

Predella journal of visual arts, n°51, 2022 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* ■

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

During the 1930s, coinciding with the turning point commonly referred to as "Kehre", Heidegger repeatedly confronted himself with the Austrian and German art history of the time. Nearly undetected by scholars, conspicuous traces of this dispute remain both in essays published longtime ago, as The Origin of the Work of Art (1935|1937), and in the Reflections and Notes contained in Black Notebooks, published only recently. Heidegger does not mention in Black Notebooks names of those art historians he's discussing with, but his references are often transparent: they allow us to understand the controversial horizon of his topics concerning "artworks" and his stakes, which, for Heidegger, are both artistic, philosophical and political. Heidegger also dwells at length on artists not mentioned elsewhere, such as Friedrich, argues several times with Ernst Jünger, comments unfavorably on NSDAP politics and finally, focusing on relationships between art and religion, develops a reflection on the great Russian literature of the second half of the nineteenth century, particularly Dostoevskij, which sheds new light on his categories of «Heaven» and «Earth». Art history appears to him excessively bent to historicist narratives, unable to grasp, of the artwork, what is nor "history" neither "culture", but establishes «World». Approximately by the end of the decade, we find also in Black Notebooks a discussion with Benjamin on the theme of «aura» and reproducibility of artworks in the Era of Technique.

Si dice che il popolo russo conosca male il Vangelo, non conosca i precetti fondamentali della fede. Certo è così, ma esso conosce Cristo e lo porta nel cuore da tempo immemorabile.
Fëdor Dostoevskij, *Diario di uno scrittore*, 1873, 52

Sono da ricordare le parole di Agostino riguardo al «De musica»: chi leggerà quei libri, [afferma Agostino], scoprirà che noi non ci occupiamo dei fatti artistici in modo confortevole e evasivo. Muoviamo invece dalla necessità di intendere anche tali fatti come via.
Martin Heidegger, *Agostino e il neoplatonismo*, 1921

*In che modo gli dei?
Non per «religione»; non come li presenti.*
Martin Heidegger, *Contributi alla filosofia (Dall'evento)*, 1989 [1936-1938]

A distanza di circa otto anni dall'inizio della pubblicazione dei primi *Quaderni neri*, i taccuini rilegati in tela cerata in cui Heidegger ha riversato riflessioni e «avamposti» del proprio pensiero dal 1931 al 1969, manca oggi una ricognizione dedicata a quanti, di simili «avamposti», hanno per tema l'arte e la storia dell'arte¹; e si intrecciano dunque, cronologicamente e non solo, alla stesura, triplice e controversa, del celebre saggio sull'*Origine dell'opera d'arte*, pubblicato poi in *Sentieri interrotti*².

Il pensiero di Heidegger sull'arte non è un'«estetica»: sembra superfluo osservarlo³. Rifiuta non solo la relazione «soggetto»-«oggetto» che soggiace inevitabilmente all'estetica, ma anche una qualsiasi regionalizzazione di ciò che

chiama «Essere», e che, in accezione kantiana, è il trascendentale o «*transcendens* puro e semplice». Di conseguenza, lo si può stabilire sin dall'inizio, a mo' di premessa, la «storia dell'arte» cui Heidegger guarda, e che per più versi auspica, non ha a che fare con la storia di una classe di manufatti accreditati di rilevanza estetica. Ha invece a che fare con opere d'arte capaci di instaurare Mondo e «mettere in opera la Verità». Questa convinzione, maturata precocemente in Heidegger⁴, sembra confliggere, oggi ancor più che nel corso degli anni Trenta, con i presupposti di una disciplina quale oggi la storia dell'arte: che si è evoluta sciogliendosi dal culto dell'opera eminente e della Grande Individualità per prestare interesse sempre maggiore al tessuto minore, alle istituzioni, alla storia «sociale» (il collezionismo, le mostre, la committenza, le riviste, le cattedre universitarie etc.). Sarebbe tuttavia un errore, da parte nostra, ritenere che il punto di vista heideggeriano sulla storia dell'arte sia vincolato a una vetusta retorica della «grandezza». Prova ne siano non solo le numerose contestazioni mosse proprio al criterio della «grandezza», ma anche, segnatamente, il discredito gettato sull'«importuna» nozione dell'artista «genio», che «ha da tempo ricevuto l'impronta moderna»⁵; e l'intransigente rifiuto della categoria dell'«eroico», un punto, questo, che segnala tutta la distanza interposta al tempo tra Heidegger e Ernst Jünger, malgrado successivi avvicinamenti postbellici (fig. 1)⁶. Ne sia prova soprattutto l'elogio del «piccolo», del «mite», del «semplice», dell'«inappariscnte» («*das Unscheinbare*»), che trova illustrazione in un celebre quadro di Van Gogh (fig. 2). Lì, istruisce Heidegger, e cioè in tutto ciò che è agli antipodi del cesaristico e del «colossale», si manifesta l'Essere nell'epoca dell'«abbandono dell'Essere»: in primo luogo come «riserbo», «privazione», «rifiuto». L'argomento heideggeriano della «solitudine» e «estraneità» dei pensatori e poeti, talora accompagnato da tropi e «figure» che sembrano tratti dal Libro dell'*Esodo*, prova anche che il punto di vista heideggeriano sulle opere d'arte essenziali non è «storico-spirituale» nel senso istituito ad esempio da Max Dvořák in testi come *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*⁷. Qui lo «sviluppo dell'arte occidentale» – così il sottotitolo del libro di Dvořák – è assunto in modo relativamente aproblematico, in omaggio all'opinione storicistica corrente che «sviluppo» appunto vi sia, e che tracciare le linee di tale «sviluppo», scandito da una successione di «capolavori», sia impresa plausibile e coerente. Heidegger preferisce invece riferirsi alla «storia nascosta» di una coappartenenza inesplicabile, che non trova fondamento (di tipo causale o altro) in ciò che precede e privilegia anzi, sulla continuità, «erranze» e cesure⁸; e soffermarsi su opere investite di rilevanza «abissale», puro «dono [dell'Essere]» consegnato alle risorse dell'«inappariscnte», che suscitano riflessioni sulla «grazia della chiamata a un destino incomparabile»⁹.

In *Riflessioni XIII*, taccuino punteggiato di annotazioni sulla cultura russa, Dostoevskij (*I demoni*) e i rapporti tra slavismo e germanesimo, Heidegger ricorda: «la mia meditazione sullo slavismo inizia negli anni 1908-1909, con il tentativo dell'allora ginnasiale di comprendere ciò che è più proprio del temperamento russo». E prosegue: «da allora questa mia esigenza ha fatto la propria strada, che non è determinata né dalla nascita del bolscevismo né dallo “sviluppo” politico delle relazioni tra URSS e Germania a partire dal gennaio 1939»¹⁰. Trovo rilevanti due implicazioni del passaggio appena citato. La prima, relativamente ovvia: Heidegger segue da vicino l'“attualità” politico-diplomatico-militare tedesca interpretandola alla luce della «storia nascosta» dell'Essere. La seconda, tutt'altro che ovvia e confermata da annotazioni successive: slavismo e germanesimo costituiscono ai suoi occhi un'unità in divenire, che nessuna guerra, nessuna contrapposizione politico-ideologica potrà smentire. «Russo» non è per il lui il bolscevismo, «tedesco», a questa stessa data, non è il nazionalsocialismo.

Spesso trascuriamo questo aspetto dell'“officina” heideggeriana, vale a dire il profondo interesse per la grande letteratura russa del secondo Ottocento e per il pensiero russo, così intimamente legato alla tradizione del romanzo. Così facendo, ci priviamo però di fonti indiscutibili. I riferimenti a Dostoevskij e, in subordine, a Tolstoj che attraversano, ora taciti ora espliciti, non poche *Riflessioni* cronologicamente vicine nel tempo a quella appena citata, sono a mio avviso rilevanti proprio nell'ambito della riflessione sull'arte – e di conseguenza sul modo di scrivere dell'arte – quale Heidegger svolge in parallelo. Perché è qui, in Dostoevskij e Tolstoj, che troviamo le origini di un modo di guardare all'arte (e, certo, alla «bellezza») che, incurante di un qualsiasi compiacimento o autocompiacimento mondano, non è “estetico” in senso occidentale, ma conserva intatto l'antico intreccio tra arte, filosofia e religione (mi esprimo adesso in termini convenzionali) proprio della tradizione medio- e neoplatonica e patristica. Come dimenticare peraltro, a questo stesso proposito, che la pubblicazione in tedesco di tutte le opere di Dostoevskij, curata da Arthur Moeller van den Bruck con la collaborazione di Dmitrij Merežkovskij per le edizioni Piper di Monaco a partire dal 1906, costituisce, una circostanza di primaria importanza per l'intera storia artistica, letteraria e del pensiero politico tedesco tra il primo anteguerra e il periodo dell'*entre-deux-guerres*¹¹? Per il formarsi, già nel primo anteguerra, in modo più robusto in seguito, di orientamenti nazionalisti cui oggi siamo soliti riferirci come «konservative Revolution»? Qualcosa di tutto questo dev'essere giunto alle orecchie del semplice «ginnasiale» di Meßkirch, nel 1908¹². Alla severità del punto di vista russo in tema di arte – possiamo pensare al saggio *Che cos'è l'arte* di Tolstoj (1897): la *pars destruens* poco differisce dalle critiche heideggeriane

all'arte e alla critica d'arte contemporanea; o all'esuberante invettiva contro la musica contenuta nella *Sonata a Kreutzer*, di qualche anno anteriore (1889) – nei primi anni Trenta Heidegger apporta il contributo (specificamente tedesco) di una filosofia della storia imperniata sulla categoria dell'«Evento».

