

DALL'ORIGINE ALLA STATUA  
Sulle tracce del sito primitivista

Carsten Juhl

I – Un primitivo senza primati

Proprio alla metà degli anni trenta Martin Heidegger fece una serie di conferenze in Germania e in Svizzera sull'origine dell'opera d'arte, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, pubblicato dopo una prima edizione del 1960 nei *Holzwege* e datato da lui stesso al 1935/36.

È un testo importante nell'opera di Heidegger, poiché scritto in quel passaggio della sua filosofia che cerca di diminuire l'elemento "antropologico" dell'Essere nel mondo per invece aumentare la riflessione sulle condizioni dell'Essere e l'impatto modale di esse nel *Esserci*, nel *Dasein*. Uno dei passaggi di questa crescita della dimensione "ontologica" nel suo pensiero è l'iscrizione dell'opera d'arte nella verità come la sua "Stiftung" in un atto fondante di tipo verticale. O almeno più verticale e meno basale di un atto, che fosse "grundlegend" e che ne riguarderebbe il fondamento come *Grund* o base solida. Infatti la "Stiftung" è dell'ordine della donazione e mossa da un avvenimento di grazia e gratuità che *istaura* una condizione in proprio. L'autonomia dell'opera d'arte è così mantenuta mediante un gesto teorico e una spiegazione filosofica abbastanza solenne.

È solo un po' sorprendente che venti anni dopo i primi studi dell'arte etnica col libro di Carl Einstein *Negerplastik* (1915), Heidegger non tratti in modo serio di questa importante tematica artistica del proprio tempo. Metà anni Trenta essere contemporanei in Germania voleva dire essere passatisti, e gli ideali artistici dovevano celebrare uno strano miscuglio tra eroismo cavalleresco "medievale" e quel culto della statua colossale pseudo-antica che ritroviamo anche nell'estetica fascista nell'Italia "imperiale". Quindi, cercare o ritrovare senso artistico nelle statue dell'Africa o delle isole dei mari del Sud voleva dire tradire le prerogative della cultura dell'*Abendland* "ariana".

Heidegger scrive infatti nello *Ursprung des Kunstwerkes*:

"Der Anfang enthält schon verborgen das Ende. Der echte Anfang hat freilich nie das Anfängerhafte des Primitiven. Das Primitive ist, weil ohne den schenkenden, gründenden Sprung und Vorsprung immer zukunftslos. Es vermag nichts weiter aus sich zu entlassen, weil es nichts anders enthält als das, worin es gefangen ist."<sup>1</sup>

Il traduttore francese dei *Holzwege* (*Chemins qui ne mènent nulle part*), Wolfgang Brokmeier, ne fu chiaramente infastidito, e alla traduzione francese aggiunse questa "nota del traduttore":

---

<sup>1</sup> Martin Heidegger, *Holzwege*, Vittorio Klostermann, 6. Auflage, Frankfurt aM 1980, p.62. La traduzione italiana di Pietro Chiodi suona: "L'inizio include già, nascosta, la fine. L'inizio autentico non ha però il genere di «inizialità» propria del primitivo. Il primitivo, essendo privo del carattere anticipativo del salto donante e fondante, è sempre mancante di avvenire. Esso non può lasciar derivare nulla dal suo seno, poiché non racchiude in sé null'altro che ciò di cui è prigioniero." Martin Heidegger, *Sentieri interrotti*, trad. it. molto libera di P. Chiodi, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1968, p. 60.

« Primitif: Ici, au sens commun du mot, non pas au sens de la catégorie esthétique, comme lorsqu'on parle des "primitifs de la peinture". Ceux-ci, en général, inaugurent précisément une origine, un commencement. »<sup>2</sup>

E "anfängerhaft" ricopre il principiante, debuttante o esordiente, che Heidegger vorrebbe identificare a "das Primitive". Non credo però che sia formulato in quel modo dispregiativo unicamente per dar retta all'autore della premessa all'allora nuova edizione delle opere complete di Hölderlin, Joseph Goebbels. È piuttosto l'idea di *Anfang* in quel testo, che fa problema, anche per Heidegger: *L'Ursprung* come *Anfang* mantiene e spinge verso un salto, che è anche "Vorsprung" ovvero vantaggio (sui tempi e sui luoghi da traversare) e contiene quindi quella mossa di avanguardia propria all'arte moderna dei due decenni che hanno preceduto le tenute della conferenza di Heidegger; ma come già detto in più solenne e in oltre talmente in un *Vorsprung* che sin dal principio ne anticipa una fine, ben che nascosta e forse da dischiudere come vedremo.

