

ALBERTO MARTINENGO

DALL'ALETHEIA AL TOPOS

Ontologia della precarietà in M. Heidegger e G. Vilar

In una sorta di doppia *Verwindung* – o, più sommessamente, di auto-revisione e auto-superamento – i trentatré anni che separano il saggio su *L'origine dell'opera d'arte* (1936) e *L'arte e lo spazio* (1969) contengono alcuni tra i più significativi “sentieri interrotti” del pensiero di Martin Heidegger. Ciò non è vero soltanto – e banalmente – per i percorsi filosofici che muovono dalla *Kehre* e che trovano una prima definizione proprio nel saggio sull'opera d'arte del 1936: itinerari che, come è noto, prendono spesso la forma di tentativi asistematici e incompiuti. La presenza di interruzioni e di false piste è ancora più evidente nel caso specifico delle riflessioni di natura estetica, che in questi due saggi trovano – con qualche approssimazione – il proprio punto di partenza e la propria conclusione.

Di una sorta di auto-distorcimento all'interno della riflessione heideggeriana sull'arte parla, per esempio, Gianni Vattimo, nel suo saggio *Ornamento monumento* (1982). Proprio in riferimento a *L'arte e lo spazio*, Vattimo enfatizza infatti l'attenzione, da parte di Heidegger, a dispositivi di natura topologica che influiscono sulla ricezione dell'oggetto artistico. Si tratta di una vera dislocazione dell'artistico in un terreno altro, che problematizza la fruizione muovendo dal rapporto tra l'oggetto e ciò che lo accompagna, tra il centro e la periferia della configurazione topologica aperta dall'oggetto stesso. Il rapporto tra l'arte e la verità, che è il vero filo conduttore dell'estetica heideggeriana, finisce qui – spiega Vattimo – per realizzarsi “nella forma della perifericità”, cioè è un “accadere dell'essere” che si caratterizza come “un evento inapparente e marginale, di sfondo”.¹

Nelle pagine che seguono, mostreremo in che senso il modello di Heidegger possa essere ricondotto a un'evoluzione coerente, attraverso il confronto con autori che hanno dialogato, più o meno apertamente, con la sua posizione. Lo faremo, in particolare, tenendo presenti tratti della riflessione recente di Gerard Vilar, che paiono rispondere proprio a questi sentieri interrotti.

¹Vattimo 1982: 94-95.

1. Ontologia e topologia

Per ricapitolare quale partita si giochi nella riflessione di Heidegger sull'arte è utile mettere tra parentesi – almeno in chiave euristica – l'andamento carsico che essa assume dal saggio sull'*Origine dell'opera d'arte* in poi: concentriamoci dunque sul percorso dell'estetica heideggeriana, più che sulla sua scomparsa e ricomparsa nell'orizzonte dei temi dell'autore. Come è noto, il testo heideggeriano del 1936 lavora, fin dal titolo, sull'ambiguità dell'espressione "origine della": la sua vera posta non è infatti la determinazione di ciò che dà origine all'opera d'arte; al contrario per Heidegger si tratta di pensare la portata inaugurale dell'opera, la sua dimensione istitutiva. Più esattamente, la domanda verte su ciò in base a cui l'opera d'arte può dirsi origine di qualche cosa: "È dunque possibile che l'arte costituisca un'origine? Dove e in qual modo sussiste l'arte?"² La risposta sta nell'idea che l'arte si collochi al livello dell'"apertura dell'ente nel suo essere", cioè del "farsi evento della verità":³ un evento che restituisce in forma concreta il conflitto mai esauribile tra mondo e terra.