In *Riflessioni XIII*, Heidegger cita *I demoni* a una data in cui riflette sempre di nuovo sul bolscevismo inteso come manifestazione occidentalista, imposta dall'esterno al «segreto indischiuso del popolo russo». Di tale «segreto indischiuso» dà invece una valutazione estremamente positiva¹³. Trova infatti che proprio la cultura russa, sia pure orientata in senso tradizionalmente religioso e cristiano, preservi un'esperienza adeguata dell'«abisso dell'Essere» e possa costituire un correttivo alla storia occidentale dell'oblio. Sembra evidente che proprio il romanzo di Dostoevskij venga incontro a Heidegger, quasi *livre de chevet*, quando si tratta di meditare sul nihilismo e la «malaessenza», dunque sul Male inteso in senso non «religioso». Heidegger sembra peraltro trarre spunti decisivi, nella sua interpretazione del comunismo sovietico, dalla dottrina dello «scigalevismo» formulata nei *Demoni*: «macchinazione incondizionata», definitivo oblio dell'Essere, dispotismo e oligarchia di partito, «livellamento». Vale la pena notare che né hitlerismo né fascismo mussoliniano gli sembrano a questa data vie praticabili: l'uno e l'altro non trovano di meglio che rispondere al bolscevismo attraverso la Tecnica (in politica, in guerra, etc.), di fatto replicandone il nihilismo di fondo. Infine. In *Riflessioni XI*, Heidegger si chiede se la «mescolanza» tra russi e slavi non sia da preferire all'ideologia della razza che si viene professando, da parte tedesca, riguardo ai «territori orientali»: ammissione perfino sorprendente per chi in precedenza aveva sempre professato la propria fede nel primato spirituale della nazione dei «poeti e pensatori»¹⁴.

Sembra difficile sottovalutare l'importanza che, alla maturazione del punto di vista heideggeriano attorno ciò che è «bellezza», assieme e forse prima della poesia di Hölderlin, possono avere avuto il discorso di commiato dello starec Zosima o il bacio di Alëša alla terra nei *Fratelli Karamazov* (1879)¹⁵. C'è una singola parola greca, nei *Quaderni neri*, che richiama l'orizzonte, greco-patristico prima (Gregorio di Nissa ad esempio, che ne tratta a più riprese nella *Vita di Mosè*), ortodosso poi, della riflessione sull'arte come *synergia*, collaborazione tra uomo e Dio: la parola *symmachia*, complemento teologico di *synergia*, che Heidegger, in modo relativamente misterioso, impiega nuda, isolata, in *Riflessioni XI*¹⁶. Con essa Heidegger sembra designare l'intervento dell'Essere, cui si deve il sorgere dell'Aperto, del tutto a prescindere dalla «macchinazione» che si tiene sul piano dell'ente¹⁷. Nei passaggi appena ricordati dei *Fratelli Karamazov*, in particolare nell'episodio del bacio di Alëša alla terra, protetto dal grande manto della notte stellata, Dostoevskij riprende appunto il tema della *synergia* immaginando che il più piccolo dei

Karamazov si proponga di “aiutare” la Terra a elevarsi sino a Dio; di congiungere dunque vicino e lontano, nativo e straniero. Si ha dunque qui il modello di una congiunzione di carattere paradossale, simile alla «contesa» di cui scrive Heidegger: da intendere in senso non dialettico ma di collaborazione tra ciò che è antinomico¹⁸.

Infine è da notare che Moeller van den Bruck torna sul tema della vicinanza «destinale» tra Germania e Russia, dopo aver trattato il tema a lungo negli ampi testi pubblicati insieme ai primi volumi dell'*Opera omnia* dostoevskijana, nel saggio-recensione *Der Untergang des Abendlandes. Für und wider Spengler*¹⁹. Il testo di Moeller, che rimprovera a Spengler l'eccesso di relativismo, presenta spunti di interesse per la critica heideggeriana a Spengler, di poco successiva e contenuta in Heidegger, *Introduzione alla fenomenologia della religione*, cit., pp. 73 sgg.

Rivolgo questo testo, dedicato a una riflessione spesso critica nei confronti della storia dell'arte, a lettori finemente provvisti di competenze storico-artistiche. Lo faccio senza alcun proposito di edificazione o “provocazione”, al contrario, ma perché sollecitato dalla necessità di comprendere meglio l'orizzonte storico di riferimento del pensiero di Heidegger²⁰. Trovo giusto, a conclusione di questa mia premessa, precisare il punto di vista. L'intransigente diniego heideggeriano riguardo all'importanza di tutto ciò che è semplicemente «umano» nell'opera d'arte coglie oggi di sorpresa, e non si lascia facilmente “applicare”. Ci riesce difficile, forse anche indesiderabile, proporsi di lacerare l'elusivo intreccio di minute contingenze che nutrono questo o quell'aspetto del processo creativo. Tuttavia, misurarsi con «riflessioni» e «note» heideggeriane può essere vantaggioso, ritengo, quale che sia il proprio ambito di indagine, per indirizzarsi a un maggiore controllo dei criteri di ricerca o delle priorità in agenda; e avvicinarsi a un pensiero che si svolge in senso interrogativo, tale da sospingere la ricerca, nel caso la ricerca storico-artistica, in direzioni che non sono esclusivamente di conservazione e didattica (“beneculturalistiche”). Tra i postulati disciplinari revocati in dubbio da Heidegger, per la storia dell'arte, segnalo qui: la linearità delle cronologie e l'omogeneità dei contesti, la continuità delle tradizioni, la “storia delle influenze”, l'univocità e trasparenza dell'“intenzione”.

Quanto mi propongo è poco più di una rassegna di temi e motivi: una prima carta storico-culturale, dunque (non certo un *vis-à-vis* teorico), concepita per restituire dettaglio storico a una trattazione che spesso pare – ma solo pare – mancare. “Restituire dettaglio storico” significa qui: ritrovare nomi e circostanze concrete che corrono al di sotto del testo heideggeriano, alimentano l'intenzione polemica e precisano la mira. Far questo equivale almeno in parte a sfidare Heidegger, sia pure per comprenderne meglio l'insegnamento. Occultare le

fonti, in primo luogo le fonti minute e contemporanee, per di più tratte da ambiti discorsivi che non siano teoretici, è infatti per Heidegger un modo, a tratti altero, di conferire maggiore necessità o urgenza al proprio pensiero, di assicurarlo contro forme di assimilazione e depotenziamento.

Heidegger e la storia dell'arte, dunque: tema che può sembrare maldestro o artificioso, sprovvisto com'è di una bibliografia preesistente e soprattutto dettato dal proposito di coltivare il (giusto) rapporto tra due discipline che storicamente, soprattutto in Italia, non sembrano dialogare volentieri. E tuttavia, in precedenza ho cercato di ricostruire il modo in cui Panofsky si confronta polemicamente con Heidegger in un frangente decisivo della storia tedesca dell'iconologia, nel saggio *Sul problema della descrizione e interpretazione delle opere d'arte figurativa*, pubblicato nel 1932 sulla rivista «Logos» e successivamente tradotto, con modifiche, in inglese e altre lingue²¹. Salvo mio errore, l'iconologia non è oggetto di commento o valutazione nelle *Riflessioni* e *Note* sinora pubblicate. Riferimenti di altro genere sono invece numerosi.

In coda a ogni taccuino, a riprova della vocazione (in prospettiva) "pubblica" della propria attività di "diarista", Heidegger predispose un «indice delle parole chiave» indubbiamente utile per il lettore, considerata la quantità di pagine e la congerie di «avamposti» entro cui si trova a muoversi. Una considerazione sinottica degli «indici delle parole chiave» dei taccuini sinora pubblicati può essere istruttiva dal nostro punto di vista. «Storia dell'arte» appare come «parola chiave» in *Riflessioni IX*, come pure «Opera d'arte». «Arte» invece, nozione di grande rilevanza, nella riflessione di Heidegger, per tutti gli anni Trenta, figura negli «indici delle parole chiave» di *Riflessioni V, VI, VII e VIII*. «Bellezza» è in *Riflessioni VI*, «simbolo» in *Riflessioni XI*. Infine. «Storia e storiografia», «parole chiave» di uso più ampio di «storia dell'arte», tuttavia riconducibili a un unico dominio tematico, sono presenti negli indici lessicali di *Riflessioni V, IX, X, XI* e ancora di *Note I* (un'altra denominazione, questa, autografa, di una seconda serie di *Quaderni neri*, di cui è appena iniziata la pubblicazione). Le *Riflessioni* e *Note* sinora pubblicate, le stesse cui mi riferisco per questa mia ricerca, si estendono lungo un arco cronologico di poco più di un quindicennio, dal 1931 al 1948: coprono gli anni del crepuscolo della Repubblica di Weimar, del Terzo Reich, della Seconda Guerra mondiale e dell'immediato dopoguerra.

Alle «parole chiave» sin qui richiamate, facenti parte di una costellazione relativamente omogenea di temi e problemi, aggiungo adesso, precorrendo le conclusioni, «parole chiave» di cui cercherò in seguito di chiarire la rilevanza per la riflessione sulla storia dell'arte. Si è già detto di «simbolo» e «bellezza». Inscrivo adesso in lista anche «venerazione» e «brutalitas», intesa la prima come

compito specifico della storia dell'arte secondo Heidegger; la seconda come tratto ontostorico, distintivo cioè di un'intera epoca, l'epoca presente (il termine scelto, «*brutalitas*», è non a caso latino, e rinvia alla polemica antiromana che corre costantemente sottotraccia nei *Quaderni neri*: «Romanitas» avversata da Heidegger in accezione sia laica che religiosa, come intreccio di negligenza e Dominio).

