto di vista olistico che tiene conto anche del carattere *quasi-dingligh*, ovvero quasi-cosale degli enti con cui quella intrattiene i suoi rapporti[18]. Un'altra difficoltà che si intravede nell'analisi heideggeriana della scultura è che questa è vista ed interpretata utilizzando un idioma abbastanza consunto che fa riferimento, in particolare, all'idea dell'intagliare, scavare, e organizzare la materia. La possibilità che un'opera d'arte scultorea possa nascere dall'assemblaggio di forme già prefabbricate è assente dal pensiero del filosofo tedesco anche se l'accostamento tra scultura e luogo potrebbe portare proprio in questa direzione. È come se il Nostro non tenesse conto delle potenzialità insite proprio nella relazione dallo stesso istituita, appunto, tra luogo e scultura. A ciò si aggiunga che questa relazione è resa più complessa allorché si aggiunga la dimensione della temporalità, accennata, ma non approfondita in *Arte e spazio*. Il luogo, infatti, viene alla luce non solo in virtù della relazione intrattenuta con le cose e l'ambiente o l'atmosfera che lo circonda, ma anche grazie al suo *eventualizzarsi*:: che rende possibile non solo la ri-unione delle cose, ma anche il loro perdurare. Da questo punto di vista, la nozione di luogo mostra tutta la sua "fragilità" e unicità.

2 Scultura e scultore: un circolo vizioso?

La scultura, si è già accennato, ha un particolare rapporto con lo spazio nella guisa di un confronto con lo stesso. È, tuttavia, lo scultore a istituire questo confronto? Ed è l'artista in grado di sapere cosa accade in tale confronto? Per Heidegger la risposta è negativa! Questo non-essere-in-condizione [*Nichtkönnen*], tuttavia, non significa una debolezza dell'artista, bensì la sua forza. Il pittore, per esempio, è tanto poco in condizione di dire cos'è l'arte figurativa attraverso un'opera figurativa, quanto il fisico, in quanto tale, è in condizione di dire cos'è la fisica attraverso la sua ricerca[19]. Ancora una volta sembra che ci si muova in un circolo vizioso: se infatti affermiamo che lo spazio è

ciò con cui uno scultore si confronta, sorge allora la domanda su chi sia uno scultore. E la risposta non si lascia aspettare: un artista che si confronta a suo modo con lo spazio. Questo movimento circolare dell'interrogazione filosofica, ci dice il filosofo tedesco, non è casuale:

> *Quindi, questo girare in tondo ['Kreisen'] – in questo caso, la determinazione dell'arte a partire dall'artista e la determinazione dell'artista a partire dall'arte – appartiene al nostro esser uomini*[20].

Giriamo in tondo, dunque, offrendo casi concreti di come la doppia determinazione tra arte ed artista si manifesti nell'opera d'arte. A partire da artisti come Ernst Barlach e Bernhard Heiliger verso cui il filosofo tedesco nutre grande attenzione.

3 Ernst Barlach

Le forme poco definite delle opere scultoree di Ernst Barlach poco si conformano con l'ideologia nazional-socialista ed il suo "primitivismo" provoca le ire del partito del *Führer*. Nel 1937, così, la sua arte viene etichettata come "arte degenerata" [*Entartete Kunst*] ed esposta al pubblico ludibrio in una mostra a Monaco di Baviera. Nel 1951, poco dopo la fine della guerra, in occasione di una mostra retrospettiva dedicata ai disegni ed alle sculture di Barlach, a Darmstadt, viene chiesto un contributo del filosofo tedesco Heidegger da inserire nel catalogo a cui lo stesso acconsente[21]. Nell'introduzione al catalogo, scritta da Silvio Vietta, si dice, tra le altre cose, che sussiste una "nascosta connessione" tra il pensiero di Barlach e quello del filosofo tedesco che gravita intorno alla questione dell'abbandono dell'Essere:

> *Il tramonto è già accaduto. Le conseguenze di questo avvenimento sono i fatti della storia universale di questo secolo. Essi indicano soltanto l'esito ultimo di ciò che è già finito. Il suo decorso è ordinato in modo tecnico-storiografico nel senso dell'ultimo stadio della metafisica*[22].

L'abbandono dell'Essere si traduce, nelle sculture di Barlach, nell'insufficienza costitutiva dell'uomo che, in tal modo, si arrende completamente al mondo, alla sua desertificazione laddove per "insufficienza" si intende qui non una privazione ontologica, bensì rifacendosi alla radice etimologica della parola – dal latino *sub* e *facére* – si vuole richiamare alla mente i modi in cui gli enti eludono, sfuggono e violano la finitezza dell'*ens creatum*. Il modo in cui l'uomo, nell'epoca della dimenticanza dell'Essere, viola e violenta la finitezza è quello della "signoria appropriativa e sfruttamento della Terra" *[Herrschaftsaneignung und Vernutzung der Erde]*[23] che porta, mediante il processo metafisico della "Rüstung", ovvero dell'ordinare, calcolare e pro-vocare, a farsi padrone delle forze elementari della natura.



Fig. 1: E. Barlach,
Das vergnügte Einbein, 1934.

Le figure di Barlach sono "degenerate" nella misura in cui mostrano l'indeterminatezza e l'indistinzione che sono co-essenziali all'*ens creatum*. Oltre a ciò, queste, in virtù della loro insufficienza spaziale, dovuta alla loro mancanza di limiti, bordi, volumi conchiusi, resistono a quella tendenza della moderna società occidentale che, permeata dalla "Wille zur Macht", si adopera ad occupare e riempire gli spazi, quel "vuoto" a cui risponde creando, appropriando, oltrepassando. L'ordine così viene fuori dal vuoto degli enti, "mobilizzando" (Ernst Jünger), mediante il consumo sfrenato, le risorse della terra. Gli oggetti prodotti non sono più cose, bensì "sostituti" [*Ersätze*] pronti ad essere rimpiazzati in un processo senza fine. Scrive Heidegger:

L'usura di ogni materia, ivi compresa la materia prima "uomo", per la produzione tecnica dell'incondizionata possibilità di produrre tutto, è segretamente determinata dal vuoto completo in cui l'essente, la materia del reale, è sospeso. Questo vuoto deve essere riempito. Ma poiché il vuoto dell'essere, specialmente quando non può essere esperito come tale, non è mai suscettibile di venir riempito dalla pienezza dell'essente, l'unica via per sottrarvisi è la continua organizzazione dell'essente in vista della possibilità permanente di un'attività ordinante in quanto forma dell'assicurazione dell'agire senza scopo[24].



Fig. 2: E. Barlach,
Der Asket, 1925.

Ogni processo di espansione ha bisogno di spazio per progredire ed ogni vuoto allude al suo possibile riempimento nella logica del moderno. Questo bisogno quasi ossessivo è il risultato di un'opposizione radicale tra presenza ed assenza: ogni elemento, in questa strana logica metafisica, è definito in base al suo opposto, ma al tempo stesso presentato come indipendente e distinto. Per evitare il rischio di una "contaminazione", ogni elemento deve poter fare a meno dell'altro e, in qualche modo, contribuire alla sua soppressione. È per questo motivo che il vuoto può essere superato solo a discapito degli enti che lo riempiono. Quasi paradossalmente, tuttavia, gli enti, in virtù della loro essenziale apertura ed insufficienza non sono mai in grado di chiudere definitivamente gli spazi che dovrebbero occupare, tanto più che nelle reti del grande capitale finanziario, avendo perso ogni stabilità ontologica, le cose, neanche più oggetti, sono alla mercé di una distribuzione e circolazione senza fine e senza fini. A questa volatilità del mondo delle merci, le sculture di Barlach reagiscono legando gli enti, in particolar modo l'uomo, alla Terra. Le sculture di Barlach sono pesanti e massicce per via della loro mancanza di forma che mal si concilia con quell'idea (nazionalsocialista) della materia come qualcosa che deve essere spiritualizzata, assegnandogli un senso, una funzione, uno scopo. Le figure dello scultore tedesco, invece, nella loro massiccia disarticolazione non obbediscono al significato univoco imposto loro da una ideologia di stato e manifestano, quasi paradossalmente, il loro senso nella "nuda" relazione che istituiscono con l'indeterminato, l'aperto. È una completa definizione che le sculture di Barlach aborrono e la loro forma "degenerata" — secondo gli standard dell'estetica nazista— non è altro che l'espressione di quella generosità che proviene da un'esistenza radicata nella Terra, in uno spazio mai definibile o determinabile, e proprio per questo aperto all'altro da sé.



Fig. 3: E. Barlach,
Panischer Erschrecken, 1912.

Le sue sculture, dunque, si presentano palesemente indefinite, contenute in uno spazio massiccio e disarticolato che non impone alcun significato già preconfezionato perché, nella sua multivocità, trova il suo senso solo in una relazione, mai stabile, con l'indeterminato, un "God in prayer"[25]. L'ambiguità delle figure di Barlach si presenta come il loro ritrarsi, in panico, di fronte ad immagini terribili, abbassando il loro sguardo come in preghiera, ma al tempo stesso sporgendosi in avanti con il loro corpo nel desiderio di contatto con il mondo. Nella rinuncia all'autoaffermazione, le sculture di Barlach abbandonano definitivamente quella sicurezza che proviene dalla loro autodeterminazione e si stagliano nude di fronte al nostro sguardo.

4 Berhard Heiliger

In un discorso dal titolo *Osservazioni su arte, scultura, spazio*, tenuto alla Galleria di Erker, a San Gallo (Svizzera), nel 1964, ove erano esposte le opere dello scultore tedesco Berhard Heiliger, il filosofo tedesco Martin Heidegger considera la scultura come quel confronto mediante cui l'invisibile si mostra, uno scambio di cui non può fare giustizia un'esibizione culturale come, appunto, la mostra pubblica di San Gallo: "L'artista traspone in un'immagine quel che essenzialmente è invisibile e, se corrisponde all'essenza dell'arte, ogni volta fa vedere qualcosa che non era stato ancora visto"[26]. Rispetto all'arte moderna, quella antica "parlava da sé" [*sprach selber*]: indicando il luogo a cui l'uomo appartiene, il *genius loci* da cui egli ricava la sua determinazione. In che modo? Facendosi eco della "voce" che guidava l'esserci dei popoli antichi, in particolare quello greco. Situando quest'ultimi in quella disposizione emotiva che i Greci chiamavano αιδως e che il filosofo tedesco traduce come "pudore dinanzi a quel che propriamente *è*"[27]. Parlando da sé, l'arte degli scultori, per esempio, non aveva bisogno né di gallerie, né di esposizioni pubbliche. Come confronto con lo spazio l'arte, tuttavia, e soprattutto la scultura, non può essere pensata senza la presenza di quel luogo "adeguato" in cui può disporsi, situarsi. E, nel mondo contemporaneo, questo luogo è quello del paesaggio industriale con la sua peculiare architettura e urbanistica. Così, in qualche modo, la scultura, oggi, partecipa alla pianificazione del territorio [*Raumplanung*]. Nei luoghi pubblici, progettati da archistar, l'arte contemporanea dovrebbe, a rigor di logica, godere della massima esposizione, visibilità. Paradossalmente, per il filosofo tedesco, avviene esattamente il contrario: l'arte si offre agli appetiti ed alle esperienze vissute dello spettatore che la "consuma" nell'intimo della propria coscienza. La morte dell'arte è la sua saturazione estetica**,** almeno per il filosofo tedesco, tanto più che nella nostra epoca l'arte è sempre più ciò che artisti famosi (celebrità) producono ed espongono. In ogni caso, per il fatto che la scultura instaura un rapporto diverso con lo spazio, essa, in qualche modo, sfugge a quell'omologazione (dello spazio, e del tempo) che il mondo della tecnica persegue. In che modo? Interrompendo il fluido e scorrevole funzionamento del progetto e del design, mettendo in risalto un luogo che "disturba" quel campo senza frizione in cui si avvicendano le merci ed i loro surrogati. Un luogo in cui presenza ed assenza coabitano, anzi in cui il nascondimento stesso si annuncia, viene a presenza. Lo spazio instaurato da un'opera scultorea si distingue per la varietà della densità che lo connota: è come ispessito [*verdichtet*] ed allungato, in grado così di rompere l'uniformità isotropa dello spazio logico-matematico. Uniformità che viene rotta soprattutto quando l'opera d'arte "rappresenta" il corpo umano che non è massa inerte [*Körper*], ma corpo vissuto [*Leib*], sensibile alle qualificazioni che lo spazio intorno a sé inaugura. Il corpo umano, in virtù del suo ingresso nel mondo, si rapporta a quest'ultimo non come a qualcosa che può essere utilizzato, qualcosa che fin dall'inizio è separato e pronto ad essere occupato, bensì come a qualcosa che "è", già da sempre, quel corpo vissuto. Infatti, il *Leib* si estende sempre oltre il limite della sua pelle, identificandosi con il mondo che lo circonda nei termini di rapporti di vicinanza o lontananza. Sono in una stanza, di fronte alla finestra che guarda verso una strada della mia città. Prima ancora che possa avvicinarmi a quella finestra o uscire fuori di casa, io "sono" già quella finestra o quella strada della mia città. Finestra e strada non sono distanze che io posso percorrere e quindi chiudere con il mio corpo, esse sono già il mio corpo. Se il corpo è la mia dimora, la mia dimora è il mondo stesso. È questo il motivo per cui lo spazio non può essere pensato come il vuoto occupabile da parte di corpi che gli sono estranei. La scultura, per il filosofo tedesco, mostra in modo esemplare un nuovo rapporto tra corpo e spazio che, da parte sua, fa spazio, istituendo l'aperto in cui regioni, vicinanze, lontananze, direzioni e limiti sono de-marcati senza assurgere mai a entità fisse, geometricamente de-limitate. "Der Raum räumt" e questo significa che lo spazio, in quanto ente sempre in movimento, non è indifferente alle cose con cui intrattiene relazioni ed a cui consente il "passaggio" oltre sé stesse. Il *Leib* è sempre in uno stato di transizione tra distanze e vicinanze; il suo soggiorno [*Aufenthalt*] nel

mondo è sempre una questione di autosostentamento (nel senso del reggersi su sé stesso) e di condivisione di un mondo che è sempre avanti a sé.



Fig. 4: B. Heiliger,
Zwei Figuren in Beziehung II, 1954.

Se le prime sculture di Heiliger appaiono come intrappolate e disperate nel loro tentativo di evitare il pericolo, le opere consegnate alla mostra di Erker, invece, mostrano segni sempre più evidenti di afflizione e disgregazione. Le sue figure, rispetto alla prima fase della sua attività scultorea, non sembrano più desiderose di uscire fuori da sé stesse, bensì quasi consegnate a sé stesse, ad una sofferenza che si fa testimone dell'esteriorità che le circonda: la superficie che le avvolge è così compromessa nella sua purezza, la materia risulta striata, erosa, perché esposta al tempo, al decadimento del corpo. La sensibilità filosofica di Heidegger per Heiliger è molto evidente come si evince da una lettera di ringraziamento[28] del filosofo tedesco dopo la visita di una mostra dello scultore. Nella lettera Heidegger apprezza, nelle sculture di Heiliger, sia il loro emergere da un "verhüllten irdischen Himmel", ovvero da un velato cielo terreno, sia il collocare l'uomo nello spazio residenziale tra cielo e terra attraverso un movimento figurale che libera lo spazio e lo manifesta, come "trasfigurazione" dell'Essere, a partire da un'origine nascosta. La materialità terrestre delle sculture di Heiliger, composta di forme di pietra, d'osso e di legno, si leva nella luce del cielo, trasferendo al mondo un senso di movimento mediante cui le cose sono adesso afferrate in un divenire che proviene dall'oscurità: "Becoming is a movement out of darkness into light, a movement within twilight, we might say"[29]. Ne deriva che le forme scultoree dell'artista, in quanto spezzate ed aperte, non sono in grado di contenersi perché l'esuberanza della loro emergenza le rende incomplete.



Fig. 5: B. Heiliger, *Vogeltod*, 1961.

La scultura, quindi, è un "intero incompleto" e ciò significa che in quanto forma aperta conserva sempre un carattere di transizione che, tuttavia, non aspira ad una chiusura definitiva come se vi fosse qualcosa da raggiungere e che, al momento, manca. Così aperta, l'opera scultorea emerge e si apre alla regione che la circonda, "destabilizzandola" nel mezzo delle cose a cui l'opera dona, in forma di "segreto", una nuova forma relazionale, prima sconosciuta (anche all'artista). Le opere di Heiliger, osserva Heidegger, come quelle greche, annunciano e mostrano quel luogo a cui l'umano appartiene e da cui riceve la sua determinazione. Lo *Zwischenraum* in cui si mostrano le sculture di Heiliger è permeato da agitazione, fermento, frizione e questo lo si nota bene allorché si osserva attentamente la materia di queste: la pietra è striata, il legno venato e l'osso essiccato. Emergendo (nel mondo), le sue sculture testimoniano di un movimento che è di consunzione o di erosione: emergere, infatti, è divenire, non verso qualcosa, ma da qualcosa. Esse non sono idealizzazioni, perché come porte d'entrata nel "frammezzo", le sculture incontrano un mondo che non è uno spazio indifferenziato e neutro, bensì qualcosa in cui le persone, i corpi, il tempo (meteorologico), la variazione e la differenziazione trovano il loro luogo appropriato. Apparire, infatti, significa trovare un luogo in mezzo alle turbolenze, correnti e risacche dell'esistenza corporea. Un luogo che è sempre aperto in quanto esposto agli elementi:

> *Space is filled with excoriation, we dissolve into it, fray off and dwindle into it, and all this silt shifts in waves through the air, along the ground, swirls, flows, and abrases all appearances alike*[30].