Così per Heidegger questo *Anfang* è molto più che una *Beginnung*, un semplice incominciamento o riincominciamento di qualcheda che fosse già in qualche modo pronto; esso è invece un inaugurare autentico, "echte Anfang", pieno di futuro e capace di scaturire, "entlassen", qualcheda di cui non è prigioniero l'*Anfang* stesso, poiché questo incominciamento contiene molto di più del "Primitivo". – Anche se il termine non appartiene al vocabolario di Heidegger, codesto salto originale (Ur/sprung) è proprio *autopoietico*...

Comunque: salto, vantaggio, autenticità, futuro e contenuto; manca soltanto una forma che li incorpori come vedremo alla fine. Ma per capire con quale difficoltà si dava da fare Heidegger, conviene gettare un'occhiata a quella tensione all'interno dell'operare degli artisti, che soliamo identificare coll'avanguardia del modernismo "alto", ovvero quello che incomincia coi manifesti dei futuristi italiani (1909-1910) per finire colla politicizzazione definitiva dei surrealisti nella rivista *Le surréalisme au service de la révolution* (luglio 1930).

La sensibilità artistica di quel ventennio si esprime in due ricerche o pratiche, che si incrociano molto raramente fra di loro, quella del primitivismo e quella dell'astrazione. Al livello dei nuovi ambienti culturali di Parigi, Londra e Nuova York esse appaiono come i poli di una ricerca artistica che immediatamente sembrano poco conciliabili.<sup>3</sup> Allorché una palette e un immaginario primitivista è integrabile in tantissimi progetti d'avanguardia come quello dei surrealisti, di Picasso o di Matisse, il gesto astratto è molto più concentrato sul capovolgimento della rappresentazione già iniziato dalla pittura e dalla scultura "d'ambiente" con il moltiplicarsi dei piani penetranti fra di loro nelle opere futuriste e cubo-fururiste. E la pittura astratta farà di più separandosi allo stesso tempo anche in diversi tronconi: Mentre Kandinsky mantiene una visione poetico-spirituale come fa anche la fondatrice svedese della pittura astratta, Hilma af Klint, che avanza Kandinsky di un anno o due nel gesto astratto, Malevic e Mondrian scopritori della tela monocromatica piatta (ovvero senza lo spazio interno "illusorio" dell'immagine) nutrono ambedue progetti molto più "fondamentalisti" nel senso del Heidegger del 1935. Per Malevic l'opera suprematista corrisponde a una cifra

---

<sup>2</sup> Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris 1962, p. 453. – È evidentemente un po' sprovveduta come reazione sperare in un "senso comune" di un termine così carico come quello di "primitivo". – Ma questo testo qui non si da per compito di discutere l'imbarazzo dei traduttori davanti agli scritti di Heidegger, un imbarazzo che ritorna più spesso che mai specialmente in Francia e negli Stati Uniti.

<sup>3</sup> L'eccezione potrebbe essere Brancusi... Vedi in seguito.