Questa mia tavola sinottica delle «parole chiave» della riflessione heideggeriana sulla storia dell'arte si avvantaggia di alcune verifiche, pure lessicali, condotte su testi che devono essere tenuti inevitabilmente presenti ai fini della rassegna che mi propongo, vale a dire, in primo luogo, il già citato saggio sull'*Origine dell'opera d'arte* nelle sue differenti versioni (la prima del 1931-1932, l'ultima del 1935-1936²²); il testo della conferenza su *Hölderlin e l'essenza della poesia*, tenuta a Roma, Villa Sciacca, Istituto di studi germanici, nei primi giorni di aprile del 1936; il saggio «Come quando al di di festa...», dedicato a Hölderlin e pubblicato una prima volta nel 1941; il saggio sulla *Dottrina platonica della verità*, che Heidegger concepisce nel 1931-1932 ma pubblica solo in seguito, all'interno della raccolta intitolata in italiano *Segnavia*²³; le annotazioni raccolte nel breve scritto *Zur Überwindung der Ästhetik* («Per l'oltrepasamento dell'estetica»), pubblicato postumo e non tradotto in italiano, risalenti, per indicazione di Heidegger stesso, agli anni 1934 e seguenti²⁴; il testo del corso universitario di argomento nietzscheano *La volontà di potenza come arte*, del 1936-1937; e infine i *Contributi alla filosofia (Dall'evento)*, scritti tra il 1936 e il 1938, apparsi postumi nel 1989 e considerati da molti, anche da chi scrive, il più importante testo di Heidegger dopo *Essere e tempo*.

In *Riflessioni IX*, lo si è appena ricordato, «storia dell'arte» [*Kunsthistorie*] figura nell'indice delle «parole chiave» assieme a «venerazione». Tra «storia dell'arte» e «venerazione», apprendiamo, esiste una connessione che non è solo contingente. «Venerazione» [*Verehrung*] è il termine che, per Heidegger, compendia il giusto atteggiamento da tenere nei confronti dei «Rari e Pochi», vale a dire gli artisti e pensatori «essenziali»: quello stesso atteggiamento che la «storia» in vigore nelle università, per Heidegger, pregiudica del tutto. Ecco che qui la «storia dell'arte» sembra giocare un ruolo intermedio, potenzialmente redentivo, tra la «storia» quale si insegna nelle università, ridotta a mera «tecnica», filologia per così dire amministrativa, *scil. antiquaria*; e studiosa, perspicace «venerazione», intesa questa come componente del «pensiero poetante», dunque in opposizione a «tecnica», «propaganda», «macchinazione» *et similia*²⁵. La riduzione dell'opera d'arte eminente a semplice «dato» tra gli altri, quale si compie nell'ambito di una storia dell'arte che ignora le differenze di rango (vale a dire le «necessità» di ordine ontostorico), fa sua quella «*brutalitas*» che Heidegger attribuisce all'età della

tecnica²⁶. Che tutto sia uguale, equivalente e pronto all'uso, immediatamente suscettibile di inventariazione e commento: questo il presupposto metafisico della «*brutalitas*», le cui origini, ripetiamolo, Heidegger riconduce interamente all'umanesimo romano antico e alla sua prosecuzione nella Scolastica.

«Venerazione» è atteggiamento antitetico a repertoriazione e «imitazione», fattispecie rispettivamente storico-artistiche e artistiche della «*brutalitas*». Né la repertoriazione, per gli storici dell'arte, né l'«imitazione» (degli Antichi), per gli artisti (moderni), sono il giusto modo per rapportarsi alla «grandezza» di artisti che filosofi di tradizione hegeliana avrebbero potuto chiamare «cosmico-storici», la cui opera tuttavia, per Heidegger, si prova necessaria solo nel tempo, a dispetto di una prolungata oscurità e «solitudine». Si devono chiarire qui alcune cose, senza cui diventa difficile decifrare il pensiero di Heidegger. In primo luogo: la sua avversione per la deriva positivista degli studi storici nelle università tedesche del tempo, ovvero tutto quello che chiama «livellamento», «appianamento», induzione di «uniformità», «colossalità». La necessità di riformare in profondità l'università, di riportare al vertice degli studi storici il pensiero filosofico, sia pure la sua stessa riflessione ontostorica, e dunque un'agenda modellata "in verticale" da criteri di rilevanza, motiva in buona parte Heidegger nel frangente dell'elezione al Rettorato, aprile 1933, e dell'adesione al Partito nazionalsocialista. Le «Riflessioni» chiariscono bene (meglio di tanta pamphlettistica antiheideggeriana recente, incentrata sul discusso problema dell'antisemitismo) quanto pressante sia al tempo questa necessità di riforma universitaria per Heidegger, e come proprio tale riforma venga a costituire ai suoi occhi il termine istituzionale concreto della riflessione sull'Essere. Il NSDAP finisce (rovinosamente) per sembrare il cavallo di Troia a chi, come Heidegger, che lo scrive, ritiene Hitler voglia farsi rapidamente da parte, una volta assicuratosi il governo, per propiziare la nascita di qualcosa come un «nazionalsocialismo spirituale», rispondente a disegni «metapolitici», addirittura a principi eckhartiani di «nobiltà spirituale»²⁷. Nel contesto della congiuntura politica segnata dal tracollo della Repubblica di Weimar e dall'ascesa di Hitler al cancellierato – nei primi anni Trenta, dunque gli anni della *Kehre* («svolta») heideggeriana e dell'accresciuta importanza della riflessione sull'arte nell'ambito del «pensiero poetante» –, Heidegger sembra aver dapprima guardato alla storia dell'arte, accreditata in potenza della capacità di «venerazione», come a una possibile alleata nel disegno di riforma; salvo poi scontrarsi con il corso effettivo della disciplina e prenderne le distanze in via definitiva.

La domanda è: cosa conosce Heidegger della storia dell'arte (in lingua tedesca) del tempo? Quali sono i bersagli polemici? Quale la storia dell'arte che considera corriva, e quale invece quella a cui, in un primo tempo, si è volto in cerca di una

sponda critico-istituzionale? Cercheremmo vanamente i nomi. Ma a una lettura attenta, supportata da conoscenze contestuali, ci è possibile rintracciare una mappa relativamente precisa di dialoghi e contestazioni. La registrazione della molteplicità di indirizzi della storia dell'arte universitaria contemporanea si accompagna, in Heidegger, alla ripresa di temi iscritti nel dibattito mitteleuropeo sull'arte contemporanea e alla riflessione sulla crescente popolarità del libro illustrato, recante riproduzioni fotografiche di opere d'arte figurativa tratte da tutti i tempi e i luoghi. In attesa di studi più dettagliati e di un "secondo tempo" della ricerca, mi limito qui a una semplice elencazione. Heidegger si confronta con la Scuola di Vienna, in particolare con la nozione riegliana di *Kunstwollen*, rifiutandone un'interpretazione soggettivistico-individualistica; rigetta posizioni che ritiene revivalistiche, come il "goticismo" di Worringer e altri, che pure ampio consenso hanno trovato nelle cerchie espressioniste prima, nazionaliste e nazionalsocialiste poi²⁸; polemizza con gli orientamenti formalistici, legati a questioni di *connoisseurship* (Wölfflin etc. Forse anche Berenson? Non è dato sapere); dialoga a distanza, pur senza citare, con critici d'arte come Wilhelm Hausenstein, oppositore, al tempo, del nazionalsocialismo, impegnato invece, negli anni della Prima Guerra mondiale e del primo dopoguerra, a sostenere l'arte espressionista per poi rigettare primitivismo, citazionismo e magniloquenza in chiave già quasi *Neue Sachlichkeit* (a Hausenstein e al dibattito postbellico sull'arte espressionista, vorrei qui suggerire, rinviano tanto la riflessione heideggeriana sulla «cosalità» della «cosa» dispiegata in *L'origine dell'opera d'arte*; quanto, sia pure meno specificamente, le contestazioni mosse a revivalismo e primitivismo espressionista in *Riflessioni VIII*²⁹); commenta infine brevemente il saggio sull'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità* di Walter Benjamin, che oltrepassa già i confini di una singola disciplina.