Ogni relazione tra l'uomo e il mondo è abrasiva nella misura in cui l'essere-nel-mondo comporta sempre una decomposizione del senso dell'identità e, conseguentemente, un aprirsi alle "escoriazioni" ed ai "detriti" di ciò che ci circonda. L'erosione è poi, una forma di trasfigurazione [*Verklärung*] nel senso, heideggeriano, di un movimento verso la chiarezza che, nelle sculture di Heiliger, emerge dall'interpenetrazione di corpo e spazio. Una trasfigurazione che cambia la densità dell'esistenza. Nelle opere dello scultore tedesco, insomma, emergono quelle "giunture" del mondo in cui l'esistenza galleggia e si apre al volo.



Fig. 6: B. Heiliger, *Vogelschrei*, 1964.

5 Osservazioni critiche

Nella sua ricerca ontologico-esistenziale sulla scultura, Heidegger riesce, più di altri studiosi, a farci comprendere l'unicità di un'opera d'arte scultorea: la sua autonomia (rispetto ad istanze d'uso e di impiego) enfatizzata dall'aspetto elementale del luogo in cui è istituita, insieme ad una internalizzazione del suo aspetto relazionale (è stata prodotta da qualcuno, portata in quel particolare luogo e così via). Più di ogni altra arte, compresa quella architettonica, la scultura ci familiarizza con tutte le dimensioni dello spazio: possiamo muoverci verso, girarci attorno e attraversarla. Ragion per cui l'opera scultorea si caratterizza per la sua ricchezza fenomenale che richiede appunto la vista, il tatto, il movimento. Ovvero, dal punto di vista fenomenico-esistenziale, quelle abilità cinestetiche del corpo che consentono al *Dasein* di abitare un luogo in accordo con i suoi limiti (spaziali ed esistenziali). Ciò che manca nell'analisi del filosofo tedesco è tuttavia una seria disamina del fatto che il bisogno (o si farebbe meglio a dire la *Sehnsucht*) di un luogo ha un carattere anche prominentemente soggettivo perché esso è "il"luogo "per me", familiare come mi è la mia casa; nei limiti (temporali e spaziali) entro cui la mia vita si dipana. Questo aspetto fondamentale del luogo è trascurato dal filosofo tedesco in virtù, forse, di una sua idealizzazione che soddisfa i criteri estetici dell'arte (scultorea), *sub specie aeternitatis*, ma non quelli esistenziali del *Dasein* che è ontologicamente finito[31]. E intrinsecamente "geschichtlich". Così come geschichtlich è la verità che un'opera d'arte incarna, *hic et nunc*, senza che questa in-corporazione stabilisca ordini gerarchici: la scultura, per intenderci, è solo una delle tante forme di di-schiusura della verità che, da parte sua, per accadere non ha bisogno necessariamente, per così dire, di un supporto fisico o materiale. Senza per questo negare l'importanza della *hyle* nel consentire alla verità di avere (o essere) un luogo: e per *hyle* si intende qui la trama, la consistenza, la densità degli elementi che la Terra nel suo emergere secludente assegna al Mondo. Se queste sono le premesse teoriche, si comprende come il filosofo tedesco si prenda carico dell'estetica post-kantiana (del Kant del paragrafo 69 della *Critica del*

giudizio) al fine di mettere in crisi, come già anticipato da Kant, l'idea logico-semantica del simboloche piuttosto che essere interpretato come mero *signum* arbitrario, deve essere compreso come modo di intuizione e presentazione[32]. Si aggiunga a ciò che Heidegger, e qui sta la novità estetico-ontologica, ha messo in mora una certa concezione, astratta *latu sensu*, dell'arte, insistendo sull'aspetto cosale [*dingligh*] della stessa, ponendosi controcorrente rispetto, per esempio, alla *lectio* hegeliana che privilegia la pittura (rispetto all'architettura ed alla scultura). Le opera d'arte sono, innanzitutto, cose. Questo è il punto di partenza, ma anche la *damnatio* di quelle concezioni estetiche secondo cui una cosa, perché sia opera d'arte, necessiti di un *addendum*, di un eccesso che, di solito, fa ricorso alla metafora, all'allegoria, al simbolo insomma. E ciò rappresenta per il Nostro un "merkwürdiges Verhängnis", un destino che impedirebbe una comprensione profonda dell'arte[33].

> *L'opera d'arte è, sì, una cosa fabbricata, ma dice 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*[34].

Bibliografia

- Crowther, Paul. "Space, place, and sculpture: Working with Heidegger". *Continental Philosophical Review* 40, no. 2 (2007): 171-170. doi:10.1007/s11007-007-9051-8.
- Griffero, Tonino, *Quasi-cose. La realtà dei sentimenti*. Milano: Bruno Mondadori, 2013.
- Griffero, Tonino. *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*. Milano: Mimesis, 2017.
- Harries, Karten. *Art Matters. A Critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work of Art"*. New York: Springer, 2009.
- Heidegger, Martin. *Sentieri interrotti*. Firenze: La Nuova Italia, 1968.
- Heidegger, Martin. *L'arte e lo spazio*. Genova: Il Melangolo, 1979.
- Heidegger, Martin. *Saggi e discorsi*. Milano: Mursia, 1991.
- Heidegger, Martin. *Corpo e spazio. Osservazioni su arte-scultura-spazio*. Genova: Il Melangolo, 2005.
- Heidegger, Martin. *Dall'esperienza del pensiero*. Genova: Il Nuovo Melangolo, 2011.
- Larese, Franz, e Janett, Jürg (Eds.). *Bernhard Heiliger*. St. Gallen: Erker Presse, 1964.
- Mitchell J. Andrew. *Heidegger Among the Sculptors*. Stanford: Stanford University Press, 2010.
- Rizzo, Giorgio. *Tra scultori e architetti. L'opera d'arte in Martin Heidegger*. Milano: Mimesis, 2024.
- Sinclair, Mark. *Heidegger, Aristotle and the Work of Art. Poiesis in Being*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Vietta, Silvio. *Etwas rast um den Erdball. Martin Heidegger: ambivalente Existenz und Globalisierungskritik*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015.

[1] Heidegger, Martin, *L'arte e lo spazio* (Genova: Il Melangolo, 1979).
[2] Crowther, Paul. "Space, place, and sculpture: Working with Heidegger". *Continental Philosophical Review*, 40, no. 2 (2007): 152.
[3] Heidegger, *L'arte e lo spazio*, 17.
[4] Heidegger, 23.
[5] Heidegger, Martin, *Corpo e spazio. Osservazioni su arte-scultura-spazio* (Genova: Il Melangolo, 2005).

[6] Heidegger, Martin, "Costruire, abitare, pensare", in Heidegger, Martin, *Saggi e discorsi* (Milano: Mursia, 1991).
[7] Heidegger, *Corpo e Spazio*, 10.
[8] Heidegger, *Saggi e discorsi*, 106.
[9] Heidegger, 104.
[10] Heidegger, *L'arte e lo spazio*, 25.
[11] Rizzo,Giorgio, *Tra scultori e architetti. L'opera d'arte in Martin Heidegger* (Milano: Mimesis, 2024, 13-14).
[12] Heidegger, 23.
[13] Heidegger, 31.
[14] Heidegger, 31.
[15] Heidegger, Martin, *Dall'esperienza del pensiero* (Genova: Il Nuovo Melangolo, 2011, 172).
[16] Griffero, Tonino, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali* (Milano: Mimesis, 2017).
[17] Crowther, "Space, Place, and Sculpture: Working with Heidegger", 151-159.
[18] Griffero, Tonino, *Quasi-cose. La realtà dei sentimenti* (Milano: Bruno Mondadori, 2013).
[19] Heidegger, *Corpo e spazio. Osservazioni su arte, scultura, spazio*, 10.
[20] Heidegger, 12.
[21] Il contributo di Heidegger al catalogo sull'opera di Ernst Barlach è contenuto, parzialmente, nel saggio "Oltrepassamento della metafisica" contenuto nell'opera *Saggi e discorsi*.
[22] Heidegger, "Oltrepassamento della metafisica", in Heidegger, *Saggi e discorsi*, 47.
[23] Vietta, Silvio, *Etwas rast um den Erdball. Martin Heidegger: ambivalente Existenz und Globalisierungskritik* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2015, 149).
[24] Heidegger, "Oltrepassamento della metafisica", 62.
[25] Mitchell, Andrew, J., *Heidegger Among the Sculptors*, (Stanford: Stanford University Press, 2010, 30).
[26] Heidegger, *Corpo e spazio. Osservazioni su arte-scultura-spazio*, 22.
[27] Heidegger, *Sentieri interrotti*, 49.
[28] La lettera è riprodotta in Larese Franz e Janett, Jürg (Eds.), *Bernhard Heiliger*, (St. Gallen: Erker Presse, 1964, 18).
[29] Larese Franz e Janett, Jürg (Eds.), *Bernhard Heiliger*, 21.
[30] Mitchell, Andrew, J., *Heidegger Among The Sculptors*, 53.
[31] Crowther, Paul, "Space, Place, and Sculpture: Working with Heidegger", 168.
[32] Sinclair, Mark, *Heidegger, Aristotle and the Work of Art. Poiesis in Being* (New York: Palgrave Macmillan, 2006, 173).
[33] Karsten, Harries, *Art Matters. A Critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work of Art"* (New York: Springer, 2009, 71-72).
[34] Martin Heidegger, *Sentieri interrotti*, 5-6.

Accordati al mondo. Heidegger e la musicologia moderna

Diritti in capo agli autori, parte di numero speciale in open peer review a cura di Giacomo Fronzi [revisionato da Giacomo Fronzi e Moira De Iaco, senza aggiungere commenti sui contenuti in quanto tutto ok per i revisori]

Rossella Gaglione, École pratique des hautes études (Paris)
E-mail: rossellagaglione@hotmail.com
doi: 10.66565/voci.2026.1.NS.aut.07
(https://levocidisophia.it/2026/10/30/accordati-al-mondo-heidegger-e-la-musicologia-modernaio/)
(https://doi.org/10.66565/voci.2026.1.NS.aut.07)
First online: 30/10/2026

Abstract eng

This contribution investigates the influence of Martin Heidegger's thought on modern musicology, with particular reference to the question of listening. Its necessary methodological premise is that Heidegger does not develop a systematic philosophy of music and therefore cannot retrospectively be regarded as a theorist of music in the strict sense. Nevertheless, his thought can be examined because several foundational categories of his existential analytic and later philosophy — such as being-in-the-world, readiness-to-hand, affective disposition, *Stimmung*, language, rhythm, work, truth, technology, and listening — have functioned as conceptual tools for deconstructing the subject-object paradigm that has dominated much of modern musical aesthetics. The article first reconstructs the Heideggerian framework of listening as openness to the world; it then examines the mediation of Heinrich Besseler, who was among the first to reactivate Heideggerian categories within musicology, and the problem of *Gebrauchsmusik*; finally, it discusses several contemporary reworkings of Heidegger's legacy, while problematizing its implications. The central thesis is that Heidegger's most significant effect on musicology does not consist in an explicit musical doctrine, but in an epistemological shift: listening is no longer understood as the neutral perception of a sonic object, but as a situated, affective, rhythmic, historically mediated, and technically configured practice of access to a world of meaning. The conclusion shows how a Heideggerian phenomenology of musical listening makes it possible to think of music not as a *thing*, but as an *event* of belonging and worldly configuration, while nevertheless maintaining a critical caution regarding the limits of this reception.

Keywords: phenomenology of listening, *Stimmung*, *Gebrauchsmusik*, being-in-the-world, modern musicology.

Abstract ita

Il presente contributo indaga l'influenza del pensiero di Martin Heidegger nella musicologia moderna, con particolare riferimento alla questione dell'ascolto. La premessa metodologica obbligatoria è che Heidegger non elabora una filosofia sistematica della musica e non può quindi

essere assunto retrospettivamente come un teorico della musica in senso stretto. Tuttavia, è possibile analizzarne il pensiero poiché alcune categorie fondative della sua analitica esistenziale e del pensiero successivo – come ad esempio essere-nel-mondo, utilizzabilità, disposizione affettiva, *Stimmung*, linguaggio, ritmo, opera, verità, tecnica e ascolto – hanno agito come strumenti concettuali per decostruire il paradigma soggetto-oggetto che ha dominato gran parte dell'estetica musicale moderna. L'articolo ricostruisce anzitutto il quadro heideggeriano dell'ascolto come apertura al mondo, poi esamina la mediazione di Heinrich Besseler, che è stato il primo a far rivivere le categorie heideggeriane nel panorama musicologico, e il problema della *Gebrauchsmusik*, infine discute alcune rielaborazioni contemporanee problematizzando il portato heideggeriano. La tesi sostenuta è che l'effetto più rilevante di Heidegger sulla musicologia non consista in una dottrina musicale esplicita, ma in uno spostamento epistemologico: l'ascolto non viene più inteso come percezione neutra di un oggetto sonoro, bensì come pratica situata, affettiva, ritmica, storicamente mediata e tecnicamente configurata di accesso a un mondo di senso. La conclusione dimostra come la fenomenologia dell'ascolto musicale di matrice heideggeriana consente di pensare la musica non come *cosa*, ma come *evento* di appartenenza e di configurazione mondana, mantenendo tuttavia sempre aperta una cautela critica circa i limiti di tale ricezione.

Keyword: fenomenologia dell'ascolto, *Stimmung*, *Gebrauchsmusik,* soggetto-oggetto, musicologia moderna

Premessa metodologica

Addentrarsi nella *selva* del pensiero heideggeriano, fitta e a tratti intricata, teoricamente densa e ancora aporetica, che conserva cioè nodi interni e tensioni non del tutto risolte, con l'unico scopo di trarne una filosofia della musica è una scommessa persa in partenza. La critica heideggeriana converge sull'idea che Heidegger non possa essere considerato un filosofo della musica per la scarsità di riferimenti al panorama musicale. A maggior ragione, indagare l'influenza di Heidegger nella musicologia moderna significa collocarsi in una zona speculativa al tempo stesso feconda e metodologicamente instabile. *Feconda*, perché il lessico heideggeriano, inusitato e pregno di significato, ha offerto categorie decisive – essere-nel-mondo, utilizzabilità, disposizione affettiva, *Stimmung*, mondo, opera, linguaggio, ritmo, tecnica e ascolto – per ripensare la musica oltre il paradigma dell'oggetto estetico, o meglio oltre la dicotomia soggetto-oggetto (di ascendenza romantica) che ha dominato per molto tempo l'estetica musicale e che assume cioè l'opera come oggetto di contemplazione e l'ascoltatore come soggetto passivo-contemplativo. *Instabile*, perché – come si è detto – Heidegger non ha mai formulato una vera e propria filosofia della musica. Diversamente da Schopenhauer, Nietzsche, Adorno o Jankélévitch, egli non attribuisce alla musica un ruolo centrale nelle sue dissertazioni filosofiche, né elabora un discorso unitario, sistematico, e neppure le dedica un trattato, una sezione autonoma, oppure le conferisce un ruolo (primario o secondario che sia) in una gerarchia delle arti. Proprio per questo, il problema deve essere impostato con grande cautela:[1] non si tratta qui di interrogare il pensiero heideggeriano per scoprire che cosa se ne possa ricavare a proposito dell'universo musicale (l'operazione appare come detto senza dubbio fallimentare), ma in che modo la sua ontologia abbia reso possibile, direttamente o indirettamente, un nuovo modo di pensare la musica, in particolare il tema dell'ascolto.[2] L'influenza heideggeriana nella musicologia moderna ha implicato dunque piuttosto uno spostamento totale di prospettiva: l'ascolto non viene pensato come ricezione passiva di un oggetto sonoro già costituito ma, nel tentativo di considerarlo come *e-vento* (nel senso di *accadere*, *venire alla presenza*, *dischiudersi di significato*), esso è una modalità dell'essere-nel-mondo, una pratica situata, storica, affettiva, tecnica,

attraverso cui la musica apre un orizzonte di senso. In tale prospettiva, ascoltare non equivale semplicemente a percepire suoni ma significa appartenere a un mondo che, nel suono, si articola e prende forma. Non si tratta di una questione meramente estetica: essa implica la ridefinizione del rapporto tra epistemologia, ontologia, scienza acustica. Il tema dell'ascolto può essere considerato dal punto di vista psicoacustico, sociale, analitico, culturale, performativo, tecnico, e di fatto la traccia heideggeriana non nega la legittimità di queste linee teoriche ma ne contesta la pretesa di esaustività. In altri termini, il problema non è sostituire l'analisi musicale, la sociologia della musica o la psicologia dell'ascolto con un'ontologia dell'ascolto di matrice heideggeriana ma è mostrare che l'analisi dell'ascolto presuppone sempre una comprensione del mondo in cui l'evento musicale accade e appare come di per sé significativo.

Il percorso da seguire tra i testi di Heidegger per enucleare il tema dell'ascolto implica una metodologia genealogica, che va dall'analitica esistenziale heideggeriana attraverso i testi di Heinrich Besseler e il dibattito tedesco interbellico sulla *Gebrauchsmusik*, per giungere alle rielaborazioni contemporanee della fenomenologia dell'ascolto, e allo stesso tempo concettuale, che non si limiti cioè a registrare le poche influenze documentabili del pensiero heideggeriano ma distingue tre differenti livelli: l'influenza diretta, l'analogia strutturale e l'uso retrospettivo di categorie heideggeriane (distinguendo tra uso proprio e uso improprio). Si tratta, in quest'ultimo caso, di una distinzione essenziale perché non tutto ciò che appare heideggeriano nella musicologia del Novecento dipende testualmente da Heidegger e non ogni riferimento esplicito a Heidegger produce una vera trasformazione musicologica. Bisogna ragionare con Heidegger, quindi, ma anche *oltre* Heidegger.

La posta in gioco qui è la trasformazione dell'ascolto da problema secondario in termini estetici a luogo teorico primario di riflessione. Se la tradizione estetica vede l'ascolto come il momento ricettivo finale della parabola dell'evento musicale (che comprende la creazione da parte del compositore, l'esecuzione, e poi la ricezione), è proprio la fenomenologia dell'ascolto di matrice heideggeriana che mette in crisi questa sequenza. Heidegger ci fa ragionare sulla primarietà dell'ascolto, essendo esso parte integrante e costitutiva del modo in cui l'opera o l'evento musicale diventano accessibili a un pubblico, fruibili da parte di un soggetto, storicamente determinati. La musica non è solo nell'oggetto che si ascolta, ma è essa stessa un modo in cui l'ascolto accade e, accadendo, apre un mondo straordinario di significati da comprendere.