1.1. La Kehre come svolta topologica

Se richiamiamo qui questi passaggi molto familiari nella ricezione di Heidegger, non è per ripeterne la storia e la centralità, né per ricordare il ruolo amplissimo che da questo saggio in poi Heidegger riserverà alle nozioni di *physis*⁴ e, appunto, di *aletheia*.⁵ Il punto che ci interessa è un altro e ha a che fare con la doppia dimensione, temporale e topologica, che da qui in poi avrebbe accompagnato il discorso di Heidegger. Detto in termini diversi, l'estetica heideggeriana consente di cogliere meglio di altri momenti del suo pensiero questa doppia costellazione categoriale – tempo e luogo – che avrebbe governato la sua riflessione filosofica complessiva. Insomma, se "Ereignis" è la vera parola-chiave di Heidegger dagli anni '30, essa è certo una metafora dell'essere come tempo e storia, come temporalizzazione e storicizzazione dei concetti fondamentali della metafisica; tuttavia l'*Ereignis* suscita una seconda metafora, fatta di nozioni connotate topologicamente – dalla *Lichtung* al *Geviert*, per richiamare le principali – che già nell'*Origine dell'opera d'arte* inizia a profilarsi.

Il ruolo della topologia nel saggio del 1936 è chiarito, tra gli altri, da Jeff Malpas. Malpas è oggi uno degli autori-chiave per costruire un percorso attorno alla riflessione heideggeriana su questi temi: a partire da *Place and Experience* (1999), dove egli

² Heidegger 1950: 3.

³ *Ivi*: 23.

⁴ *Ivi*: 27-28.

⁵ *Ivi*: 35-36.

tratteggia come insufficiente – o, al massimo, embrionale – la nozione di luogo in *Essere e tempo*;⁶ passando per *La topologia di Heidegger* (2006), in cui Malpas ricostruisce in modo dettagliato il graduale venire in chiaro delle questioni topologiche, in particolare negli anni della *Kehre*;⁷ e giungendo infine a *Heidegger and the Thinking of Place* (2012), che dedica proprio il capitolo conclusivo al tema dell'arte come opera.⁸

Il saggio sull'*Origine dell'opera d'arte* – assieme a *Dell'essenza del fondamento* (1929) e a *Dell'essenza della verità* (1930) – assume un ruolo decisivo in questo contesto. Potremmo dire che si tratta del testo nel quale l'embrionalità della nozione di luogo rinvenibile in *Essere e tempo* prende finalmente una forma riconoscibile. Nella lettura di Malpas, se l'intento di *Essere e tempo* è la “volontà di articolare l'idea fondamentale del nostro essere nel mondo come tema del nostro essere ‘situati’”,⁹ il fallimento del progetto del 1927 si deve proprio all’“incapacità di elaborare in maniera adeguata i concetti spaziali e topologici che entrano necessariamente in gioco in quest'opera”, concetti che appunto “sono connessi al problema originario della situatività”.¹⁰ Letti in una prospettiva diversa da quella di *Essere e tempo*, i concetti di progetto, di senso e di comprensione avrebbero insomma potuto mettere capo a un'interpretazione dell'esistenza più radicalmente connotata come l'ambito *all'interno del quale* si manifestano gli enti.¹¹

Sforzarsi di pensare il *Dasein* come un *topos*, come il luogo della verità dell'essere: questa è dunque la via alternativa che, in una specie di lettura *à rebours*, getta una nuova luce sull'analitica esistenziale.¹² Ed è una luce che, per inciso, integra perfettamente ciò che Heidegger argomenta nel § 44 di *Essere e tempo* rispetto alla verità come *luogo* dell'asserzione. Tutto ciò traccia una linea di continuità segreta con il saggio sull'opera

⁶ Malpas 1999: 32-43.

⁷ Cfr. Malpas 2006: capp. IV-V.

⁸ Cfr. Malpas 2012: cap. 12. Una rassegna, anche soltanto abbozzata, delle interpretazioni topologiche di Heidegger sarebbe naturalmente sconfinata: essa dovrebbe andare dai contributi di Otto Pöggeler (1969) a quelli di Reiner Schürmann (1982), fino agli esiti più recenti (la topologia di Vincenzo Vitiello in Italia; oppure, ancora oltre, studi aggiornati come quello di Martin Nitsche [2011] su Heidegger e Merleau-Ponty).

⁹ Malpas 2006: 253.