La polemica contro la storia dell'arte intesa come fattispecie spiccatamente molesta di «storiografia», dunque come modo specifico della «macchinazione», è particolarmente pronunciata negli anni che vanno dal 1938 al 1939, quando Heidegger prospetta un'epoca «priva di arte», tuttavia «più storic[a] e creativ[a] dei tempi in cui regna una vasta attività artistica»³⁰, e torna a più riprese sul tema della fine dell'arte, svolgendolo in un senso che non è hegeliano, ha invece tratti pressoché antiartistici. Esiste una connessione, ai suoi occhi, tra impasse creativa della Grande Arte e storicismo: sospinta da motivazioni che sono in primo luogo economiche e niente hanno a che fare con le necessità dell'autocomprensione e del raccoglimento, la ricerca – intendendo per essa non solo la ricerca "formale" e universitaria, ma anche le sue applicazioni al mercato dell'arte, all'industria delle mostre e, come già detto, all'editoria di argomento storico-artistico, scientifica

e soprattutto popolare – dispiega sempre nuovi modelli di riferimento, riesuma senza necessità e in definitiva impone la stagionalità delle mode e dei consumi. Aggrava così, con il costante ricorso all'«imitazione», anziché risolvere, le difficoltà specificamente contemporanee del processo simbolico e dell'indisturbata formazione di «simboli»³¹. Sono critiche queste, lo si è ricordato in precedenza, correlabili al dibattito postbellico sull'espressionismo, in cui, trascorso il primo entusiasmo per l'attività di movimenti come *Die Brücke* e *Der blaue Reiter*, emergono, in considerazione del diffondersi di modi e maniere "goticizzanti", esotizzanti, primitivistiche, dell'innecessaria proliferazione di tecniche e stili e dell'affermarsi ovunque, nei paesi di lingua tedesca, di un espressionismo di seconda generazione, atteggiato e patetico, perplessità e riserve che i critici più avvertiti, come Worringer stesso o Hausenstein, manifestano per tempo, a cavallo tra Dieci e Venti, preparando la maturazione di un gusto asciutto e documentario (post-espressionismo, *Neue Sachlichkeit*, «realismo magico» etc.) di cui Jünger, dalla seconda metà degli anni Venti in avanti, diviene interprete tra i più autorevoli sulla scena berlinese³². Heidegger coglie il mutamento di gusto, lo sfavore montante per l'espressionismo, e a suo modo vi contribuisce, chiedendo «compostezza» (traduco così *Nüchternheit*)³³ o denunciando «l'originalità come mero trastullo»³⁴. Registra, con la prospettiva e il vigore teorico che gli sono propri, il decadimento dell'arte contemporanea a mera *techné* (in termini più tradizionali si sarebbe potuto dire «maniera»), "soggettivismo" e «volontà di potenza»³⁵. Questo è ciò che né la storia dell'arte né la critica d'arte riescono a fare (tantomeno il «traffico» o «commercio dell'arte»): sfidare il presupposto «umanistico» che regge l'una e l'altra a loro insaputa, negare l'«equiparazione tra arte e artista»³⁶.

«Dalla storiografia dell'arte», scrive Heidegger, «non solo dalla "scienza" organizzata, bensì da tutto ciò che dipende da essa e che inaspettatamente la influenza, ad esempio la critica d'arte e l'allestimento dei musei, si può chiarire nel modo più evidente l'essenza della storiografia»³⁷. E ancora: «laddove entrambe, storiografia e tecnica, sono abbinata... esse possono unirsi per la promozione di ciò che una volta contribuì essenzialmente a fondare la storia dell'uomo e che noi chiamiamo "arte"». La storia dell'arte universitaria, osserva, intesa come *connoisseurship*, pretende di differenziarsi in sommo grado dal consumo popolare delle opere d'arte. Tuttavia ne è il semplice rovescio, perché, al pari della riduzione dell'arte a mera «esperienza vissuta», annienta lo stato d'animo fondamentale della ricerca, trascendente l'inclinazione o le convinzioni del ricercatore, che è «assegnatezza alla verità dell'Essere»³⁸.

Preme qui osservare che l'arte, per Heidegger, è giunta a fine in Occidente non perché essa sia stata «superata e tolta» dal pensiero: il riferimento alla logica

dialettica hegeliana sarebbe qui fuorviante. La fine dell'arte ha invece motivi storico-metafisici. L'arte "finisce", per Heidegger, perché cade nell'ubiquità e nell'irrelevanza. Conosce il processo di riduzione che investe la totalità dell'ente e diviene «industria», «commercio», «chiacchiera», pretesto, «mena», ambizione, intenzione, spettacolo, «cultura». In essa non si compie più quel «colloquio» umano-divino, «semplice» sopra ogni cosa, di cui Heidegger tratta nel saggio su *Hölderlin e l'essenza della poesia*. L'arte "finisce" perché, nell'epoca dell'«abbandono dell'Essere», la «bellezza» si ritrae, "finisce", senza che di questo «ritrarsi» il «Si» (l'opinione pubblica, il senso culturale comune, le cerchie accademiche) abbia avvertenza³⁹. Occorre allora, per Heidegger, accogliere e assecondare questo destino di «privazione», non resistere ad esso - ecco il tratto per così dire "antiartistico" della riflessione heideggeriana: accettare che il «passaggio» risulti al limite «senza arte», in attesa che qualcosa, che forse non avremo più necessità di chiamare "arte", possa sorgere in seguito in conformità dell'Evento dell'«abbandono dell'Essere».

Non fanno grandi differenze qui imperi o ideologie: diviene chiaro, proseguendo la lettura di *Riflessioni e Note*, come l'essenza del regime nazionalsocialista sembri a Heidegger del tutto comparabile a regimi di altro tipo, come il sovietico e soprattutto l'americano. Colpito dalla proterva efficacia delle politiche di comunicazione del Terzo Reich, dunque in primo luogo dall'abilità manipolativa di Goebbels e dai programmi di rieducazione al paganesimo germanico dei seguaci di Rosenberg o delle agenzie educative riconducibili a Himmler, Heidegger giunge a considerare il Terzo Reich in termini per così dire tetramente hollywoodiani, equiparandolo a un'enorme macchina pubblicitaria in grado di produrre idoli e miti traendoli dal folklore tedesco⁴⁰. Hollywood in chiave *I maestri cantori*, con l'aggiunta di un'ideologia razziale a sfondo biologicistico e materialistico: questa, nei secondi anni Trenta, l'essenza del NSDAP per Heidegger, che, in parallelo a questa sua revisione politico-ideologica, viene a considerare la propria precedente adesione al NSDAP e l'elezione a Rettore come «grandi errori»⁴¹.

È questo lo sfondo politico-culturale per comprendere talune scelte per così dire illustrative o iconografiche del saggio sull'*Origine dell'opera d'arte*, e in primo luogo il rinvio al quadro *Un paio di scarpe* di Van Gogh (1886), oggi conservato al Van Gogh Museum di Amsterdam. Non interessa qui, con Shapiro o Derrida, rifare la storia della maldestra appropriazione heideggeriana, che interpreta come scarpe di contadina quelle che sono scarpe indossate dallo stesso Van Gogh⁴²: non interessa non perché si sia intralciati da preoccupazioni apologetiche, ma perché la circostanza non cambia granché su piani teorici⁴³.

Il punto, a prescindere dal guardaroba in cui abitualmente riposano le scarpe e da chi ne sia il proprietario, è che Heidegger non a caso sceglie un'immagine di marginalità e consunzione, un'immagine "bassa" e "umile". È costante in lui, anche a seguito di quanto abbiamo appena affermato riguardo al wagnerismo del Terzo Reich, l'insistenza sul «poco da sapere», l'«inappariscenza», e la denuncia degli eccessi di specialismo accademico, rigettati, lo si è appena richiamato, come essi stessi totalitari e corrivi, componenti di un unico congegno «colossale» – in seguito si sarebbe parlato di industria culturale – in grado di organizzare consenso e promuovere la cultura a fini impropri, trasformandola in stupefacente. «[Il] passaggio dall'epoca dell'abbandono dell'essere» all'epoca «completamente altra», suggerisce in *Riflessioni VII*, si compie solo attraverso la distruzione della «storiografia»⁴⁴. È inevitabile richiamare qui il precedente nietzscheano della seconda *Considerazione inattuale*, intitolata *Sull'utilità e danno della storia per la vita* (1874): aggiungendo però che Heidegger si sofferma a lungo, nelle *Riflessioni* e nelle *Note* sinora pubblicate, sulla critica della categoria della «vita», che a suo avviso consegna Nietzsche, lungi dal farne il primo pensatore del «nuovo inizio», alla storia della metafisica. «Si disprezza sempre di nuovo l'intellettualismo», sibila ancora in *Riflessioni X*. «Si ondeggia poi in preda alle orge di uno storicismo insolito, precludendosi di conoscere ciò che autenticamente è». Schernisce qui gli storici e teorici del «sangue e suolo»⁴⁵.

Possiamo così comprendere meglio le motivazioni che sorreggono la scelta di Van Gogh da parte di Heidegger, improntate a *misérabilisme* e «decultura»⁴⁶. Tale scelta, che sembrerebbe preclusa a chi, come prima esemplificazione dell'«essenza» dell'arte, si orienta all'*epos* tragico-arcaico dei *Frontoni* del Tempio di Afaia a Egina, conservati alla Gliptoteca di Monaco (fig. 3), risponde meno a semplici questioni di "gusto" che a convinzioni maturate nel contesto della *Kehre*, tali, tra l'altro, da imporre il distacco da ciò che è «storiografia» in senso universitario, e dunque culturalismo, iperspecialismo, «spiegazione e derivazione storiografica» ("storia delle influenze"), determinismo (a sfondo psicologico, sociale, razziale etc.), «livellamento», enciclopedismo e così via⁴⁷.

Un'ultima considerazione merita la nozione di «bellezza», che Heidegger impiega con parsimonia, tuttavia in passaggi cruciali. È lecito attendersi che il senso del termine «bellezza» non sia in lui meramente estetico. Di fatto la trattazione del tema ci conduce in domini che sono quelli della storia dell'Essere. Per cercare una definizione della «bellezza» come «l'onnipresente», intesa in senso heideggeriano, riferiamoci al saggio «Come quando al dì di festa...», di argomento hōlderliniano. «Bellezza» è qui l'«Aperto», del tutto a prescindere da ciò che sia o non sia conforme a un "gusto" predeterminato. Nel proporci

di comprendere meglio il «pensiero poetante» heideggeriano, dobbiamo violarne la consegna di riserbo e reticenza e sforzarci di piegare la categoria di «Aperto» a un senso più analitico. L'«Aperto», ci dice qui Heidegger, è unità di Terra e Cielo nella loro «contesa» o «divaricazione», quel «caos originario» appunto, che equivale al sorgere di un ordine venturo, non al venir meno. Dal Caos originario, dall'«Aperto», sorgono Mondi e «destini» per gli uomini, sorge più in generale la divaricazione tra Terra e Cielo. «Bellezza», qui, per il tramite della categoria dell'«Aperto», viene allora ad essere quella «decisione» che instaura mondi (separa “condizionato” e “incondizionato”) ed è essa stessa storica, «storia» in senso originario (non storiografico!). «*Polemos* di tutte le cose è padre [di tutto poi è re; e gli uni manifesta come dei, gli altri invece come uomini; gli uni fa esistere come schiavi, gli altri invece come liberi]». Nel citare il frammento 52 di Eraclito in *Note I*, Heidegger precisa, in sottile polemica contro Ernst Jünger, che «*polemos* non è guerra nel senso della battaglia e nemmeno della lotta, bensì decisione, vale a dire confronto [*Aus-einander-setzung*]... Decisione come reimpatrio in ciò che è essenza»⁴⁸.

