

In ciò che rimane. Heidegger, Parmiggiani e la vita dissolta

Alessandro Conti

L'occhio si pone in una tensione: quella tra
l'immagine e l'immaginazione
per imboccare il sentiero della metamorfosi.
Giorgio Baruchello¹

A questo punto del mondo [...]

a questa cuccia di luce e conforto [...]

al mio cuore senza tristezza che tutto saluta

contento [...]

Vi lascio, cose [...] E il resto sia vuoto[...].

Mariangela Gualtieri²

Soprattutto

Il pensiero filosofico ha cercato sempre di orientarsi ai beni immateriali e contemplativi con lo scopo di identificarvi la meta delle aspirazioni interiori. D'altro lato, l'abitare, il prendere dimora, la casa stessa come luogo d'arresto della peregrinazione tra l'intimo e l'estraneo, paiono aver rappresentato un modello negativo per la ricerca del vero e del bene, qualificandosi come l'epitome dei nostri averi, dell'accumulazione del superfluo, vetrina delle cose che decorano la vacua superficie dell'esistenza. Eppure, si potrebbe dire, è vero il contrario: per come essa custodisce i modi, le figure materiali, i *signa* e le memorie della nostra vita, per l'intensità e la qualità del tempo che ogni stanza racchiude e che è capace di sprigionare ogni qual volta viene attraversata dai ricordi che vi hanno avuto luogo, ebbene la casa di-

¹ G. Baruchello, «Apparizione» in *Psicoenciclopedia possibile. Conoscere è confondere*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2022, p. 58.

² M. Gualtieri, «Esercizio del trasloco» in *Bestia di gioia*, Einaudi, Torino 2010, p. 114.

schiude forse la più disincarnata espressione del nostro desiderio di bene, o quantomeno dei nostri tentativi di attingere ad esso.

Così come l'interrogazione filosofica ha assunto in tutta la sua storia i tratti di un sovvertimento del pensare o di un capovolgimento del vero, parimenti l'architettura, in quanto assegnazione di senso allo spazio, disegno delle intenzioni e delle finalità assegnate all'ambiente abitabile, ha sempre in sé l'energia di una potenza trasformatrice, di una protesta in atto, di una contropinta di fatto alle forze che ci vorrebbero lontani dalla realizzazione profonda.

Lo spazio architettonico (casa o museo o tempio, secondo i differenti significati con cui decidiamo di ideare un mondo-ambiente) è la materica, calpestando l'apertura di senso in cui disponiamo tutti quegli oggetti, quelle cose, *quella cosa*, che reca segno di noi stessi e del nostro soggiornare. Esso racconta dello sforzo di collocarci in un mondo ripensato come figura realizzata del nostro trattenimento, uno sforzo che consiste innanzitutto nell'identificare linee, direzioni e vettori lun-



Figure 1 e 2: Martin Heidegger nel suo rifugio a Todtnauberg.

Alessandro Conti, In ciò che rimane

go i quali corre il nostro accadere: l'aver luogo della nostra persona e il suo lasciar traccia.

La dimora si conforma all'impronta di un transito già avvenuto, è allestita a partire della riapparizione postuma del passaggio che ci precede, si offre alla rammemorazione dello smantellamento della vita che lascia spazio ad altra vita.

Abitare è illuminare questo vuoto preesistente, rischiarare l'oscurità di un cedimento, rivivificare le linee di una caduta inarrestabile consumatasi nel luogo che scegliamo per restare. *Abitare* è il nome dell'azione di raggi immateriali sull'oscurità che dobbiamo deporre per poter soggiornare. *Abitare* è il soprasensibile emanato dagli oggetti, custodito nel cavo della loro forma, sprigionato dalla persistenza del vuoto che hanno estratto dallo spazio.

Dimoriamo, arrediamo persino, per caricarci di questa istanza negatrice, trasmigrando fuggacemente nello spazio materiale e incidere la presunta totalità che ci viene assegnata con i tratti del presente, per scavarlo, segnarlo con un marchio di fatuità, e poter a nostra volta morire e dare luogo ad altra vita.



«La morte è lo scrigno del nulla, e in quanto scrigno del nulla, è il riparo dell'essere»³.

Prendiamo dimora nelle cose, di fronte alla cosa, per lasciare memoria della nostra provvisorietà, affermandoci come l'origine di un'estasi che è l'unica disponibile forma del reale.

È facile, l'abitare. Se ne parla con semplicità, ma anche con riservatezza. Riflettervi è già appartarsi.

Acqua

Vi sono pagine della produzione heideggeriana leggendo le quali ci si può confrontare con una prosa limpida, discreta al punto da sembrare schiva, dalla delicata compostezza lessicale ed estenuato vigore evocativo. Vi appaiono stancamente il fianco di una casa, strumenti quotidiani di una vita semplificata al grado più modesto, immagini evanescenti di un legame minimo col mondo.

In quei saggi, sempre così improvvisi nelle loro conclusioni, le parole affiorano da nessun retroterra in una semplicità indivisibile, prive di angolature prospettiche e come dotate di un'impalpabile, scarica risonanza di senso che nonostante tutto ancora consente il discorso, o forse lo ossessiona. L'argomentazione riempie le pagine come una fina pelle affusolata su un telaio dismesso, e noi ci si ritrova percorsi da un'intenzione centripeta che conduce lontano dalla narrazione speculativa, come fossimo sobbalzati da una contropinta in corso, sulla faglia di un distacco tra parola e mondo.

I capoversi malfermi di *Costruire, abitare, pensare*, testo ridondante perché impossibile da condensare in un assetto concettuale; o la pulsazione argomentativa, silenziosa ed esitante, della *Cosa*, sofferta in ogni ripetizione dell'assunto, riproposto con la stessa necessità dell'oscillazione di un fluido in un'ansa – sono tra gli esempi migliori di questo processo di dolce allontanamento dall'ordine della riflessione.

Si tratta di una discreta secessione dall'arroganza esplicativa del linguaggio, un distacco indolente dalla presunzione che talvolta ancora

³ M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1954. Citerò tuttavia dall'edizione della *Gesamtausgabe, I. Abteilung Veröffentlichte Schriften 1910-1976*, vol. 7, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2000, p. 180. La traduzione dei passi citati è mia. Naturalmente cfr. Id., «La cosa», in «Saggi e discorsi», trad. it. di G. Vattimo, Mursia, Milano 1980, pp. 109-124, a p. 119.

emerge in certa terminologia e di cui possiamo percepire l'eco nelle digressioni etimologiche disseminate in quelle pagine, fondate sul presupposto che, se le parole hanno un senso e custodiscono un destino, ebbene questo dipende dall'ipotesi sbiadita di un'accezione primordiale.