¹⁰ Malpas 2006: 272. La tesi di Malpas sul fallimento di *Essere e tempo* e sulla *Kehre* è molto articolata. La sua originalità nel panorama della ricezione contemporanea sta appunto nella connessione che istituisce tra i limiti dell'analitica esistenziale, la svolta anti-umanista e il *topological turn*. Il primato della temporalità, su cui l'analitica esistenziale si fonda, consente – e ha prodotto *de facto* – ampi fraintendimenti di stampo soggettivistico (Malpas 2006: 274-275). Di contro, la scelta a favore della topologia segna il recupero di “una forma di ‘non-soggettivismo’, che è connaturato nel suo pensiero da prima del 1919 – e che incorpora l'idea di un nostro coinvolgimento fattico ‘nel mondo’, che viene prima sia della soggettività che dell'oggettività” (Malpas 2006: 276-277). Su questi aspetti, cfr. anche più oltre, Malpas 2006: 353-356.

¹¹ *Ivi*: 287-288.

¹² Malpas 2006: 303.

d'arte, dove l'interesse topologico si trova, per così dire, esaltato nel riferimento alla lotta tra mondo e terra: un conflitto in cui la terra fonda e dunque radica l'opera d'arte. Il che non è vero soltanto nel senso che l'opera, in quanto oggetto, è collocata da qualche parte; bensì, più radicalmente, nel senso per cui *l'arte si ridefinisce come un dispositivo di stabilità e addirittura di abitabilità*.¹³

Il paradigma heideggeriano del tempio non esprime altro che questa determinazione, in particolare nei noti passi sulla presenza del Dio nell'edificio sacro:

Questo esser-presente di Dio è in se stesso il dispiegamento e la delimitazione d'una regione sacrale. Ma il tempio e la sua regione non si perdono nell'indefinito. Il tempio, in quanto opera, dispone e raccoglie intorno a sé l'unità di quelle vie e di quei rapporti in cui nascita e morte, infelicità e fortuna, vittoria e sconfitta, sopravvivenza e rovina delineano la forma e il corso dell'essere umano nel suo destino. L'ampiezza dell'apertura di questi rapporti è il mondo di questo popolo storico.¹⁴

Questi passaggi così discussi dicono appunto la *delimitazione*, la *disposizione*, il *raccogliere intorno a sé*, l'*unità* di una comunità storica: fuori dal lessico heideggeriano, che qui non enfatizza ancora la nozione di *Ort*, ne dicono appunto il luogo; non un mero posto in cui gli enti occupano una porzione di spazio – precisa Malpas – bensì il luogo dell'esistenza e dei significati.¹⁵ Perciò egli può concludere che “l'arte, e quindi anche la verità, opera attraverso il rivelarsi concreto di un paesaggio o di un mondo specifico che viene svelato grazie al fatto che l'opera ‘sta’ concretamente in quel contesto”.¹⁶

1.2. L'abitabilità dello spazio

Comunque la si pensi rispetto a questi tratti dell'interpretazione topologica del saggio sull'*Origine dell'opera d'arte*, è un fatto che la nozione di luogo assumerà un'importanza crescente dopo gli anni '30. Tanto che, come si sa, sarà Heidegger stesso a delineare *ex post* l'esigenza di una *topologia dell'essere*.¹⁷ Ma nell'evoluzione

¹³ Malpas richiama correttamente l'articolata analisi di Edward Casey sulla topologia. *The Fate of the Place: A Philosophical History* (Casey 1997), è il suo riferimento principale; ma non si possono dimenticare le indagini condotte in *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World* (Casey 1993), e gli studi più recenti sull'arte e la rappresentazione dei luoghi: Casey 2002; Casey 2005.

¹⁴ Heidegger 1950: 27.

¹⁵ Malpas 2006: 353.

¹⁶ *Ivi*: 374.