Terra e Cielo (altrove Terra e Mondo): unità di conscio e inconscio, di fede e ragione (usiamo qui termini “metafisici”, rigettati da Heidegger), «chiusura purissima e somma trasfigurazione, la più incantevole attrazione e la più temibile estasi»⁴⁹. Da tutto ciò discende, per i mortali, l'obbligazione storica, il *nomos*: imperatività storico-eventuale che precede e toglie le differenze tra i diversi domini dell'Essere, istituendo ciò che, per Heidegger è Esserci. Stabiliamo dunque una prima e fondamentale circostanza, in merito a ciò che è qui «bellezza». Lo facciamo richiamando un termine che Heidegger schiera contro la storia intesa come storiografia e che acquista il proprio senso specifico proprio nella correlazione a «bellezza»: «trasformazione». La storiografia, afferma Heidegger, si incarica di neutralizzare ogni alterità, di ricondurre tutto alla misura del già noto e già conosciuto, impedisce ogni «essenziale trasformazione»⁵⁰. E d'altra parte, aggiunge, tutto diviene «ovvio» nell'epoca del dispiegamento della storiografia come tecnica. Viene meno appunto la possibilità di un'intima trasformazione⁵¹.

Comprendiamo meglio il senso del termine «trasformazione» se facciamo un passo indietro, e ci riportiamo al testo di un corso giovanile di Heidegger, tenuto all'università di Friburgo nel 1920-1921, dal titolo *Introduzione alla fenomenologia della religione*. Un testo d'importanza per più versi seminale, che aiuta a dissolvere parte delle oscurità che in seguito si addensano sulle formulazioni heideggeriane; non adombrato dalla polemica anticristiana a venire, che ritengo in parte esacerbata e fuorviante. L'argomento è Paolo, l'apostolo Paolo, inteso come caso esemplare dell'«esperienza religiosa» primitivo-cristiana; del cui insegnamento

si dà qui un tentativo di interpretazione fenomenologica che possa valere come interpretazione dell'esperienza religiosa in generale. Heidegger non parla di «trasformazione», né tantomeno di «bellezza». Tutto il corso però insiste sulla «trasformazione» che si compie in Paolo a seguito della rivelazione e sul tratto concretamente storico, «fattico», dell'esperienza religiosa cristiana delle origini, cui, lungi da una qualsiasi inclinazione mistico-ascetica imperniata su principi dualistici, ineriscono in modo intrinseco l'esistenza comunitaria, il conforto e la sollecitazione reciproca, il costante desiderio di autoperfezionamento e infine l'insegnamento o «predicazione». Non è questa la sede per un esame dettagliato di *Introduzione alla fenomenologia della religione*. Basti considerare che tra gli scopi dichiarati del corso, che innalza la *vita activa* del cristianesimo delle origini al rango di modello per i cristiani contemporanei, tra cui Heidegger stesso al tempo si annovera, è rimuovere quelle assunzioni indebite o preconcetti che la tradizione tomista prima, la tradizione cristiano-liberale e laica poi hanno accampato attorno alle parole dell'Apostolo, rendendole inintelligibili.

Il problema dell'assunzione indebita, come scelgo qui di chiamarla, o dell'apriori interpretativo è al centro della riflessione heideggeriana sulla storia intesa come storiografia e altresì sulla storia dell'arte contenuta nei *Quaderni neri*. Cosa vuol dire, Heidegger, insistendo sulla questione dello sviamento fatale, aprioristico, cui è esposto l'interprete che, oggi, pretenda di "occuparsi" di "tradizione" senza riconoscere prima (e rimuovere) i propri presupposti «metafisici»? Tale assunzione indebita, questo il senso dell'avvertimento, non è relativa a questo o quel particolare argomento, a questo o quell'ambito monografico. Anteriore a tutto ciò, essa investe invece l'orizzonte della plausibilità storica in generale e decide attorno a ciò che "oggi" sembra ragionevole opinare in merito al "passato": detta i criteri di cautela e verosimiglianza che orienteranno la nostra ricerca. Il punto di vista dell'"oggi" impone (sempre) estesi anacronismi. Nell'epoca dell'«abbandono dell'Essere» esso crea intralcio a una comprensione genuina di epoche storiche *altre*, cospicuo tanto più quanto quelle epoche faranno pernio su una genuina esperienza del sacro⁵².

«Perché *l'uso distorto* di cui un poeta o un pensatore [o un artista] cadono vittime, e che condiziona tanto il rifiuto quanto l'assenso, è ogni volta più potente di qualsiasi riferimento conforme ad essi?»⁵³. Troviamo qui, in *Riflessioni X*, l'eco dell'antico problema dell'assunzione indebita. Tralasciamo per adesso il problema dell'opinione pubblica, cui Heidegger in parte si riferisce: e cioè il mondo del «si» nella sua fattispecie di consumatore culturale. Consideriamo invece le sole cerchie della ricerca formale. Ciò che viene meno, con l'affermazione di orientamenti indifferenti e per così dire "quantitativi" in senso alla storiografia e filologia

universitaria, è la possibilità del «riferimento conforme», dunque di un'intima trasformazione del ricercatore. Non sorge l'Aperto, in termini heideggeriani; né il processo interpretativo matura nell'ambito di una «decisione» circa ciò che è storicamente rilevante e ciò che non lo è. Ci è sufficiente affidarci agli "interessi", alle "passioni" o alle "curiosità" individuali. Per di più, quanto riteniamo plausibile si proietta normativamente all'indietro e in avanti, in ogni direzione dell'orizzonte storiografico. Consegnato a una sorta di pedante estetismo antiquario, per cui tutto, purché accaduto, trova uguale giustificazione – fanno testo, sotto questo profilo, i caustici aforismi in tema «storicismo» disseminati nella *Gaia scienza* (1882) o in *Al di là del bene e del male* (1886)⁵⁴ –, o in alternativa declassato a puntigliosa prerogativa di piccoli burocrati cognitivi, l'uso "seriale" o «computazionale» del passato lascia che l'irrelevante proliferi e lo stupore si spenga e, con lo stupore, l'«ascolto», il «colloquio», la «risonanza», l'«uso» appropriato. Ne discendono un'uniformità e medietà interpretativa che non diventano mai esse stesse oggetto di interrogazione.

Questo è il senso della contestazione heideggeriana: *logos e bios*, per così dire, si separano nell'esercizio medio della storiografia. Se riferita alla storia dell'arte, questa stessa contestazione si amplia a includere il problema della «bellezza». Noi studiamo «bellezza», repertoriamo «bellezza», conserviamo «bellezza», esprimiamo continui apprezzamenti per la «bellezza», stimandola componente fondamentale di tutto ciò che è "cultura". Eppure, per il modo in cui la ricerca è concepita nell'ambito delle società liberali, come «macchinazione» ignara di sé stessa e del proprio presupposto estetizzante, da tutto questo non discende per noi, né può discendere rivelazione. Non riconosciamo la radice comune a "verità" e "bellezza"⁵⁵. Sulla scorta della patristica in lingua greca e dei grandi scrittori russi del secondo Ottocento, che ne proseguono la tradizione, Heidegger suggerisce invece che «bellezza» è nient'altro che *metanoia*: «trasformazione».

Riassumo a mo' di conclusione. La tesi è che l'autocorrezione avviata da Heidegger nel periodo della *Kehre*, dunque nei primi anni Trenta, e il sopraggiunto interesse per l'arte spinga il filosofo a misurarsi non solo con i testi classici della storia della filosofia, ma anche con artisti e opere d'arte eminenti – spicca ad esempio, in *Riflessioni XI*, l'annotazione dedicata a Caspar David Friedrich, introdotto nelle vesti di omologo figurativo di Hölderlin⁵⁶; o, in *Riflessioni XIV*, la descrizione dell'Occidente come «danza macabra»: eccoci riportati qui a dispettosi cicli figurativi di antichi Maestri tedeschi, come Michael Wolgemut o, più celebre tra tutti, Hans Holbein il Giovane⁵⁷. Spiccano altresì, sia nell'*Osservazione preliminare* del 1943, pubblicata come *Prefazione* alla prima edizione delle *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (1944), sia nel saggio

«Come quando un dì di festa...», datato 1944, tropi e metafore che si è tentati di ricondurre all'incisione di Dürer *Giovanni divora il libro*, tratta dall'*Apocalisse*⁵⁸ (fig. 4) –; e implichi un confronto di metodo (se così è lecito dire) con una disciplina rimasta in precedenza indifferente o estranea alla sua riflessione, tanto in *Essere e tempo* (1927) quanto in *Kant e il problema della metafisica* (1929) e testi contigui. Nei *Quaderni neri* le questioni della storiografia artistica, della *connoisseurship*, del «simbolo» o della «descrizione» (ecfrasi) e «riproduzione» di opere d'arte figurativa si pongono per Heidegger, nel modo più problematico, all'interno della questione più generale dello «storicismo» considerato nella prospettiva di una «storia dell'essere»; e la storia dell'arte appare, con i suoi diversi specialismi, un modo della rimozione.

