

## Heidegger e Chillida

### Un dialogo sullo spazio

Stefano Esengrini

Io non rappresento, interrogo.  
Chillida

È un fatto noto agli interpreti di Martin Heidegger l'incontro del filosofo con lo scultore basco Eduardo Chillida, che culminò nella pubblicazione nel 1969 di un libro a quattro mani composto da un saggio – *Die Kunst und der Raum* – e da una serie di sette litocollages<sup>1</sup>. Quanto all'origine e al senso della loro collaborazione, alcune indicazioni essenziali sono fornite da Heinrich Wiegand Petzet all'interno del suo spesso citato *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger*. Fu infatti Petzet a parlare a Heidegger per la prima volta delle opere di Chillida – che egli stesso aveva avuto modo di vedere nella primavera del 1962 – e a propiziare nel 1968, insieme a Franz Larese, il loro incontro presso l'ormai celebre Schloß Hagenwil. Guidati dunque dal testo di Petzet, potremo delineare i presupposti del dialogo tra il filosofo e l'artista, fornendo – con ulteriori riferimenti ai testi di Heidegger e alle opere di Chillida – una prima delucidazione delle questioni di fondo analizzate dallo studioso tedesco<sup>2</sup>.

Che il loro sia stato un incontro decisivo, trova conferma non solo nella pubblicazione del libro prima ricordato, ma anche nell'installazione nel 1994 di una scultura con cui Chillida rese omaggio alla memoria di Heidegger: *Gruß an Heidegger* (Francoforte). Ricordiamo inoltre che nel 1999 Chillida illustrò il *Poema* di Parmenide nella traduzione di Jean Beaufret, destinatario nel 1946 del fondamentale *Brief über den Humanismus* e interlocutore privilegiato del filosofo negli ultimi trent'anni della sua vita. Si aggiunga che

<sup>1</sup> Cfr. Heidegger, Chillida (1969). Il testo è anche contenuto in Heidegger (1983).

<sup>2</sup> Cfr. Petzet (1983): 161-167. Un secondo documento essenziale è rappresentato dal discorso pronunciato da Erhart Kästner il 12 ottobre 1969 presso la Galerie 'im Erker' di St. Gallen in occasione della pubblicazione del libro di Heidegger e Chillida (cfr. Kästner [1973]: 45-49). Per una conoscenza più circostanziata del pensiero di Heidegger in relazione allo spazio in arte, cfr. Jähni (1977): 131-148.

l'edizione originale del libro di Heidegger e Chillida era accompagnato dalla traduzione francese del testo heideggeriano da parte di Beaufret e di François Fédier, che concludevano il loro lavoro – in linea con la versione tedesca – con una serie di preziosissimi riferimenti ad alcuni scritti del filosofo sul tema dell'arte e dello spazio<sup>3</sup>.

Fu sempre grazie a Beaufret che Heidegger poté fare la conoscenza di Georges Braque e di René Char in occasione della conferenza di Cerisy-la-Salle del 1955 dal titolo *Was ist das – die Philosophie?* Dal canto loro, Braque e Chillida erano giunti a scambiarsi due loro opere (*Yunque de sueños II* contro un dipinto a olio sul tema dell'uccello) in occasione di una mostra dello scultore presso la Galerie Maeght di Parigi nel 1961. Nel frattempo Chillida, in seguito a un viaggio in Grecia nel 1963, aveva iniziato a pensare lo spazio in modo nuovo: le sue prime opere in alabastro, composte a partire dal 1965, giunsero a rielaborare questo tema in termini di luce e di architettura (*Elogios de la luz, Elogios de la arquitectura*). Due anni dopo l'artista pubblicava i suoi primi scritti aforistici dal titolo *Aromas: aromi*<sup>4</sup>.

### 1. Il pensiero, l'arte, lo spazio

A dire il vero, le pagine espressamente dedicate da Petzet al rapporto tra Heidegger e Chillida sono poco più di due e, tuttavia, in esse troviamo delineata l'origine dell'interesse nutrito dal filosofo nei confronti della scultura e, più in particolare, di quella contemporanea. Se, infatti, dal lato della pittura, non possiamo dimenticare il confronto con l'opera di Klee, Picasso e Braque (e, ancor prima, con quella di Van Gogh e Cézanne), dobbiamo evidenziare come, dal lato della scultura, l'incontro di Heidegger con l'artista basco abbia assunto una forma del tutto particolare. Diversamente da altri incontri con scultori – tra cui spuntano quelli con Ossip Zadkine e Bernhard Heiliger –, quello con Chillida non si concluse con la realizzazione di un busto o di una testa del filosofo: ancor più decisiva risultò l'intesa raggiunta da questi due uomini dopo un lungo cammino per-

<sup>3</sup> Cfr. Heidegger (1990): 269-276. Il testo appartiene alla prima sezione di *Questions IV* e risulta preceduto dalla traduzione della conferenza del 1962 dal titolo *Zeit und Sein*, che costituisce il completamento del progetto avviato con *Sein und Zeit* trentacinque anni prima.

<sup>4</sup> Una raccolta completa degli scritti di Chillida è stata pubblicata nel 2005 – in collaborazione con il Museo Chillida-Leku – con il titolo di *Escritos*, a essi rimandiamo per ogni ulteriore approfondimento del pensiero dell'artista. Per una bio-bibliografia di Chillida si può consultare il sito Internet della Fondazione Chillida: [www.museochillidaleku.com](http://www.museochillidaleku.com).

corso da entrambi in modo autonomo. «Non un ritratto, dunque, scrive Petzet, ma la sua trascrizione artistica in un'altra lingua!»