¹⁷ I due riferimenti principali sono naturalmente a *Aus der Erfahrung des Denkens* (1947), in Heidegger 1976; e al *Seminario di Le Thor 1969*, in Heidegger 1992, in cui si propone di sostituire la nozione di senso dell'essere con l'espressione “Topologie des Seyns”.

dell'estetica heideggeriana il vero *pendant* del discorso sull'origine dell'opera si trova proprio nel saggio su *L'arte e lo spazio*, dove non va dimenticato che il discorso sull'arte è principalmente un'analisi attorno al suo esser-cosa. Solo in tal senso, infatti, si comprende la centralità della topologia. Nell'articolata fenomenologia dello spazio, che il saggio compie nelle prime pagine, la tematica topologica emerge proprio in quella relazione che Heidegger definisce "fare-spazio" (*das Räumen*): "Il fare-spazio è, pensato in ciò che gli è proprio, libera donazione di luoghi [*Freigabe der Orte*] in cui i destini degli uomini che vi abitano si realizzano nella felicità del possesso di una patria o nell'infelicità dell'esserne privi [...]. Fare-spazio conferisce la località [*Ortschaft*] che appresta di volta in volta un abitare".¹⁸ Tanto che, conclude Heidegger, "il gioco di rapporti di arte e spazio dovrebbe essere pensato a partire dall'esperienza di luogo e contrada".¹⁹

Insomma, se nel 1936 Heidegger poteva ancora parlare della messa in opera della verità, qui invece l'epilogo è profondamente materiale, quasi fisico. La scultura, per esempio, è definita come "il farsi corpo della verità dell'Essere nella sua opera instaurante luoghi".²⁰ Posto dunque che pensare l'evoluzione dell'estetica heideggeriana nei termini di un'auto-revisione appaia convincente, alcune cose meritano di essere enfatizzate. La principale è proprio questa: il valore inaugurale dell'arte, che si conferma come un filo rosso lungo più di trent'anni, prende qui una concretezza inattesa. Ancora una volta, lo spiega bene Jeff Malpas, in passaggio che merita di essere riportato per intero:

La collocazione di un singolo oggetto nel mezzo di un piano altrimenti piatto e vuoto configura immediatamente quel piano intorno all'oggetto – lo spazio ora non appare più come un singolo "spazio" indifferenziato, ma come ciò "in cui" è collocato l'oggetto, e che si costituisce come un insieme di spazi differenti che stanno in relazione all'oggetto.²¹

Questa riconfigurazione dello spazio a partire dalla collocazione di un'opera è il dato più fedelmente topologico: è un fare-spazio che, nelle categorie di Heidegger, corrisponde al predominare del "luogo che raccoglie". Anche per questa ragione lo Heidegger più maturo articola, quasi ossessivamente, un'intera metafora dell'abitare: essa si gioca tutta sull'elevazione della nozione di luogo a dispositivo entro il quale si traduce la messa in opera che è ancora in questione nell'*Origine dell'opera d'arte*. E con ciò Heidegger ha interamente riscritto il fenomeno artistico in termini topologici.

¹⁸ Heidegger 1969: 24-25.

¹⁹ *Ivi*: 28-29.

²⁰ *Ivi*: 32-33.

²¹ Malpas 2006: 427.

2. Monumentalità e precarietà

L'evoluzione che abbiamo tratteggiato – dalla *messa in opera* all'*arte come topos* – è una linea fondamentale della *Kehre* heideggeriana. Essa coinvolge, come è ovvio, la nozione stessa di *aletheia*, di cui il saggio del 1936 forniva una prima problematizzazione (l'arte come messa in opera della verità, appunto) e che ora si colloca sotto la categoria di luogo (il *topos* è esso stesso una modalità del disvelamento). Ma nel caso specifico dell'estetica, tale evoluzione segna la centralità di un concetto che, sebbene non appartenga al lessico heideggeriano, è di primaria evidenza in questo discorso: la nozione di contesto. In questa chiave, la prospettiva suggerita da Vattimo appare convincente e – anzi – potrebbe essere ulteriormente esemplificata.

Per Vattimo l'enfasi posta sulla nozione di contesto è funzionale a comprendere le ragioni alla base dell'auto-distorcimento dell'estetica heideggeriana, oltre che a misurarne le conseguenze sotto il profilo della fruizione artistica. In questa direzione, infatti, Vattimo legge le tracce di un radicale riscatto per l'estetica dell'ornamento e per l'arte monumentale: ovvero per quei fenomeni che, sfuggendo alla connotazione inaugurale che animava la concezione dell'arte nel saggio del 1936, sono tuttavia accomunati dalla capacità di riconfigurare lo spazio. Alla luce del testo su *L'arte e lo spazio* – così potremmo sintetizzare la tesi di Vattimo – l'apertura implicata nella messa in opera della verità non significa solo l'inaugurare e il fondare, ma soprattutto il dilatare, il lasciar libero, l'accadere di uno spazio autentico.²² Di più: essa contiene tutti i tratti del tematizzare, del collocare²³ – in questo senso, aggiungeremmo, dell'abitare.