cosmica che gli umani non posseggono, ma che possono ricercare sbarazzandosi di tutte le rappresentazioni tradizionali; ed esiste una grammatica di forme e di relazioni tra i volumi e i piani d'immagine che possono essere strumentalizzati in quella ricerca. Per Malevic abbiamo dunque a che fare con un assalto metafisico e fisico al cielo.<sup>4</sup> Per Mondrian la direzione è invece più tellurica: La cifra c'è e si può trovare mediante un lavoro meticoloso dell'intuizione, molto paziente sui tempi e molto ascetica sulle forme e sui colori. La sua pittura neoplastica è dunque diretta verso regole possibili, ma eterogenee quasi antinomiche tra di loro, che terrebbero assieme natura e cultura qui, su questo pianeta. Verso la fine della sua vita, rifugiato a Nuova York, Mondrian si interessò però anche alla circolazione nella metropoli (luci e trasporti urbani), al jazz afroamericano e alle decorazioni dei tappeti degli indiani americani in cui ritrovava legami che si potrebbero definire trans-primitivi. Bisogna ciò nonostante sottolineare che in generale il gesto astratto è molto concentrato sulla propria ricerca degli scioglimenti possibili dell'immagine rappresentativa e sul ruolo del supporto; e sono le combinazioni possibili fra forme e colori, movimenti e coperture cromatiche che fanno avanzare, provare e riprovare quelle combinazioni.

Nella ricerca artistica alle prese col primitivismo incontriamo invece il contrario della diffidenza verso l'immagine e la rappresentazione fosse anche tramandata. Anzi, l'attitudine di partenza è quella dell'inclusione possibile sia dell'immagine sconosciuta che della figura di difficile interpretazione, mentre l'esclusione concettuale legata alla ricerca di forme, volumi e colori suscita meno interesse. Sono dunque però anche Kandinsky, Malevic e in parte Mondrian che ci hanno lasciato una vera e propria filosofia dell'arte astratta durante quel ventennio come se una concettualizzazione della pittura sempre domandasse un commento in prosa, una spiegazione difensiva e pedagogica o un manifesto di prescrizioni. Gli artisti alle prese coll'ispirazione suscitata dalle figure o dalle narrazioni di origine mitica sono invece portati a formularsi in un modo più poetico e intuitivo per non finire in una mera comparazione fra "arte tribale" e "arte moderna".

## II – Spazialità dell'esserci e le qualità dell'origine

Mentre le avanguardie lavoravano sui tempi e sui progetti che dovevano cambiare e approfondire la relazione degli umani alle condizioni della vita in una trasformazione più o meno continua, Heidegger apriva invece al problema della spazialità dell'essere cercando di dare un ancoraggio concettualmente solido alle condizioni suddette. In *Sein und Zeit* tre paragrafi importanti sono dedicati alla *Räumlichkeit* del Dasein, §§ 22-24. Nel paragrafo concludente (§ 24) viene spiegato come la liberazione delle disponibilità del mondo rende possibile un incontro col mondo spazializzante ove lo spazio è essenzialmente "co-dischiuso", il che vuol dire, che quando è aperto questo *Raum* può includere.

Questo modo di analizzare e descrivere la presenza dello spazio avrà un grande successo tra gli architetti da Norberg-Schulz a Daniel Libeskind<sup>5</sup> ed è evidentemente in contrasto coll'esperienza estetica degli oggetti in uno spazio apriori come cercò di definirlo Kant per poter dare la priorità alla *percezione spontanea delle forme belle* come l'elemento

---

<sup>4</sup> Vedi Emmanuel Martineau, *Malévitch et la philosophie – La question de la peinture abstraite*, L'Age d'Homme. Lausanne, 1977.

<sup>5</sup> Vedi Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci, Paesaggio, Ambiente, Architettura*, Electa, Milano 1979, e Daniel Libeskind, *Kein Ort an seiner Stelle – Schriften zur Architektur – Visionen für Berlin*, Verlag der Kunst, Dresden / Basel, 1995.

portante del sentirsi in vita. Questo contrasto fu subito sentito in modo acuto dai filosofi d'allora e venne a galla indirettamente nella famosa "Disputation" a Davos del 26 marzo 1929 tra Heidegger e Ernst Cassirer durante le *II Davoser Hochschultage*.

Cercando di sciogliere quello che gli sembrava una identità fra spazio ed essere spaziale, Cassirer propose un paio di anni dopo Davos nella conferenza "Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum"<sup>6</sup> una separazione netta fra uno spazio narrato e uno spazio percepito pur mantenendo il luogo dello spazio come un punto di base per il pensiero teorico:

Per Cassirer lo spazio mitico avrebbe come fondamento l'ipotesi di un esserci assoluto identificabile con un sentire vitale che si faceva confermare dalla relazione del luogo colla luce sul luogo. Ritroviamo qui in forma molto abbreviata il ruolo dato da Heidegger alle *Lichtungen*, che si può tradurre come un misto fra la radura come luogo sbarazzato da impedimenti e un chiarore che rende visibile quel luogo come posto.