Iniziamo anzitutto, seguendo le indicazioni di Petzet, a evidenziare il tema di fondo del dialogo tra Heidegger e Chillida. È qui che ci imbattiamo nella questione che dà il titolo al nostro scritto: lo spazio [*der Raum*], che non dobbiamo intendere in termini tecnico-scientifici, ossia, per dirla con Heidegger, come «estensione uniforme, in cui nessun luogo si distingue, equivalente in ogni direzione» (spazio omogeneo, isotropo e bipolare). Siamo, infatti, lontani dal «progetto matematico della natura» inaugurato da Galileo e Cartesio, successivamente implementato da Kant e Newton, e oggi divenuto a tal punto indiscutibile nella sua efficacia da costituire l'interpretazione su cui l'uomo contemporaneo fonda in modo quasi esclusivo il proprio orientamento all'interno del mondo in cui vive. E tuttavia, a quale altra esperienza di spazio dovremmo fare riferimento?

Andiamo con ordine. Perché se lo spazio costituisce certamente il comune campo di indagine dell'artista e del pensatore, è necessario precisare in che senso e come questo tema fu assunto e studiato dall'uno e dall'altro. Come ricorda Petzet, la questione dello spazio era già stata ampiamente discussa da Heidegger all'interno della nota conferenza di Darmstadt del 1951 dal titolo *Bauen Wohnen Denken*, oggi raccolta nel suo per noi fondamentale *Vorträge und Aufsätze (1936-1953)*. Più in particolare, in quella conferenza lo spazio, lungi dall'esser ridotto esclusivamente alla sua misurabilità, era esperito a partire da una rinnovata comprensione del tanto comune quanto obliato fenomeno dell'«abitare» [*wohnen*] dell'uomo<sup>5</sup>.

Non si fraintenda questo riferimento all'uomo, quasi che Heidegger (e con lui Chillida, lo vedremo) si limitasse a fornire un'interpretazione «umanistica» dello spazio, nel senso in cui sarebbe l'uomo – in quanto «soggetto» – a costituire la misura della realtà, ora colta nel suo tratto «quantitativo». Lo spazio di cui parlano il filosofo e lo scultore si configura, piuttosto, come una «dimensione» [*Dimension*] in cui l'uomo si «trova» e a cui è esposta la sua stessa esistenza: essere uomo, diceva Heidegger in quella conferenza, significa «abitare», ossia essere «sulla terra» come «mortale» – «sotto il cielo, di fronte ai divini».

In questa prospettiva l'interpretazione dello spazio da parte della fisica moderna si rivela non semplicemente falsa, ma più propriamente insufficiente rispetto all'esperienza che ne ha l'uomo quando questi venga pensato heideggerianamente come *Dasein* o, specificamente in *Sein und Zeit*, come *In-der-Welt-sein*: «essere-nel-mondo». L'essere

<sup>5</sup> Cfr. Heidegger (2000a), in particolare sezioni I e II: *Die Frage nach der Technik, Wissenschaft und Besinnung, Das Ding* e «...dichterisch wohnt der Mensch...».

nel mondo, infatti, non si riduce alla mera presenza dell'uomo all'interno di quel contenitore che sarebbe il mondo o «grande Tutto» – cosa che implicherebbe l'esistenza «in sé» dello spazio, nel quale verrebbe via via inserito questo o quell'oggetto.

Ancora: pensare l'uomo e lo spazio come due entità distinte rischia di ridurre lo spazio a un oggetto esterno o, al contrario, a un'esperienza vissuta interiormente [*Erlebnis*], quando invece il rapporto dell'uomo con lo spazio ha fin da subito trasceso ogni soggettività e oggettività e risulta fondato su una ben più radicale «familiarità», che sola permette a ciascuno di noi di sentirsi a casa [*zu Hause*], radicato, nel proprio mondo. Come evidenziato da Heidegger in *Sein und Zeit*, la stessa espressione tedesca «ich bin», «io sono», è connessa alla preposizione «bei», «presso», al punto che «essere» per l'uomo significa «abitare presso, avere familiarità» (§ 12).

Precisiamo meglio il senso di queste prime osservazioni. François Vezin, il traduttore francese di *Sein und Zeit*, propone di rendere l'espressione tedesca *In-der-Welt-sein* con «être-au-monde», «essere-al-mondo», a evidenziare quel tratto della nostra esistenza che consiste in un'«apertura» [*Ouverture/Ouverture*] al mondo<sup>6</sup>. Apertura, aggiungiamo noi, che già contiene in sé ogni rapporto spaziale, sia esso di vicinanza o di lontananza, e che quindi concede la possibilità stessa di una «familiarità» dell'uomo nei confronti del proprio mondo. Stando a quanto suggerisce Heidegger, un uomo non potrebbe mai raggiungere un luogo lontano se in qualche modo non vi fosse già. È, infatti, in questa comprensione «anticipante» che si fonda il fatto di poter cogliere il senso del mondo «in» cui siamo. Così si esprimeva Heidegger nel 1964 in merito alle *Teste* scolpite da Bernhard Heiliger: «Una testa non è un corpo [*Körper*] a cui sono stati aggiunti occhi e orecchie, ma un fenomeno corporeo [*Leibphänomen*] contrassegnato dall'essere-al-mondo che guarda e ascolta. Quando l'artista modella una testa, sembra solo riprodurre le superfici visibili; in verità, egli configura ciò che è propriamente invisibile, ossia *il modo in cui questa testa guarda nel mondo, il modo in cui soggiorna nell'aperto dello spazio, nel quale viene coinvolta da uomini e cose*»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Cfr. Heidegger (1986). Si legga con particolare attenzione l'appendice curata da Vezin, che è composta da due saggi (*Au sujet de la traduction* e *Le mot Dasein*) e da un ricco apparato di note di traduzione (*ivi*, 529-579).