- 1 M. Heidegger, *Quaderni neri 1931-1938 (Riflessioni II-VI)*, Milano, 2015 [2014]; *id.*, *Quaderni neri 1938-1939 (Riflessioni VII-XI)*, Milano, 2016 [2014]; *id.*, *Quaderni neri 1939-1941 (Riflessioni XII-XV)*, Milano, 2016 [2014]; *id.*, *Quaderni neri 1942-1948 (Note I-IV)*, 2018 [2015]. L'edizione dei *Quaderni neri* è a cura di Peter Trawny (in seguito semplicemente *Riflessioni II-VI*, *Riflessioni VII-XI*, *Riflessioni XII-XVI*, *Note I-IV*).
- 2 La prima versione del saggio sull'*Origine dell'opera d'arte*, risalente al 1931-1932, è stata pubblicata in: «*Heidegger Studies*», V, 1989, Martin Heidegger 1889-1989, pp. 5-22 (*Vom Ursprung des Kunstwerks: Erste Ausarbeitung*). Per la terza versione, pubblicata in vita e più nota, cfr. Martin Heidegger, *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, a cura di V. Cicero, Milano, 2019 [1950]. L'edizione italiana oggi in commercio ha il solo vantaggio del testo tedesco a fronte. La traduzione rende purtroppo impraticabile un testo già complesso. Si consiglia perciò, in tal caso, di ricorrere, ove possibile, all'edizione italiana fuori commercio: *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, Firenze, 1968. Un commentario di qualche utilità al saggio sull'*Origine dell'opera d'arte*, anch'esso tuttavia reso a tratti impenetrabile da scelte di traduzione, è F. W. von Herrmann, *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger*, Milano, 2001 [1994]. Il testo appare però troppo preoccupato di conservare la "lettera" del pensiero heideggeriano e non offre spunti critici di particolare rilievo. Per l'interpretazione heideggeriana del quadro di Van Gogh cfr. *ivi*, pp. 142 sgg.
- 3 Vd. *infra*, nota 19.
- 4 M. Heidegger, *Introduzione alla fenomenologia della religione*, a cura di F. Volpi, Milano, 2003 [1995], p. 362. La data di pubblicazione tra parentesi si riferisce, qui come negli altri casi, all'edizione tedesca del testo nel piano cronologico della *Gesamtausgabe* per la casa editrice Vittorio Klostermann di Francoforte sul Meno.
- 5 *Riflessioni XIV*, cit., p. 221. Heidegger si pronuncia contro la nozione umanistico-liberale di «genio» nei *Contributi alla filosofia. Dall'evento*; M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia. Dall'evento*, Milano, 2007 [1989], p. 486. Al di là della contestazione esplicita vale però l'intero orizzonte "antiumanistico" e antisoggettivistico della sua riflessione sull'arte, imperniata, più in generale, sul proposito di oltrepassamento della definizione aristotelica (ripresa poi dall'umanesimo latino) dell'uomo come *animal rationale* (per cui, a titolo di esempio, cfr. *Riflessioni XIII*, cit., p. 190).

- 6 I commenti alla teoria jüngeriana della «mobilitazione totale» e alla figura del «lavoratore», disseminati lungo un ampio arco temporale nel corso degli anni Trenta, sono utili per cogliere Heidegger nel vivo di un confronto calato nel tempo presente. L'atteggiamento del filosofo riguardo al «letterato» e «esteta» è ambivalente. Spesso riservato o beffardo, Heidegger riconosce tuttavia a Jünger il ruolo di interlocutore vivente «unico e solo». La figura del «lavoratore», per Heidegger, cade interamente nel dominio della metafisica intesa come «volontà di potenza». Per di più appare tributaria di una sorta di “pensiero magico” jüngeriano trasposto all'epoca della Tecnica. Cenni di superamento della metafisica stessa, per Heidegger, sono quindi da cercare al di fuori della riflessione di Jünger, più in particolare nei pressi di esperienze di smarrimento e «dolore» singolarmente antitetiche alla gloria sui campi di battaglia; *Riflessioni XIII*, cit., p. 202. Testi, appunti e annotazioni di tema jüngeriano raccolti nel volume della *Gesamtausgabe* intitolato *Ernst Jünger* [2004] sono stati tradotti in italiano con lo stesso titolo: M. Heidegger, *Ernst Jünger*, Milano, 2013. A tutto ciò si devono aggiungere adesso le innumerevoli annotazioni di tema pure jüngeriano, tacite o esplicite, presenti nei *Quaderni neri*. Si ottiene un quadro estremamente più variegato (e in parte, come richiamato, assai meno benevolo) di quanto la sola pubblicazione del volumetto a quattro mani, *Oltre la linea*, avesse potuto in precedenza far pensare; E. Jünger, M. Heidegger, *Oltre la linea*, Milano, 1989 [1976].
- 7 M. Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Munich, 1924.
- 8 Vd. *infra*, nota 47.
- 9 *Riflessioni II*, cit., p. 16.
- 10 *Riflessioni XIII*, cit., p. 191.
- 11 Cfr. C. Garstka, *Arthur Moeller van den Bruck und die erste deutsche Gesamtausgabe der Werke Dostojewskijs im Piper Verlag 1906-1919*, Bern, 1998; e M. Schult, *Im Banne des Poeten. Die theologische Dostoevskij-Rezeption und ihr Literaturverständnis*, Göttingen, 2012, che, toccata la questione dell'edizione Piper sotto il profilo del contributo di Merežkovskij, si apre poi allo studio della ricezione dostoevskiana nell'ambito della teologia dialettica, in part. pp. 65-74, 116-144. Per Piper, ricordiamolo, escono sia il saggio kandinskyano *Über das Geistige in der Kunst* («Sullo spirituale nell'arte»), nel 1911; sia, nel 1912, l'almanacco *Der Blaue Reiter*, a cura di Kandinsky e Franz Marc.
- 12 Tra i primi volumi pubblicati per Piper segnalò qui, delle *Sämtliche Werke* dostoevskiane, *I demoni* («Die dämonen»), che appare nel 1906 con introduzione di Moeller van den Bruck; gli *Scritti politici* («Politische Schriften»), che appaiono l'anno seguente con introduzione di Merežkovskij (si tratta in realtà del *Diario di uno scrittore*, datato agli anni 1873-1874, 1876-1877); *Delitto e castigo* (che ha per titolo «*Rodion Raskolnikoff*»), con introduzione di Moeller van den Bruck (1908); *I fratelli Karamazov* («Die Brüder Karamasoff»), con introduzione di Merežkovskij (1908); le *Memorie da una casa di morti* («Aus einem Totenhaus»), con introduzione di Moeller van den Bruck (1908); e *L'idiota* («Der Idiot»), con introduzione di Moeller van den Bruck (1909). Se Moeller van den Bruck interpreta Dostoevskij a partire da questioni geopolitiche e in chiave di nazionalismo russo e tedesco, Merežkovskij invece illustra, attraverso Dostoevskij, le sue tesi escatologiche su Stato e Chiesa. Scritta a ridosso della Rivoluzione russa del 1905 e pubblicata una prima volta in russo (1906), primo testo di Merežkovskij ad apparire nelle *Sämtliche Werke*, l'introduzione alle «*Politische Schriften*», contenente affermazioni quali «[Dostoevskij] era quella rivoluzione che è

reazione» o «Dostoevskij è il profeta della rivoluzione russa», è, in ambito tedesco, la più influente dal punto di vista politico-ideologico (per un'analisi delle diverse introduzioni cfr. Garstka, *Arthur Moeller van den Bruck*, cit., pp. 83 sgg.). Può sembrare rilevante, dal punto di vista di Heidegger lettore di Dostoevskij, che già Merežkovskij, come poi Heidegger, rimproveri nel 1907 a Dostoevskij di avere confuso il «possibile» con il meramente sussistente, la fede ortodossa tradizionale con gli dei a venire, «l'apocalittico con lo storico». Per un profilo di Moeller van den Bruck, che, nell'anteguerra, si occupa a lungo di arte e storia dell'arte risultando tra i primi, in Germania, a magnificare Piero in chiave «germanica» o a segnalare l'arte dei futuristi, incrociando così la strada di illustri recensori, cfr. M. Dantini, *Piero della Francesca e il Novecento. Una recensione dimenticata di Roberto Longhi*, in «*Il capitale culturale*», 22, 2020, pp. 173-196: <https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/2387/1772>. Qui anche bibliografia relativa.