Proprio su queste basi, a Vattimo sembra di poter concludere per un capovolgimento dell'estetica della fondazione enunciata all'epoca della *Kehre*: nel saggio del 1969, la vera essenza dell'opera sta nel suo "essere di sfondo", più che nella sua capacità di produrre tematizzazioni.²⁴ In tal senso, la parola-chiave ci pare appunto quella di *contesto*: se l'opera crea contesti è perché non attira l'attenzione su di sé, ma perché ospita, delimita, crea *topoi*. Con le parole di Hans-Georg Gadamer, giustamente ricordate da Vattimo, la spazialità dell'opera "è insieme arte che dà forma allo spazio e arte che fa posto [...]: essa attrae su di sé l'attenzione dell'osservatore, soddisfa il suo gusto, e d'altra parte lo rimanda anche al di là di sé stessa, verso quel più vasto contesto vitale che accompagna".²⁵ E se in Gadamer per tale via si guadagna una riabilitazione dell'estetica dell'ornamento e della decorazione, Vattimo approda invece alla conservazione della portata fondativa dell'opera, ma in una forma radicalmente indebolita e sfuggente: il darsi dell'oggetto artistico diviene "un evento inapparente e

²² Vattimo 1982: 91-92.

²³ *Ivi*: 94.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Gadamer 1960: 195.

marginale, di sfondo”;²⁶ non però nel senso dell'irrilevanza ma – attraverso il riferimento a un orizzonte vitale – nella forma di una monumentalità “che contribuisce a costituire lo sfondo della nostra esperienza, ma di per sé, per lo più, resta oggetto di una percezione distratta”.²⁷

2.1. La precarietà estetica

Come si riflette tutto ciò nell'analisi del fatto artistico oggi? Le strade sono numerose e la stessa nozione di topologia è un'etichetta tra le altre che rinnovano gli snodi concettuali di un discorso il quale – almeno dalle riflessioni novecentesche sulla fruizione distratta in poi – ha teso a enfatizzare la collocazione dell'arte dentro lo spazio pubblico. Sotto questo profilo, sono decisamente fruttuose le analisi di Gerard Vilar, dai contributi raccolti in *El desorden estético* (2000) fino alle riflessioni più recenti sulla *Desartización* (2010). Sebbene il confronto con la topologia heideggeriana non prenda mai la forma di una trattazione a sé stante, Vilar si pone *de facto* lungo una linea che proprio allo Heidegger topologico deve la sua origine: l'attenzione all'“arte che fa posto” – secondo le determinazioni che abbiamo visto enfatizzate in Malpas (così come in Vattimo e Gadamer) – disegna senza dubbio un dialogo ideale, ove non esplicito, con l'*intentio* dell'ultimo Heidegger.

Per i temi che ci interessano qui, il saggio sulla *Aesthetic Precariousness* rappresenta una buona ricapitolazione e un aggiornamento importante della posizione di Vilar: una ricapitolazione che, come è nel suo stile, non si sottrae al confronto con la produzione concreta e con temi di più chiara pertinenza critico-artistica. Ma, al tempo stesso, lo sguardo di Vilar si fa doppio, nel senso che coniuga quest'attenzione verso la pratica artistica con la costruzione di linee di continuità con l'ambito più classico dell'estetica.