<sup>7</sup> Cfr. Heidegger (1996), corsivi nostri. Lo scritto riproduce il testo della conferenza pronunciata dal filosofo il 3 ottobre 1964 in occasione del vernissage di un'esposizione dello scultore berlinese presso la Galerie 'im Erker' di St. Gallen. Un'accurata traduzione in italiano della conferenza (a cura di Ivo De Gennaro e Gino Zaccaria) è ora scaricabile dal sito internet: [www.eudia.org](http://www.eudia.org) (Lettura di giugno 2010).

Su queste basi, come evidenzia Heidegger con un riferimento essenziale al Libro IV della *Fisica* di Aristotele, è necessario intendere lo spazio sulla scorta dell'espressione greca *topos*, che possiamo qui tradurre – secondo le indicazioni del filosofo tedesco – con «spazio-luogo» [*Ort-Raum*]. Non dunque uno spazio colto anzitutto nelle sue tre dimensioni, ma un «luogo» – il «mondo» – «in» cui l'uomo «è», ossia abita, costruisce, pensa. Continua Heidegger nel suo *Die Kunst und der Raum*: «Che cosa nomina la lingua nella parola “spazio”? In essa risuona l'aprire, il liberare, uno spazio. Ciò significa: disodare, liberare un luogo incolto. L'aprire uno spazio apporta la dimensione del libero [*das Freie*], la dimensione dell'aperto [*das Offene*], in cui l'uomo può insediarsi e abitare».

Lo spazio qui pensato diviene quella dimensione che, concedendo all'uomo un luogo, articola – nel suo stesso movimento di apertura – quegli intervalli di vicinanza o di lontananza che possono successivamente costituire oggetto di misurazione da parte della scienza. È perché lo spazio è innanzitutto «luogo», spiegava Heidegger nella conferenza di Darmstadt, che esso può divenire in un secondo momento «intervallo» [*stádion, spatium*] e successivamente – mediante un processo di astrazione – «estensione» [*extensio*] in lunghezza, larghezza e profondità. Ciò significa che la possibilità di un'esperienza «nuova» dello spazio – almeno a livello del pensiero – va di pari passo con la necessità di evidenziare i limiti insiti nella sua interpretazione fisico-tecnica, la quale risulta a sua volta fondata sulla problematica mutazione del rapporto tra uomo e mondo in termini di «soggetto» e «oggetto». Perché quindi lo spazio possa apparire come «luogo» e, ora, come «Libero, Aperto», è necessario – quale primo passo – mettere tra parentesi la concezione moderna della verità come «certezza» e, con essa, la pretesa del sapere matematico di fungere da modello per ogni altro sapere.

Detto altrimenti, è solo a partire da un approfondimento della questione della «verità» [*Wahrheit*], che sapremo prepararci all'incontro con l'opera d'arte e, al contempo, con quel rivolgimento [*Kehre*] compiutosi all'interno del pensiero di Heidegger che condusse il filosofo – a partire almeno dal 1934-35 – a fare dell'arte e della sua origine uno dei temi portanti della propria meditazione. Come ha osservato in più occasioni Jean Beaufret, il primo avanzamento rispetto a *Sein und Zeit* è rappresentato, infatti, dalla conferenza di Brema del 1930 dal titolo *Vom Wesen der Wahrheit*, ed è proprio sul pensiero della *Wahrheit* – nel suo confronto con il pensiero greco della verità come *aletheia* («Ouvert sans retrait», traduceva Beaufret, «Aperto senza ritrimento») –, è proprio qui

che si fonda, come nel suo segreto, il celeberrimo saggio del 1935 dal titolo *Der Ursprung des Kunstwerkes*<sup>8</sup>.

Torniamo al rapporto tra Heidegger e Chillida. Stando alle parole di Petzet, lo «spazio-luogo» di Heidegger trova in alcune opere dello scultore una singolare risonanza: egli propone, a testimonianza della loro comune preoccupazione, opere quali *l'Elogio del aire* (1956) e i *Peines del viento* (1964-1968). Più precisamente, le sculture di Chillida ricorderebbero un'osservazione essenziale contenuta nella seconda sezione della conferenza di Darmstadt, secondo cui un'opera dell'uomo è tale se origina un luogo. L'esempio fornito da Heidegger è quello di un ponte e, più precisamente, del ponte di Heidelberg già cantato da Friedrich Hölderlin: «Il ponte si slancia "leggero e possente" al di sopra del fiume. Esso non collega soltanto due sponde già presenti. Solo nel passaggio da un lato all'altro del ponte le sponde si manifestano in quanto sponde. È il ponte a far sì che esse si contrappongano l'un l'altra. Grazie al ponte i due lati sono posti reciprocamente in risalto. [...] Il ponte *raccoglie* la terra in quanto regione intorno al fiume».

È questo «far essere» e «raccogliere», continua Petzet, che Chillida traduce, inizialmente, in forme che abbracciano lo spazio, che lo avvolgono, finché non compaiono opere in cui il movimento di raccoglimento sembra avvenire «dall'interno». Da questo momento, sottolinea sempre Petzet, la percezione di colui che guarda un'opera di Chillida sembra fare riferimento a uno spazio che non può essere colto a livello visivo, per quanto i sensi non vengano qui semplicemente denigrati. Ma se non è con gli occhi che vediamo, qual è l'organo addetto alla comprensione dell'arte e delle sue opere?