Un'antichità audace, che vorrebbe vendicare un oblio, soddisfare una verità, accertare una necessità. Ma tutto questo non è altro che rivendicazione identitaria, esibizione di un nucleo uniforme in cui la lingua finisce per chiudersi su sé stessa, un ideale narrativo del tutto dissonante invece dalle transizioni e dal dispendio che il discorso poi mette in scena tra tutte le sue parti, le sue premesse e le sue conclusioni.

Testi ambigui, forse inafferrabili per un eccesso di spontaneità che li caratterizza; testi, d'altronde, non semplificabili poiché immediati, *naturalissimi* e quantomai visivi, già al di sotto della soglia delle delucidazioni possibili, delle analogie, delle sinonimie e dei calchi concettuali con cui, nella pratica quotidiana della scrittura, artificiosamente restituivamo quanto ci viene detto e raccontato.

Testi difettivi, vorrei dire, che mancano di centratura al fine di condurre il racconto sotto il segno della fluttuazione, del leggero, inavvertito trasformarsi di una cosa nell'altra, come se l'introflessione di una trascendenza interna alla parola moltiplicasse le prospettive del gesto che essa illustra:

Nel dono del versare una bevanda, i mortali dimorano secondo il loro modo. Nel dono del versare una bevanda, dimorano, secondo il loro modo, gli esseri divini, i quali ricevono indietro il dono del dare come dono della donazione⁴. Nel dono del versare, i mortali e il divino dimorano in modo diver-

⁴ *Mise en abyme* di dono-dare-donazione: qui si porrebbe il confronto con la fenomenologia francese. Sarebbe formulabile in termini stemmatici, come indagando la filiazione tra archetipo e testimoni di un tramandamento testuale. Basti qui l'"ipotesi di ricerca" che si annunciano come dichiarazione d'intenti: «[l']analisi dell'angoscia in *Essere e Tempo* costituisce una sorta di ripetizione della riduzione fenomenologico-trascendentale», così quarant'anni fa J.-F. Courtine, *La problématique de la réduction*, in J.-L. Marion e G. Planty-Bonjour, *Phénoménologie et métaphysique*, PUF, Paris 1984, pp. 211-246, a p. 232. Da lì, tale *crise d'angoisse* ha stretto tra le cesoie del dono e della donazione la questione del superamento della metafisica: «[i]l vero utensile (*outil*) per andare oltre il metafisico deriva dalla donazione, perché il gioco contrastivo tra dare e donare richiede di andare oltre il pensiero rappresentativo», così J.-L. Marion, *La «fin de la métaphysique» comme possibilité* (forse il testo dove Marion rasenta maggiormente lo Heidegger di *Tempo ed Essere*), in Y.C. Zarka e B. Pinchard, *Y a-t-il une histoire de la métaphysique?*, PUF, Paris 2005, pp. 343-368, a p. 366. Il perno che orienta il taglio è la diretta proporzionalità tra riduzione e donazione, dove la prima, nozione tecnica ed ermeneutica, svolge la funzione della *illegittimità* del dono assorbendo la donazione stessa, del resto più fragile e indicale. Una scena osservabile in molti luoghi marioniani della sua seconda produzione, dal *fenomeno d'essere* fino all'Agostino extra-metafisico. Anzitutto da una questione di stile, una certa frivolezza sistemica di Marion, bisognerebbe valutare, sul piano dei

so. Nel dono del versare, risiedono la terra e il cielo. Nel dono del versare, dimorano sia la terra che il cielo, i divini e il mortale. Questi quattro, di per sé, appartengono l'uno all'altro. Ripiegati in un'unica quadratura, anticipano ogni ente presente⁵.

E così a seguire, aderendo stancamente alla «semplicità del traspropriare».

La narrazione filosofica, altrove (anche nello stesso Heidegger) così fortemente individualizzata, assume come mai prima d'ora un tono illustrativo e una tempra evocativa fragile e plastica al contempo, sospinta debolmente da un semplice gioco di attraversamento delle superfici, il cui spazio appare quasi disertato dalla presenza di un autore. A darsi instabilmente alla comprensione resta soltanto la traccia di una motilità profonda, arborescente, che sommessamente scorre in ogni argomento come una nervatura nascosta, ma capace di intrattenere silenziosamente gli enti nella reciprocità segreta della loro consistenza estenuata.

Un nuovo codice della sostanza che si dischiude in quella che si presumeva fosse una dissertazione attorno l'essenza e l'esistenza, e che invece sembra il retroscena di un teatro dialogico dove gli interlocutori non vengono mai apertamente interpellati, bensì sorpresi nella zona indistinta che precede la presa della parola: intendo quello stato di sospensione che si produce solo nel discorso orale, tutto ciò che non diviene linguaggio ma ha a che fare con la produzione del discorso: pause, attese, pure fonazioni che appendono la voce alle vocali perché la parola ne discenda improvvisamente come un grave, da un'altezza indecidibile.

Non assisteremo mai al discorso, non perverremo mai alla tesi, al tema, all'argomento, ma perlusteremo la semplice corrispondenza delle cose che segretamente vige tra le ombre della riflessione: *pensare la cosa* ci pone al cospetto di una fantasmagoria dialettica irradiata dalla caducità dei suoi termini, dalla vibrazione di un imminente collasso, unica occorrenza possibile per cogliere lo spessore totale degli enti:

La cosa dimora nei quattro riuniti, terra e cielo, divini e mortali, nella semplicità della loro quadratura di per sé unitaria.

La terra è ciò che edificando supporta, è il frutto che nutre, custodisce l'acqua e la roccia, le piante e gli animali.

contenuti, anche la correlazione tra rivelazione e spazialità, che egli conduce sempre con consistenza ed equilibrio strutturale. Altrove, invece, procede il camminamento heideggeriano, più tragico e irrisolto, con un linguaggio troppo sbilanciato per disporlo sul cristallo del fenomeno. Si vedano inoltre J.-L. Marion, *Réduction et donation*, PUF, Paris 2004; Idem, *Étant donné*, PUF, Paris 1997; Id., *Au lieu de soi*, PUF, Paris 2008.