- 13 *Riflessioni XIII*, p. 241.
- 14 *Riflessioni XI*, p. 528.
- 15 Cui accompagnare le riflessioni dostoevskijane sull'*intelligencija* occidentalizzante, «senza terra sotto i piedi, senza fondamento e principio, equivoca creatura internazionale sbattuta da tutti i venti d'Europa» disseminate nel *Diario di uno scrittore*; F. Dostoevskij, *Diario di uno scrittore*, Milano, 2019, p. 522. Hans Georg Gadamer rievoca lo stupore per il «nuovo inizio» del pensiero di Heidegger attorno alla data delle conferenze sull'*Origine dell'opera d'arte* in *Zur Einführung* (1960), in: M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Francoforte sul Meno, 2012, pp. 105 sgg. Le tre conferenze furono tenute al Freies Deutsches Hochstift für Wissenschaften, Künste und allgemeine Bildung di Francoforte sul Meno in data 17 e 24 novembre e 4 dicembre 1936. Particolarmente efficace, il ricordo di Gadamer, laddove questi si interroga sulla categoria della Terra, «risonanza mitica o gnostica primordiale, cui si poteva concedere cittadinanza al più nel mondo della poesia». Sembra ancora valida la conclusione, per cui «Heidegger ricorre alla categoria della Terra... nel tentativo di comprendere la struttura ontologica dell'opera d'arte in modo indipendente dalla soggettività del creatore o dello spettatore»; *ivi*, p. 111.
- 16 *Riflessioni XI*, p. 349.
- 17 Sul «mistero dell'amore» cfr. *Note I*, cit., p. 82.
- 18 Per la «notte» e l'Essere cfr. *Riflessioni VII*, cit., p. 122.
- 19 A. Moeller van den Bruck, *Der Untergang des Abendlandes. Für und wider Spengler*, in «*Deutsche Rundschau*», CLXXXIV, luglio 1920, pp. 41-70.
- 20 Approfondimenti storici, a mio avviso, sono richiesti non solo in relazione alle fonti della riflessione di Heidegger; ma anche all'eco, diramata e talvolta inattesa, che conferenze e lezioni aventi per oggetto l'arte hanno, in Germania e al di fuori della Germania, a una data molto anteriore alla pubblicazione del saggio *L'origine dell'opera d'arte* in *Sentieri interrotti* (1950). Di questa eco e delle sue diramazioni disponiamo ad oggi di una conoscenza poco chiara. Certo, per fare il caso francese, taluni testi tardi di Pierre Drieu La Rochelle sembrano attestare in modo indiscutibile una qualche conoscenza del pensiero di Heidegger sull'arte, in forme e attraverso mediazioni che sono da chiarire: mi riferisco qui a *Appunti per comprendere il secolo* (1941) e, ancor più, al romanzo incompiuto *Dirk Raspe* (1944), reinterpretazione (in chiave autobiografica) della biografia di Van Gogh.
- 21 Per la versione originale tedesca del saggio di Panofsky: E. Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, in «*Logos*», XXI, 1932, pp. 103-119. Il saggio è ristampato oggi in E. Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen*

der *Kunstwissenschaft*, Berlin, 1985, pp. 85-98 (trad. it., E. Panofsky, *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto delle opere d'arte figurativa*, in *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milano, 1984, pp. 215-232). Ho cercato di ricostruire il controverso rapporto di Panofsky (e più in generale degli iconologi raccolti attorno alla Kulturwissenschaftliche Bibliothek Aby Warburg, in primis Edgar Wind) con Heidegger in M. Dantini, «Quali limiti alla violenza interpretativa?». Iconologia contra *ermeneutica*: Panofsky e Heidegger, in *id.*, *Arte e sfera pubblica*, Roma, 2016, pp. 25-58. In discussione, per Panofsky, è nel 1932 l'interpretazione heideggeriana del «trascendentale». Alla data del saggio *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto delle opere d'arte figurativa* lo storico dell'arte è infatti ormai distante tanto dal neokantismo di Cassirer, cui pure aveva confidato al tempo del saggio sulla *Prospettiva come forma simbolica* (1927), sia (ancor di più) dal positivismo di tradizione antiquaria. Da qui l'interesse per tutto ciò che, in termini di sollecitazione critico-istituzionale, *Essere e tempo* e i testi a esso contigui possono offrire, prospettandogli l'avvincente progetto della «distruzione» disciplinare. Sulla scorta di Warburg, ancorché non solo di Warburg, Panofsky si propone al tempo di intrecciare filosofia della storia e morfologia in modi nuovi e parzialmente inattesi, che non trovano al tempo riscontro nelle prospettive istituzionali degli *studia humanitatis*; modi che non fanno riferimento né al semplice paradigma umanistico-liberale dell'arte come «espressione» individuale né, come invece una qualsiasi storia di orientamento idealistico, a questo quel modello evolutivo. Al tempo amico e collaboratore di Panofsky, Edgar Wind ci aiuta a comprendere meglio il modello (ontostorico!) di «epoca» cui Panofsky sta pensando. Nel sottoporre a critica la «storia spirituale» di tradizione diltheyana e rickertiana in un celebre saggio apparso nel 1934 per la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Aby Warburg, Wind invita infatti a considerare in modo unitario l'intero processo storico, senza separarne i diversi momenti (religione, politica, scienza, arte). Chiama in sostegno di questa sua tesi Burckhardt e Usener, Yorck von Wartenburg (sulla cui corrispondenza con Dilthey proprio Heidegger aveva da poco richiamato l'attenzione nel § 77 di *Essere e tempo*) e Jaspers. Oggetto specifico della «storia spirituale», conclude, è la «radice» comune delle diverse configurazioni simboliche. Ai suoi occhi la «storia spirituale» non ha continuità né sviluppo né si presta a essere esposta in termini evolutivi: è invece ritmata dall'avvento di costellazioni simboliche che disegnano d'improvviso nuovi rapporti tra "umano" e "divino". Ha natura cairológica o «abissale» (E. Wind, *Einleitung zu Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antiken*; oggi in *id.*, *Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie*, a cura di J. Michael Krois, R. Ohrt, Hamburg, 2009, cit. p. 332). Nella «storia spirituale», aveva annotato Warburg nel 1923 in preparazione della sua lezione nella clinica psichiatrica di Kreuzlingen, giunge a manifestarsi «la volontà organizzatrice cosmica» (A. Warburg, *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblos*, The Warburg Institute Archive, London III, 93.4). «La storia», prosegue adesso Wind, «non si limita semplicemente a "evolvere", ma giunge all'apice nei momenti di crisi. I suoi eventi essenziali sono le "attese della riflessione" cui segue l'audacia dell'agire. È proprio nel corso di questa o quella crisi che la forza formativa deve spingere a rammemorare, e così a conferire intensità e pregnanza vivente ai simboli sopravvenienti; oppure a indurre all'azione. Nell'uno e nell'altro modo la svolta si compie. Nell'irrisolutezza il simbolo rammemorato opera come esempio o monito. Nel dubbio come incitamento o freno».

22 Vd. *supra*, nota 2.

23 M. Heidegger, *Segnavia*, a cura di F. Volpi, Milano 1987 (1976), pp. 159-192.

24 M. Heidegger, *Zur Überwindung der Ästhetik*, in «*Heidegger Studies*», VI, 1990, pp. 5-7.

- 25 È «tecnica», per Heidegger, tutto quanto, informazione, economia, politica, rientra nella «macchinazione dell'ente» e conseguentemente nasconde (al pensiero) l'«abbandono dell'Essere», la sola cosa di cui occorrerebbe invece fare esperienza. Con le dimissioni dalla carica di Rettore dell'università di Friburgo, nell'aprile 1934, Heidegger avvia il proprio distacco dal nazionalsocialismo, cui aveva in partenza concesso qualche credito. Riferimenti diretti o indiretti a Hitler, che Heidegger chiama «manovale» e Anticristo (*Riflessioni XIV*, cit., p. 252); Goebbels, (*Riflessioni XII*, cit., pp. 73-74), Himmler (*Riflessioni XI*, cit., p. 528), Heydrich (*Riflessioni XIII*, cit., pp. 184-185), Baldur von Schirach (*Riflessioni XI*, cit., p. 563; *Riflessioni XIV*, cit., p. 293), non sono rari nei *Quaderni neri*, mentre la contestazione del regime nel suo insieme è ubiqua. All'atteggiamento «impenetrabile» del filosofo corrisponde peraltro in breve, conclusasi l'esperienza del Rettorato, l'ostilità del regime.
- 26 Per l'equiparazione tra «storiografia» e giornalismo, nella fattispecie della cronaca, cfr. *Riflessioni XII*, cit., pp. 81-82.
- 27 *Riflessioni II*, cit. p. 151; *Riflessioni III*, cit., p. 160. È probabile che Heidegger pensi qui a una sorta di socialismo tedesco modellato, nei suoi costumi e istituti, dalla storia dell'Essere; e conforme al primato spirituale che tale storia assegna, ai suoi occhi, del tutto al di fuori della volontà di potenza bellicistico-militarista e anzi contro di essa, alla nazione dei «poeti e pensatori».
- 28 *Riflessioni X*, cit., p. 474. Per Worringer e l'avvio del revival "gotico" espressionista cfr. M. Dantini, *Paul Klee. Epoca e stile*, Roma, 2018, pp. 74 sgg.
- 29 *Riflessioni VIII*, cit., p. 181 e passim; e M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, a cura di L. Amoroso, Milano, 1988 [1981], pp. 82-83; *ivi*, p. 93, per un *locus classicus* dell'antiespressionismo heideggeriano. Per la condanna (di segno uguale e contrario) del classicismo contemporaneo (estetismo, escapismo, tratto antiquario) cfr. *Riflessioni VIII*, cit., p. 214.
- 30 Heidegger, *Contributi alla Filosofia*, cit., p. 484.
- 31 *Riflessioni XI*, cit., p. 473.
- 32 Per Hausenstein, Worringer ed altri, come Leopold Zahn, nel contesto della transizione post-espressionista dell'ultimo periodo di guerra e primo dopoguerra cfr. M. Dantini, *Paul Klee e il «Nulla», 1916-1923. Epoca, «origine», «stile»*, in *Paul Klee. Alle origini dell'arte*, catalogo della mostra (Milano, Mudec-Museo delle Culture, 31 ottobre 2018 – 3 marzo 2019) a cura di M. Dantini, R. Resch, Milano, 2018, in part. pp. 22-26. Quanto Jünger afferma nell'*Operaio* in merito alla tradizione modernista «borghese» è in linea con il punto di vista di Heidegger; e più in generale con un approccio storico-morfologico (ontostorico) al problema dell'arte e delle epoche storiche. Nell'*Operaio* Jünger prova a delineare alcuni aspetti dell'arte a venire, «spartana, prussiana o bolscevica» che sia, conforme alla «forma» dell'«operaio»; e polemizza duramente contro le avanguardie del primo Novecento, in particolare futurismo e espressionismo. A partire dal Romanticismo, suggerisce, l'arte è divenuta mera questione di «individualismo» e «stile», smarrendo così una qualsiasi necessità di tipo metafisico; questa involuzione («decomposizione») si è manifestata pienamente appunto negli anni immediatamente precedenti alla Prima Guerra mondiale e nel decennio successivo, portando a una proliferazione di indirizzi e correnti in contesa tra di loro, ugualmente innecessari. «Qui non si può quasi più parlare di scuole artistiche, ma piuttosto di una serie di reparti clinici in cui venga annotato e registrato ogni spasimo di agonia emesso da un organismo morente» (E. Jünger, *L'operaio*, Parma, 2020 [1932], p.p. 98, 115 e pp. 180-217. La traduzione italiana è stata condotta non sulla prima, ma sulla terza edizione, datata 1942, recante il testo accolto nell'edizione tedesca