Dal soggetto all'essere-nel-mondo. La critica heideggeriana dell'oggetto sonoro

Sembra evidente – da ciò che si è detto fin qui – che il primo contributo heideggeriano alla questione dell'ascolto deriva dalla critica del modello soggetto-oggetto, inteso in ottica estetico-musicale. Occorre però procedere per gradi e partire anzitutto dal dominio filosofico. In *Sein und Zeit*, il *Dasein* non è una coscienza isolata che incontra oggetti già costituiti, bensì un essere sempre già situato in un mondo di rimandi, usi, possibilità e significati:[3] esso non va quindi pensato come un soggetto chiuso in sé che poi incontra oggetti esterni, ma come essere-nel-mondo (*In-der-Welt-sein*), già immerso in un contesto pratico. Nei testi di Heidegger, prima dell'oggetto teoricamente osservato c'è il mondo del *prendersi cura*, dell'uso, del *mezzo* (*Zeug*) e della *utilizzabilità* (*Zuhandenheit*). Il mondo non è invece la somma delle cose presenti ma è la struttura di significatività entro cui qualcosa può apparire come pertinente, disponibile, familiare o estraneo. Questa impostazione ha conseguenze decisive per la fenomenologia dell'ascolto musicale: il suono non è inteso primariamente come dato acustico davanti a un soggetto, ma qualcosa che accade all'interno di un orizzonte pratico, affettivo e istituzionale.

La distinzione fra *Zuhandenheit* e *Vorhandenheit* è qui centrale: la *Vorhandenheit* indica il modo in cui l'ente appare come semplice-presenza, ossia come oggetto tematizzato, osservabile e teoricamente determinabile. La *Zuhandenheit*, invece, designa l'ente nel suo *essere-a-portata-di-mano*, utilizzabile, cioè inserito in una rete d'uso e di prassi,[4] e designa il modo in cui incontriamo primariamente le cose nella vita quotidiana: non cioè come oggetti neutrali da osservare, ma come strumenti inseriti in un contesto dato. Un martello, per esempio, non si dà anzitutto come oggetto dotato di peso, forma e materiale, ma come qualcosa *per martellare*, inserito in un ambiente determinato: ogni cosa è compresa a partire dal suo uso. *Vorhandenheit*, invece, significa semplice presenza oggettiva, *essere-sottomano*. È il modo in cui qualcosa appare quando viene isolato dal suo contesto pratico e considerato come oggetto di osservazione teorica. Il martello rotto, per esempio, smette di funzionare silenziosamente nel lavoro e diventa qualcosa che guardiamo, analizziamo, misuriamo, descriviamo. A quel punto non è più primariamente un oggetto di utilizzo, ma un oggetto che si trova davanti a una soggettività.

La differenza decisiva è quindi questa: lo *Zuhanden* precede il *Vorhanden*. Per Heidegger non incontriamo prima oggetti neutri ai quali poi attribuiamo funzioni; al contrario, siamo già immersi in un mondo pratico di significati, e solo successivamente possiamo astrarci da quel coinvolgimento (primario) e assumere un atteggiamento (secondario) teorico-oggettivante. Scherzinger lo riassume bene quando osserva che, per Heidegger, ciò che è *ready-to-hand* viene colto nel suo uso pratico, mentre ciò che è *present-at-hand* emerge quando l'oggetto viene considerato come qualcosa da osservare o tematizzare.[5]

Trasposta in ambito musicale, tale distinzione permette di interrogare l'ascolto moderno: la musica viene esperita anzitutto come oggetto autonomo, da contemplare e analizzare, oppure come pratica nella quale si è già coinvolti? È importante evitare una trasposizione troppo immediata che tende a semplificare la questione e a fuorviare il messaggio heideggeriano. Una sonata non è sicuramente paragonabile a un martello, così come una partitura non è semplicemente uno strumento, un'esecuzione non coincide con una funzione pratica. Tuttavia, ciò che conta è la struttura fenomenologica della familiarità e del coinvolgimento emotivo. Prima che un evento sonoro venga isolato come oggetto di analisi, esso è già inserito in un contesto, potremmo dire in un mondo: un'aula, una chiesa, una sala da concerto, una strada, una memoria culturale, una pratica tecnica, una circostanza sociale. La musica non giunge mai a un ascoltatore puro; giunge sempre a un ascoltatore che sa già, in qualche misura o meglio in qualche *modo*, come relazionarsi a ciò che ascolta. Bisogna insomma considerare anzitutto il *background* culturale, biografico, personale dell'ascoltatore che esperisce. Il concerto moderno, la partitura, il canone e l'analisi formale tendono a produrre un'immagine della musica come oggetto stabile. Questa oggettivazione non è semplicemente un errore: è una forma storica dell'esperienza musicale. Tuttavia, il lessico heideggeriano consente di mostrarne il carattere derivato poiché prima che la musica sia isolata come opera o come testo, essa è evento, prassi, situazione: un *work in progress*, qualcosa che si ascolta *facendo*, partecipando, ricordando, aspettando, abitando un contesto.[6] È in questa direzione che John Covach, negli anni Novanta, ha potuto utilizzare Heidegger per criticare il dualismo cartesiano (termine utilizzato per indicare sostanzialmente il dualismo soggetto-oggetto) in analisi musicale, mostrando come l'assunzione tacita dell'opera come oggetto estetico rischi di occultare il suo carattere mondano. L'analisi formale resta sempre chiaramente utile e possibile, ma deve riconoscere il proprio carattere derivato – e per ciò stesso secondario – rispetto alla comprensione pre-oggettiva entro cui il brano viene originariamente esperito.[7]

Il passaggio è decisivo anche sul piano epistemologico. La musicologia moderna ha spesso oscillato fra due estremi: da un lato, l'analisi formale dell'opera come struttura autonoma; dall'altro, la

riduzione dell'esperienza musicale a reazione soggettiva, emotiva o psicologica. Il pensiero di Heidegger risulta essere utilissimo al riguardo – e anche oserei dire avanguardistico – perché ci sottrae a questo *aut-aut* e ci permette di formulare una terza via: la musica come struttura di significatività che non appartiene né al soggetto isolato né all'oggetto autosufficiente, ma alla relazione *mondana* in cui entrambi, pure inter-rela(zion)ati, e quindi in sé complessi, si costituiscono. L'ascolto diventa allora il nome che si può attribuire a questa relazione originaria che precede ogni tipo di analisi strutturale.

Ascolto, voce e linguaggio. Dal sentire sensibile all'udire pensante

La questione dell'ascolto si apre, in Heidegger, a partire da un nodo decisivo: il rapporto tra udire, linguaggio e comprensione. L'ascolto non è una semplice facoltà sensoriale ma una vera e propria struttura della comprensione. Già in *Sein und Zeit*, il discorso (*Rede*) non è una giustapposizione di proposizioni, ma l'articolazione della comprensibilità. Il punto è questo: per Heidegger il linguaggio non nasce anzitutto come sistema grammaticale o come somma di frasi, ma da una struttura più originaria, la *Rede*, cioè il discorso come articolazione del senso. Il *Dasein* comprende sempre già il mondo; vive in una situazione, si orienta tra cose, usi, possibilità, relazioni. La *Rede* è il modo in cui questa comprensibilità già aperta viene articolata. Per questo motivo Heidegger non parte dalla proposizione base in cui a un soggetto si attribuisce un predicato (questa – secondo il dettato heideggeriano – sarebbe già una forma derivata, teorica, del linguaggio): si va insomma all'origine, e più originariamente il linguaggio esprime un *essere-già-nel-mondo*. Per il filosofo il soggetto non proferisce parole isolate per poi costruire un mondo di significati; al contrario, parla perché si trova già dentro un mondo significativo. L'ascoltare appartiene alla costituzione del *Dasein* come essere-aperto: comprendere significa poter essere chiamati, rispondere, corrispondere.[8] Si ascolta non a partire da una neutralità percettiva originaria poiché il *Dasein* è già sempre aperto, cioè vive in un mondo, comprende, è esposto agli altri, al linguaggio, alle possibilità della propria esistenza. In questo senso, ascoltare non è solo "sentire qualcosa", ma è una modalità di questa apertura. Heidegger parla a tal proposito della chiamata della coscienza (*Ruf des Gewissens*). Qui "essere chiamati" non va inteso in senso psicologico o morale comune, come se qualcuno ci parlasse dall'esterno: la "chiamata" è il modo in cui il *Dasein* viene richiamato a se stesso, alla propria possibilità più propria, grazie all'ascolto. L'ascolto diventa quindi anche capacità di lasciarsi raggiungere da una chiamata che non è un semplice suono, ma un vero e proprio appello esistenziale. Ecco perché il *Dasein* comprende sempre prendendo posizione rispetto a ciò che lo interpella: comprendere non è solo registrare un significato ma è essere coinvolti da esso, lasciarsi chiamare da una possibilità e assumere un modo di essere. Ascoltare significa invece anche essere disponibili a ciò che si manifesta, a ciò che chiama, a ciò che chiede una risposta. Per questo motivo l'ascolto è direttamente legato alla comprensione, alla responsabilità, alla responsività, e alla possibilità di un'esistenza autentica. Questo aspetto diventa ancora più esplicito nel secondo Heidegger, in particolare nei testi raccolti in *Unterwegs zur Sprache*. Il linguaggio qui non è più concepito come strumento dell'uomo, bensì come luogo ideale di ascolto in cui l'uomo è *con-vocato*. Si può ben dire che anche il campo semantico latino di *vox* e *vocare* suggerisce che la voce non è soltanto emissione sonora, ma appello, convocazione, apertura di una risposta possibile. Tuttavia è bene precisare a tal proposito che in Heidegger questo nesso non deriva da un'etimologia latina, bensì dalla connessione esistenziale tra *Rede*, *Hören*, *Schweigen* e *Ruf*.

Se trasponiamo questa impostazione teorica nel dominio dell'ascolto musicale, ci rendiamo conto della straordinaria portata innovativa. In Heidegger il linguaggio non è primariamente comunicazione di contenuti, ma apertura di un mondo; dunque, la musica può essere pensata non come linguaggio in senso semantico-proposizionale, ma come forma di risonanza e di articolazione non concettuale del

senso. Sembra utile richiamare qui la riflessione di Don Ihde il quale ha mostrato che una fenomenologia del suono deve muovere dalla differenza tra udire e ascoltare. Il suono non è un semplice oggetto sensibile, ma un campo nel quale il corpo, lo spazio e il senso si articolano reciprocamente.[9] Ihde distingue il livello base di udire, inteso qui come mera registrazione acustica di un suono cioè percezione del dato sensoriale, dal vero ascoltare, inteso però come atto intenzionale, orientato, selettivo: non tutti i suoni che udiamo sono insomma realmente *ascoltati*, difatti ascoltare implica attenzione, direzione, coinvolgimento corporeo e apertura di senso, richiede cioè una soggettività partecipante – motivo per il quale Ihde non tratta il suono come dato neutro, ma come fenomeno vissuto. È interessante notare infatti che Ihde – probabilmente sulla scia heideggeriana – non limita il concetto di voce alla sola voce umana, ma la estende al carattere vocale delle cose che fanno o producono suono nelle nostre attività d'ascolto; la fenomenologia del suono è così orientata verso il carattere «voiced» dei suoni del mondo.[10] Lønstrup osserva quindi a tal proposito che, per Ihde, il campo uditivo è insieme direzionale e avvolgente: noi seguiamo la provenienza di un suono, ma allo stesso tempo siamo immersi in esso.[11] Per questo l'ascolto è da intendersi come una struttura fenomenologica dell'esperienza del mondo sonoro.

D'altra parte, Jean-Luc Nancy radicalizza estremamente questa intuizione dal sostrato heideggeriano utilizzando a ragione la distinzione tra *entendre* e *écouter*: in francese *entendre* significa sia "udire" sia "comprendere"; *écouter*, invece, indica un ascolto teso, attento, esposto a ciò che *av-viene.* Nancy si chiede proprio in che modo l'ascoltare differisca dall'udire e dal comprendere già determinato, e in che modo ciò che è udito differisca da ciò che è visto. Nella prospettiva decostruttiva-fenomenologica di Nancy, ascoltare significa essere esposti alla risonanza, cioè a un senso che non è semplicemente dato davanti a noi ma vibra, rinvia, si propaga e proprio per questo motivo il senso non è qualcosa che si possiede ma qualcosa a cui si è esposti.[12] È importante qui anche il tema del corpo sonoro che si inserisce proprio in questa nervatura concettuale: Nancy insiste sul fatto che il suono coinvolge il corpo in modo diverso rispetto alla visione poiché il corpo non è soltanto il punto da cui si percepisce, ma diventa una sorta di camera di risonanza che risponde alla musica attraverso vibrazioni interne e attenzione esterna: nell'ascolto è insomma coinvolto l'intero essere del soggetto. Benché Nancy non coincida con Heidegger, la sua riflessione aiuta a comprendere perché l'ascolto può diventare una categoria filosofica e non soltanto psicologica.

Il nodo teorico è ripreso da Heidegger in modo particolarmente netto in *Der Satz vom Grund*. Il filosofo vi afferma che il pensiero stesso deve imparare a "scorgere qualcosa di udibile" e che il pensare è un udire che scorge.[13] L'esempio musicale è qui decisivo per comprendere meglio la problematizzazione messa in campo da Heidegger: se ciò che udiamo in una fuga di Bach fosse soltanto l'onda acustica che mette in vibrazione il timpano, non ascolteremmo mai una fuga di Bach.[14] L'orecchio è condizione necessaria ma non sufficiente dell'ascolto: il vero ascolto, quello autentico, implica una predisposizione, una corrispondenza, una partecipazione al senso di ciò che viene udito. Heidegger dice esplicitamente che noi udiamo *per mezzo dell'orecchio*, ma non semplicemente *con l'orecchio.* Subito dopo cita non a caso Beethoven per spiegare come la sordità fisica non elimini necessariamente la possibilità di un udire più essenziale, più profondo.[15]

Questa tesi è filosoficamente rilevante perché impedisce di ridurre l'ascolto musicale a un evento fisiologico. Il filosofo tedesco non nega assolutamente che l'udito passi attraverso l'organo sensoriale; nega piuttosto che l'organo sensoriale basti da solo a spiegare ciò che propriamente si ascolta. La differenza fra sentire e ascoltare è dunque la differenza fra ricevere stimoli e corrispondere a un'apertura. La musicologia fenomenologica può – anzi deve – partire da questo per criticare tanto il riduzionismo acustico quanto il soggettivismo estetico.

Vereno Brugiatelli ha valorizzato proprio questo aspetto, mostrando che nel *Principio di ragione* Heidegger ricorre a un lessico musicale – suono, tonalità, risuonare, "senza suono", tempo musicale – per introdurre il lettore all'ascolto di una "seconda tonalità" del *Satz vom Grund*.[16] Heidegger non tratta il *Satz vom Grund* soltanto come una formula logica – "nulla è senza ragione" – ma invita il lettore ad ascoltarlo diversamente. La stessa proposizione può infatti essere intesa in due modi, cioè secondo due "tonalità": la prima tonalità è quella abituale, metafisica ("niente è senza fondamento").

In questo senso, il principio significa: ogni ente deve avere una ragione, una causa, un fondamento; la seconda tonalità, invece, non si limita a chiedere il fondamento degli enti ma lascia emergere un'altra questione: non più soltanto "perché ogni cosa ha un fondamento?", ma che rapporto c'è tra essere e fondamento? Qui Heidegger sposta l'attenzione dal piano della spiegazione razionale al piano dell'ascolto dell'essere. Per Brugiatelli, questa seconda tonalità si offre come ascolto della *voce dell'essere*: parlare di un *pensiero che ascolta* non significa trasferire impropriamente una categoria che appartiene al mondo del sensibile nel campo del non sensibile ma significa riconoscere che l'udire umano è già più che semplice stimolazione dell'orecchio. Il lessico musicale – suono, tonalità, risuonare, senza suono, tempo musicale – serve proprio a descrivere questo spostamento. Heidegger non sta parlando di musica in senso stretto: sta usando il linguaggio dell'ascolto e della musica per dirci che il pensiero non deve solo vedere, rappresentare o dimostrare, ma anche prestare ascolto a ciò che nella proposizione resta nascosto, taciuto, non immediatamente tematizzato. In altre parole, il *Satz vom Grund* non va soltanto capito logicamente: va "intonato" diversamente, per essere realmente compreso. Brugiatelli dimostra qui che Heidegger pur non arrivando a costruire una teoria della musica, si serve del mondo musicale come diverso modo del pensare, un *pensare musicalmente*: non più il pensiero che pretende di fondare e rappresentare tutto, e che tutto riduce al linguaggio per comprendere, ma il pensiero che ascolta la tonalità nascosta del fondamento e si apre al rapporto tra essere, fondamento e *Ab-Grund*, cioè *fondo senza fondo*.