⁵ Heidegger, *Vorträge und Aufsätze* cit., p. 175. Trad. it. p. 115.

Il cielo è il corso del sole, le fasi della luna, lo splendore delle stelle, le stagioni dell'anno, la luce e il crepuscolo del giorno, l'oscurità e la luminosità della notte, il favore e l'ospitalità del clima, il movimento delle nuvole e le profondità azzurre dell'etere.

I divini sono gli allusivi messaggeri della divinità. Dal loro nascosto potere, Dio appare nella sua essenza in un modo che si sottrae a ogni modalità dell'essere presente.

I mortali sono gli uomini. La morte è il santuario del nulla, vale a dire di ciò che non è mai qualcosa di meramente esistente, ma che tuttavia esiste, ancor più come mistero dell'essere stesso. In quanto santuario del nulla, la morte nasconde in sé l'essenza dell'essere. La morte, santuario del nulla, è il rifugio dell'essere. Ora chiamiamo mortali i mortali, non perché la loro vita terrena finisca, ma perché per loro la morte è il possibile in quanto tale. Poiché mortali, essi esistono nel rifugio dell'essere. Sono la relazione essenziale con l'essere in quanto essere⁶.

Filosofia è il nome di una convalescenza, uno stato di attenzione rastremata, un pulviscolo di risonanze che avvolge la compattezza inquieta, incontrovertibilmente temporale, della cosa stessa. Cerchiamo l'essenza dell'abitare, ma scopriamo che è il pensiero filosofico a non potersi collocare in nessun luogo, chiamato incessantemente a interrompere il transito degli enti attraverso l'esercizio della rappresentazione.

È come se il saggio heideggeriano cadesse al di fuori del proprio racconto, e il suo argomento non fosse altro che la rimanenza di questa esclusione, l'ingranaggio dismesso che resta dopo aver pensato, messo lì a riempire la pagina scritta come la patina pellucida di una pittura lasciata ad asciugare. Forse soltanto un sentimento di nostalgia per la piccolezza del vivere, una prescienza pietrificata dalla gloriosa apparizione dell'oggetto nella fitta guaina delle corrispondenze che compongono il mondo.

Voglio immaginarlo, Martin Heidegger, in quella foto in cui riempie un secchio d'acqua a un abbeveratoio. Veste di una lana sottile dal cui scollo spunta una cravatta scura annodata sotto le vele del colletto di una camicia bianca. La tenuta è quella di una ordinaria giornata di lavoro alla scrivania, una giornata di scrittura seduto al tavolo con la penna in mano. Forse qualche ribattitura a macchina di quel che, prima del pranzo o alla sera, parrà essere venuto meglio.

⁶ Ivi, p. 180. Trad. it. cit., pp. 118-119. Segnalo il termine *Gebirg (des Seims)*, tradotto da Vattimo con "riparo". Soluzione appropriata (dal verbo *bergen* = recuperare, nascondere) cui parzialmente aderisco. Ma non si perda la risonanza, richiamata debolmente dal mio "rifugio", con la parola *Gebirge*: la *montagna dell'essere*, nella visiva contrapposizione al *santuario del nulla (Schrein des Nichts)*, tradotto da Vattimo con "scigno"), ornamentale immagine dialettica, inscritta interamente nella cosa come il cartiglio di una geografia sacra.

Le scarpe non sono adatte al terreno fangoso che circonda la fontana. Il secchio è colmo, egli lo solleva a fatica a due mani chinandosi lievemente per non strappare lo strato di tensione superficiale che riveste il liquido come una federa avvolge un cuscino rigonfio, separandolo dal vento leggero di quel sereno mattino.

Si arresta, prende fiato, osserva il camminamento che conduce alla baita; prima di proseguire «Professore, una foto! una foto, proprio qui. No, non metta a terra il secchio».

Poggia la mano destra sul bordo della vasca, l'acqua che continua a scorrere, la postura asimmetrica, pencolante, per compensare il peso del recipiente ricolmo alla sinistra.

Il volto che si lascia attraversare da un sorriso domenicale, piacevolmente indaffarato ma per scelta. Per aiutare Elfride forse, oppure concedersi un minuto per ripensare alle parole di Hannah, per Hannah...

«Caro Martin, la tua lettera autunnale è stata per me una gioia immensa, la gioia più grande che io possa immaginare. Essa mi accompagna col paesaggio della bella fontana d'acqua viva vista dal tuo studio. Mi accompagnerà a lungo.

(A coloro cui la primavera ha donato e spezzato il cuore, l'autunno lo risana).

Di tanto in tanto sento parlare di te.

Come sempre, Hannah.

«Mia intimissima amica, devi saperlo: pensosamente e teneramente, nulla è dimenticato.

Tutto il tuo dolore, tutte le mie mancanze, quel periodo ora lontano dell'appartenenza.

Tu – Hannah – tu.

È una grande gioia se torni ancora una volta!

Spero tu stia bene.

In ciò che rimane, Martin.»⁷.

Lo sguardo è diretto alla camera, complice come un nonno col nipote. In quel giorno di campagna, Martin ha il tempo tutto per sé stesso.

Immagino la fontana. Tracimante, rumorosa, il getto d'acqua che sgorga, l'umile bordo di legno irrorato. La mano ne viene lambita appena. Ma è piacevole, una fresca sponda perlacea che decolora l'ombra del palmo neanche poggiato.

Herr Professor, schauen Sie mich bitte an.

⁷ H. Arendt e M. Heidegger, *Briefe 1925 bis 1975 und andere Zeugnisse aus den Nachlässen*, a cura di U. Ludz, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1998, pp. 138-139 *passim*, ed. it. a cura di M. Bonola, *Lettere 1925-1975 e altre testimonianze*, Einaudi, Torino 2007, p. 121 *passim*.

Non so chi scattò, ma deve averlo chiamato così, in questo modo, anche in altri momenti della giornata o forse nel corso di altre visite alla baita, quando Martin sedeva alla scrivania fingendo la posa di uno sguardo altrove, come fosse solo, seduto al centro dello studio. Sul tavolo la sottile lamina di qualche foglio bianco.

Quelle foto le avrebbe spedite ai giornali, ai colleghi, agli amici, e anche a Hannah.