Gli aspetti più rilevanti della *precarietà estetica*, nel modo in cui Gerard Vilar li definisce, condividono in prima istanza un riferimento chiaro a Hegel, in particolare alla sua tesi sulla fine dell'arte. Per dirla subito e nel modo più esplicito, la *precarietà* sembra essere quel tipo di vita, o di sopravvivenza, che l'arte mostra di avere oggi, due secoli dopo la celebre sentenza hegeliana: una sentenza che – è utile ricordarlo – denuncia l'inattualità dell'arte, l'impossibilità di garantire il darsi di un contesto nel quale l'artistico può giocare il ruolo di fondamento di un'epoca. Come scrive Vilar, “la concettualizzazione ha gradualmente trasformato l'arte rendendola qualcosa di sempre più dipendente dalla filosofia e trasformandola al tempo stesso in un fenomeno culturale caratterizzato dalla sua precarietà e accidentalità”.²⁸ In altre parole, si può dire che Vilar tracci un bilancio della tesi di Hegel, non tanto nel senso di ricostruire la storia

²⁶ Vattimo 1982: 94.

²⁷ Vattimo 1982: 95.

²⁸ Vilar 2015: 35.

dei suoi molteplici effetti, quanto piuttosto nell'intenzione di applicarla direttamente all'esperienza artistica contemporanea.

Il concetto di precarietà è il *medium* di tale applicazione; ed esso implica una sorta di slittamento dall'inattualità dell'arte alle nuove forme d'essere dell'artistico, al di fuori dei suoi confini tradizionali. Con ciò, il modo in cui la pratica artistica e la riflessione filosofica entrano in dialogo produce una sorta di *double bind*, su cui è utile soffermarsi: in esso infatti non è soltanto l'arte, ma la stessa riflessione a essere messa in questione.

Per comprendere questo doppio livello, alcune precisazioni sono necessarie. Da una parte, l'idea che l'arte possa essere messa a tema da un'ontologia della precarietà è indubitabile – e questo ha un precedente importante nell'uso che già Heidegger e Gadamer fanno della nozione di ontologia. Tuttavia, nella prospettiva di Vilar la precarietà è appunto un dispositivo generale, che va al di là dei confini dell'artistico. È ciò che egli chiarisce, per esempio, riferendosi al *Gramsci-Monument* di Thomas Hirschhorn. Si tratta infatti di un'installazione che dà forma a una specifica concezione dell'artistico, secondo la quale il monumento è ciò che inaugura esplicitamente una spazialità, una nuova *configurazione topologica*, per dirla con lo Heidegger di Malpas: in tale prospettiva, il monumento è una sorta di evento che produce nuove forme del legame sociale, almeno nel senso della nascita di nuovi spazi di incontro (un archivio, un *Internet point*, una biblioteca, un *Gramsci bar* ecc.). Di più: il *Gramsci-Monument* di New York è uno spazio pubblico nuovo, in un senso radicale, un *topos* che si articola a partire dal monumento stesso. In questa prospettiva, la nozione di monumento subisce un vero e proprio processo di decostruzione: il monumento non è più un oggetto che aspira a essere permanente nel corso dei secoli, bensì è un prodotto con una “data di scadenza”, destinata a tenerlo in vita soltanto per alcuni mesi – in questo caso, da maggio a settembre 2013. Tuttavia, la decostruzione della monumentalità non è l'ultima parola di Hirschhorn: i significati sociali che il *Gramsci-Monument* assume non sono affatto un residuo della monumentalità dentro il contesto post-hegeliano; sono bensì il risultato di un processo di risemantizzazione *dopo la fine dell'arte*. Se la precarietà è un dispositivo che smantella l'opera d'arte, esso presenta al contempo una seconda faccia – almeno nel senso di mutarne il significato e la durata – che coinvolge la sua performatività sociale, sebbene in un contesto altro. Perciò possiamo dire che, privato delle sue caratteristiche di mantenimento nel tempo, il monumento si risemantizza come fattore topologico.

Il punto di svolta della prospettiva di Vilar sta proprio nell'attribuzione di tratti di performatività a un dispositivo monumentale, tanto da porlo sotto la categoria – apparentemente ossimorica – di *performance monumentale*. Con quest'espressione, attraverso la quale proponiamo di “urbanizzare” la nozione heideggeriana di evento, si deve intendere l'idea che l'arte monumentale diventi il *medium* di un progetto politico vero e proprio: non solo nel senso della risemantizzazione topologica di cui si è detto, ma anche nel senso di un luogo che promuove l'analisi critica delle costruzioni sociali contemporanee. Da qui il riferimento di Hirschhorn alla volontà di “ripensare