Ritmo, Fuge e Satz. Temporalità dell'ascolto e struttura dell'opera

Un'analisi della questione dell'ascolto in Heidegger implica per forza di cose una disamina sul ritmo. Risulta pertinente riportare qui le osservazioni interessanti di David Nowell-Smith, il quale ha mostrato che, nel commento heideggeriano alla poesia di Stefan George *In stillste ruh*, il concetto di *rhuthmos* non viene interpretato come flusso, ma come *Fügung*, ossia come articolazione, giuntura, quindi il ritmo è ciò che struttura il movimento e proprio strutturandolo lo lascia "riposare in se stesso" (un modo per dire che il ritmo dà forma al movimento e, per questo, gli dà in qualche modo anche "quiete", o potremmo dire stabilità).[17] Il movimento, in questo senso, trova una sua coerenza, una sua misura interna, grazie al ritmo. È come in una fuga musicale: le voci si muovono, entrano, si rispondono, si trasformano, si rincorrono, ma non si disperdono perché sono tenute insieme da una tensione interna, una struttura che le articola in maniera dinamica. Questa lettura è importante perché sposta il ritmo fuori dalla sua accezione puramente prosodica o metrica, come è di solito inteso. Il ritmo non è soltanto la distribuzione di accenti e durate: qui diventa il modo in cui un movimento si raccoglie, si ordina e si lascia esperire come forma temporale. Ancora una volta l'universo musicale è utilizzato da Heidegger per rafforzare la sua idea: esso non è soltanto un'analogia esterna, ma diventa un modo per pensare la temporalità dell'apparire, l'intreccio di presenza e assenza, movimento e riposo. E tuttavia, se il ritmo è *Fügung* allora è spiegata la tesi secondo la quale l'ascolto musicale non è una semplice registrazione asettica di successioni acustiche ma implica un accesso a un ordine di *presenza in movimento*. Insomma, ciò che l'Io ascolta è propriamente la struttura interna di un accadere, e per questo la fenomenologia dell'ascolto musicale, a partire da Heidegger, assume il ritmo non come parametro esterno ma come forma temporale dell'apertura al mondo, a un ordine significativo di cose nel quale si è da sempre inseriti.[18]

Stimmung: la musica come accordatura affettiva e ontologica

Un confronto produttivo tra Heidegger e la fenomenologia dell'ascolto musicale non può prescindere dall'analisi del concetto di *Stimmung.* Difatti è proprio la *Stimmung* non un'emozione psicologica interna al soggetto ma il modo stesso in cui – e qui il riferimento è a *Sein und Zeit* – il *Dasein* si trova già aperto a un mondo.[19] La *Stimmung* è la traccia rivelatrice del fatto che non siamo mai spettatori neutrali dell'ente ma siamo sempre disposti, *accordati*, esposti a un modo di significatività.[20] Per comprendere meglio la questione e il legame con la testualità heideggeriana, mi servo della lettura che ne dà Annalisa Caputo, la quale ha insistito sulla genealogia musicale del termine: *Stimmung* indica originariamente, nel tedesco del XVI secolo, l'accordatura degli strumenti; solo in seguito ha assunto il significato di tonalità sentimentale, temperamento emotivo, atmosfera, clima affettivo.[21] Questa stratificazione semantica è decisiva: il termine non passa dalla musica alla filosofia come semplice metafora, ma conserva nel suo uso filosofico un *nucleo musicale*: essere in una *Stimmung* significa *essere accordati*, trovarsi in una disposizione che non appartiene solo all'interiorità, ma al rapporto complessivo fra sé e mondo. È per questo che Caputo può parlare di una lettura anti-dualistica dell'esperienza affettiva in Heidegger. La *Stimmung* non appartiene soltanto alla psiche, né soltanto all'ambiente; non è un contenuto mentale, ma un modo di apertura.[22] In termini musicali, essa non equivale a un'emozione suscitata da un brano, ma alla struttura stessa dell'essere accordati. La musica è allora un caso privilegiato perché rende sensibile ciò che in ogni esperienza è già all'opera: il fatto che il mondo non viene colto da un soggetto neutro, ma si dà sempre secondo una tonalità. Qui Caputo spiega che, per Heidegger, i sentimenti non sono oggettivi, ma nemmeno semplicemente soggettivi; la *Stimmung* non è una cosa posta dentro l'anima, ma è piuttosto il "come" del nostro *essere accordati* al Mondo.

Erik Wallrup ha sviluppato questa linea heideggeriana in modo più sistematico. In *Being Musically Attuned*, egli ricostruisce la storia della *Stimmung* e la mette al centro dell'atto dell'ascoltare. In *From Mood to Tone*, mostra come il concetto di mondo possa diventare operante nella musicologia contemporanea: il mondo musicale non è soltanto il contesto esterno dell'opera, ma l'unità dinamica fra opera, ascolto, analisi, istituzione, tradizione e trasformazione storica.[23] Per questo motivo, la conclusione di Caputo al riguardo mi sembra pertinente in quanto pur essendo prudente (l'autrice sostiene infatti che Heidegger non offre una psicologia delle emozioni e la sua prospettiva ha limiti epistemologici espliciti; tuttavia, proprio perché insiste sulla prima persona, sulla storicità e sul contesto di relazione, essa può ancora resistere alla riduzione scientista e psicologista dell'affettività) apre un orizzonte altro per una fenomenologia dell'ascolto musicale:[24] l'analisi neurocognitiva dell'emozione musicale è indispensabile ma insufficiente poiché di fatto deve essere integrata con una descrizione dell'ascolto come esperienza soggettiva.

Besseler e l'ascolto come storicamente configurato

Il punto storico in cui l'analitica heideggeriana diventa effettivamente operativa per la musicologia moderna è rappresentato da Heinrich Besseler, musicologo tedesco e probabilmente allievo di Heidegger durante le sue lezioni a Friburgo. Nei saggi sull'ascolto musicale e in particolare in *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Besseler non trasferisce semplicemente alcuni termini filosofici heideggeriani sul terreno musicale, ma ridefinisce l'oggetto stesso della sua ricerca: non più l'opera come entità autonoma isolata, bensì il modo in cui la musica diviene accessibile a chi la pratica e la ascolta (in tedesco *Zugangsweise)*.[25] Nelle *Fundamental Issues of Musical Listening* la crisi della tradizione musicale chiusa, l'insufficienza delle opposizioni armoniche e il limite delle spiegazioni fisiologiche o acustico-matematiche conducono Besseler a chiedere non che cosa sia la musica in astratto, ma proprio come essa divenga accessibile entro una determinata configurazione storica

dell'ascolto.[26] Caputo ricorda che Besseler assume dalla lezione heideggeriana non soltanto il tema dell'ascolto, ma anche l'idea di un *Dasein* pratico, mondano e concretamente relazionale.[27] La musica non è quindi semplicemente un oggetto di contemplazione: è una *Weise menschlichen Daseins*, un modo dell'esistenza umana. Da qui deriva la distinzione tra *Umgangsmusik* e *Darbietungsmusik*: la prima indica una musica inserita nell'uso, nella prassi e nella vita comunitaria; la seconda una musica offerta alla presentazione e alla distanza del concerto.[28] L'opposizione non va intesa in senso ingenuamente gerarchico, come se la musica d'uso fosse più autentica o più originaria perché più semplice o più immediata: essa chiarisce piuttosto che ogni musica implica un regime di accesso, una configurazione di spazi, gesti, istituzioni e attese che determina il modo in cui essa può essere ascoltata.[29] Sicuramente non è un caso che Besseler sviluppi il concetto di *Gebrauchsmusik* proprio nel contesto della propria formazione friburghese, negli anni in cui insomma *Sein und Zeit* prende forma, e lo impiega per pensare la natura pratica e mondana della musica contro la sua riduzione a oggetto autonomo di contemplazione.[30] La *Gebrauchsmusik* si avvicina così alla struttura dello *Zeug*: non perché la musica diventi un semplice utensile, ma perché essa appare originariamente entro un *avere-a-che-fare*, un agire, un suonare, un danzare, un respirare, un partecipare.[31] Proprio per questo Scherzinger evita ogni semplificazione funzionalistica: la musica d'uso non coincide con una pura utilità esterna, ma occupa uno spazio intermedio fra autonomia estetica e consumo, fra forma e prassi, fra distanza interpretativa e coinvolgimento.[32] La critica besseleriana del concerto, o più precisamente della sala da concerto, va compresa entro questo quadro teorico: il pubblico moderno appare spesso come una collettività raccolta nello stesso spazio, ma separata dall'azione musicale, chiamata non a partecipare, bensì a ricevere l'esecuzione secondo modalità già codificate di attenzione, silenzio, distanza e approvazione.

Solo con cautela, questa diagnosi può essere estesa ad alcune forme contemporanee di ascolto funzionale o ambientale, nelle quali la musica accompagna pratiche sociali o di consumo senza costituire il centro di una partecipazione effettiva: la musica tende così a costituire un ascolto separato dall'azione, misurato dall'effetto e dall'applauso.[33] La *Gebrauchsmusik*, al contrario, rinvia a una pratica – e in questo senso si può dire che il teatro greco ne rappresenta un antecedente emblematico poiché si riferisce a una musica funzionale, comunitaria e performativa, cioè una concezione della musica anteriore alla moderna autonomia estetica dell'opera – nella quale ascoltare significa partecipare, nel senso letterale di *prendere parte*. L'esempio della danza è qui decisivo: il danzatore non assume la musica come presenza oggettiva, ma la co-esegue corporalmente, lasciandosi guidare dal ritmo e rispondendo a esso. Per Besseler, dunque, la musica diventa originariamente accessibile come modo quotidiano dell'essere umano; non comunica un contenuto esterno come un linguaggio proposizionale, ma configura un *Mitvollziehen*, un *compiere-con*, nel quale gesto, corpo e mondo musicale si implicano reciprocamente.[34]

Un secondo asse genealogico permette di precisare il problema dell'ascolto come *situazione*. Adussi ha mostrato che il vero esordio filosofico del giovane Günther Anders riguarda proprio la fenomenologia dell'ascolto: in *Zur Phänomenologie des Zuhörens* la musica impressionista non è assunta come esempio generico di percezione sonora, ma come esperienza collocata in una situazione determinata.[35] La categoria centrale diventa la *Zuständlichkeit*, cioè la concreta situazionalità entro cui una musica diventa accessibile. Nelle *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen*, questa impostazione si traduce nell'idea di una esistenza musicale (*musikalische Existenz*) come *In-Musik-sein*, essere-nella-musica, formulazione che richiama esplicitamente l'*In-der-Welt-sein* heideggeriano.[36]

Il confronto con Adorno rende più chiara la questione.[37] Proprio Adussi ricorda che Adorno giudicò il progetto andersiano «troppo heideggeriano», perché fondato sulla situazione e sull'accesso

esistenziale alla musica.[38] Laddove invece Anders privilegia l'ascolto come apertura situata, Adorno sposterà il problema verso la mediazione sociale, il feticismo musicale e la regressione dell'ascoltatore.[39]

Questa linea è utile anche per non sovrastimare Heidegger. Ursitti osserva che Heidegger non scrive di musica nello stesso modo in cui ne scrivono Anders o Adorno; per parlare di una musicologia heideggeriana occorre piuttosto ricostruire un nucleo criptico, disseminato nei suoi testi.[40] Tale nucleo diventa però rilevante quando lo si collega all'idea che non udiamo anzitutto dati sonori puri, ma cose, eventi, direzioni e mondi. In questo senso l'opera musicale non si lascia ridurre né al materiale acustico né alla proiezione soggettiva: è il luogo in cui una materia sonora entra nell'apertura di un mondo condiviso.[41]

Ripensare l'opera musicale

Problematizzare l'ascolto musicale implica ripensare anche l'opera musicale in quanto oggetto assoluto (totalmente estrapolato dal suo contesto d'origine): in questo quadro, Carl Dahlhaus rimane un interlocutore essenziale. La sua ricostruzione dell'idea di musica assoluta mostra come la tradizione moderna abbia attribuito alla musica strumentale un valore filosofico elevandola a paradigma estetico-musicale.[42] Questo processo ha avuto un valore sicuramente emancipativo, perché ha riconosciuto alla musica una dignità non dipendente dalla parola, dalla rappresentazione o dalla sua funzione, ma ha anche favorito una concezione dell'opera come oggetto autosufficiente. La prospettiva heideggeriana permette allora di correggere tale unilateralità: l'opera non va dissolta nell'esperienza soggettiva, ma non va nemmeno estrapolata dal suo accadere, anzi essa va pensata come evento in cui si apre un mondo di senso. A tal proposito, è interessante introdurre il concetto di *musicking* elaborato da Christopher Small, il quale, pur non appartenendo alla linea heideggeriana, sposta l'attenzione dalla musica intesa come *cosa* alla musica come *attività*: comporre, eseguire, ascoltare, danzare, partecipare sono tutte forme del *fare musica*.[43] In termini heideggeriani: la musica non si esaurisce nella *Vorhandenheit* (semplice presenza) dell'opera ma vive nella rete dei modi in cui viene praticata e compresa grazie all'ascolto. In *Der Ursprung des Kunstwerkes* Heidegger chiarisce questa questione in termini ontologici: l'opera d'arte non è innanzitutto oggetto estetico, ma accadere della verità, cioè messa-in-opera di una apertura di mondo.[44] Wallrup ha chiamato questa dinamica *musical worlding*: il mondo musicale non è soltanto il contesto esterno dell'opera, ma l'intreccio fra opera, ascoltatore, analisi, istituzioni e storia.[45]

A proposito di opera musicale, è interessante notare come l'influenza heideggeriana non si limiti soltanto ad offrire nuovi spunti di riflessione: è di Tung-Lung Lin un caso compositivo esplicito perché in *The Heidegger Collection* articola cinque movimenti a partire da concetti di *Sein und Zeit* – *State-of-Mind*, *Idle-Talk*, *Moment-of-Vision*, *Dread*, *Being-towards-the-End* – e tenta di tradurre categorie ontologiche in materiale orchestrale.[46] Lin dichiara di voler far dialogare la filosofia heideggeriana e il linguaggio musicale, assumendo la composizione come luogo privilegiato di esposizione di una possibile ontologia della musica.[47] Il primo movimento, affidato inizialmente a un assolo di violino, interpreta la tonalità emotiva come intonazione fondamentale dell'intera opera.[48] Il rischio programmatico è evidente perché è chiaro qui che un concetto filosofico può diventare semplice titolo extramusicale di una musica rappresentativa. Tuttavia il caso specifico preso in oggetto mostra che la ricezione di Heidegger diviene stimolante perché il suo pensiero qui non è semplicemente descritto o rappresentato, ma c'è un tentativo di ascoltarlo musicalmente, trasformarlo in gesto, timbro, ritmo e organizzazione formale.[49]

Un controcanto critico

Una ricostruzione scientificamente responsabile deve includere per forza di cose un momento di critica e discernimento, soprattutto in un caso come questo in cui Heidegger non arriva mai a una formulazione teoreticamente convincente del dominio musicale. Francesca Sgarro Di Modugno, discutendo Eugenio Trías, mostra che il rapporto fra Heidegger e la musica può essere assunto anche come un vero e proprio problema polemico. Trías rimprovera alla filosofia occidentale, e in particolare al secondo Heidegger, di avere privilegiato il *logos*, linguistico-verbale, dimenticando la possibilità di un pensare musicale.[50] La sua accusa è particolarmente forte: proprio il filosofo della voce e dell'ascolto avrebbe dedicato soltanto poche righe alla musica, mostrando così la subordinazione della *phoné* al *logos*.[51] Per questo è necessario che la musicologia post-heideggeriana assuma la forza dirompente, innovativa e problematizzante delle categorie heideggeriane ma su di esse non può fondare in maniera immediata e acritica una filosofia della musica che soprattutto comprenda anche le innovazioni contemporanee in ambito musicale.

Lo stesso vale per le scienze contemporanee dell'ascolto: Caputo sostiene che la fenomenologia heideggeriana delle *Stimmungen* non debba essere opposta ai dati neuroscientifici, ma messa in dialogo con essi, distinguendo però spiegazione causale e comprensione fenomenologica.[52] Le neuroscienze possono descrivere simulazione incarnata, correlati neurali dell'emozione, memoria uditiva, aspettative ritmiche e processi attentivi; non per questo esauriscono la domanda su che cosa significhi abitare un mondo sonoro. L'esperienza emotiva, ricorda Caputo, appartiene sempre a qualcuno e non può essere neutralizzata da una descrizione impersonale.[53] Per questo la *Stimmung* può funzionare come categoria di mediazione: non è una misurazione psicologica, ma il nome di un'apertura affettiva che coinvolge corpo, storia, relazione e mondo.

In questo quadro teorico non si può non fare cenno anche al tema della *Gelassenheit*. Nel colloquio di *L'abbandono*, Heidegger sottrae il pensiero alla volontà rappresentativa: il non-volere non è inerzia, ma disposizione ad accogliere ciò che non rientra nel dominio dell'intelletto.[54] L'abbandono non coincide con la passività, poiché nel lasciare si annuncia una forma più alta di agire, non produttiva e non appropriativa.[55] L'attesa lascia aperto ciò che attende e conduce alla *Gegnet*, cioè la "contrada", che non indica una regione spaziale, ma l'aperto che "lascia venire incontro le cose" e nella quale il pensiero stesso è accolto.[56] Applicata all'ascolto musicale, questa struttura non prescrive un ascolto debole o indeterminato, né un ascolto passivo; indica piuttosto la sospensione dell'appropriazione analitica (a tutti i costi) soprattutto quando essa vuole così esaurire il fenomeno musicale che, ibrido, vive nel tempo e nello spazio. Perché la musica si manifesti come tale, occorre sospendere la pre(te)sa oggettivante e lasciarsi coinvolgere dallo stra-ordinario campo di senso che essa apre. Heidegger ci insegna infatti che non ascoltiamo mai da una neutralità originaria, poiché siamo sempre già *accordati al mondo*.