Erano ormai passati più di vent'anni da che si era ritirato a Todtnauberg. Non aveva mai avuto quella certa predisposizione all'urbanità necessaria per una permanenza a Berlino o anche Heidelberg. Alcuni ne fanno motivo d'orgoglio, lui al contrario preferiva teorizzare, coi toni di una bonaria polemica in cui però credeva, la provincia come luogo filosofico d'elezione, punto di collisione decisivo tra le universalità del pensiero astratto e la minutaglia di accadimenti, vivace, forse lievemente oppressa ma sublime, che addomesticava quell'esilio nel borgo.

E poi aveva più tempo per scrivere, ricevere gli studenti, i curiosi, dedicarsi alla lettura e vedere un po' come andavano le cose in filosofia.

Organizzava seminari privati, diciamo pure delle tavole rotonde alla buona. Senza Elfride, la quale però preparava gli ambienti di quella piccola abitazione a ricevere ospiti che arrivavano, in alcuni casi, anche da molto lontano.

Gruppi poco numerosi di studenti e studiosi da ogni parte venivano ad ascoltarlo per giorni. Un auditorio in perenne salute cerimonioso «al più grande pensatore», come una volta aveva sentito uno dei visitatori bisbigliare nell'orecchio di un altro.

Quegli incontri lo facevano felice, giusto un po' di amarezza dovuta proprio al fatto che erano «a una direzione»: loro venivano da lui. Non c'era controfferta.

Parlava con grande modestia, ma avrebbe voluto in qualche modo caricarsi della forza notturna della foresta, produrre un pensiero selvaggio, persuadere, più che col linguaggio, attraverso il carisma del luogo di cui si faceva ultimo tramite, legittimo e designato. Quella foresta che era la Grecia, era Platone, era l'immagine della forza viva che avrebbe voluto infondere nel pensiero, invece così svilito, prostrato, persino inascoltato.

Si esprimeva in totale libertà, accennando a tutto ciò che aveva conosciuto negli anni dello studio e della docenza. Andava a cercare quelle questioni rimaste ripiegate tra i fascicoli dei testi e delle trascr-

zioni dei suoi corsi, e che non aveva mai avuto il tempo o la prontezza di spirito per discutere.

Alcuni argomenti li aveva preparati, talvolta ricorreva a vecchi appunti infilzati nelle tasche della giacca *Trachten* che indossava solo poco prima di cominciare le sedute. Altre volte invece sembrava improvvisare, pungolato dagli studenti più brillanti, più provocatori e meno assoggettati, che di solito poi erano quelli che non avevano letto tutti i suoi libri.

Poteva confrontarsi con altre discipline, con altri esperti, giuristi, letterati, medici, psicologi, artisti, assumendo l'aria di un grande dilettante che salta tanto i problemi che le soluzioni per arrivare dritto a un principio, un'altura, una sporgenza, da dove osservare il cammino compiuto, convinto in fondo di essere andato sempre nella stessa direzione.

Dagli anni Trenta, da che si era trasferito lì, aveva cominciato a scrivere diversamente. Un suo piglio, un suo contegno. Cartelle di appunti variegati in cui provava a dare forma e speranza a un principio sistemico che forse prima non era stato in grado di vedere, una sorta di basso continuo che accompagnava l'insieme concertato ma come da un'altra sala: accordi ovattati, sommessi, in sordina. Un palpito che gli permettesse di riconoscere la misura di un'epoca, le scelte degli uomini, magari presentire un po' del futuro che li attendeva.

Non scriveva più nel linguaggio di *Essere e Tempo*, così specifico, puntuale, disciplinato e tanto faticosamente incorporato nei suoi corsi di quella stagione di vita, quel linguaggio che del resto aveva sentito venir meno, sfumare, vaporizzarsi fino a circonfondere «quel che voleva dire» con una nuvola densa di scrupoli e cancellature.

Teneva davanti a sé, sulla scrivania, schiacciato da un pesante posacenere in cristallo, un foglietto su cui aveva appuntato due parole: *Phänomenologie. Phänomenologisch*. Per ricordarsi di non usarle mai. Né il sostantivo né l'aggettivo. Era una scommessa con sé stesso, lo credeva un patto addirittura illuminato, ma piuttosto scomodo da onorare, che richiedeva continuamente un esercizio severo dell'intenzione, dell'attenzione, forse anche dell'autocensura. Perché cercava di scrivere come se la filosofia non avesse mai abitato le università, dando per scontato che tutti, ma proprio tutti, disponessero di una conoscenza non sommaria almeno di quei quattro o cinque pensatori che hanno detto l'essenziale. Una conoscenza necessaria, così credeva, che sta nei libri ma non è dai libri che proviene.

Niente più cattedre, dipartimenti, protocolli seminariali. La filosofia voleva praticarla come qualcosa di molto vicino alla ronda di un sorvegliante che conosce i nomi delle cose, tanto solerte coi pensieri quanto un guaritore con i sintomi del dolore. Chiamare le cose col loro nome.

La compostezza di Elfride, pienamente al corrente di lui e Hannah da sempre, che non gli aveva neanche dato l'incombenza di doverle rivelare un colpo così grezzo e ingeneroso. E la grandezza di Hannah: nessuna pretesa, nessuna condizione. Niente di niente.

La compostezza dell'una, la grandezza dell'altra.

In questo bivio metterebbe tutta la sua vita, Martin.

«Non sono mai solo qui come questo corpo incapsulato, ma sono lì, lo spazio è già dato interamente e solo in questo modo io posso attraversarlo»⁸.

Adesso, lì alla fontana, con lui pronto a riprendere il passo come un brav'uomo di campagna, immagino che la terra giunga per sedersi al suo fianco, su una di quelle rocce ai piedi dell'abbeveratoio. È lì, la terra, per *sorreggere*, come lui dice: sorreggere quella mattinata quasi rischiasse di perdersi nel sottobosco.

La terra, che arriva al suo cospetto quando più egli è incapace di nominare il mondo; piuttosto, tornando alle cose, regredendo alla brocca, al secchio ricolmo, mentre compie il suo esercizio di *fedeltà* alla mutevolezza e alla lieve trivialità del trascolorare di ogni cosa nello scorrere del tempo, è in quel momento che la terra gli prende posto accanto.

Sussiste, anche nel più semplice degli oggetti, uno smarrimento, un dolore, un inquieto senso di estraneità che ci sveglia nel cuore della notte e resta, noi inermi, a contemplarci, esattamente come la terra che ora ci contempla da quella foto, accovacciata al bordo della vasca.