Gramsci”, promuovere convegni e incontri culturali ecc.²⁹ Scrive Vilar: “Le opere d’arte di Hirschhorn intendono sottoporre il partecipante a stimoli, strumenti e soluzioni che ognuno elabora all’interno della propria esperienza personale, mette al lavoro attraverso la proposta [dell’artista] in forma riflessiva e, per tale via, ne costruisce un giudizio”.³⁰ Insomma, i convegni programmati quotidianamente al *Gramsci-Monument* – ma la stessa cosa si dovrebbe dire dei dibattiti ospitati dall’altra installazione di Hirschhorn, il *Musée Précaire Albinet* di Parigi – sono la manifestazione più diretta di un’intenzione originaria che è *tout court* politica. In altri termini, il *Gramsci-Monument* e il *Musée Précaire Albinet* avrebbero funzionato come installazioni d’arte contemporanea anche in assenza di una programmazione culturale quotidiana; ma il coinvolgimento *critico* dei cittadini si attiva solo attraverso questa sovrapposizione tra l’artistico e il politico. In tal modo, interviene una sorta di alterazione dell’ontologia dell’opera d’arte che genera una deviazione nella fruizione dello spazio pubblico e, con ciò, apre la strada a un percorso critico condiviso all’interno dello spazio pubblico. Questa alterazione, che da una parte si pone volutamente in continuità con lo Hegel della fine dell’arte, dall’altra trova nel dibattito novecentesco il suo dispositivo risemantizzante: e lo fa – per lo più implicitamente – attraverso il ricorso a categorie che a quella *lignée* Heidegger-Gadamer-Malpas appartengono di diritto.

2.2. La “performance teorica”

Sotto il profilo dell’intenzionalità artistica, le cose appaiono piuttosto chiare. Conseguenze più radicali devono invece essere tratte dal punto di vista strettamente filosofico. La prima e più importante consiste nell’idea secondo cui l’arte diventa *tout court* un *medium* per la comprensione – nello specifico, “per una comprensione critica della precarietà”.³¹ Una tesi del genere è filosoficamente piuttosto impegnativa. Essa infatti implica che, nel semplice slittamento da un’ontologia dell’oggetto artistico a un’ontologia della *performance* (dell’evento-monumento considerato come *performance*), l’arte diventi un dispositivo della riflessione: un “luogo per pensare e ripensare aspetti del nostro mondo” o per “promuovere il pensiero critico”.³²

Vilar estremizza ulteriormente la tesi, argomentando che sarebbe sbagliato derubricare questo “coinvolgimento di un certo tipo di conoscenza” come un effetto secondario della precarietà artistica. Al contrario, ciò che l’arte contemporanea mostra è l’impossibilità di separare l’opera d’arte dal discorso su di essa – nella misura in cui l’arte non sarebbe nulla se non fosse accompagnata da ciò che dà ragione della sua esistenza.

²⁹ *Ivi*: 32.

³⁰ *Ivi*: 33-34.

³¹ *Ivi*: 32.

³² *Ivi*: 33-34.

Il rapporto tra *logos* e arte – che, tra l'altro, accompagna le riflessioni di Vilar nel volume su *Las razones del arte* (2005) – ha a che fare, nel caso specifico dell'arte moderna e contemporanea, con il ben noto fenomeno dell'"esplosione dei manifesti", dalle avanguardie in poi: cioè la presa in carico, da parte degli artisti stessi, della necessità di riflettere sull'arte, non riservando questa prerogativa ai critici, agli storici o ai filosofi. Se quest'insieme di fenomeni è ampiamente scontato nel dibattito estetico, Gerard Vilar perviene tuttavia a due conclusioni rilevanti, che è utile isolare: (a) l'idea che l'arte sia una forma di "teoria performata"; (b) l'esclusione di qualsiasi riferimento alla verità in quest'intreccio tra arte e teoria. Ora, è del tutto evidente che, nel modo in cui Vilar le argomenta, tali affermazioni rivestono una sorta di funzione meta-teorica: in altre parole, non si tratta soltanto di tesi che concernono l'arte moderna e contemporanea, ma estendono la loro pretesa di validità anche sulla filosofia. Portando la posizione di Vilar un poco oltre le sue legittime conclusioni, si può infatti affermare che non soltanto l'opera d'arte è una "teoria performata" ma anche, di converso, che la teoria è un'"opera di performance". Perciò Vilar può affermare a buon diritto che "la verità non è più un affare dell'arte, ma nemmeno della filosofia".³³ È insomma la filosofia stessa – al pari dell'arte – a considerarsi "un'impresa che è tormentata dalla precarietà, lontana dalla verità".³⁴ Tale processo di precarizzazione (di dissoluzione, nei termini che sarebbero di Vattimo) è cominciato con l'illuminismo e ha fatto della filosofia una "pratica creativa", che costruisce consenso in forme precarie e cangianti.³⁵