Con questa domanda tocchiamo un punto fondamentale, poiché in questa «ricostruzione» dell'esperienza artistica giungiamo al cuore dell'opera d'arte. Non stupisce allora che, proprio in riferimento a quei «punti intimi» di un'opera che si sottraggono allo sguardo dello spettatore – e che pure devono lasciarne avvertire l'origine –, Chillida utilizzasse la parola *segredo*: segreto [*Geheimnis*]. Si ascoltino le parole pronunciate dall'artista all'interno di un suo intensissimo testo che fu pubblicato per la prima volta nel 1967 – un anno prima dell'incontro con Heidegger – con il titolo fortemente evocativo di *Lieber eine Wolke von Vögeln am Himmel als einen einzigen in der Hand* (si tratta di un proverbio spagnolo: alla lettera, meglio una nuvola di uccelli in cielo a uno solo in mano). Scrive Chillida:

<sup>8</sup> Tutti i riferimenti a Jean Beaufret sono tratti dal fondamentale Beaufret (1984). Quanto a un avviamento al tema della verità in riferimento al rapporto tra arte e pensiero in Heidegger, si legga la conversazione di François Fédier con Bernard-Xavier Sarant dal titolo *La poésie et la pensée*, in Fédier (2006): 50-53.

Lo spazio? La scultura è una funzione dello spazio. Non parlo dello spazio esterno alla forma, quello che cinge il volume e in cui le forme vivono, ma di quello spazio prodotto dalle forme, che vive in esse e che è tanto più efficace quanto più opera nascostamente. Potrei paragonarlo al respiro, che fa crescere la forma e lascia che essa si raccolga nuovamente in se stessa, che apre in essa lo spazio della visione – inaccessibile e nascosto al mondo esterno. Per me qui non si tratta di qualche cosa di astratto, ma di una realtà vigorosa, che è tanto corporea quanto quella dei volumi che lo cingono. Questo spazio deve anche poter essere sentito, così come la forma in cui si manifesta. Esso ha proprietà espressive. Traspone la materia che lo attornia in movimento, ne determina le proporzioni, scandisce e ordina i suoi ritmi. Esso deve ora trovare in noi le sue corrispondenze, la sua eco, deve possedere una sorta di dimensione spirituale. Dovrebbe essere così anche per la stanza in cui mi trattengo e soggiorno; fosse anche per poco tempo, essa dovrebbe essere in accordo con uno schema ideale, che corrisponde alle mie azioni e le intona. Ci sono stanze in cui si soffoca, ci si sente schiacciati; sono stanze che generano un malessere fisico – sono spazi invivibili. Una cosa simile accade nell'arte plastica. Io cerco uno spazio che sia commisurato all'immagine dinamica di cui ho parlato. I volumi esistono solo in rapporto a questo elemento invisibile, e compito primo di un'arte plastica è di rendere percepibile la sua presenza, di trasporre verso l'esterno la sua armonia interna.

Continua poco dopo l'artista:

Determino la forma, ma con essa e attraverso di essa obbedisco a quella necessità che decide di ogni crescita di ogni forma vivente. Quando comincio, non so dove voglio arrivare. Vedo solo una determinata costellazione spaziale, dalla quale si liberano poco a poco alcune linee di forza. Si annuncia per così dire un'indicazione, che a volte mi conduce là dove altrimenti non sarei mai giunto, che mi costringe a imboccare un'altra direzione, e ancora un'altra, ugualmente impreveduta. Mi affido sempre all'istinto, al sentimento per l'elemento plastico che avverto in me stesso. All'inizio è un qualcosa appena definibile, che si fa poi tanto più incalzante quanto più si precisa. Seguo un cammino; assorbo quel che, in mancanza di una parola adeguata, chiamo: l'emanazione di una forma; me ne impregno, potrei quasi dire: la inalo<sup>9</sup>.

Se prestiamo ascolto alle parole di Chillida, dobbiamo dire che l'aspetto essenziale dello spazio non risiede in primo luogo nella sua misurabilità: non si può non cogliere il tratto «tattile», e dunque l'aspetto di dimensione – o di «aroma» –, che lo spazio sembra assumere per l'artista. «Non è la forma a interessarmi», precisa Chillida, «ma il riferirsi delle forme le une alle altre – il rapporto che sorge tra loro.» E a chiarimento della stessa parola *segredo* Petzet rimanda il lettore ad alcune opere dello scultore che ruotano intorno all'idea di spazio – inteso questa volta come «vuoto» (si pensi ad *Alrededor del vacío IV*, 1968). Dichiarava l'artista: «Come il volume sonoro nella musica, che riem-

<sup>9</sup> Cfr. Volboudt (1967): VII-XII.

pie di tensione il silenzio, così il volume in scultura, che non sarebbe possibile senza il vuoto dello spazio».

Quel che dunque Chillida (e Heidegger) pensa come «segreto», e adesso come «vuoto», non è una semplice mancanza o un niente, ma piuttosto quella dimensione nascosta – ritratta [*en retrait*] – e non visibile senza la quale nulla potrebbe prendere forma. Al pari del silenzio, che concede al suono la possibilità di dispiegarsi nelle sue modulazioni, il vuoto custodisce al suo interno ogni configurazione spaziale e costituisce la sorgente inappariscende di ogni presenza. «Impregnarsi dell’emanazione di una forma» significa ora, per dirla con Jacques Dupin, prestare ascolto al «suono del vuoto»<sup>10</sup>, giungendo a modellare (modulare) la materia – è questo il caso della scultura, ma anche dell’architettura e della stessa pittura – in modo da lasciar risuonare in essa quella musica silenziosa che in sé assembla ogni tensione, ogni ritmo. Un ritmo che la materia e lo spazio, stando a quel che diceva l’artista, scandiscono non soltanto attraverso le loro differenti «densità», ma ancor più sottilmente a partire dal loro diverso rapporto con il «tempo» – a partire cioè dalle loro diverse «velocità», nel senso in cui la materia sarebbe uno spazio lento e lo spazio una materia velocissima.