La cosa è percorsa dallo struggimento come da un solco che ne definisce il contorno, ne conchiude i volumi, ne genera la forma. Nient'altro che lo stesso transitare del tempo, l'esonare della fonte, il gesto di laboriosità registrato dalla camera, la messa a fuoco di questa distanza senza memoria che ricopre di striature di contrizione la vita per come essa mai si arresta al presente, ma vegeta nell'anticipazione e semina nella rimembranza.

⁸ M. Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*, in *Gesamtausgabe*, vol. 7 cit., pp. 145-164, a p. 159; trad. it. «Costruire abitare pensare» in *Saggi e discorsi* cit., pp. 96-108, a p. 105. L'ottima traduzione di Vattimo rende l'ultimo periodo con «abbraccio e occupo lo spazio», suggerendo quella completezza cui provo ad alludere in modo più neutrale col «darsi interamente». Nel *durchstehen* c'è lo stare in piedi, la postura solida dell'attesa e della prontezza, ma anche il compito del sopportare e del sorreggere.

Alessandro Conti, In ciò che rimane

Fuoco

Se l'opera nasce per ispirazione momentanea, in risposta al vissuto o in ascolto di un segreto trauma da traslare al di fuori dalla psiche, nel corpo fisico della materia tangibile, ebbene l'opera porta con sé, come l'esibizione permanente del proprio occasionale spessore e della propria fortuita esistenza, l'aura dell'inconsapevolezza. L'autentico gesto dell'artista non sarà certo quello della invenzione, della creazione come esercizio di una volontà assoluta. Piuttosto ci porrà sotto gli occhi tutto quel che si era accumulato nella visione periferica, nelle distrazioni dell'intelletto, nell'alveo di trascuratezza che le nostre occupazioni focalizzate lasciano dietro di sé come un'istruzione mai letta per l'uso del tempo.

L'artista trasforma e, cambiando o illuminando una figura, sovverte, capovolge, decide di un insospettato orientamento del reale, di una nuova cardinalità alla quale tutto sembra improvvisamente obbedire, e obbedire *meglio*, più profondamente rispetto alla collocazione ordinaria del già noto.

Tale perfezionamento rivoluzionario dei margini, delle sfocature, delle faglie che circondano come una barriera incerta la centralità del nostro guardare, *migliora* perché conferisce espressione, pregnanza, compimento, bellezza e *silenzio* alla confusa orlatura che separa l'ovvietà del mondo dai nostri intendimenti.

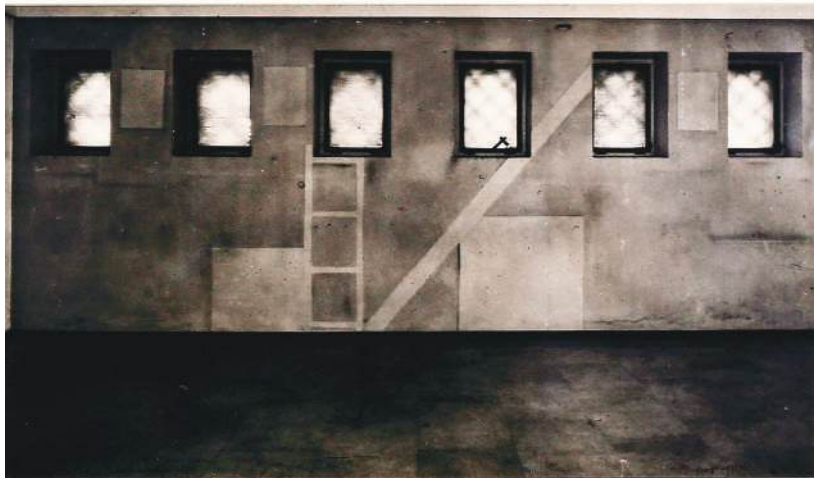
L'operazione creatrice si rivolge così al già noto, assume l'ordinarietà come materia d'impronta e amplifica la visione laterale perché la muta ovvietà di ciò che è ai bordi si converta nei tremori di una domanda inaspettata. In un certo qual modo, l'opera (che sia materiale o immateriale, con o senza supporto, con o senza gravità) è sempre innanzitutto *scultura*, definizione di una permanenza fino all'ultimo intarsio della sua concretezza, del modo in cui si distende e occupa lo spazio (fisico, psichico, affettivo), e lo fa fendendo col suo gesto catastrofico la condensa opalescente del nostro presente vissuto e tanto prevedibile da ottundere lo sguardo.

Accadde per caso, così si dice. Questo sì.

Il fatto è noto. Ospite di Palazzo Santa Margherita, la Fondazione Modena Arti Visive ha assorbito quella che un tempo era la Galleria Civica del capoluogo emiliano. Leggo sul sito della FMAV le parole d'ordine che compongono il codice comunicativo di tanta arte, e non solo dell'arte, uno scenario sociale fatto di *interazioni*, *linguaggi*, *tec-*

Architettura, emozioni, empatia

nologie, dialogo, una mappa di augurabili interazioni collaborative, l'ideale di una collettività inventiva, *contaminata*, proiettata fuori dalla privatezza degli studi e degli atelier.



Claudio Parmiggiani, *Delocazioni*, Galleria Civica di Modena 1970.

Alessandro Conti, In ciò che rimane

Era il 14 novembre del 1970¹¹. Viene riservato a Claudio Parmigiani un ambiente precedentemente utilizzato come riserva di oggetti destinati allo sgombero, presupposti dunque di uno spazio *da fare*.

La rimozione si produce come la scena di un disvelamento, apertura di un transito che, dapprima, le cose non manifestavano, escludendo dalla vista tutto ciò che non coincidesse con loro stesse.

Così deposta, la frontalità della cosa cede il posto all'ombra della propria permanenza nel tempo: la griglia vuota di una scala ritratta dalla polvere sullo sfondo vigile di una parete quantomai funerea, la linea di fuga di un'asse deposta stampata sull'intonaco come su una lastra fotografica, a sua volta sigillata dal quadrilatero pulviscolare di una cassa trasferita altrove, che ora, con l'apparizione intatta della sua sagoma, fa da candido stemma in ceralacca di una lettera perduta.

Profanazione.

I fumi della caligine raccolgono le forme di quelle cose, le invasano nel cavo della loro assenza e le assegnano eternamente all'evidenza del loro essere state deposte. Gli oggetti prendono debolmente vita nel segreto bianco degli affetti che essi hanno seminato come un'energia di trasformazione, irradiata dalla sostanza immutabile del proprio essere cose, materia, relitti e scorze ordinarie dell'ordinario quotidiano.