Bibliografia

- Adussi, Filippo. «Fenomenologia della "situazione musicale". Note sul "problema dell'ascolto" in Günther Anders e Theodor W. Adorno». *Scenari* 21 (2024): 345-362. https://doi.org/10.7413/24208914194.
- Besseler, Heinrich. "Appendix: Fundamental Issues of Musical Listening (1925)". Trad. Matthew Pritchard con Irene Auerbach. *Twentieth-Century Music* 8, no. 1 (2011): 49-70. https://doi.org/10.1017/S1478572212000011.
- Besseler, Heinrich. *Das musikalische Hören der Neuzeit*. Berlin: Akademie-Verlag, 1959.
- Besseler, Heinrich. "Grundfragen des musikalischen Hörens". *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 32 (1926): 35-52.
- Besseler, Heinrich. *L'ascolto musicale nell'età moderna*. Trad. Maurizio Giani. Bologna: Il Mulino, 1993.
- Brugiatelli, Vereno. «L'invito di Heidegger all'ascolto del "suono senza suono" del *Satz vom Grund*». *Logoi.ph – Journal of Philosophy* III, no. 9 (2017): 145-150.
- Cantillo, Clementina. «Poesia, musica, canto. Alcune considerazioni su Heidegger e Adorno». In *Metafisica dell'immanenza. Scritti per Eugenio Mazzarella*. Vol. III, *Poesia e natura*, a cura di Pierandrea Amato, Alberto Giovanni Biuso, Vincenzo Bochicchio, Maria Teresa Catena, Felice Masi, Valeria Pinto, Nicola Russo e Simona Venezia, 365-380. Milano-Udine: Mimesis, 2021.
- Caputo, Annalisa. "For a Reinterpretation of Heideggerian 'Stimmungen'. From Music to Neuroscience?". *Logoi.ph – Journal of Philosophy* III, no. 9 (2017): 113-135.
- Covach, John R. "Destructuring Cartesian Dualism in Musical Analysis". Music Theory Online 0, no. 11 (1994), https://doi.org/10.30535/mto.0.11.1
- Dahlhaus, Carl. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1978.
- Dahlhaus, Carl. *The Idea of Absolute Music*. Trad. Roger Lustig. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Eldred, Michael. *The Quivering of Propriation: A Parallel Way to Music*. Versione 3.0, 2010. Testo online, Artefact. https://arte-fact.org/qvrpropn.html (consultato il 2 novembre 2026).
- Heidegger, Martin. "Der Ursprung des Kunstwerkes". In *Holzwege*, 25-49. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1950.
- Heidegger, Martin. *Essere e tempo*. A cura di Franco Volpi, sulla versione di Pietro Chiodi. Milano: Longanesi, 2005.
- Heidegger, Martin. *Il principio di ragione*. A cura di Franco Volpi. Trad. Giorgio Gurisatti e Franco Volpi. Milano: Adelphi, 2004.
- Heidegger, Martin. *L'abbandono*. Introduzione di Carlo Angelino. Trad. Adriano Fabris. Genova: Il Nuovo Melangolo, 2004.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer, 1927.
- Heidegger, Martin. *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen: Günther Neske, 1959.
- Hinton, Stephen. "The Idea of *Gebrauchsmusik* – Revisited". *Danish Yearbook of Musicology* 43 (2019): 3-19.
- Ihde, Don. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. 2nd ed. Albany: State University of New York Press, 2007.
- Lin, Tung-Lung. «The Heidegger Collection. Composizione per orchestra». *Logoi.ph – Journal of Philosophy* III, no. 9 (2017): 136-144.
- Lønstrup, Ansa. "Don Ihde: *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*". *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research* 26, no. 48 (2010): 136-138. https://doi.org/10.7146/mediekultur.v26i48.2622.

- Matassi, Elio. «Heidegger e l'ascolto». In *L'esperienza musicale. Per una fenomenologia dei suoni*, a cura di Luca Nostro, 87-93. Roma: Manifestolibri, 2002.
- Mazzoni, Augusto. *Il dono delle muse. Heidegger e la musica*. Genova: Il Nuovo Melangolo, 2009.
- Nancy, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Galilée, 2002, tr. it. *All'ascolto*, a cura di Enrica Lisciani Petrini. Milano: Raffaello Cortina, 2004.
- Nicolaci, Federico. *Esserci e musica. Heidegger e l'ermeneutica musicale*. Saonara: Il Prato, 2012.
- Pritchard, Matthew. "Who Killed the Concert? Heinrich Besseler and the Inter-War Politics of *Gebrauchsmusik*". *Twentieth-Century Music* 8, no. 1 (2011): 29-48. https://doi.org/10.1017/S1478572211000272.
- Rentmeester, Casey, e Jeff R. Warren. "Introduction: Music, Being, Thinking". In *Heidegger and Music*, a cura di Casey Rentmeester e Jeff R. Warren, ix-xiv. Lanham: Rowman & Littlefield, 2022.
- Rentmeester, Casey, e Jeff R. Warren, a cura di. *Heidegger and Music*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2022.
- Scherzinger, Martin. "Heideggerian Thought in the Early Music of Paul Hindemith". *Perspectives of New Music* 43, no. 2/44, no. 1 (Summer 2005-Winter 2006): 80-125.
- Sgarro Di Modugno, Francesca. «Musica, tecnica e metafisica. Alcune questioni heideggeriane "dentro" la filosofia del limite di Eugenio Trías». *Logoi.ph – Journal of Philosophy* III, no. 9 (2017): 151-163.
- Small, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
- Ursitti, Filippo. *Anders, Adorno, and Heidegger Entangled*. Padova: Padova University Press, 2024.
- Wallrup, Erik. *Being Musically Attuned: The Act of Listening to Music*. Farnham: Ashgate, 2015; London-New York: Routledge, 2016.
- Wallrup, Erik. "From Mood to Tone: On Schoenberg and Musical Worlds". *Danish Musicology Online*, Special Edition (2016): 123-144.

[1] La cautela è confermata dalla letteratura recente. Annalisa Caputo osserva che, a partire dagli anni Novanta, l'idea di un Heidegger totalmente indifferente alla musica ha iniziato progressivamente a dissolversi, pur restando indiscutibile la scarsità dei riferimenti diretti a questa forma d'arte. Ciò non elimina il problema, ma lo ridefinisce. L'interesse non riguarda l'esistenza di una dottrina heideggeriana della musica; riguarda piuttosto le modalità con cui il pensiero heideggeriano è stato assunto da musicologi, teorici dell'ascolto, compositori e filosofi della musica come matrice per porre domande che la musicologia tradizionale lasciava spesso sullo sfondo. Caputo ricostruisce infatti diverse linee di ricezione, dalle opere musicologiche di Besseler fino ai tentativi compositivi di Tung-Lung Lin, mostrando che il problema non si lascia ridurre a una semplice presenza o assenza della musica nei testi heideggeriani. Si veda a tal proposito Annalisa Caputo, "For a Reinterpretation of Heideggerian 'Stimmungen'. From Music to Neuroscience?", *Logoi.ph - Journal of Philosophy* III, no. 9 (2017): 113-114. Caputo formula il punto in questi termini: "the assumption that Heidegger was totally uninterested in music has begun to fade".

[2] Casey Rentmeester e Jeff R. Warren, "Introduction: Music, Being, Thinking", in *Heidegger and Music*, a cura di Casey Rentmeester e Jeff R. Warren (Lanham: Rowman & Littlefield, 2022), ix-xiv; Casey Rentmeester e Jeff R. Warren, *Heidegger and Music* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2022), 1-6. A proposito dell'influenza di Heidegger sui musicologi, si veda Augusto Mazzoni, *Il dono delle muse. Heidegger e la musica* (Genova: Il Nuovo Melangolo, 2009), 9-11. Proprio in queste pagine Mazzoni sottolinea che è necessario reinterpretare criticamente l'inespresso nel pensiero heideggeriano. Interessante è inoltre la ricostruzione fatta nel testo del rapporto che Heidegger intesse con la musica dal punto di vista biografico (Mazzoni, *Il dono delle muse*, 23) e delle occorrenze scritturali in cui egli si dedica esplicitamente al tema musicale (Mazzoni, *Il dono delle muse*, 26-27).

[3] Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen: Max Niemeyer, 1927), §§ 12-18, 52-88; trad. it. *Essere e tempo*, a cura di Franco Volpi, sulla versione di Pietro Chiodi (Milano: Longanesi, 2005). I rinvii a *Sein und Zeit* seguono la paginazione tedesca standard.

[4] Heidegger, *Sein und Zeit*, §§ 15-16, 66-76.
[5] Martin Scherzinger, "Heideggerian Thought in the Early Music of Paul Hindemith", *Perspectives of New Music* 43, no. 2/44, no. 1 (Summer 2005-Winter 2006): 93-95. Scherzinger precisa che Besseler "attended Heidegger's philosophy lectures" e "incorporated many of its central motifs" nel proprio lavoro.
[6] Federico Nicolaci, *Esserci e musica. Heidegger e l'ermeneutica musicale* (Saonara: Il Prato, 2012), 31: "La musica è nel suo farsi".
[7] John R. Covach, "Destructuring Cartesian Dualism in Musical Analysis", *Music Theory Online* 0, no. 11 (1994), paragrafi 1-7 e 20-24.
[8] Heidegger, *Sein und Zeit*, § 34, 160-166; §§ 54-60, 267-301.
[9] Don Ihde, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, 2nd ed. (Albany: State University of New York Press, 2007), 3-14, 47-75.
[10] Ansa Lønstrup, "Don Ihde: Listening and Voice. Phenomenologies of Sound", *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research* 26, no. 48 (2010): 137, https://doi.org/10.7146/mediekultur.v26i48.2622.
[11] Il nesso con Heidegger sta nel fatto che Ihde vuole liberare la filosofia del suono dal predominio delle metafore visive. La tradizione occidentale tende spesso a pensare la conoscenza come visione: evidenza, chiarezza, prospettiva, rappresentazione, oggetto davanti al soggetto. Ihde, invece, cerca un vocabolario più propriamente uditivo. Lønstrup nota che la metodologia di Ihde si appoggia soprattutto a Husserl e Heidegger e mira a costruire una nuova lingua dell'esperienza sonora, evitando appunto la dipendenza da metafore ottiche. Cfr. Lønstrup, "Don Ihde", 137-138. Lønstrup segnala in Ihde la ricerca di una "new language for the auditory experience" e la necessità di evitare le "visual metaphors".
[12] Jean-Luc Nancy, *À l'écoute* (Paris: Galilée, 2002), 13-31; trad. it. *All'ascolto*, a cura di Enrica Lisciani Petrini (Milano: Raffaello Cortina, 2004).
[13] Martin Heidegger, *Il principio di ragione*, a cura di Franco Volpi, trad. Giorgio Gurisatti e Franco Volpi (Milano: Adelphi, 2004), 87-88. Heidegger formula il passaggio in termini netti: "Il pensiero è un udire, che scorge".
[14] Heidegger, *Il principio di ragione*, 87-88.
[15] Mazzoni riporta proprio questa citazione heideggeriana: "Noi udiamo, non l'orecchio. Noi udiamo, è vero, per mezzo dell'orecchio, ma non con l'orecchio, se il 'con' sta qui a significare che è l'orecchio, in quanto organo sensoriale, che ci comunica ciò che udiamo. Pertanto, se l'orecchio umano diviene ottuso, insensibile, e cioè sordo, può pur sempre accadere che, come nel caso di Beethoven, un uomo oda altrettanto bene, anzi, forse addirittura ancora di più, e cose più grandi di prima". Mazzoni, *Il dono delle muse*, 104.
[16] Vereno Brugiatelli, "L'invito di Heidegger all'ascolto del 'suono senza suono' del *Satz vom Grund*", *Logoi.ph - Journal of Philosophy* III, no. 9 (2017): 145-146. Brugiatelli parla esplicitamente di "due diverse tonalità della tesi del fondamento" e dell'ascolto della "voce dell'essere".
[17] David Nowell-Smith, "The Art of Fugue: Heidegger on Rhythm", *Gatherings: The Heidegger Circle Annual* 2 (2012): 41. Nowell-Smith richiama il passaggio heideggeriano secondo cui "Rhythm, rhuthmos, does not mean flux and flowing, but rather structure [Fügung]".
[18] Il collegamento con *Der Satz vom Grund* permette di precisare ulteriormente la questione. Nel testo heideggeriano, *Satz* significa proposizione, principio, salto, ma anche, secondo la lettura di Brugiatelli, tempo musicale. Quando il pensiero compie il salto fuori dalla rappresentazione, non si sposta semplicemente da un luogo teorico a un altro; entra in un diverso modo di ascoltare ciò che la tesi del fondamento dice tacendo. L'ascolto del "suono senza suono" non è accesso a un contenuto occulto, ma trasformazione del rapporto con il dire. Brugiatelli, "L'invito di Heidegger all'ascolto", 149-150; Heidegger, *Il principio di ragione*, 92-97.
[19] Questa condizione in Heidegger è chiamata *Befindlichkeit* (situatività): si può dire che la *Befindlichkeit* è la struttura ontologica generale e indica il fatto che il *Dasein* si trova sempre già in una certa situazione, consegnato a un mondo, esposto a ciò che lo riguarda. Non siamo prima soggetti neutrali e poi, in un secondo momento, proviamo sentimenti; siamo sempre già "situati", "toccati", "disposti" in qualche modo. La *Stimmung*, invece, è il modo concreto in cui questa *Befindlichkeit* si manifesta. Può essere tradotta con "tonalità emotiva", "disposizione", "umore", "accordatura". Una *Stimmung* non è un semplice stato psicologico interno, ma il modo in cui il mondo si apre per noi: nella noia, nell'angoscia, nella gioia, nella malinconia, il mondo non resta identico e poi noi vi aggiungiamo un'emozione; cambia il modo stesso in cui esso ci appare. A tal proposito Nicolaci scrive che la musica, in quanto espressione dell'esserci, scaturisce proprio dalla *Befindlichkeit*. Federico Nicolaci, *Esserci e musica. Heidegger e l'ermeneutica musicale* (Saonara: Il Prato, 2012), 46.
[20] Heidegger, *Sein und Zeit*, §§ 29-30, 134-142.
[21] Caputo, "For a Reinterpretation of Heideggerian 'Stimmungen'", 117-118. Caputo ricorda che Stimmung mantiene anche i significati musicali di "tuning, pitch, tone, consonance, temperament, harmony, agreement".
[22] Caputo, "For a Reinterpretation of Heideggerian 'Stimmungen'", 113, 119-120. Caputo sottolinea che il termine "can not be put into a traditional dualistic scheme".

[23] Erik Wallrup, *Being Musically Attuned: The Act of Listening to Music* (Farnham: Ashgate, 2015; London-New York: Routledge, 2016), 1-25, 215-220; Erik Wallrup, "From Mood to Tone: On Schoenberg and Musical Worlds", *Danish Musicology Online*, Special Edition (2016): 123-124.
[24] Caputo, "For a Reinterpretation of Heideggerian 'Stimmungen'", 133-134.
[25] Heinrich Besseler, "Grundfragen des musikalischen Hörens", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 32 (1926): 35-52; Heinrich Besseler, "Appendix: Fundamental Issues of Musical Listening (1925)", trad. Matthew Pritchard con Irene Auerbach, *Twentieth-Century Music* 8, no. 1 (2011): 49-70; Heinrich Besseler, *Das musikalische Hören der Neuzeit* (Berlin: Akademie-Verlag, 1959); trad. it. *L'ascolto musicale nell'età moderna*, trad. Maurizio Giani (Bologna: Il Mulino, 1993).
[26] Heinrich Besseler, "Appendix: Fundamental Issues of Musical Listening (1925)", trad. Matthew Pritchard con Irene Auerbach, *Twentieth-Century Music* 8, no. 1 (2011): 49-50. Besseler formula il problema come domanda sul modo in cui la musica "becomes or may become accessible".
[27] Caputo, "For a Reinterpretation of Heideggerian 'Stimmungen'", 114. Caputo definisce Besseler "Heidegger's pupil in Freiburg" e collega questa ricezione al tema di un Dasein pratico-musicale.
[28] Heinrich Besseler, "Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert", *Archiv für Musikwissenschaft* 16 (1959): 21-24, 35-43.
[29] Scherzinger ha mostrato con precisione la prossimità fra questo lessico e la distinzione heideggeriana tra *Zuhandenheit* e *Vorhandenheit*. Scherzinger, "Heideggerian Thought in the Early Music of Paul Hindemith", 93-95.
[30] Martin Scherzinger, "Heideggerian Thought in the Early Music of Paul Hindemith", *Perspectives of New Music* 43, no. 2/44, no. 1 (Summer 2005-Winter 2006): 93.
[31] Scherzinger, "Heideggerian Thought in the Early Music of Paul Hindemith", 93-94.
[32] Scherzinger, "Heideggerian Thought in the Early Music of Paul Hindemith", 93-95.
[33] Besseler, "Fundamental Issues of Musical Listening", 51-53. Besseler descrive il pubblico del concerto come "an unlimited and undifferentiated mass" e la ricezione come "passive devotion".
[34] Besseler, "Fundamental Issues of Musical Listening", 61-62. Il concetto di *Gebrauchsmusik* attraversa poi la musicologia del Novecento ed è dimostrazione di come l'ascolto sia non solo una questione musicologica ma anche una questione sociale e politica. Hinton ha ricostruito la fortuna del termine nella Repubblica di Weimar, collegandolo alla critica del concerto borghese, alla riforma pedagogica e alla ridefinizione della relazione fra musica e uso. Stephen Hinton, "The Idea of Gebrauchsmusik - Revisited", *Danish Yearbook of Musicology* 43 (2019): 5-7, 11-14. Tornando sul tema nel 2019, Hinton precisa che Besseler aveva già impiegato la categoria di *Zugangsweise* per mostrare come l'accesso estetico a certe forme musicali non passi attraverso il puro ascolto distanziato, ma attraverso la partecipazione: suonare, cantare, danzare, usare. Hinton, "The Idea of Gebrauchsmusik - Revisited", 12-17. Di conseguenza, *Gebrauchsmusik* e musica autonoma non devono essere trattate come essenze rigide: la stessa musica può essere letta secondo diverse modalità di accesso, e il concetto di uso funziona soprattutto come correttivo agli eccessi dell'autonomia del soggetto estetico. Matthew Pritchard, "Who Killed the Concert? Heinrich Besseler and the Inter-War Politics of Gebrauchsmusik", *Twentieth-Century Music* 8, no. 1 (2011): 29-34, 39-48. Anche il caso di Hindemith, analizzato da Scherzinger, conferma che non si deve contrapporre semplicemente forma e prassi: la prima produzione hindemithiana conserva una densità compositiva che non si lascia dissolvere nella funzione, ma al tempo stesso pensa la forma sonora come inserita in un mondo di gesti, strumenti, festival, pedagogie e situazioni collettive. Scherzinger, "Heideggerian Thought in the Early Music of Paul Hindemith", 83-96. L'ascolto risulta così sempre già pratico e istituzionale, anche quando si presenta come contemplazione pura. Besseler osserva che il danzatore "does not listen, but responds"; Hinton ricorda che l'accesso estetico può passare attraverso "playing, dancing or singing along".
[35] Filippo Adussi, "Fenomenologia della 'situazione musicale'. Note sul 'problema dell'ascolto' in Günther Anders e Theodor W. Adorno", *Scenari* 21 (2024): 346-347, https://doi.org/10.7413/24208914194. Elio Matassi, in un saggio dedicato a Heidegger e all'ascolto, sottolinea come questo testo di Anders sia fortemente influenzato dal pensiero heideggeriano: Elio Matassi, "Heidegger e l'ascolto", in *L'esperienza musicale. Per una fenomenologia dei suoni*, a cura di Luca Nostro (Roma: Manifestolibri, 2002), 87-93. Adussi precisa che non si tratta di "percezione acustica" in generale, ma dell'ascolto in una "situazione" determinata.
[36] Adussi, "Fenomenologia della 'situazione musicale'", 347-349. Adussi cita Anders: "In quanto l'esistenza umana è determinata dalla musica [...] si chiama 'esistenza musicale'".
[37] Per un approfondimento del rapporto tra Adorno e Heidegger si veda anche Clementina Cantillo, "Poesia, musica, canto. Alcune considerazioni su Heidegger e Adorno", in *Metafisica dell'immanenza. Scritti per Eugenio Mazzarella*, vol. III, *Poesia e natura*, a cura di Pierandrea Amato, Alberto Giovanni Biuso, Vincenzo Bochicchio, Maria Teresa Catena, Felice Masi, Valeria Pinto, Nicola Russo e Simona Venezia (Milano-Udine: Mimesis, 2021), 365-380.
[38] Adussi, "Fenomenologia della 'situazione musicale'", 349-352, 362. Adussi assume come controcampo adorniano la diagnosi della "regressione dell'ascolto".
[39] Filippo Ursitti, *Anders, Adorno, and Heidegger Entangled* (Padova: Padova University Press, 2024), 41-47.
[40] Ursitti, *Anders, Adorno, and Heidegger Entangled*, 81-83. Ursitti definisce questo nucleo musicale heideggeriano una "cryptic musicology".