Questo spazio mitico è poi confrontato da Cassirer collo spazio estetico che invece può essere percepito nella sua molteplicità e nella sua relazione alle pratiche che si svolgono in quello spazio. Invece di una certa unità fra essere e sentimento vitale proprio allo spazio mitico, lo spazio estetico si espande in forme libere di produzione e di rappresentazione grazie alla capacità di orientarsi "estheticamente" in quello spazio. Esso non ha dunque bisogno d'un gesto che ne narra la genesi e non deve essere sbarazzato da impedimenti, ma può permettersi di essere ben riempito di artifici, di soggetti e di oggetti. Invece dell'origine e degli incominciamenti lo spazio estetico apre a quello teorico che tra l'altro rende possibile la continuazione delle forme e delle differenze fra di loro.

Con Cassirer finiamo dunque nell'idea di Rinascimento come continuazione degli incominciamenti più o meno continui già intuiti e teorizzati da Valéry nella sua introduzione al metodo di Leonardo da Vinci.<sup>7</sup> E per il contesto di questa mostra e di questo catalogo rimane interessante approfondire la relazione fra i due spazi descritti da Cassirer. Infatti il primitivismo articola un gesto artistico che si apparenta leggermente alla rinascita, quello della *riscoverta di forme primarie* o prime come quando Mircea Eliade nelle sue riflessioni sull'arte di Brancusi evoca un saper fare addirittura neolitico o preneolitico: "Brancusi a pu retrouver, ou deviner, les émotions et l'inspiration d'un artiste des temps archaïques".<sup>8</sup> Ispirazione allora anche contemporanea secondo Eliade data da una tensione fra le emanazioni dei materiali secondo Gaston Bachelard e gli studi sull'inconscio collettivo di Freud e Jung.<sup>9</sup> Un doppio immanentismo dunque, sia oggettivo che soggettivo, che si ritrova praticamente in tutti i tentativi di formulare una "ermeneutica dell'arcaico".<sup>10</sup>

Nella sua recensione della famosa e importante esposizione "*Primitivism*" in the *20th Century Art - Affinity of the Tribal and the Modern* al Museum of Modern Art (MoMA, New York 1984), anche Umberto Eco tratta di quel che chiama "il fremito dell'agnizione",<sup>11</sup> uno

---

<sup>6</sup> "Spazio mitico, estetico e teorico". Originale tedesco in: "Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum", in *Symbol, Technik, Sprache*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1985.

<sup>7</sup> Vedi Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci - 1894*, Gallimard, Paris 1957.

<sup>8</sup> Mircea Eliade, "Brancusi et les mythologies", in *Briser le toit de la maison*, Gallimard, Paris 1986, p.19.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Termine di Gianni Carchia nella sua prefazione "Osservazioni sull'estetica arcaica", in *Estetica e antropologia - Arte e comunicazione dei primitivi*, a cura di Gianni Carchia e Roberto Salizzoni, Rosenberg & Sellier, Torino 1980, p. 11.

<sup>11</sup> Umberto Eco, "Le affinità primitive", in *L'Espresso*, 28-10-1984, p.155.

scoprire riconoscendo o un riconoscere scoprendo, che imputa all'esperienza di quell'arte moderna che cita e intercala forme evocatrici di arte esotica o di arte primordiale. Però senza la mossa interpretativa in direzione di qualcosa di più solenne, come invece fece Eliade per Brancusi o anche Tristan Tzara per le forme artistiche in Oceania giudicate capaci di svolgere "logical connections of a higher order".<sup>12</sup>