Sentiamo provenire dai volumi vuoti e inabitati di quei profili affissi al muro la parola che ne smentisce la sparizione, l'eshaustione, la morte. Quelle forme ancora intonse, così impeccabili e incontaminate, chiuse nel mistero di porsi al di là della propria dissoluzione, sussurrano di non essere abbandonate, di non essere ridotte all'incisione di un profilo, bensì impetrano di restare, di scavare, di plasmare ancora, esse incorporee, una dimora possibile nell'esteriorità tangibile. Come se la propria fine fosse il reagente che riconduce al visibile l'ordine della memoria nel quale soltanto l'abitare si traduce in vita.

Esauste nella forma negativa di sé stesse, impresse nei tratti che la sparizione ha definitivamente assunto come proprio volto esangue, le cose chiedono di non essere assegnate a quella stampa scarica che ne contraddice la sostanza ancora così viva.

¹¹ Sulla figura e l'opera dell'artista voglio segnalare C. Parmigiani, *Sangue, Stella, Spirito*, a cura di S. Crespi, Pratiche Editrice, Parma 1995; Id., *Una fede in niente ma totale*, Le Lettere, Firenze 2010.

Negazione della negazione, quella immobilità elementare, deprivata persino del tatto e dei rumori attraverso cui gli oggetti risuonano e si adombrano, quella *forma* che le forme assumono poiché svuotate della fungibilità e della sostanza, quella *forma* ridotta alla sola fruizione del loro venire alla presenza, somiglia sorprendentemente al nostro avvenire ininterrogabile, fallibile, estatico. Gli oggetti depositi di Parmiggiani ci raggiungono come il futuro al quale protenderci una volta estraniati dall'ingombrante *insistere* sul nostro presente curvo e centripeto.

Tutto quello spazio articolato, cesellato dalle scanalature e dagli angoli dei singoli artefatti, libri, lampade, cornici, scatole; i volumi occupati che un tempo situavano le cose cedendo loro posto, luogo, stanza, tornano irradiando un'assenza opalescente, filtro tra l'evidenza minerale della sparizione e il mistero liquido, letteralmente informe, dell'apparire¹².

Le pareti ricalcano e intensificano le tracce che non certo la pristina presenza, ma l'atto stesso della rimozione ha depositato sulla superficie muraria. Il semplice intonaco bianco mantiene in uno stato di immemore sospensione tutto ciò che la morte consegna di sé stessa in quegli oggetti cancellati o nella cancellatura di quegli oggetti: per il modo in cui dai chiaroscuri si protende e racconta, il muro raddoppia la presenza che la deposizione ha azzerato, ospita indelebilmente sulla pietra il punto e l'istante di ciò che non ha più luogo, che non obbedisce più alla legge del luogo. Pura impressione disincarnata della memoria, quell'evanescenza delle cose si offre cristallizzata nello spazio: la materia, regredendo allo stato di linea, profilo, alone, ombra, viene elevata al rango di apparizione indimenticabile, come se la morte che l'ha deposta dalla sua consistenza specifica ne avesse ispessito il permanere.

È proprio nella deprivazione totale del materico che l'oggetto è tornato alla sua nuda individuata concrezione; attesta che lo spazio

¹² Heidegger, *Zum Ereignis Denken* cit. vol. 73.1, p. 180:

«La	cosa	-	pietra
Quella			roba.
I prodotti -	prato, grano, frutti, uova, cibo.	(Evento)	
Il lavoro		↓	
La pianta		Esistenza»	
L'animale			
L'uomo			
Gli dèi.			

non è l'elemento nel quale situarsi, o l'orizzonte categoriale attraverso cui ordinarlo, ma la quota primaria e *ineliminabile* della sua costituzione.

Comprendiamo come lo spazio sia anzitutto questa seduzione, questo movimento attrattivo che la cosa dispiega in forza di un carisma originario nascosto là ove risiedeva la materia, la quale ora, espunta e ricondotta a diafana orma, illumina dal suo altrove una sostanza imperitura¹³. Essa ci precede come precede l'evocazione dello spazio che vediamo attraverso la destituzione delle cose che vi dimoravano.

Lo spazio, per l'appunto, non contiene, non ha estensione, non è l'etere primordiale nel quale gli enti inanimati definiscono la propria collocazione dimensionale in quanto volumi e materia estesa, né il tessuto che i mortali ordiscono, legando gli accadimenti come nodi su un telaio; è al contrario un cedimento, approssimazione muta a una realtà esangue dilatata letteralmente all'*inverosimile* della propria assenza, così dinamica, traslucida, viva¹⁴.

¹³ Si veda tutto il § 239 dei *Contributi alla filosofia*: «[l]o spazio-tempo è la fenditura avvenuta nei percorsi di inversione dell'evento, l'inversione tra appartenenza e chiamata, tra abbandono dell'essere e appello (il tremito della vibrazione dell'essere stesso!). Vicinanza e distanza, vuoto e dono, slancio ed esitazione, tutto questo non deve essere compreso in termini temporali e spaziali partendo dalle consuete idee di tempo e spazio, ma al contrario: in esso risiede l'essenza velata dello Spazio-tempo [...] Uno spostamento dell'essere umano nell'esistenza», cfr. Id., *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, in *Gesamtausgabe III. Abteilung: Unveröffentlichte Abhandlungen*, vol. 65, a cura di F.-W. von Hermann, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1989, pp. 372-376, a p. 372.

¹⁴ Il punto non è commentare l'opera d'arte con le parole di Heidegger, come se, di quella, queste restituissero il luogo concettuale, già pronunciandone la configurazione possibile. Al limite, la parola di Heidegger va letta come fosse una delocazione essa stessa, il prodotto di una combustione. Cfr. Id., *Beiträge* cit., tutto il § 242 sullo *Spazio-tempo come abisso*, pp. 385 e ss.:

«Lo spazio è l'abisso incantato dell'ambiente.

Il tempo è la profondità seduttiva del coinvolgimento.

L'incanto è il coinvolgimento abissale dell'ambiente.

La seduzione è un profondo coinvolgimento dell'ambiente [...]

Lo spazio-tempo è l'ambiente incantevole, seduttivo, coinvolgente [...]

La portata dell'incanto ha l'ampiezza incompiuta delle possibilità velate nel cenno.

Il coinvolgimento nella seduzione ha la distanza illimitata, non misurabile, di ciò che è assegnato e donato».