[41] Ursitti, *Anders, Adorno, and Heidegger Entangled*, 84-87. Ursitti sottolinea che ciò che si ode non sono mere "acoustic sensations", ma gli enti nel loro orizzonte mondano.
[42] Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel: Bärenreiter, 1978), 7-28; *The Idea of Absolute Music*, trad. Roger Lustig (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 1-19.
[43] Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (Middletown: Wesleyan University Press, 1998), 2, 8-9.
[44] Martin Heidegger, "Der Ursprung des Kunstwerkes", in *Holzwege* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1950), 25-49. Anche Mazzoni sottolinea che, se per Heidegger l'opera d'arte è una messa in opera della verità, lo è anche la musica: Mazzoni, *Il dono delle muse*, 65.
[45] Wallrup, "From Mood to Tone", 123-124. Wallrup formula il punto dicendo che "a musical work installs a world, that it 'worlds'".
[46] Tung-Lung Lin, "The Heidegger Collection. Composizione per orchestra", *Logoi.ph - Journal of Philosophy* III, no. 9 (2017): 136. Lin dichiara il proprio obiettivo: "mostrare la possibilità di una relazione tra la filosofia di Heidegger e il mio linguaggio musicale".
[47] Lin, "The Heidegger Collection", 136-137.
[48] Lin, "The Heidegger Collection", 137. Lin collega il primo movimento alla possibilità di dare "l'intonazione fondamentale all'intera collezione".
[49] Invero, sul piano teorico è possibile citare Michael Eldred, il quale propone una "via alla musica" parallela alla via heideggeriana al linguaggio. Eldred insiste sulla necessità di non spiegare la musica mediante qualcosa di altro da essa. Una via non metafisica alla musica dovrebbe lasciare che la musica si mostri come musica, senza ridurla a linguaggio delle emozioni, mimesi, forma acustica o prodotto della soggettività. Si può discutere la radicalità di questa posizione, ma essa conferma un punto centrale: l'influenza heideggeriana agisce spesso come critica del paradigma rappresentativo. La musica non va compresa anzitutto come segno di altro; va pensata come modo autonomo di accadere del senso. Michael Eldred, *The Quivering of Propriation: A Parallel Way to Music*, versione 3.0, 2010. Eldred propone come filo conduttore della via parallela alla musica la formula: "To put music as music into music".
[50] Francesca Sgarro Di Modugno, "Musica, tecnica e metafisica. Alcune questioni heideggeriane 'dentro' la filosofia del limite di Eugenio Trías", *Logoi.ph - Journal of Philosophy* III, no. 9 (2017): 151-152. Questa analisi implica anche uno sguardo critico sulla questione della tecnica in Heidegger: per Heidegger la tecnica moderna è pensata come *Gestell*, quindi il rischio è che l'ambito tecnologico venga considerato soltanto come minaccia o imposizione; tuttavia la musica contemporanea si è servita della tecnica anche e soprattutto come materiale poetico. Si pensi, per esempio, al caso discusso da Sgarro Di Modugno attraverso Trías: lo Stockhausen di *Gesang der Jünglinge* e *Mikrophonie I* mostra che voce, spazio, elettronica e trasformazione del suono non sono soltanto dominio tecnico, ma aprono nuovi campi di ascolto, ambienti nei quali il suono viene generato, manipolato e spazializzato come evento.
[51] Sgarro Di Modugno, "Musica, tecnica e metafisica", 152. Sgarro Di Modugno riporta il giudizio di Trías secondo cui è "semplicemente scandaloso" che Heidegger dedichi così poco spazio alla musica.
[52] Caputo, "For a Reinterpretation of Heideggerian 'Stimmungen'", 133-134. Caputo definisce il discorso heideggeriano un "ontological framework", non una psicologia delle emozioni.
[53] Caputo, "For a Reinterpretation of Heideggerian 'Stimmungen'", 134. Caputo insiste sulla necessità di preservare la "singular and historical experience of each of us".
[54] Martin Heidegger, *L'abbandono*, introduzione di Carlo Angelino, trad. Adriano Fabris (Genova: Il Nuovo Melangolo, 2004), 41-42. Nel colloquio Heidegger formula l'attesa così: "Non dobbiamo fare nulla, soltanto restare in attesa".
[55] Heidegger, *L'abbandono*, 43-44.
[56] Heidegger, *L'abbandono*, 49-54. Heidegger chiarisce il rapporto alla contrada con la formula: "lasciarsi ricondurre all'Aperto della contrada".

La soglia del cristallo. L'ontologia dell'*Ereignis* e la *performance art*.

Diritti in capo agli autori, parte di numero speciale in open peer review a cura di Giacomo Fronzi [revisionato da Giacomo Fronzi e Moira De Iaco, senza aggiungere commenti sui contenuti in quanto tutto ok per i revisori]

Annagiulia Costantino, Università degli studi di Bari Aldo Moro
E-mail: annacostatino1502@gmail.com
doi: 10.66565/voci.2026.1.NS.aut.08
(https://levocidisophia.it/2026/10/30/la-soglia-del-cristallo/)
(https://doi.org/10.66565/voci.2026.1.NS.aut.08)
First online: 30/10/2026

Abstract eng

This paper analyzes the productivity and limits of Martin Heidegger's ontology of art in relation to contemporary performance art. Starting from the reinterpretations of Gianni Vattimo, Byung-Chul Han and Erika Fischer-Lichte, the essay reflects on Heidegger's diagnosis, which calls into question the foundations of traditional aesthetics and highlights the risk of reducing the artwork to a mere object within the museum system. On this basis, it seeks to show how performance art, and specifically Marina Abramović's most recent work can radicalize the theoretical scope of Heideggerian concepts. This hypothesis is tested against the case of the exhibition *Transforming Energy*, through a phenomenological investigation, supplemented by the analysis of curatorial and critical sources. The essay brings out the gap between Heidegger's logocentrism and a performative practice grounded in bodily presence, the cultivation of silence, and active engagement with mineral matter. It argues that the exhibition and performance space designed by the artist constitutes an aporetic threshold in which the dissolution of the distance between visitor and work reactivates the dimension of *Ereignis*, offering a model of non-objectifying relation between human beings and the world within the contemporary exhibition institution.

Keywords: Embodied experience, perceptual suspension, liminal aesthetics, enframing (Gestell), ontological dwelling

Abstract ita

Il presente contributo analizza la fecondità e i limiti dell'ontologia dell'arte di Martin Heidegger in relazione alla performance art contemporanea. Muovendo dalle riletture di Gianni Vattimo, Byung-Chul Han ed Erika Fischer-Lichte, il saggio riflette sulla diagnosi heideggeriana che mette in questione i fondamenti dell'estetica tradizionale, evidenziando il rischio di riduzione dell'opera a

mero oggetto nel circuito museale. Su questa base, si propone di mostrare come la performance art, e in particolare l'ultimo lavoro di Marina Abramović, possa radicalizzare il raggio teoretico dei concetti heideggeriani. Tale ipotesi viene vagliata sul caso della mostra *Transforming Energy*, attraverso un'indagine fenomenologica, integrata con l'analisi delle fonti curatoriali e critiche. Il saggio evidenzia lo scarto tra il logocentrismo heideggeriano e la prassi performativa fondata sulla presenza corporea, la disposizione del silenzio e l'interazione attiva con la materia minerale. Si intende dimostrare come lo spazio espositivo e performativo predisposto dall'artista costituisca una soglia aporetica in cui la dissoluzione della distanza tra visitatore e opera riattiva la dimensione dell'*Ereignis,* offrendo un modello di relazione non oggettivante tra l'uomo e il mondo nel cuore dell'istituzione espositiva contemporanea.

Keyword: esperienza incarnata, sospensione percettiva, estetica liminale, im-posizione (Gestell), dimorare ontologico

1. Transforming Energy

Un corpo adagiato su una lastra di pietra; l'udito schermato da cuffie fonoisolanti; la rinuncia forzata ai telefoni. Sotto la superficie corporea, incastonati nella materia minerale, cristalli di quarzo, ametista e tormalina. Il visitatore viene sollecitato a sospendere l'atteggiamento percettivo ordinario: gli oggetti non si offrono più a uno sguardo che li assimili, ma chiedono di essere abitati attraverso una postura di ascolto e di presenza.

È dentro questo scenario che si sviluppa *Transforming Energy*, l'ultimo progetto di Marina Abramović presentato a maggio 2026 presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia. Nelle sale espositive veneziane la tradizione pittorica rinascimentale dialoga con la performance art: la *Pietà (Anima Mundi)* di Abramović e Ulay viene posta dinanzi all'ultima opera nota di Tiziano, rimasta incompiuta. L'inserimento del suo progetto nel contesto museale veneziano evidenzia fin da subito il nodo critico della mostra: il rapporto tra la memoria storica dell'istituzione e la natura dell'evento performativo. Questo progetto sancisce il punto d'approdo di una ricerca iniziata nel 1988, quando Abramović e Ulay percorsero a piedi, per tre mesi, la Grande Muraglia Cinese[1]. Nel corso di quella performance itinerante – la prima che non prevedeva la presenza del pubblico – l'artista sviluppò una concezione profondamente vitalistica della natura, alimentata dalla fiducia nella corrispondenza tra il microcosmo e il macrocosmo, tra corpo umano e materia terrestre. L'interesse per le cosiddette *ley lines* nacque proprio dall'osservazione di come l'energia corporea si alterasse in risposta alla composizione minerale del terreno attraversato (argilla, ferro, quarzo o rame)[2]. Nel 1991, alla Victoria Miro Gallery di Londra, Abramović concretizzò queste intuizioni in un'installazione incentrata sul rapporto tra materia minerale e corpo umano: in quell'occasione vennero introdotti per la prima volta gli oggetti transitori, originariamente concepiti come lunghe tavole coperte di rame ossidato e integrate da cuscini di quarzo rosa o di ossidiana e da trittici verticali. Come sottolineato dal curatore della mostra veneziana, Shai Baitel, l'installazione invita a sostare in un "tempo minerale" e ad abitare un ritmo tellurico in cui il partecipante, ponendosi in una disposizione di ascolto nei confronti degli oggetti, diventa il catalizzatore dell'energia latente della materia. La mostra nasce dal tentativo di Abramović di superare la natura storicamente effimera dell'arte performativa, garantendone la riattivazione e la continuità nel tempo attraverso la materia minerale. Una volta varcato l'ingresso della mostra, il partecipante viene invitato (almeno sul piano ideale) a interrompere la condizione di iperconnessione quotidiana – con la consegna di telefoni e orologi – e a indossare cuffie fonoisolanti. Nella conferenza stampa, l'artista ha ribadito come l'esposizione

intenda sottrarsi a una mera contemplazione passiva per schiudere la possibilità di un'esperienza sinestetica trasformativa, intesa in termini di partecipazione e di ascolto attivo. Negli scritti degli anni Novanta sui *Transitory Objects*, Abramović aveva già chiarito che tali oggetti non sussistono come opere concluse, ma necessitano della mediazione corporea dei partecipanti per attivarsi. Come evidenzia l'artista: "il singolo non dovrebbe mai provocare un'interruzione nel circolo della natura; non dovrebbe mai usare l'energia senza ripristinarla. Quando ha luogo la trasformazione, l'oggetto riceve la forza per funzionare"[3]. *Transforming energy* problematizza così lo statuto epistemologico della performance: si assiste a un ribaltamento strutturale in cui il corpo dell'artista è assente dallo spazio scenico, mentre il pubblico, attraversando gli spazi e gli oggetti minerali, assume il ruolo di effettivo performer. Resta tuttavia da chiedersi quanto questa dinamica di fruizione sia effettivamente spontanea o culturalmente e istituzionalmente orientata. Il saggio intende mantenere aperta questa tensione, interrogando la capacità dell'istituzione museale di riassorbire la portata sovversiva dell'opera entro dinamiche di consumo codificate. Se l'intento dichiarato dell'opera mira a eccedere la dimensione della pura contemplazione estetica soggettiva, definita criticamente da Heidegger come *Erlebnis*, occorre verificare su quali basi teoretiche sia possibile concettualizzare e ripensare l'accadere di questa eccedenza, e intendere la portata dell'urto trasformativo che l'opera intende innescare.

2. Il tempo: Heidegger, Han, Abramović

Durante la celebre conferenza tenuta a Marburgo nel 1924, Heidegger espone le sue intuizioni germinali sul concetto di tempo, inteso come struttura costitutiva e fondativa dell'esistenza umana. Il suo intento non è proporre una teoresi univoca e universalmente valida, bensì indagare la relazione che lega l'Esserci al mondo. L'argomentazione heideggeriana muove da una de-costruzione del tempo ordinario, ossia "il tempo della natura e del mondo"[4]. Rigettando ogni impostazione oggettivante e assolutizzante, Heidegger critica aspramente la concezione dominante del tempo quantitativo, misurabile e cronologico, in quanto oblia la temporalità autentica dell'esistenza. In questo quadro, il confronto con il Libro XI delle *Confessioni* di Agostino rappresenta un nodo teorico cruciale: è proprio a partire dal pensiero agostiniano che Heidegger elabora i nuclei embrionali di alcune categorie che verranno pienamente sviluppate in *Essere e Tempo* – prima fra tutte la nozione di *Befindlichkeit* ("sentirsi situato"). Agostino radicalizza la questione della misurazione del tempo, giungendo a ipotizzare la coincidenza tra la dimensione temporale e la vita dell'anima: "In te, torno a dire, misuro il tempo; le cose transuenti ti mettono in un "sentirti" che rimane, mentre esse si dileguano […] È il mio sentirmi che misuro, ripeto, quando misuro il tempo"[5]. In questo rovesciamento emerge la specificità ontologica del *Dasein*, la cui essenza si definisce come temporalità originaria, strutturalmente protesa al divenire ("ha sempre da essere"). Sostituendo alla successione lineare degli "ora" la struttura estatica del *Dasein*, Heidegger pone le premesse per superare il *Chronos* e rintracciare nel futuro la dimensione dell'autenticità esistenziale. Successivamente, nella svolta teorica della *Kehre* – chiaramente visibile nei *Concetti fondamentali* (corso tenuto a Friburgo nel 1941) -, l'essere non viene più pensato a partire dalla temporalità del *Dasein*, bensì all'interno della storia epocale, ossia nella dimensione originaria dell'*Ereignis* come evento destinale. Rileggendo il detto di Anassimandro, Heidegger approfondisce il nesso tra essere e tempo, superando definitivamente l'idea di una temporalità cronologica, vuota, per enfatizzarne piuttosto il carattere destinale: è il tempo opportuno e favorevole (*Kairos*) che assegna e accorda la presenza limitata di ogni ente[6]. In *Il profumo del tempo*, Byung-Chul Han mette in luce la deriva patologica che la temporalità inautentica – profeticamente presagita da Heidegger – ha assunto nella tarda modernità. Lo smarrimento esistenziale dell'uomo contemporaneo è la diretta conseguenza del tempo "atomizzato"[7] e ateleologico in cui è immerso. Nella ricostruzione di Han, l'esperienza del presente è riassumibile da due categorie decisive: la discontinuità e l'isolamento. La dissoluzione di

ogni ordine di senso confina l'uomo nell'accelerazione cieca e nel consumo frenetico di istanti fugaci, volti ad appagare superficialmente i sensi. Si tratta di ciò che Heidegger identificava e criticava nella nozione di *Erlebnis,* la mera fruizione soggettiva:

> *Il tempo continua a precipitare, anzi incalza, per pareggiare la sua essenziale mancanza di essere, ma fallisce, poiché l'accelerazione da sola non genera alcun fermo. Essa, piuttosto, fa apparire ancora più pervasiva l'attuale mancanza di essere*[8].