delle opere complete). Per Jünger e l'arte europea dei primi tre decenni del Novecento come «catastrofe» e «apocalissi culturale» cfr. E. Jünger, *Foglie e pietre*, Milano, 1997 [1934], pp. 93, 143, 177 e *passim*: «le arti figurative, e in particolare la pittura, presentano nei primi tre decenni del Novecento una sconcertante varietà di stili. È tuttavia probabile che, per l'osservatore futuro questi diversi stili, fondendosi, finiranno per acquistare un carattere decisamente unitario, come documento dell'umana espressività. Il tema comune che si ripete qui negli stili più diversi è la catastrofe, la fine di un mondo che l'uomo cerca di testimoniare mediante i colori e le linee di contorno. Che il colore assuma le sfumature accese del fogliame autunnale o i riflessi luminosi dei metalli surriscaldati, che la struttura vada in pezzi per effetto di eventi esplosivi o che la linea si irrigidisca in una gelida freddezza geometrica: ciò che differisce è solo il taglio delle domande, non certo il contenuto».

33 *Riflessioni VIII*, cit., p. 181.

34 *Riflessioni II*, cit., p. 50.

35 M. Heidegger, *Nietzsche*, a cura di F. Volpi, Milano 1994 [1961], p. 78 sgg.

36 *Ivi*, p. 215. Qui Heidegger non tratta della polemica nietzscheana contro l'istrionismo, la cui incarnazione storica è per Nietzsche, trascorso l'entusiasmo giovanile, Richard Wagner: tuttavia molto di questa polemica torna, in Heidegger, nell'interpretazione, a tratti sarcastica, delle politiche culturali del Terzo Reich.

37 *Riflessioni IX*, cit., p. 275

38 *Riflessioni IX*, cit., p. 277.

39 Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p. 67 e *passim*.

40 *Riflessioni XIII*, cit., p. 129: Heidegger descrive il Terzo Reich come «l'impianto colossale di una fabbrica cinematografica che, nelle sue riprese, è del tutto indipendente dal paesaggio e dal sole». Cfr. *ivi*, p. 139: il riferimento alle demolizioni mussoliniane si tiene sullo stesso registro.

41 *Riflessioni III*, cit., p. 215; e *Note I*, cit., p. 131.

42 M. Shapiro, *The Still Life as a Personal Object: A Note on Heidegger and Van Gogh*, in *The Reach of Mind. Essays in Memory of Kurt Goldstein*, a cura di M.L. Simmel, Berlino, 1968, pp. 203-209; J. Derrida, *La vérité en peinture*, Parigi, 1978, pp. 291 sgg. È merito di Shapiro, anche attraverso una corrispondenza con Heidegger, avere identificato il quadro di Van Gogh cui Heidegger stesso si riferisce.

43 Le scarpe raffigurate da Van Gogh (nel quadro che Heidegger commenta) sono quelle da lui stesso indossate al momento di recarsi in Borinage per predicare ai minatori. L'esperienza di umiltà e "conversione" cui esse rimandano tocca in più punti quell'umiltà e «mitezza» che, per Heidegger, è parte integrante del mondo della contadina.

44 *Riflessioni VII*, cit., p. 121.

45 *Riflessioni X*, cit., p. 474.

46 L'omaggio di Heidegger non reca traccia di considerazioni a sfondo razziale. Per una storia dell'«annessione» di Van Gogh alla storia dell'arte tedesca, considerata da punti di vista etno-psicologici, cfr. R. Manheim, *The «Germanic» Van Gogh: A Case Study of Cultural Annexation*, in «*Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*», XIX, 4, 1989, pp. 277-288.

47 C'è un punto però in cui gli antichi scultori eginegi e Van Gogh sembrano dialogare, e non è forse inverosimile supporre che questa vicinanza, inaccessibile alla storia dello stile, sia in qualche modo presupposta da Heidegger nello scegliere due *exempla* il cui abbinamento

risulterebbe altrimenti casuale. Sia i tanti sguardi dei morenti caduti a terra, nei *Frontoni* occidentale e orientale superstiti, che quella che per Heidegger è “la contadina” cui appartengono le calzature sembrano affidarsi a una legge non scritta, per così dire alla maturità dei tempi, a un’esperienza della morte che è religiosa e trova, proprio nel morire, la misura propria, riservata agli uomini nella loro differenza dagli dei.

48 *Not I*, cit., p. 53.

49 Heidegger, *Contributi alla filosofia*, cit., p. 401.

50 *Riflessioni VIII*, cit., p. 153.

51 *Riflessioni X*, cit., p. 374.

52 Da comprendere in questo senso, mi pare, anche l’iniziatico rinvio alla «storia nascosta» di *Riflessioni IX*, cit., p. 266. Cfr. anche *Note I*, cit., p. 29: «ciò che è irrilevante dal punto di vista della storia dell’essere gode il vantaggio di una pubblicità storiografica mondiale».

53 *Riflessioni X*, cit., p. 459.

54 F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano, 1977, p. 130: «l’ibrido uomo europeo – un plebeo, in fin dei conti, discretamente odioso – ha assolutamente bisogno di un abito in costume: la storia gli è necessaria come guardaroba. Indubbiamente si accorge che nessun abito gli si attaglia a pennello – ed ecco che è tutto un cambiare».

55 Vd. *supra*, nota 21.

56 *Riflessioni XI*, cit., pp. 477-478.

57 *Riflessioni XIV*, cit., p. 329: «una danza macabra [che] squassa l’*animal rationale* approdato alla malaessenza».

58 Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., p.p. 71, 236. La frase «le poesie appaiono come uno scrigno senza tempo in cui si conserva il poetato» compare ancora nella *Prefazione* del 1951, *ivi*, p. 5.



Fig. 1a: Ernst Jünger, *Der Arbeiter*, prima edizione, Amburgo, 1932.

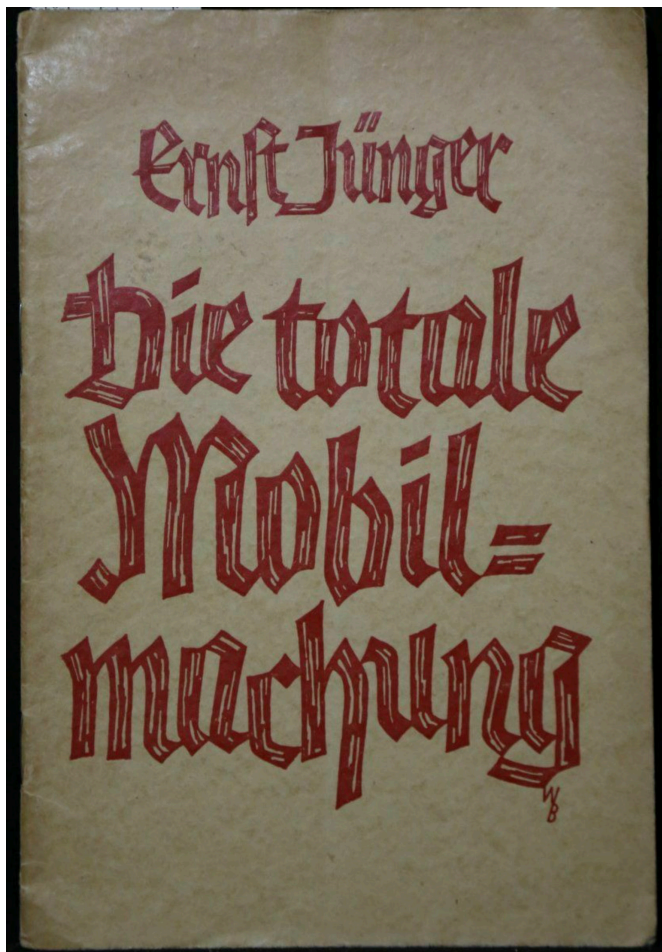


Fig. 1b: Ernst Jünger, *Die totale Mobilmachung*, prima edizione, Berlino, 1931.



Fig. 2: Vincent Van Gogh, *Un paio di scarpe*, 1886.
Amsterdam, Van Gogh Museum. Foto: Wikimedia Commons.



Fig. 3: Frontone Ovest (505-500 a.C. ca., primo piano) e Frontone Est (485-480 a.C., ca., secondo piano) del Tempio di Afaia a Egina. Monaco, Gliptoteca. Foto: Wikimedia Commons.



Fig. 4: Albrecht Dürer, *San Giovanni divora il libro*, 1497-1498, xilografia. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. Foto: Wikimedia Commons.