La compenetrazione dei termini (incanto/*Berückung*, seduzione/*Entrückung*, coinvolgimento/*Sammlung*, ambiente/*Umbalt* – traduzioni povere, incomplete, *Armut* di concetti appena adombrati già nel tedesco), la reciprocità mutevole con cui ne viene formulato il *venire alla parola*, come se vi si illustrasse la storia di un'urgenza filosofica fino ad ora trascurata, la plasticità della formulazione che pare (voler) descrivere la morfologia stessa dell'evento, è, io credo, uno dei più alti tentativi di restituire la configurazione estatica del-

L'ambiente, i semplici agenti atmosferici che riempiono quell'arcaica provenienza, espongono all'aria le ombre delle cose con infinita e furtiva dolcezza, avvolgendoli nel tessuto domestico degli elementi: la pietra, il bianco, il fumo e il suo fuoco, la cottura alchemica che ha trasformato la dimora disabitata in una folla di apparizioni. Gli oggetti materiali abitavano lo spazio come spettri alienati dall'esistenza e solo adesso riposano nell'evidenza del proprio accadere, allorché impressi flebilmente sulla parete muraria.

Finalmente dalla morte accedono alla vita abbandonando l'ipotetica permanenza nella materia ormai disfatta.

È così che incontriamo i nostri morti: perduti, riaffioranti e assorti in una passiva benevolenza, esposti nella verità da sempre celata in ciò che furono, riconoscibili perché consegnati all'incorporeo, trapassato segno della loro figura incruenta. Salvati. Gli sopravvive la gloria impoverita di questa apparizione ultima, la sua durata non questionabile, l'origine insepolta dalla quale ora piombano nella vita così come la vorremmo: imperitura, intoccata, pura come la diafana sindone dell'intonaco che la sospende e, nelle stanze, la eterna.

I morti che riaffiorano inerti nell'unica e sola vita che vorremmo, quegli oggetti vivificati dallo sdoppiamento del loro stare, aprono lo spazio delle nostre vite, si ricongiungono a noi che ne riconosciamo senza resistenze l'accadere, l'estasi del loro provenire.

Nessun altro oggetto, nessuna opera, poteva installarsi lì senza tradire di essere stato concepito al di fuori di quell'ambiente. Nella figura così architettonicamente tracciata, dimora un'appartenenza al luogo dalla quale, come due linee, si dipartono la dimensione fisica della configurazione spaziale e quella articolatissima della relazione spirituale.

Due dimensioni ascetiche, due vie della sottrazione – quella della suddivisione dell'ambiente che sembra contrarsi attorno a ciascuna assenza delle cose, e quella dell'accostamento emotivo allo specchio delle superfici – che s'intersecano nella coralità riverberata dai bordi di un'impalcatura di cenere. Il plasma traslucido che le intride e che le

l'esistenza dopo *Essere e Tempo*, su un piano però apertamente narrativo. L'unico modo rimasto di discutere dell'estatico è includerlo nel discorso, in questa *struttura* dello Spazio-tempo aleatoria ma ricorsiva, simmetrica ma dispari, ordinata non da *una ratio* ma da *multe affectiones*. Essa, infine, riceverà un'ulteriore sublimazione proprio nella trilogia architettonica dei *Saggi e discorsi*, definendosi, semplificandosi, snellendosi nella quadratura di terra-cielo-divini-mortali. E infine svanire, saturare lo spazio della riflessione fino alla trasparenza, nello sforzo di presentarsi unitariamente.

tiene insieme è la luce che irradia dalle sezioni, quasi a comporre la figura di un altare.

L'unico legittimo atto di permanenza è la destituzione, l'esproprio, rispetto al quale qualsiasi altra esibizione del transito e della traccia sarebbe un'occupazione arbitraria e violenta. La scrittura dello spazio, perdendo la sua arroganza e rinunciando alla pretesa di esporre un significato, ora parla, racconta, *rivela* la scena remota da cui non soltanto ogni opera, ma persino l'assenza dell'opera, ci raggiunge. Essa mostra il nascondimento dal quale la cosa proviene col suo nulla, come nulla. E con ciò, mostra altresì la catastrofe sintattica che travolge il nascondimento stesso, una sorta di affronto al codice primario della natura, la profanazione del suo oggetto d'amore.

Parmigiani ne fa una tecnica, ne genera la serie, converte l'occorrenza fortuita in poetica. L'avvenimento diviene installazione, l'incidente è assunto come metodo. *Delocazioni*, questo è il nome: una distruzione, una decurtazione, una decreazione, decontaminazione, decodificazione, decontestualizzazione, decollettivizzazione... si potrebbero enumerare le risonanze, le sinonimie possibili, tutte le brachilogie e i neologismi più desiderabili in cui affondare i denti e masticare la pseudolingua che pare di veder nascere ogni volta che si produce "qualcosa". La cosa. Perché per la cosa – la più elementare, infantile denotazione d'oggettività – il linguaggio ha bisogno sempre di nuovi nomi, formula nuove parole, evoca un nuovo sé, anzi *una copia di sé* cui affidare ciò per cui non c'è parola, ma soltanto, per adesso, un titolo: *Delocazioni*. Il titolo è l'annuncio di una dimensione che l'opera serba in sé stessa, della *cosa* che l'opera porta nel mondo e che saprà dischiudere all'indirizzo del nostro sguardo.

Cosa dischiude, cosa disloca quest'opera, cosa "delocalizza" questa cosa?

E cosa osserva il mio sguardo ora, che prima non c'era?

Tutto accadde per caso. Soffermiamoci su questo.

Contingenza

Di che si tratta? Nient'altro che l'insignificante incursione del subitaneo sulla scena della nostra vita progettuale, intessuta di pianificazioni e investimenti, rivestita di calcoli, aspettative, prefigurazioni; la comparizione dell'accidentale si innesta senza sforzo nell'orizzonte

degli eventi, sceglie un inizio, predomina, completamente estranea alla necessità di esserci, fedele soltanto all'eventualità di aver potuto essere altrimenti che in questo modo e ora.

Dal momento in cui scocca il suo intervento, tutto è dato raccontare. Non prima, non la sua realtà, non la sua logica, se c'è. Il fortuito non si lascia assorbire dal racconto, immette nella rappresentazione solo ciò che resta della sua irruzione casuale, dello strappo che ha prodotto sul vissuto: l'opera, appunto, il relitto espunto come pegno di salvezza da questo naufragio dell'intenzione.