In questo orizzonte di accelerazione e frammentazione, la mostra *Transforming Energy* si pone come un radicale tentativo di riappropriazione di una temporalità autentica, sganciata dalle logiche utilitaristiche del presente. In una delle sale della mostra, si trovano dei metronomi in ottone che si muovono in *slow motion*, e di fronte ad essi delle sedie a sdraio. Si tratta di *As Slow as Possible* (2024), un contributo dedicato da Abramović a John Cage. Sulle istruzioni si legge: "Siediti comodamente. Ascolta il suono del metronomo. Procedi. Durata: illimitata". Richiamando il padre della neoavanguardia musicale americana, Abramović dà la possibilità ai partecipanti di accedere a una dimensione sonora inedita, in cui l'attenuazione della ricettività sensoriale al mondo operata dalle cuffie schiude la possibilità di scoprire l'operatività di suoni altrimenti impercettibili. La decontestualizzazione del metronomo consente di sovvertire la logica tradizionale del tempo cronologico: il ticchettio rallentato, unito all'utilizzo delle cuffie fonoisolanti, rappresenta la condizione di possibilità dell'indugiare contemplativo. La stasi corporea unita al silenzio neutralizza l'atteggiamento calcolante con cui l'uomo abita il mondo, trasformando la fruizione in un'esperienza somatica e incarnata. Il partecipante viene così invitato a trascendere l'inautentica temporalità ordinaria, dandogli la possibilità di varcare la soglia di un tempo abissale[9].

3. *Dal Gestell alle vie della salvezza*

La deriva occidentale dell'oblio dell'Essere rappresenta un sintomo della più ampia trasformazione dell'uomo moderno e del suo modo di abitare il mondo. In *Saggi e Discorsi*, Heidegger mette in luce come la tecnica moderna si alimenti dello sfruttamento costante delle risorse, configurandosi come una "pro-vocazione"[10] che ridefinisce la natura in termini riduttivamente utilitaristici: "pretende dalla natura che essa fornisca energia che possa come tale essere estratta e accumulata".[11] Così le materie prime vengono assoggettate a una catena di trasformazioni volte al controllo e all'impiego. In questo processo, l'uomo non opera da sé, bensì risponde all'im-posizione (*Gestell*): la struttura di senso sradicante che orienta e condiziona il suo rapporto con il reale, riducendo la natura a semplice fondo[12] (*Bestand*), ossia a riserva permanentemente disponibile.

Lungi dall'essere un mero strumento tecnico, la *techne* nella sua accezione originaria greca è un modo di disvelamento (*aletheia*) entro cui gli enti vengono alla presenza. La tecnica moderna, tuttavia, ne tradisce l'essenza, configurandosi come una "pro-vocazione" che assoggetta la realtà a una visione calcolante. Questo disvelamento "non accade solo nell'uomo e in modo decisivo per opera sua"[13], bensì possiede un carattere destinale (*Geschicht*), inteso come la "raccolta degli invii dell'Essere"[14], ossia il movimento di apertura e di donazione con cui l'Essere accade nelle singole epoche storiche. Prendendo consapevolezza di questo orizzonte destinale, l'uomo può affrancarsi dal ruolo di "servo" per farsi "ascoltante"[15]. La libertà non coincide infatti con la volontà intenzionale del soggetto, bensì con il movimento dell'Essere che ritraendosi garantisce il manifestarsi degli enti. In questo scarto tra la dimensione intenzionale dell'agire umano e la postura dell'ascolto, si individua la struttura ontologica della mostra *Transforming Energy*: la privazione dei consueti ancoraggi tecnologici, la rinuncia a ogni forma di possibile distrazione (come il telefono) e l'indugiare nella stasi corporea, sollecitano il partecipante ad assumere una postura contemplativa. Sollevato dal ruolo

abituale di "servo" della tecnica, l'uomo viene guidato a farsi ascoltante, in un ascolto propriocettivo di sé e di ciò che accade nello spazio della propria cinesfera.

Tuttavia, il *Gestell*, pur occultando l'emergere della verità intesa come disvelamento, racchiude in sé la possibilità del proprio superamento. Emblematici sono i versi di Hölderlin: "Ma là dove c'è il pericolo, cresce /Anche ciò che salva"[16]. Per Heidegger, "salvare" significa cogliere la reale essenza della tecnica oltre la sua concezione puramente strumentale. Questa non va metafisicamente intesa come sostanza astratta e imperitura. Piuttosto, rimane fedele al significato originario del verbo *Wesen*, ossia, il movimento dinamico dell'essere che concede (*gewähren*) e dispone l'apertura (*Lichtung*) entro cui gli enti possono manifestarsi. L'Esserci non esiste al di fuori della sua relazione con l'Essere; è situato e condizionato da un orizzonte di senso che lo precede e lo determina. In tal senso, tra l'Essere e il *Dasein* non vi è una determinazione simmetrica causale, bensì una co-originarietà: l'Essere necessita dell'uomo per disvelarsi, e l'uomo, a sua volta, necessita dell'Essere per determinarsi nella propria essenza. Entrambi appartengono reciprocamente a un unico evento di senso (*Ereignis*).[17] In virtù del fatto che l'im-posizione è un invio destinale dell'Essere, in ciò che concede risiede la possibilità di salvezza: l'uomo viene chiamato a corrispondere all'appello dell'Essere, facendosi custode di quel nascondimento che garantisce la manifestatività degli enti. Pertanto, il movimento della donazione originaria si dà propriamente nel suo stesso ritrarsi. La via verso la salvezza risiede nella capacità dell'uomo di cogliere la reale essenza della tecnica, non come un mero strumento di suo dominio, ma come invio destinale dell'essere. Solo in tal senso l'uomo può riscattarsi dall'illusione di controllare la tecnica e di considerare quest'ultima come l'unico modo di rapportarsi al mondo. Per cogliere questa salvezza, Heidegger invita ad assumere un atteggiamento meditante (*Andenken*) del pensiero, al fine di custodire e salvaguardare il movimento dell'Essere. Fintanto che l'uomo rimane legato alla concezione strumentale della tecnica, la via della salvezza gli è preclusa. Ne consegue che la natura costitutiva della tecnica consta di una duplice ambiguità intrinseca: da un lato, il *Gestell* provoca l'uomo al punto da condurlo a un assorbimento totale nella dinamica dell'impiegare le risorse naturali come fondo, così da compromettere nelle sue fondamenta il rapporto dell'uomo con l'essenza della verità; dall'altro, il *Gestell* è frutto del concedere originario dell'Essere. Proprio attraverso la tecnica, in cui risiede il pericolo più estremo, l'uomo può acquisire la consapevolezza di dover corrispondere all'appello dell'Essere, determinandosi come custode della *Lichtung*:

> *L'inarrestabilità dell'impiegare e il ritenimento di ciò che salva si passano accanto come, nel corso degli astri, le traiettorie di due stelle. Solo che questo loro passarsi accanto è l'arcano (das Verborgene) della loro vicinanza*[18].

Questa dinamica viene esemplificata da Heidegger con l'immagine emblematica della traiettoria di due stelle che scorrono parallele. In egual modo, pericolo e salvezza rappresentano la natura dualistica del carattere destinale dell'Essere. Immerso nel *Gestell*, l'uomo si trova all'apice della lontananza dalla fonte, in cui l'Essere sembra essere obliato, e sostituito dalla produttività della tecnica. Tuttavia, lo smarrimento ontologico che genera evidenzia come il vuoto di quella distanza non gli sia indifferente, bensì incalza proprio nella maggior lontananza. Solamente cambiando la direzione del suo sguardo, e quindi interrogando l'Essere, l'uomo può riorientarsi verso la fonte, risalendo verso l'origine. Ne consegue che il mistero di questo rapporto di vicinanza-lontananza è la condizione di possibilità per cui l'uomo può riappropriarsi della propria dignità di custode dell'Essere. È su questo confine liminale che si innesta il ruolo dell'arte: in quanto *techne*, l'arte condivide con la tecnica la medesima radice originaria del disvelamento, ma anziché ridurre il reale a mera riserva calcolabile, ne custodisce il senso e la gratuità. Tuttavia, la fruizione estetica contemporanea diventa il bersaglio polemico di Heidegger poiché degrada l'opera a mero prodotto culturale, o a oggetto di diletto o di

critica intellettuale: il visitatore in un museo tende a trattare le opere esposte come degli oggetti da consumare freneticamente, identificando così l'arte solo con l'esperienza superficiale e fugace dell'*Erlebnis* ed eludendo la salvaguardia della sua reale essenza, quale luogo originario dell'accadere della verità[19].

La questione della tecnica converge nella celebre formula: "Il domandare è la pietà del pensiero"[20]. Solamente riattivando la domanda sull'Essere, l'uomo può ritrovare la via della salvezza; un domandare che è disponibile ad accogliere, ad attendere, a lasciar emergere la verità dell'Essere. Secondo Heidegger, l'uomo non deve rigettare ingenuamente la tecnica, poiché essa determina strutturalmente il nostro modo di agire e relazionarci col mondo. Piuttosto, dovrebbe mantenere una costante distanza critica che gli permetta di vivere all'interno del contesto tecnologico, senza ridursi a mero ingranaggio del *Gestell*. Sospendendo la logica calcolante e del consumo, si ridimensiona la portata assolutizzante della tecnica riconoscendo il suo dipendere intimamente da un'ulteriorità non oggettivabile. Il ritegno ontologico a cui l'uomo deve corrispondere per non dissolversi nella logica della prestazione viene sintetizzato da Heidegger con il termine "abbandono" (*Gelassenheit*)[21]: una postura esistenziale che, come evidenzia Iain D. Thomson, si concretizza nella ricettività attiva del dimorare poeticamente, rinunciando a imporre una forma arbitraria e artificiale al reale per mettersi in ascolto di ciò che nell'evento oppone resistenza[22]. Pertanto, la postura dell'abbandono nell'allestimento di *Transforming Energy* si traduce nella volontà dell'artista di sottrarre i minerali alla determinazione univoca del *Gestell,* invitando il visitatore a non consumare l'opera come mero stimolo emotivo, ma a esercitare una ricettività attiva verso l'inesauribile alterità della materia.

Han, a partire da un'analisi attenta del verbo *verweilen* (indugiare/trattenere), ricorrente nella filosofia matura di Heidegger, intravede nell'indugiare contemplativo quella dimensione esistenziale obliata dall'uomo moderno e sostituita dagli imperativi assolutizzanti della tecnica[23]. In conclusione, Heidegger auspica un nuovo tempo, non assoggettato all'utile e al profitto, bensì un tempo autentico che sia presupposto necessario dell'atteggiamento contemplativo. Se il lavoro e la tecnica conducono a un'assimilazione totale e indifferenziata delle cose, il tempo dell'attesa le lascia accadere senza alcuna pretesa di controllo, rispettando la loro alterità. La formula adorniana "prossimità nella distanza"[24] rende perfettamente questo concetto: un rapporto di vicinanza con gli enti che implica la custodia della loro intima distanza.

4. *La natura performativa dell'Ereignis*

Per poter comprendere lo scarto tra la dimensione esperienziale quotidiana e quella trasformativa della performance, si rivela concettualmente proficuo ripercorrere l'ontologia dell'arte del secondo Heidegger. In *Sentieri interrotti*, in particolare nel saggio sull'*Origine dell'opera d'arte*, Heidegger dichiara l'impossibilità di indagare l'essenza dell'arte a partire dalla mera comparazione di opere o attraverso ragionamenti deduttivi. Sebbene l'opera d'arte possieda una propria matericità che tradizionalmente è stata interpretata in chiave allegorica o simbolica, la prospettiva heideggeriana rifugge da un approccio riduttivo. L'innesco fenomenologico della sua riflessione risiede nell'arte figurativa, specificatamente nello sguardo rivolto alle scarpe di contadino dipinte da Van Gogh che rappresentano un vero e proprio dispositivo di sospensione della temporalità ordinaria: "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"[25]. Heidegger interpreta questo manifestarsi dell'ente nell'opera, non come una mera rappresentazione mimetica, ma come l'accadere, disvelandosi, della sua stessa essenza (ciò che i greci definivano originariamente come *Aletheia)*. In tal senso, l'artista cessa di essere il creatore dell'opera per farsi colui che accoglie il movimento dinamico e autosufficiente dell'opera nel suo venire alla presenza[26]. Il nucleo della

riflessione heideggeriana risiede infatti nel valorizzare l'opera, non come puro frutto della *poiesis* o della singola volontà umana, bensì come evento dell'Essere che trascende la dimensione individuale. Come evidenzia Gianni Vattimo, l'opera in senso heideggeriano costituisce un varco, un'apertura ontologica che non si limita a porre qualcosa di già preesistente nel mondo. La natura dell'opera si coglie piuttosto nel concetto di *Stiftung*, da intendersi come "dono" – ossia il carattere originario di un'apertura non derivabile da alcun ente – e come *Anfang*[27], l'inizialità dell'Essere che precede e precorre ogni storia. Questa apertura si mantiene viva nella tensione tra il Mondo (*Welt*), inteso come intelligibilità, il fondamento di ogni apertura storica, e la Terra (*Erde*), ossia ciò che rimane nell'opacità e sfugge costantemente a ogni tendenza oggettivante. È la Terra la sorgente da cui ogni ente spontaneamente emerge e a cui si ritrae, secondo quella dinamica di svelamento definita da Heidegger come l'"emergente-custodente" (*physis*). Questi due poli coesistono nella messa in opera della verità attraverso quello che Heidegger definisce "il riposo" dell'opera, ossia la quiete dinamica che implica un "intimo raccoglimento"[28]. Solo assumendo su di sé il ruolo della custodia, nel senso di lasciar essere l'opera nella sua intrinseca natura conflittuale, questa potrà emergere nella sua effettiva autenticità. Diversamente, l'opera verrebbe degradata a mero mezzo utile alla produzione di fugaci stati emotivi[29]. Il concetto heideggeriano di riposo declina ontologicamente ciò che è incarnato in *Transforming Energy*: l'immobilità dei minerali e la stasi del corpo dei partecipanti non sono riduttivamente riassumibili in una mera assenza di movimento, poiché è proprio in quell'intermezzo di tensione dinamica che si dà l'opera come trasformazione. In tal senso, la ricerca di una temporalità autentica è cruciale: il visitatore deve assumere una postura oblativa, non oggettivante, affrancandosi dalla tendenza della modernità tecnologica di ridurre la trama ontologica e relazionale del mondo a mera immagine consumabile[30]. Nell'*Evento*, Heidegger evidenzia come nel corso della storia l'uomo abbia antropomorfizzato l'Essere e l'ente. Questo processo ha reso l'uomo il centro e la misura del reale, culminando nella modernità con il soggetto cartesiano e la volontà di potenza nietzschiana. Contro questa dinamica di antropomorfizzazione, è importante sottolineare come l'*Ereignis* per Heidegger sfugge a una presa oggettivante e al tentativo di identificarlo a un mero accadere processuale[31]. La portata trasformativa dell'"evento" heideggeriano è stata lucidamente affrontata nel volume *Performance* di Giacomo Fronzi, in cui l'autore sottolinea così questo aspetto:

> *Si configura come evento di appropriazione (Er-eignis) di uomo, essere ed ente, una coappartenenza dinamica che, quando transita dal possibile all'essere, diviene performatività in atto, quindi performance. […] Ogni performance vive di oscillazioni e di angoscia, di sentimenti che, nella loro nebulosità, hanno una natura proattiva e trasformativa*[32].

Evidenzia criticamente come il rapporto di coesistenza tra l'essere e l'uomo può concretamente essere inteso come "relazione dinamica tra soggetto e ambiente, e tra soggetto e alterità (umana e animale)".[33] Tuttavia, l'autore non si esime dal mettere in guardia dagli erronei tentativi di ridurre l'evento heideggeriano a fatto empirico. Pertanto, con il presente contributo, non si intende snaturare la struttura teoretica dei concetti heideggeriani; si vuole piuttosto dimostrare come la mostra *Transforming Energy* non sia semplicisticamente la trasposizione artistica dell'*Ereignis* heideggeriano, bensì riproponga la medesima struttura di sospensione del nostro modo ordinario di abitare il mondo. Questa prospettiva è stata indagata dalla studiosa tedesca Erika Fischer-Lichte che, in *Estetica del performativo* (2004), utilizza come caso di studio il lavoro artistico di Marina Abramović. A partire dagli anni Sessanta, con la *svolta performativa*, l'arte non viene più concepita come opera compiuta e propriamente rappresentativa, bensì come dispositivo relazionale, in cui l'"evento" accade dalla sinergia di attori e spettatori, tradizionalmente concepiti dicotomicamente. Inoltre, negli spettacoli si assiste a uno scollamento tra la dimensione formale e quella semantica, tale da svincolare l'efficacia delle azioni performative dalla proiezione di significati astratti. Il corpo

dell'attore cessa di essere semanticamente orientato, rivendicando in scena la pura materialità.[34] Attraverso la presenza attiva dei partecipanti, la performance non è più riducibile a un progetto intenzionale del singolo, bensì viene determinata dall'imprevedibile "loop di feedback autopoietico"[35] che si potrebbe definire come un flusso circolare di contagio energetico tra attori e spettatori. Lo sconfinamento generale della performance contemporanea indebolisce drasticamente la differenza tra arte e vita, tanto in alcuni casi da inglobare in sé aspetti extra-estetici. Lichte evidenzia come l'arte introduca l'uomo in una dimensione liminale, un'esperienza di soglia in cui "lo spettatore viene estraniato dalle abitudini e dalle regole che contraddistinguono la quotidianità"[36]. Scrive:

> *L'esperienza di soglia si costituisce come transito valido di per sé, in quanto tale, e il percorso rappresenta lo scopo. Nel secondo caso, invece, l'oltrepassamento della soglia è preliminare al passaggio a qualcosa o alla trasformazione in questo o quello*[37].