Fanno eco a queste riflessioni di Chillida le analisi etimologiche condotte da Heidegger in *Die Kunst und der Raum* a proposito del verbo *leeren*, «svuotare», dalle quali emerge come tale svuotare debba essere inteso a partire dal verbo *lesen*, «raccogliere». Lo svuotare, infatti, è un concedere spazio che ha già adocchiato la possibilità che le cose giungano a co-appartenersi e dunque a raccogliersi silenziosamente, mutamente, presso un unico fuoco: la «contrada» [*die Gegend, die Gegnet*]. «Il luogo, precisa Heidegger, apre di volta in volta una contrada, raccogliendo in seno ad essa le cose rispetto al loro reciproco appartenersi». Meglio: «Contrada nomina la libera vastità [*die freie Weite*]. Mediante questa l’aperto può lasciare che ogni cosa sorga e si schiuda nel proprio requiare in se stessa. Ma questo significa allo stesso tempo: prendere in custodia il raccoglimento delle cose nel loro reciproco co-appartenersi».

È necessario ora non fraintendere questa quiete, o raccoglimento; in essi, infatti, risuona e vibra una «libera vastità» – per la quale Chillida nutre un «istinto», un «sentimento plastico». Per questo Heidegger può dire che il vuoto «opera nella modalità dell’istituire luoghi», nella misura in cui li prepara «andando a cercarli» e, soprattutto, «rischiando la loro apertura». È proprio grazie a questa sua «azione», infatti, che il vuoto

<sup>10</sup> Cfr. Dupin (2004).



lascia che ogni cosa entri in presenza e – nell'opera d'arte – si erga in tutta la sua vivezza. Così concludeva Chillida il suo scritto del 1967:

Una spirale – sì, il contegno dell'artista rispetto alla propria opera è simile a una spirale. Per questo motivo mi sono spesso riferito ad essa nelle mie sculture. La spirale è la figura geometrica di un movimento, che sembra allontanarsi dal proprio fine solo per raccogliere nei suoi movimenti e svolte tutte le possibilità pensabili di una figura spaziale – di una figura in cui, intorno a un asse comune, il vuoto e la massa si alternano, spiccando una volta una volta l'altra. Tutto ciò ricorda l'immagine del volo, l'orbita tracciata dall'uccello sopra il proprio terreno di caccia. Il mio territorio si trova nel punto medio del volume, nel vuoto, in cui si concreta l'anima dell'opera, il centro invisibile del suo sviluppo<sup>11</sup>.

La ricerca intorno allo spazio, continua ora Petzet, sembra sprofondare in sottigliezze intellettuali – il vuoto? –, che potrebbero far pensare all'atteggiamento da cui ebbe origine il «minimalismo» in arte. È tuttavia Chillida a ricordarci che la chiarezza e semplicità di forme raggiunta nelle sue opere non può essere ridotta a un'arte concettuale, poiché le geometrie di cui egli fa uso manifestano certamente un ordine, ma non si riducono alla mera simmetria – che è qualcosa di «prossimo alla morte» – o al rigido utilizzo dell'ortogonalità e dell'angolo di 90°. Esse, piuttosto, non sono che variazioni (in senso musicale) su quell'unico tema – lo spazio, appunto – da cui ha avuto origine, secondo lo scultore, la stessa arte greca.

Quel «muto fervore» che Georges Braque sapeva avvertire nello spazio si presenta in Chillida come «rapporto di forme», come rapporto di vuoti e di pieni, di spazio e di materia. Un rapporto, questo, che proprio nel dialogo delle forme tra loro, instaura e lascia vigere lo spazio come «Libero, Aperto». «Inalare» il rapporto delle forme non è dunque semplicemente un'esperienza estetica, ma il momento in cui l'artista (e, insieme a lui, colui che guarda l'opera) giunge ad avvertire e a configurare lo spazio come un luogo o, ancor più segretamente, come una «contrada». Poter «inalare» lo spazio significa per l'uomo iniziare ad abitare sulla terra, ossia sotto il cielo e di fronte ai divini; l'opera d'arte, in questo senso, è un segno – forse, il più eminente – di quell'«istituire» a cui si riferiva Heidegger nella conferenza di Darmstadt, secondo cui l'uomo può costruire una casa per sé e – pensando, per esempio, ai templi greci o, in tempi moderni, alla *Cappella Notre-Dame-du-Haut* di Le Corbusier – per i Celesti.

<sup>11</sup> Per una riflessione più puntuale sul tema della «contrada», rimandiamo il lettore a un testo di Heidegger già segnalato da Beaufret e Fédier in appendice alla loro traduzione: *Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einem Feldweggespräch über das Denken (1944/45)*. Cfr. Heidegger (1983): 37-74.

Pensando a Chillida, viene in mente la fondamentale serie di opere intitolate *Gravitaciones*, esposte per la prima volta nel 1988. La natura tridimensionale propria della scultura viene qui evidenziata attraverso il sottile gioco di spazi bidimensionali derivante dalla sovrapposizione di fogli di carta ritagliati, legati tra loro e sospesi con una corda – in cui la colla, tipica del collage, è stata sostituita dallo spazio. Il vuoto – rappresentato in questo caso dalla lotta tra bidimensionalità e tridimensionalità – dà vita, nel suo articolarsi, a una fioritura di possibili composizioni dei piani tra loro, che lasciano percepire lo spazio in tutta la sua levità.