Non si può comprendere la *Delocazione* senza ripercorrere la contingenza che ne ha deciso liberamente il luogo e il momento. In fondo, non la si può comprendere assegnandola soltanto all'ingegno di un artista, al susseguente esercizio del metodo, alla produzione seriale, perché si dimenticherebbe con ciò la passività dello sguardo sorpreso e inerme al suo primario ed equivoco palesarsi, avvenire, presentarsi. Se così non fosse, allora l'opera di Parmiggiani verrebbe fraintesa come una curvatura dello spazio capace di immortalare l'essenza degli oggetti nella sagoma incancellabile della loro assenza. Al contrario, nulla più della delocazione rivela dello spazio, nello spazio, la caducità delle superfici, la fuggevolezza del dimorare, il transitare inafferrabile del senso, e, ancor più, la precarietà e la rassegnazione del nostro sguardo nell'osservare la presenza di qualcosa, di qualunque cosa, della cosa.

Le campiture di polvere e fuliggine impediscono di regredire all'originaria concretezza degli arredi evacuati. Anziché riconsegnare lo schema di uno svuotamento, la radiografia di una composizione deposta, ogni alone è un'istanza dinamica, la quasi-allegoria (perché troppo scarica di colore, di senso, di rimando possibile) di un frammento di tempo, l'installazione di una fine, di un precipitare nell'ombra. Ogni cosa appare portarsi fuori da sé stessa, ogni contorno custodisce l'antro dove perdersi, non c'è figura che non sia percorsa dall'energia con cui esaurirsi e dallo spirito in cui trasformarsi.

Questa che in fondo è la morte, queste pratiche della morte, sono la ragione per tenere insieme Heidegger e Parmiggiani come due scritture speculari e limitrofe. La cosa e la delocazione tracciano una superficie di senso, vivificano una ricomposizione del nostro sguardo sulla quale la morte trova sempre una maniera d'affioramento. Non per esigenze espositive, non per tecnica della composizione, nulla qui è da rimettere all'opera, allo stile, agli autori. Questa emersione inevitabile s'insinua nell'ordito della vita stessa, per come essa si rastrema

Alessandro Conti, In ciò che rimane

nella profusione dei suoi giorni, non lasciando altra possibilità al proprio transitare che non l'inganno di sussistere.

Da qui, il senso ultimo non può essere formulato se non come il segno di un'ascesi, un difficile esercizio di spoliazione delle materie e d'impovertimento delle tecniche, un tenace atto di sottrazione della parola e dello stile, una prova di astensione dall'opera, dalla scrittura persino: basso profilo, eloquio rurale, spaccati di un'esistenza elementare, parole non semplificabili. Terra, cielo, dio, morti. Cose. La cosa.

Tutto accade in uno stato di convalescenza del pensiero e della percezione. Quel che è sparito è ancora assorto, guidato da una dinamica negativa, un cedimento costante, una caduta che salva.

La terra è venuta a sedersi sul sasso ai piedi della vasca, il fragore della fontana è la deriva acquatica del silenzio di una mattina come tante, noi trasfigurati in un'incrinatura che corre sul muro, appena copersa di cenere, una sagoma di pulviscolo nebulizzato sulle materie dal lavacro dei giorni.

Abstract

Sussiste una complicità tra la trilogia architettonica di Martin Heidegger e le *Delocazioni* di Claudio Parmiggiani. Occupare il terreno del loro confronto, abitare i luoghi dell'uno come dell'altro per cercare la loro reciprocità forse remota ma dialogante, mi permette di tracciare, come distinte linee di fuga, corrispondenze e complicità tra due scritture che, in ultima analisi, si attestano come ascetiche pratiche della morte.

Il nucleo dell'analitica esistenziale trova luogo sporadicamente nei saggi heideggeriani degli anni cinquanta; eppure, le diafane, sigillate evocazioni del pensiero rammemorante non sarebbero possibili senza presupporre l'aura negatrice e dolente emanata da una scrittura della morte e del lutto.

Una scrittura di cui plasticamente Parmiggiani sembra riprodurre sia la potenza che la contrizione. Le *Delocazioni* orientano il nostro sguardo frammentandolo nella multiformità dei vuoti esibiti, per poi ricomporlo sullo stesso piano metafisico, il corale pietrificato e soprassensibile delle specularità ultime dischiuse dalla cosa. Spazio che, senza requie, *rivela*, e che rivelando non può che compiere una rottura sintattica nell'ordine naturale delle cose, confondere la separazione af-

fettiva tra l'intimo e l'estraneo, e infine produrre una fenditura sulla sottile membrana che divide l'ambito dell'esistenza dall'incursione di ombre insepolti.

Un'allegoria dello spirito, o forse una tautologia delle materie, del cemento, non dissimile dalla scena poetica della quadratura heideggeriana. Forse quella stessa scena, dove l'assenza amplifica la torsione dello spazio su sé stesso, invertendo il flusso tra i vivi e i morti.

There is a complicity at a distance between Martin Heidegger's architectural trilogy and Claudio Parmiggiani's Delocations. Inhabiting the soil of their outlying but always dialoguing comparison, dwelling the living places of one as well as the other, allows me to trace, as two distinct escape lines, like-mindedness and closeness between two writings that, in a final view, are attested as ascetic practices of death.

The systemic heart of existential analytics is only seldom summoned in Heidegger's essays of the fifties, yet the diaphanous, sealed evocations of remembering thought would not be feasible without assuming the demeaning and painful aura issuing out of a script of death and mourning.

A writing experience of which Parmiggiani seems to plastically reshape both the mightiness and the ruefulness. The delocation method leads our gaze by splitting it in the many-sidedness of displayed voids, to then compound it on the same metaphysical tier, the petrified and otherworldly choral of the ultimate mirroring displaced by the thing. Space that, without respite, reveals, and that by revealing cannot but make a syntactic break in the earthly order of things, bewilder the affective separation between intimate and foreign, and finally engender a crack in the thin membrane that sunder the round of existence from the inroad of unburied shadows.

An allegory of the spirit, perhaps, or rather a tautology of concrete not dissimilar from the poetic playstage of Heideggerian Fourfold. Perhaps that same scene, where absence extols the twist of space on itself, reversing the flow between the living and the dead.

Parole chiave: cosa, dimora, *Geviert*, materia.

Keywords: thing, dwelling, *Geviert*, matter.