Questo è il punto di distanza più profonda tra la posizione di Vilar e la sentenza hegeliana sulla fine dell'arte. Al tempo stesso, esso appare come il momento di maggiore vicinanza al Nietzsche della "Nostra ultima gratitudine verso l'arte": quella gratitudine che, come è noto, gli consente di affermare che "se non avessimo consentito alle arti ed escogitato questa specie di culto del non vero, la cognizione dell'universale non verità e menzogna che ci è oggi fornita dalla scienza – il riconoscimento dell'illusione e dell'errore come condizioni dell'esistenza conoscitiva e sensibile – non sarebbe affatto sopportabile".³⁶ Una sfida che l'arte del XX secolo è stata in grado di assumere prima e meglio della filosofia, anche di quella tradizionalmente più legata a Nietzsche.

BIBLIOGRAFIA

CASEY, Edward S. 1993. *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Bloomington: Indiana University Press 2009.

³³ *Ivi*: 35.

³⁴ *Ivi*: 36.

³⁵ *Ivi*: 36-37

³⁶ Nietzsche 1881-1887: af. 109.

- 1997. *The Fate of the Place: A Philosophical History*. Los Angeles: University of California Press.
- 2002. *Representing Place: Landscape Painting and Maps*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 2005. *Earth-Mapping: Artists Reshaping Landscape*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GADAMER, Hans Georg. 1960. *Verità e metodo*. Milano: Bompiani 2001.
- HEIDEGGER, Martin. 1927. *Essere e tempo*. Milano: Longanesi 2001.
- 1950. *Sentieri interrotti*. Firenze: La Nuova Italia 2000.
- 1961. *Segnavia*. Milano: Adelphi 2002.
- 1964. *Corpo e spazio. Osservazioni su arte – scultura – spazio*. Genova: Il Melangolo 2000.
- 1969. *L'arte e lo spazio*. Genova: Il Melangolo 1984.
- 1976. *Aus der Erfahrung des Denkens*. Frankfurt: Klostermann 1983.
- 1992. *Seminari*. Milano: Adelphi.
- MALPAS, Jeff. 1999. *Place and Experience: A Philosophical Topography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2006. *La topologia di Heidegger. Essere, luogo, mondo*. Roma: Aracne 2013.
- 2012. *Heidegger and the Thinking of Place: Explorations in the Topology of Being*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1882-1887. *La gaia scienza*. In *La gaia scienza e Idilli di Messina*. Milano: Adelphi 1977.
- NIETZSCHE, Martin. 2011. *Prostranství bytí: studie k Heideggerově topologii*. Praha: Togga.
- PÖGGELER, Otto. 1969. "Heidegger's Topologie des Seins". *Man and World* 2 (3): 331-357.
- SCHÜRMAN, Reiner. 1982. *Dai principi all'anarchia. Essere e agire in Heidegger*. Bologna: il Mulino 1995.
- VATTIMO, Gianni. 1985. *La fine della modernità*. Milano: Garzanti 2011.
- VILAR, Gerard. 2000. *El desorden estético. Ensayos*. Barcelona: Idea Books.
- 2005. *Las razones del arte*. Madrid: Machado.
- 2010. *Desartización. Paradojas del arte sin fin*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- 2015. "Aesthetic Precariousness". *CoSMo. Comparative Studies on Modernism* 6: 27-38.