Il problema della tensione fra scoprire e riconoscere è infatti legato al doppio movimento già accennato nell'interpretazione dell'arcaico in Eliade, ma anche alla differenza radicale fra spazio mitico e spazio estetico proposta da Cassirer: Se vogliamo avere un fenomeno singolo come un'opera d'arte con riferimenti esotici o primordiali (o ambedue allo stesso tempo) e con una presenza estetica oltre a quella mitica, non si può fare a meno del "double bind normativo" come scrive Reiner Schürmann nel suo commento ai *Beiträge zur Philosophie* di Heidegger: "the normative double bind of gathering and dispersion, of unconcealing and concealing, of appropriation and expropriation."<sup>13</sup> Lo spazio in cui si impegna una ricerca sull'origine dischiude dunque a un movimento oscillante fra l'essere un movimento alto/unificatore e un movimento basso/dispersivo, fra qualcosa che rimane nascosto e il suo opposto, ovvero quel che viene alla luce, che si fa avanti alla *Lichtung*.<sup>14</sup>

Ritornando un momento all'esposizione soprannominata del MoMA sul Primitivismo tra virgolette, "*Primitivism*" in the 20th Century Art, bisogna notare che il progetto dei curatori seminò non poca perplessità fra gli addetti ai lavori metà anni Ottanta: Era una esposizione didattica, di prestigio, di classificazione scientifica o il gesto d'una ricerca in corso per trovare e commentare eventuali "corrispondenze" fra il "tribale" e il "moderno"? Così per l'articolo di Philippe Evans-Clark pubblicato in *Art Press* # 87, Parigi, dicembre 1984: il tono dell'esposizione scriveva "reste celui de la preuve démonstrative, de la vérification du critère, par un aller et retour incessant entre l'objet et le texte."<sup>15</sup> E prima ancora dell'apertura della mostra al MoMA essa era stata sottoposta a critiche violente nella rivista *Connaissance des Arts* (settembre 1984), critiche che riguardavano il carattere più o meno incerto delle relazioni fra "tribale" e "moderno" attribuibili alle opere esposte. Come reazione a questi attacchi, gli editori di *Art Press* lasciarono la parola ai curatori dell'esposizione "*Primitivism*" in the 20th Century Art, William Rubin e Kirk Varnedoe.<sup>16</sup> La loro risposta è vasta e ben articolata: Essi separano la ricostruzione archeologica dell'arte primitiva dall'etnologia dell'arte primitiva per meglio inquadrare il momento "primitivista" dell'arte moderna, ovvero quando un sapere sui significati degli oggetti (feticci, totem, tabu) sembra apparire dagli

---

<sup>12</sup> Vedi le riflessioni di Christian Kaufmann riguardo all'interesse di Tristan Tzara per i suoni, le danze e il performativo esotico rituale: "Dada Reads Ethnological Sources. From Knowledge of Foreign Art Worlds to Poetic Understanding", in *dada Africa - Dialogue with the Other*, a cura di Ralf Burmeister, Michaela Oberhover e Esther Tisa Francini, Museum Rietberg, Berlinische Galerie, Scheidegger & Spiess, Altenburg 2016, p. 101.

<sup>13</sup> R. Schürmann, "Riveted to a Monstrous Site: On Heidegger's *Beiträge zur Philosophie*", in: *The Heidegger Case - On Philosophy and Politics*, a cura di Tom Rockmore & Joseph Margolis, Temple University Press, Philadelphia 1992, p.319.

<sup>14</sup> Senza voler esagerare l'analogia, va ricordato come Kant nella *Critica del Giudizio* si da da fare per separare il sublime "dinamico" da quello "matematico". Nel primo la percezione umana perde tutte le capacità di orientarsi mediante i sensi nel frastuono della presenza totale scaturita dalle forze della natura e non rimane altro al corpo che rimettersi in questione, nella seconda invece la percezione ha problemi alti, concettualizzabili, di sintesi e di calcolo intuitivo.

<sup>15</sup> Questa netta presenza del testo informativo nella mostra era stata molto apprezzata invece da Umberto Eco nella lunga recensione dell'*Espresso* già citata.