Una volta chiarita la differenza tra esperienza estetica e no, Lichte mette subito in luce l'aporia di tale confine, giacché la pratica performativa può contemplare entrambe le dimensioni. Ai fini del nostro discorso, la distinzione avanzata dalla studiosa permette di problematizzare lo statuto stesso della mostra: l'esperienza auspicata dall'artista promette una trasformazione, senza tuttavia esplicitarne i termini. L'efficacia di *Transforming Energy* può oscillare tra la configurazione di un passaggio funzionale a un esito trasformativo determinato, e la dimensione del passaggio in sé, inteso come il sostare nella tensione della soglia e nello smarrimento. Tale esito rimane strutturalmente aperto, poiché legato alla postura fisica ed esistenziale che il visitatore sceglie di assumere o di abbandonare. Nella mostra il visitatore si trova dinanzi a uno scarto irriducibile: sul piano formale, l'artista fornisce delle prescrizioni precise sulla disposizione e interazione corporea del partecipante – indispensabili per scardinare gli automatismi percettivi – ma, sul piano esperienziale, non garantisce l'esito della trasformazione interiore, né verso quale "stato" il visitatore debba approdare. Come sottolinea Costantino Esposito:

> *Una performance può essere del tutto integrata in un sistema di produzione culturale, sociale ed economica, ma può anche essere il contrario, cioè la produzione di un significato della vita, del mondo e dell'essere stesso come un accadere fuori dalle logiche già determinate dalla cultura dominante. Un senso, potremmo dire, "gratuito", eccentrico, debordante ogni totalità già conclusa. [...] Il senso stesso può liberarsi dalla tentazione totalizzante per "accadere" ogni volta come l'evento di una novità irriducibile*[38].

In termini heideggeriani, nell'esperienza di soglia l'uomo si libera quando abita lo spazio dell'apertura (*Lichtung*), quando esperisce l'Essere nella sua "differenza"[39] – come il tramonto che, manifestandosi, si congeda. In tal senso, la radura intesa come apertura originaria dell'Essere richiede il *Dasein* come cassa di risonanza. Sottraendosi alle coordinate tradizionali dell'arte, il visitatore cessa di ricercare un senso rappresentativo e ha la possibilità di accedere a un'esperienza autentica del senso. È proprio nelle logiche del *Gestell* che si innesca la possibilità del suo superamento. Questo svuotamento formale e contenutistico non è da intendere come uno sterile gioco di astrazione, bensì come la predisposizione di una matrice ricettiva – assimilabile a quel "vuoto" (*Ku*) che il tardo Heidegger riconosceva al Teatro Nō e all'arte Zen – in cui i cristalli si stagliano nella loro muta presenza e costitutiva eccedenza[40].

Anche all'interno delle mura di un museo, si dischiude la possibilità di un'esperienza di soglia, dove le prescrizioni pratiche coesistono con la radicale e incerta natura dell'esito (se ve n'è alcuno). Il

visitatore è chiamato a perdersi: a sostare nell'apparente insensatezza, nel silenzio, e nella pura possibilità dell'evento.

In conclusione, Abramović opera un radicale tentativo di ridefinizione e apertura degli spazi museali: un tentativo che si scontra con la tendenza dei musei di imbalsamare l'arte e ridurla a mero ingranaggio del *Gestell.* L'indagine fenomenologica condotta sul campo evidenzia come l'organizzazione museale rischi concretamente di neutralizzare la natura trasformativa della performance, minimizzando, o addirittura ignorando in alcuni casi, le prescrizioni date dall'artista. In tal senso, il progetto originario corre il pericolo di essere snaturato e tradito, reso così un mero prodotto di consumo culturale alla stregua degli altri. Tuttavia, il partecipante può scegliere se assecondare il sistema e aderire heideggerianamente al "Si" impersonale, oppure se attraverso un atto di resistenza percettiva assumere quella disposizione di ascolto pensata dall'artista per accedere a una dimensione più autentica e originaria dell'esistenza. *Transforming Energy* è una di quelle performance non da esibire o da osservare passivamente, bensì da esperire: un sentire sinestetico di ciò che accade (o non accade) quando l'uomo si confronta con sé stesso e con il mondo, guardando attraverso i propri vuoti, i propri limiti e le proprie vulnerabilità. In questa prospettiva, l'opera rappresenta virtualmente la possibilità di apertura di un nuovo orizzonte di senso che si dà solamente in una zona incerta: nello spazio della relazione tra il partecipante e l'opera. È proprio su questa soglia che l'esperienza collide con la mediazione museale, la quale ostacola tale orizzonte di possibilità e riduce la portata trasformativa dell'arte a mero consumo frontale, didascalico e disincarnato. In questo scarto emerge un'aporia strutturale incisa, quasi ironicamente, nella dichiarazione con cui la stessa Abramović ammonisce il visitatore all'ingresso, ricordando come l'artista non debba trasformarsi in un idolo né cedere ai compromessi del mercato. Eppure, la mostra si consuma proprio all'interno di questo cortocircuito. Diventata ormai un'icona globale, Abramović propone un progetto sovversivo che viene inevitabilmente riassorbito e patinato dalla macchina istituzionale del museo. *Transforming Energy* non si offre dunque come una soluzione consolatoria, bensì come una soglia fragile e contesa: un'esperienza che assume il rischio della reificazione pur di strappare, dentro il dominio della tecnica, uno spazio autentico – un luogo in cui la stasi dinamica del corpo e la disponibilità del singolo tornano a farsi condizione per il disvelamento della verità.

Bibliografia

- Abramović, Marina. *Attraversare i muri. Un'autobiografia* (2016), trad. di Alberto Pezzotta. (Bologna: Bompiani, 2018).
- Fronzi, Giacomo. *Performance. Un itinerario filosofico e storico-artistico*. (Roma: Castelvecchi, 2025).
- Han, Byung-Chul. *Il profumo del tempo. L'arte di indugiare sulle cose* (2009), trad. di Gianluca Bonaiuti. (Milano: Vita e Pensiero, 2017).
- Heidegger, Martin. *Concetti fondamentali* (1981), a cura di Franco Camera. (Genova: Il Melangolo, 1996).
- Heidegger, Martin. *Concetto di tempo* (1989), a cura e trad. di Franco Volpi. (Milano: Adelphi, 1998).
- Heidegger, Martin. *Evento* (2009), trad. di Giuseppina Strummiello. (Milano-Udine: Mimesis Edizioni, 2017).

- Heidegger, Martin. *L'Abbandono* (1959), trad. di Nicola Curcio. (Genova: Il Melangolo, 1989).
- Heidegger, Martin. *Saggi e discorsi* (1954), trad. di Gianni Vattimo. (Milano: Mursia, 1976).
- Heidegger, Martin. *Sentieri interrotti* (1950), trad. e cura di Pietro Chiodi. (Firenze: La Nuova Italia, 1968).
- Thomson, Iain D., *Heidegger, Art, and Postmodernity*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2011)
- Vattimo, Gianni. *Essere, storia e linguaggio in Heidegger*. (Genova: Marietti, 1989).
- Young, Julian. *Heidegger's Philosophy of Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001)

---

[1] Shai Baitel. *Marina Abramović: Transforming Energy*. Accademia Venezia. https://www.accademiavenezia.it/upload/eventi/file/Curatorial_Statememt_MA26_V8_2404_108x218_ITAENG_2.pdf. Consultato il 12 ottobre 2026.
[2] Marina Abramović, *Attraversare i muri. Un'autobiografia* (2016), trad. di Alberto Pezzotta, (Bologna: Bompiani, 2018), 212-13.
[3] Abramović, *Attraversare i muri*, 224, 227.
[4] Martin Heidegger, *Concetto di tempo* (1989), a cura e trad. di Franco Volpi, (Milano: Adelphi, 1998), 25.
[5] Heidegger, *Concetto di tempo*, 30.
[6] Martin Heidegger, *Concetti fondamentali* (1981), a cura di Franco Camera, (Genova: Il Melangolo, 1996), 144.
[7] Byung-Chul Han, *Il profumo del tempo. L'arte di indugiare sulle cose* (2009), trad. di Gianluca Bonaiuti, (Milano: Vita e Pensiero, 2017), 27.
[8] Han, *Il profumo del tempo*, 28.
[9] Nel presente contributo con "tempo abissale" si intende l'apertura a una temporalità non-produttiva, resa accessibile da una disposizione d'ascolto somatica e incarnata capace di risituare l'uomo nel proprio orizzonte di esistenza.
[10] *Herausfordern.*
[11] Martin Heidegger, *Saggi e discorsi* (1954), trad. di Gianni Vattimo, (Milano: Mursia, 1976), 11.
[12] Heidegger, *Saggi e discorsi*, 12.
[13] Heidegger, *Saggi e discorsi*, 17
[14] Martin Heidegger, *Evento* (2009), trad. di Giuseppina Strummiello, (Milano-Udine: Mimesis Edizioni, 2017), 16.
[15] Heidegger, *Saggi e discorsi*, 19.
[16] Heidegger, *Saggi e discorsi*, 22.
[17] Heidegger, 23-25.
[18] Heidegger, 25.
[19] Heidegger, 26.
[20] Heidegger, 27.
[21] Martin Heidegger, *L'Abbandono* (1959), trad. di Nicola Curcio, (Genova: Il Melangolo, 1989), 38-40.
[22] Iain D. Thomson, *Heidegger, Art, and Postmodernity*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 21. Thomson individua nel pensiero maturo di Heidegger la via per trascendere l'ontoteologia moderna, un superamento reso possibile dal dimorare poeticamente ("poetic dwelling", 21) e dalla ricettività attiva ("active receptivity", 21), ossia dal rispetto e dalla risposta creativa nei confronti delle potenzialità intrinseche dei materiali. Al di là dei confini dell'ego e dell'illusione del controllo sul reale dell'uomo moderno, ciò che è davvero significativo nasce dalla capacità di cogliere ciò che oppone resistenza ("pushes back", 23) a ogni forma di presa oggettiva e concettuale. Emblematico è il caso citato da Thomson del falegname che nel processo industriale, piegando il materiale all'utilità pratica e al profitto, smarrisce la sua autentica missione di portare alla luce quella ricchezza polisemica inscritta nella natura stessa del materiale. L'abbandono, pertanto, si configura come una forma di saggezza pratica che implica una rispondenza ontologica ("ontological response-ability", 100), ossia corrispondere all'appello dell'essere.
[23] Han, *Il profumo del tempo,* 83.
[24] Han, 90.
[25] Martin Heidegger, *Sentieri interrotti* (1950), trad. e cura di Pietro Chiodi, (Firenze: La Nuova Italia, 1968), 21.
[26] Heidegger, *Sentieri interrotti*, 25.
[27] Gianni Vattimo, *Essere, storia e linguaggio in Heidegger*, (Genova: Marietti., 1989), 123.
[28] Heidegger, *Sentieri interrotti*, 33.
[29] Heidegger, *Sentieri interrotti*, 53.
[30] Cfr. Julian Young, *Heidegger's Philosophy of Art*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

Young riprende le riflessioni di Heidegger contenute nel testo *In cammino verso il linguaggio* ed evidenzia come la fotografia, insieme ai linguaggi audiovisivi contemporanei, costituisca un'estensione del *Gestell* che costringe il mondo nella sfera dell'oggettivazione ("forces the world into the sphere of objectification", 149). Pertanto, in *Transforming Energy*, la prescrizione dell'artista di lasciare fuori dallo spazio museale dispositivi tecnologici consente una disattivazione preliminare di questo sguardo oggettivante, dando così la possibilità al fruitore di assumere una postura autenticamente ricettiva.

[31] Giacomo Fronzi, *Performance. Un itinerario filosofico e storico-artistico*, (Roma: Castelvecchi, 2025), 154.
[32] Fronzi, *Performance*, 156.
[33] Fronzi, *Performance*, 156.
[34] Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* (2004), trad. di Tancredi Gusman, (Roma: Carocci Editore, 2014), cit. in Fronzi, *Performance.* 110.
[35]*Performance*, 112.
[36] Fronzi, *Performance,* 121.
[37] Erika-Fischer Lichte, *Estetica del performativo*, cit. in Fronzi, *Performance,* 125.
[38] Costantino Esposito. *Performance. La recensione del libro di Giacomo Fronzi*. Il Foglio.
[39] Heidegger, *Evento*, 244.
[40] Cfr Julian Young, *Heidegger's Philosophy of Art*, 147-150, 161-168. Young evidenzia come per Heidegger l'abitare ("dwelling") richieda che gli enti non scompaiano ("objects must not disappear", 168), distinguendo la critica all'arte astratta dalla valorizzazione del "vuoto" nel Teatro Nō e nella pittura Zen, intesi come la manifestazione del *Ku* che Heidegger interpreta come silenzio ricettivo, quiete e pienezza del nulla. In questo quadro, la struttura formale ed esperienziale di *Transforming Energy* si può configurare precisamente come *Ku,* soglia meditativa in cui il cristallo si svela nella sua nuda ed inesauribile presenza come Terra.

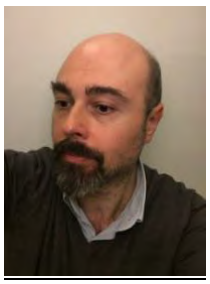
Autrici e Autori:
[in ordine di apparizione dei rispettivi saggi sul numero speciale]

Giacomo Fronzi



Professore all'Università di Bari, insegna Estetica ed Estetica delle arti performative. Ha pubblicato, tra gli altri, *Theodor W. Adorno. Pensiero critico e musica* (2011), *Electrosound. Storia ed estetica della musica elettroacustica* (2013) e *Performance. Un itinerario filosofico e storico-artistico* (2025). Alla ricerca e all'attività didattica affianca quella di critico musicale, conduttore radiofonico (a Rai Radio3) e pianista.

Adriano Ardovino



Adriano Ardovino è professore ordinario di Filosofia teoretica all'Università di Chieti, dove dirige il Dipartimento di Scienze filosofiche, pedagogiche e sociali. Dal 2022 presiede la Società Italiana di Filosofia Teoretica. Studioso di Heidegger, si occupa tra l'altro di fenomenologia, ermeneutica, post-strutturalismo, filosofia della religione, della tecnologia e della letteratura. Tra le pubblicazioni recenti: Esperire, nominare, pensare (2023) e Pensare (con) la letteratura (2024).

Giampiero Moretti



Giampiero Moretti è Professore Emerito all'università Orientale di Napoli. Studioso dell'Ottocento e del Novecento europei, ha scritto (e curato in edizione italiana) numerosi volumi. L'ultimo suo impegno è stata la cura de *Lo spirito dell'età di Goethe*, opera in 4 volumi, di Hermann August Korff, per Marsilio editore (2023-2026).

Pier Alberto Porceddu Cilione



Pier Alberto Porceddu Cilione insegna Estetica presso l'Università di Verona. Ha studiato presso l'Università Statale di Milano, l'Università di Verona e la Freie Universität di Berlino. È autore di *La terra e il fuoco. Antinomie della cultura* (2017), *La formatività assoluta. Per una fisica dell'arte* (2018), *Tradurre la musica. Goethe e la West-Eastern Divan Orchestra* (2019), *Sulla forza. Pensiero musicale e ontologia* (2026).

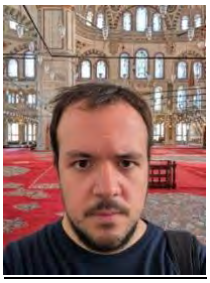
Elena Bartolini

Elena Bartolini è docente a contratto di Etica del servizio sociale presso l'Università Cattolica di Milano (sede di Brescia), collabora inoltre con le cattedre di Filosofia Morale e Pratiche Filosofiche dell'Università di Milano-Bicocca. Negli ultimi anni ha presentato la sua ricerca in ambiti nazionali e internazionali. Nel 2026 è uscito per Mimesis *Logos come relazione. Considerazioni sull'ontologia heideggeriana per una pratica filosofica*.



Alberto Merzari

Alberto Merzari, Ph.D., insegna Estetica presso l'Accademia di Belle Arti di Urbino. È membro del Direttivo della Società Italiana di Estetica e fa parte della redazione della rivista «Estetica. Studi e ricerche». Ha pubblicato saggi sulla filosofia tedesca e sull'estetica interculturale in volumi e riviste internazionali. La sua monografia *I confini del vedere. Heidegger e Goethe*, vincitrice del premio SIE 2026, è in pubblicazione per Orthotes.



Giorgio Rizzo

Giorgio Rizzo è professore associato di Filosofia teoretica all'Università del Salento. Formatosi tra Monaco, New York e la University of California Irvine, si occupa di fenomenologia, filosofia del linguaggio e ontologia delle arti. È cofondatore del CHAP e direttore dello IACAP in Zambia. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Tra scultori e architetti. L'opera d'arte in Martin Heidegger* (2025) e *Finestre sulla soggettività. Monadi, intersoggettività e corpo tra Husserl e Merleau-Ponty* (con D. De Leo, 2025).



Rossella Gaglione

Rossella Gaglione, diplomata in pianoforte e laureata in Musicologia, dottore di ricerca in Scienze filosofiche alla Federico II di Napoli. Attualmente svolge un post-doc all'École pratique des hautes études di Parigi. Autrice di saggi e relatrice a convegni internazionali, studia i rapporti tra musica e filosofia, con particolare attenzione a Jankélévitch, Bergson e Morelli. Insegna Storia ed Estetica della musica al Conservatorio di Avellino.



Annagiulia Costantino



Annagiulia Costantino è laureata in DAMS – Discipline dell'Audiovisivo, della Musica e dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Bari Aldo Moro, dove ha discusso una tesi in estetica dal titolo *Tra gesto e concetto. L'arte processuale del Judson Dance Theater e la sua eredità*. Iscritta al corso di laurea magistrale in Scienze Filosofiche, la sua ricerca verte sull'intersezione tra movimento, percezione ed esperienza estetica.

VOLUME A CURA DI GIACOMO FRONZI


Sophia's voices
Le voci di Sophia
Rivista di Filosofia
e scienze umane
Journal of
philosophy
and
humanities
https://levocidisophia.it
https://levocidisophia.it/en/