Riprendendo un'osservazione dello stesso Chillida, possiamo dire che il ritmo della costruzione che sta a fondamento dell'opera – sia essa in carta, pietra, legno, terra, ferro o cemento armato –, nell'alternarsi di pieni e di vuoti, ricorda il movimento compiuto dai polmoni dell'uomo nel loro inspirare ed espirare. L'opera sembra in questo modo gravitare, sospesa com'è sul vuoto ad essa sottostante che la sostiene e la lascia mutamente vibrare nello spazio da essa descritto. Non è questo il segno di quel regno intermedio [*Zwischenreich*] tra terra e cielo in cui l'uomo insiste nel suo essere al mondo, nel suo abitare e costruire?<sup>12</sup>

## 2. Lo spazio e il tempo

Giungiamo all'ultima e più radicale osservazione di Petzet a proposito dell'intesa che scaturì tra Heidegger e Chillida. L'artista affermava, infatti, di essersi interessato allo spazio in quanto «nato dal tempo» [*Zeitgeborenes*]. Petzet sceglie qui una serie di opere di Chillida in cui lo spazio sembra definitivamente liberato dalla sua interpretazione in termini di estensione – e dunque di misurazione: *Música de las esferas I* (1953), *Música de las constelaciones* (1954), *Música callada* (1955) – a cui possiamo aggiungere *Contrapunto* (1953), *Oyarak [Echi]* (1954) e, più recentemente, *De música* (1989) e il *Libro Bach* (1998). Musica dunque, perché la riflessione sul tempo e sulla sua relazione con lo spazio condusse l'artista a cogliere nel «tempo» musicale la trasposizione di quello stesso ritmo che sta a fondamento della scansione temporale in passato, presente e futuro – non più colti come momenti semplicemente giustapposti, ma a partire dal rapporto di «contemporaneità» che essi intrattengono sulla base di una nuova esperienza del «pre-

<sup>12</sup> Cfr. Chillida (2004). Il testo è costituito dalla trascrizione delle riflessioni formulate da Chillida nel corso di un film a lui dedicato che fu realizzato da Clovis Prévost nel 1974.

sente» come «istante» [*Augenblick*] – nuovo segno di quella dimensione intermedia prima evocata. Lo spazio, adesso, più ancora che apparire, risuona<sup>13</sup>.

Ora, che la questione del tempo abbia giocato un ruolo cruciale all'interno della riflessione heideggeriana trova conferma nel titolo stesso della sua prima opera capitale: *Sein und Zeit*. «Essere e tempo» diviene così l'espressione con la quale Heidegger fornisce la più decisiva indicazione intorno al fenomeno dell'essere, nella misura in cui il tempo è il *topos* stesso dell'essere. E tuttavia, se riconosciamo con Heidegger di non sapere che cosa significhi «essere», se cioè concordiamo con lui di dover innanzitutto risvegliare, per dirla con Beaufret, la nostra «intelligenza dell'essere», è necessario guadagnare in modo immediato un avvistamento del fenomeno del tempo, così da iniziare a «sentire» più nitidamente la natura del rapporto tra essere e tempo e, su questa base, tra tempo e spazio.

In questa prospettiva può essere di aiuto riflettere su un'osservazione formulata dallo stesso Heidegger nel corso di un seminario svoltosi tra il 2 e il 5 novembre 1964 in casa di Medard Boss. Si tratta di uno dei celebri *Seminari di Zollikon* tenuti dal filosofo tra il 1959 e il 1969 a un gruppo di scienziati e, più precisamente, a un gruppo di professori e studenti di psichiatria. Quale migliore occasione per addentrarsi nella questione dell'essere e del tempo di quella che ci viene qui offerta, in cui i fenomeni essenziali – lo spazio, il tempo, l'essere, l'uomo, il mondo – vengono indagati e nuovamente guadagnati sulla scorta di una folgorante chiarificazione della differenza tra scienza moderna e pensiero.

Come già accaduto nel 1924 nel corso di una conferenza dal titolo *Der Begriff der Zeit*, Heidegger invita i partecipanti del seminario a meditare sulla seguente questione: in che misura l'orologio è in rapporto con il fenomeno del tempo? «Vedo sull'orologio che sono le undici di sera. Dov'è qui il tempo? Sta nell'orologio? Si dice: il tempo viene esperito nel movimento delle lancette dell'orologio. Ma com'è allora, se l'orologio si è arrestato? Anche in tal caso, con l'arrestarsi dell'orologio, il tempo non è affatto svanito. Solo, non posso più dire che ora è»<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Alla questione della musica (e del suo rapporto con il tema del numero in quanto «ritmo» – si vedano, in particolare, le riflessioni sul numero tre) è dedicata una fondamentale conversazione di Chillida con Mario Terés. Cfr. Lichtenstern (1997): 70-85. Tra i musicisti di cui parla l'artista dobbiamo ricordare Mozart e, soprattutto, J.S. Bach, la cui musica evocava in Chillida il pensiero del mare: «Moderna come le onde, antica come il mare».

<sup>14</sup> Cfr. Heidegger (1987). Alla questione del tempo furono dedicate, in particolare, le sedute del 18-21 gennaio e del 10-12 marzo 1965.

L'esperienza a cui si riferisce Heidegger è talmente emblematica – nella sua paradossalità – da evidenziare come non sia possibile ridurre il tempo alla sua misurazione cronometrica; quest'ultima, piuttosto, si fonda su un'esperienza altra del tempo. Esperienza che, se da una parte sembra lasciarci senza appigli, dall'altra apre la possibilità di entrare direttamente in contatto con una questione che decide del nostro essere uomini. Forse l'arrestarsi dell'orologio priva di senso la nostra esperienza del tempo? O non dobbiamo piuttosto supporre che proprio l'arrestarsi dell'orologio renda ancora più stringente la sua presenza? Il tempo non è svanito; al contrario, ci incalza.