<sup>16</sup> Il loro intervento è pubblicato nello stesso numero di *Art Press* (# 87) del dicembre 1984.

oggetti stessi come rappresentazioni di significati che non hanno prese reali sulle culture moderne, ben che appaiano stracarichi di valori giustamente “incerti” e forse segreti d’un altrove lontano. Come cercava di spiegare il curatore della presentazione dell’arte contemporanea, Varnedoe, questo momento riguarda il passaggio delle idee, e quel passaggio è ogni volta legato a una soluzione singola in un’opera o in un suo dettaglio. La messa in gioco è dunque quella dell’*appropriazione* nel gesto artistico, della sua capacità a spostare e trasformare l’esperienza dell’incontro immateriale ed estetico coll’oggetto “tribale” mediante un’interpretazione plastica e dunque materiale dei contenuti possibili di quell’incontro.<sup>17</sup>

### III – L’evento come appropriazione e come avventura

Parallelamente alle conferenze sull’*Ursprung des Kunstwerkes* Heidegger intraprese la stesura dei *Beiträge zur Philosophie*, che hanno come sottotitolo e in parentesi: *Vom Ereignis*, dell’evento. Giorgio Agamben ha chiamato le 510 pagine dei *Beiträge* un “brogliaccio” nella sua analisi rapida e concentrata del posto che ne risulta reperibile e descrivibile per il “Da” del Dasein, per il “Ci”.<sup>18</sup> Anche Schürmann nel commento sopraccitato non è molto indulgente verso quel testo heideggeriano che gli sembra sfiori un kitsch terminologico; pero – aggiungo qui – quel testo ha dato la possibilità di riflessioni penetranti sulla storia e la struttura del Dasein dalla parte di Agamben e Schürmann, i due più autonomi e perspicaci lettori di Heidegger della mia generazione.

Schürmann può infatti spiegare che questo “Ci” risulta da una “singolarizzazione ontica” che prepara tutta l’apparecchiatura teorica del Dasein a pensarne “i siti” continuando ad evitare arrivi ultimi e ultimativi di quella apparecchiatura teorica, che farebbe cadere il Dasein nell’illusione del tragico o finire in qualche normatività regolatrice. Importante invece è mantenere un “disaccordo originario” per poter parlare da un luogo aperto, da quella “offene Stelle” che permette alle singolarità di rimanere tali. Da un punto di vista della geometria o della topologia dei geometri quel “sito” rimarrebbe extra-categorico, fuori dai calcoli e dalle norme dei disegni, mentre il mantenimento e la presenza di quel mantenimento costituirebbe una pratica evenemenziale, una *Ereignis*, che invece della normatività concettuale definitiva e regolatrice apre all’appropriazione, a quel che c’è in proprio.<sup>19</sup>

Nel suo libro *L’avventura*, dopo una lunga analisi dei poemi cavallereschi francesi, Giorgio Agamben propone che la traduzione “più corretta” dell’*Ereignis* sarebbe “avventura” seguendo la tensione nelle narrazioni mitiche del Medio Evo francese sulla parte del vissuto in relazione alla parte del racconto, relazione che può mantenere l’idea d’una intimità modale fra vita e lingua, rendendo l’idea di questa intimità nel verso poetico.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Non credo che avvenga spesso un accordo immediato su come esporre oggetti etnografici delle culture “prime” anche senza doverli inserire in un contesto artistico contemporaneo come nel MoMA del 1984. Basta ricordare le lunghe, ma anche importanti discussioni attorno alle presentazioni del nuovo museo parigino di Quai Branly, accusate tra l’altro di teatralizzazione e di mancanza di sensibilità verso la topologia dei siti originali di quegli oggetti. Vedi i numeri 147 e 148 col tema “Le moment du Quai Branly” della rivista *le débat*, Gallimard, Parigi, novembre 2007 e gennaio 2008.

<sup>18</sup> Giorgio Agamben, *L’Uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014, pp. 229-232.

<sup>19</sup> Vedi i scivolamenti filologici di Heidegger fra *Ereignis* (evento), *eigen* (proprio) e il verbo *eignen* (appropriare).

<sup>20</sup> Agamben, *L’avventura*, Nottetempo, Roma 2015, p.66.

Poiché anche se sembra che Heidegger nell'*Ursprung des Kunstwerkes* apra a un "topologia dell'essere", alla quale farà poi cenno durante il Seminario in Le Thor del 1969,<sup>21</sup> la sua teoria dell'arte negli anni Trenta (e anche dopo)<sup>22</sup> è centrata sul commento a Hölderlin: È tramite una poetica della lingua che il popolo tedesco può trovare le fondamenta della propria espressione come avevano fatto i popoli greci con l'epica.

Infatti, anche se *L'arte e lo spazio* (1969) propone frasi che ricordano la solennità della *Stiftung* degli anni Trenta concludendo che la scultura sia "die Verkörperung der Wahrheit des Seins in ihrem Orte stiftende Werk" ovvero "l'incorporazione della verità dell'essere nella sua opera di istaurazione dei luoghi",<sup>23</sup> segue subito una correzione per mantenere questa *Wahrheit* in una propria essenza, quando Heidegger si avvale dell'autorità di Goethe, che avrebbe detto: "Non è sempre necessario che il vero si incorpori", poiché lo spirituale può operare mediante la sua propria indeterminazione secondo l'autore delle *Affinità Elettive*.

#### IV – Istaurazione, sito e statua

Nel lontano 1990 Michel Serres venne alla Gliptoteca di Copenaghen per presentare la traduzione danese del suo libro *Statues – Le second livre des fondations*. C'era già stato nel 1982 per parlare del libro preparatorio *Genèse* (anch'esso tradotto in danese) e poi qualche anno dopo per presentare i lavori in corso per il progetto dei tre libri "delle fondazioni", ovvero i libri su Roma, le statue e la geometria. Commentando l'originale francese di *Statuer – Den anden bog om grundlæggelserne*, Michel Serres arrivò al capitolino sullo spazio e i "luoghi circoscritti" e fece notare la frase "Ci-gît, invisible, l'énigme, l'arcan. Pas de lieu sans repère ni borne."<sup>24</sup> E fuori testo Serres aggiunse: "In fondo "ci-gît" è la migliore traduzione francese per il *Dasein* di Heidegger"!

Dopo il libro di Victor Farias *Heidegger et le nazisme* del 1987, quello di Derrida sullo spirituale in Heidegger dello stesso anno e la grandiosa conferenza all'università di Heidelberg nel febbraio 1988 colla partecipazione di Derrida, Gadamer, Lacoue-Labarthe e altri filosofi francesi e tedeschi, con una copertura della stampa mondiale che pochi si possono immaginare 30 anni più tardi per una discussione filosofica, ecco questo filosofo francese che nel museo d'arte della Fondazione Carlsberg si da da fare per ritrovare un senso dietro quel pandemonio accademico, editoriale e mediatico. E trova: *la dimora della forma*.

*Ci-gît*, "qui giace", concentra il luogo, lo "circoscrive" e ne fa un sito. Il "qui", il *hic* vicinissimo appartiene al lessico indessicale che coinvolge e rende possibile l'appropriarsi della propria presenza: Io, tu, qui, li.

Non credo proprio che quel sito corrisponda al *site specific* della *Land art* americana che cerca i luoghi d'un primordiale minerale e geologico pre-umano.<sup>25</sup> Il sito

---

<sup>21</sup> "Le séminaire du Thor 1969", in *Questions III et IV*, Gallimard, Paris 1966/1976, p. 433.

<sup>22</sup> Vedi ad esempio "...dichterisch wohnet der Mensch", in: *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1954.

<sup>23</sup> Traduzione mia da Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, Erker – Verlag St. Gallen, Zürich 1969, p.13.

<sup>24</sup> *Statues – Le second livre des fondations*, Éditions François Bourin, Paris 1987, p.62.