Riassumiamo queste ultime battute: siamo partiti dallo spazio e siamo arrivati alla questione del tempo. Ora, lo spazio e il tempo, tanto in Heidegger quanto in Chillida, non devono essere intesi in termini «fisico-tecnici»; in altre parole, il pensiero e l'arte hanno origine da un'esperienza dello spazio e del tempo che non ha nulla a che fare con quella di cui parla la scienza moderna, che riduce tutto a un calcolo in termini di «estensione» e di «successione» (di tanti «ora», nel caso dell'orologio). Ci troviamo di fronte a una dimensione che rimane per lo più nascosta agli occhi e che al contempo sfugge alla conoscenza scientifica, ma di cui l'arte e il pensiero – non più intesi come modalità differenti di «rappresentare e rendere coscienti di qualcosa» – sanno fiutare l'«aroma». Si chiedeva Heidegger in *Die Kunst und der Raum*: «Può lo spazio progettato in senso fisico-tecnico valere come l'unico vero spazio? Tutti gli spazi diversamente compaginati – lo spazio artistico, lo spazio dell'agire e del commercio quotidiani – sono solo, se paragonati a quello, forme primitive e variazioni soggettivamente condizionate dell'unico oggettivo spazio cosmico?».

Non possiamo misconoscere la vastità delle questioni in gioco, che riguardano la natura dell'impresa artistica e filosofica e il senso stesso del loro possibile rapporto. In una lettera a Boss dell'11 gennaio 1965 Heidegger scriveva: «La tematica *puramente filosofica* di spazio e tempo e di tempo e spazio conduce in un oceano» (corsivi nostri). Tuttavia, come primo passo, possiamo riconoscere come un'interpretazione pensante dell'arte può davvero riuscire solo quando la riflessione filosofica non si riduca a una spiegazione dell'«enigma [*Rätse*] che è l'arte stessa»<sup>15</sup>. Per questo motivo pare opportuno dare spazio ancora una volta alle parole pronunciate dal nostro scultore, nell'ipotesi che esse forniscano le indicazioni necessarie a un primo avvertimento del dialogo possibile tra Heidegger e Chillida intorno alla questione dello spazio e del tempo. Possibilità, questa,

<sup>15</sup> Cfr. Heidegger (2000b): 696.

che Heidegger dovette sperimentare in prima persona nel corso dei suoi dialoghi, per esempio, con Braque, con Char – con Eduardo Chillida.

A distanza di due anni dall'incontro con Heidegger, il tema dello spazio viene approfondito da Chillida all'interno di una piccola raccolta di aforismi – *L'espace, la limite* –, in cui l'artista basco espone le proprie riflessioni alla luce del pensiero del «limite» (si pensi al contempo alla precedente serie di opere in ferro dal titolo *Rumores de límites*, 1956-1960)<sup>16</sup>.

Tra gli aforismi che compongono questo scritto non possiamo non ricordarne uno – sicuramente molto celebre tra gli studiosi di Chillida –, che ha il merito di stabilire una connessione diretta tra lo spazio e il tempo, più volte definiti dall'artista come «fratelli» o come «concetti assolutamente paralleli e simili». Si tratta di una vera e propria riflessione filosofica, che ben si accorda con il significato dell'esempio fornito da Heidegger a proposito del tempo dell'orologio: il tempo, infatti, così come lo spazio, non è un contenitore all'interno del quale fluiscono gli eventi, ma è l'«istante» che decide dell'esistenza dell'uomo – qui e ora. Scrive Chillida: «Il limite è il vero protagonista dello spazio; come il presente, altro limite, è il vero protagonista del tempo».

Se ora, seguendo le indicazioni di Chillida, il limite è ciò che a livello spaziale unisce e al contempo separa spazio interno e spazio esterno, ossia spazio tridimensionale pieno e spazio tridimensionale vuoto – è da questa lotta che prende forma la scultura come «contesa [*Auseinandersetzung*] con lo spazio» (Heidegger) –, dobbiamo dire che, a livello temporale, il presente è ciò che unisce e separa il passato e il futuro. Concepire il presente come limite significa dunque pensare il presente come «contemporaneità di passato e futuro», nel senso che nel presente non dobbiamo soltanto avvertire una mancanza – del «non-più» (passato) e del «non-ancora» (futuro) –, ma una convocazione che reclama l'uomo e lo espone al proprio essere. È infatti «l'adimensionalità del presente a rendere possibile la vita». E tuttavia, se l'uomo è stato posto in quel «non-luogo» che è il presente, «come è possibile che la nostra vita duri venti, quaranta o ottanta anni? Quale tempo conduce questa durata?»<sup>17</sup>.

A questa prima considerazione sul presente può far seguito un secondo aforisma, che precisa ulteriormente la natura del rapporto che passato, presente e futuro intrattengo-

<sup>16</sup> Cfr. Chillida (1970).

<sup>17</sup> Cfr. Chillida (1994). Le domande (*Preguntas*) di cui si compone questo scritto costituiscono il testo del discorso tenuto da Chillida in occasione della sua entrata a settant'anni nella Real Academia de Bellas Artes di San Fernando. Detto testo è ora contenuto nel già citato *Escritos* (Chillida [2005]: 99-106).

no tra loro: «Il presente come il passato sono ricordi del futuro». Presente e passato vengono pensati adesso a partire da una nuova esperienza del limite, secondo la quale è il futuro [*Zukunft*] la dimensione temporale che anticipa e rende possibile le altre due. Lunghi dunque dal ridurre il presente a un momento transitorio, il riferimento al futuro chiarisce ancora meglio la natura istantanea di quell'avvertimento che – a partire dal futuro – determina la vera portata del presente stesso, ora trasfigurato in un esordio o, ancora più ampiamente, in quel che Beaufret, pensando a un verso di Mallarmé, chiamava un «mattino del mondo».