<sup>25</sup> Il grande esempio è il lavoro di Robert Smithson. Vedi *The Writings of Robert Smithson Essays with Illustrations*, a cura di Nancy Holdt, New York University Press, New York 1979.

primitivista non è dunque paleontologico e corrisponde invece a un *far sito*, un'istaurazione *qui*, in questo posto di un fatto ormai incorporato, come sembra anche indicare la *Verkörperung* di Heidegger. – Dal forno neolitico per le ceramiche agli steli e obelischi dei faraoni si conferma un atto di fondazione teso tra il fondere e l'erigere, atto che ha una tale forza di trasformazione dei luoghi in siti, che i conquistatori non hanno esitato a trasportarne le incorporazioni attraverso mari e foreste per rinforzare le proprie istaurazioni di potere.<sup>26</sup>

L'appropriazione, la conferma della presenza, la conquista dello sconosciuto: venirne a capo è il compito mitico *ed* estetico della statua primitivista.

#### Bibliografia:

Giorgio Agamben

*L'Uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014.

*L'avventura*, Nottetempo, Roma 2015.

Gianni Carchia

"Osservazioni sull'estetica arcaica", in *Estetica e antropologia – Arte e comunicazione dei primitivi*, a cura di Gianni Carchia e Roberto Salizzoni, Rosenberg & Sellier, Torino 1980, pp. 7-26.

"Introduzione all'edizione italiana", in Reiner Schürmann, *Dai principi all'anarchia – Essere e agire in Heidegger*, Il Mulino, Bologna 1995, pp.9-17. Traduzione: Gianni Carchia.

Ernst Cassirer

"Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum", in *Symbol, Technik, Sprache*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1985, pp. 93-111. Conferenza tenuta al Vierter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kulturwissenschaft, 1931.

Carl Einstein

*Negerplastik*, a cura di Rolf-Peter Baacke, Fannei & Walz Verlag, Berlin 1992. Edizione originale: 1915.

Mircea Eliade

"Brancusi et les mythologies", in *Briser le toit de la maison*, Gallimard, Paris 1986, pp. 9-30.

Scritto nel 1964.

Martin Heidegger

*Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1972. Edizione originale: 1929.

"Der Ursprung des Kunstwerkes" (1935/36), in *Holzwege*, Vittorio Klostermann, 6. Auflage, Frankfurt aM 1980.

"...dichterisch wohnet der Mensch", in: *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1954.

*Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris 1962. Traduzione francese dei *Holzwege* ad opera di Wolfgang Brokmeier.

---

<sup>26</sup> Vedi il magnifico libro di Erik Iversen, *Obelisks in Exile – Volume One: The Obelisks of Rome*, C.E. Gad Publishers, Copenaghen, 1968.



*Die Kunst und der Raum*, Erker – Verlag St. Gallen, Zürich 1969 (con traduzione francese in seguito alla versione tedesca).

*Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, in Martin Heidegger Gesamtausgabe III. Abteilung, Band 65, Vittorio Klostermann, Frankfurt aM, 1989/1994.

“Le séminaire du Thor 1969”, in *Questions III et IV*, Gallimard, Paris 1966/1976, pp. 415-457.

Erik Iversen

*Obelisks in Exile – Volume One: The Obelisks of Rome*, C.E. Gad Publishers, Copenhagen 1968.

Christian Kaufmann

“Dada Reads Ethnological Sources. From Knowledge of Foreign Art Worlds to Poetic Understanding”, in *dada Africa – Dialogue with the Other*, a cura di Ralf Burmeister, Michaela Oberhover e Esther Tisa Francini, Museum Rietberg, Berlinische Galerie, Scheidegger & Spiess, Altenburg 2016, pp.88-103.

Christian Norberg-Schulz

*Genius Loci, Paesaggio, Ambiente, Architettura*, Electa, Milano 1979, ristampa 1986.

Reiner Schürmann

“Riveted to a Monstrous Site: On Heidegger’s *Beiträge zur Philosophie*”, in: *The Heidegger Case – On Philosophy and Politics*, a cura di Tom Rockmore & Joseph Margolis, Temple University Press, Philadelphia 1992.

Michel Serres

*Genèse*, Grasset, Paris 1982.

*Rome – Le livre des fondations*, Grasset, Paris 1983.

*Statues – Le second livre des fondations*, Éditions François Bourin, Paris 1987.

*The Writings of Robert Smithson*

*Essays with Illustrations*, a cura di Nancy Holdt, New York University Press, New York 1979.

Paul Valéry

*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci – 1894*, Gallimard, Paris 1957.