Alla preminenza del futuro si riferiva, del resto, lo stesso Heidegger nel corso delle analisi condotte in *Sein und Zeit* sulla morte, ossia sulla «mortalità» dell'uomo e, più precisamente, sul suo «essere per la morte» [*Sein zum Tode*] (§§ 46-53). L'esperienza della morte da parte dell'uomo risulta fondata su quell'essere in anticipo su di sé che permette a ciascuno di noi di affrontare la morte, diceva Beaufret, «guardandola in faccia». Perché se morire significa, secondo Lutero, «sentire la morte come presente», è decisivo pensare e venire a capo di questa possibilità futura e tuttavia presente in ogni istante sin dalla nostra nascita. Mai come nel caso della morte possiamo dire, infatti, che il presente è un ricordo del futuro.

A questa stregua Chillida, a proposito della sua esperienza di artista, si diceva più interessato a conoscere che ad acquisire una conoscenza definitiva; più interessato alla «percezione» e alla «domanda» che all'«esperienza»: per quanto operino nel presente, la percezione e la domanda «hanno un piede nel futuro», mentre l'esperienza lo ha «nel passato». «Non è, infatti, il programmare», chiedeva Chillida, «un modo di sottrarre al presente la sua più alta missione?»

È in questa esigenza di «sperimentazione» che risiede il tratto più compiuto dell'uomo e, in modo particolare, del pensatore e dell'artista. Perché se è vero, come dice Chillida, che «non si conosce mai abbastanza», ancor più emblematico è il fatto che «nel noto si trova anche l'ignoto e il suo appello». L'artista e il pensatore risultano così addetti a indicare in direzione di quella dimensione – l'«ignoto» – che continua a sostenere la nostra esistenza di uomini e che, tuttavia, proprio nel suo sottrarsi e mantenersi ritratta, richiede di essere guadagnata ogni volta. Sentire l'appello dell'ignoto in ciò che è noto diviene allora per l'uomo l'occasione per avvertire quel «segreto», che, solo, è capace di esporre ognuno di noi al proprio destino – con quel fervore che sa leggere nell'esistenza un'«avventura» [*aventure, Zeitigung*] e non una semplice successione di eventi che si svolgono nell'intervallo di tempo compreso tra la nascita e la morte – in

uno spazio, dicevamo nelle prime pagine, che solo apparentemente è «uniforme, equivalente in ogni direzione», poiché innanzitutto è «libera vastità».

### 3. *L'opera*

Siamo forse preparati a guardare con occhi nuovi quel che lo stesso Chillida considerava la propria opera più «riuscita»: *Elogio del horizonte* (Gijón, 1990). Delle cosiddette «opere monumentali» o «opere pubbliche» è a questa che va la nostra preferenza, anche perché la sua forma rievoca l'unica rappresentazione grafica della problematica locuzione con cui Heidegger determinava l'essere dell'uomo. Una serie di cinque archi e, al loro interno, delle frecce che indicano verso il bordo: è così che il filosofo disegna il *Da-sein* nel corso della prima seduta dei seminari di Zollikon (8 settembre 1959). Perché l'uomo in quanto *Da-sein* non è «qui» (*Da*) alla stregua di qualsiasi altro oggetto; ben più decisivo, nel suo essere qui, è l'essere esposto a una dimensione che, delimitandolo, lo chiama tuttavia a tenere testa in ogni istante al suo destino di mortale. Esistere per l'uomo significa tendere verso il proprio limite – la morte –, sostenendolo: avere da essere il luogo, la località di gioco, in cui giungono a compaginarsi terra e cielo, divini e mortali.

Ora, *Elogio del horizonte* è stata collocata, dopo ampie ricerche, in quella che anticamente era una postazione di avvistamento militare: l'Oceano Atlantico si stende dinnanzi. Ma l'orizzonte, qui figura estrema del limite – «irraggiungibile», diceva Chillida, «necessario, inesistente», – non indica soltanto in direzione di uno slargo: il mare aperto. Nel suo concedere spazio, l'orizzonte piuttosto raccoglie, per rilanciare di nuovo, in perpetua vibrazione.

È in questo «punto» che si pone l'opera: nel suo mimare l'orizzonte con un enorme arco ellittico, nel suo innalzarsi con pareti non rigidamente ortogonali, essa istituisce per l'uomo il mondo nei suoi tratti di raccoglimento e di apertura (sovramisura). Di tutto ciò fa esperienza colui che guarda l'opera grazie alla sensazione di vuoto che si avverte standovi dentro, a cui si accompagna (sorprensamente) un effetto di risonanza, grazie al quale il mare può essere sentito meglio che standovi semplicemente davanti<sup>18</sup>. L'opera risponde così al cosmo e lo lascia risuonare in sé in tutta la sua vastità, portando a raccoglimento quel luogo a cui la scultura dà forma – nel suo delimitare volume e vuoto, suono e silenzio, lentezza e velocità. Nel suo ergersi e vigere con un'altezza di ben

<sup>18</sup> Cfr. Chillida (2003): 167-183.

dodici metri, *Elogio del horizonte* configura la terra in quanto terra e il cielo in quanto cielo, radicandosi nella prima ed esponendosi al secondo – delimitando e, in questo modo, istituendo un luogo, uno «spazio-e-tempo» [*Zeit-Raum*], una casa per i mortali.

Lo stesso si dica del progetto riguardante il monte Tindaya nelle Canarie: per quanto ancora incompiuto alla morte di Chillida nel 2002, esso può essere considerato il più grandioso tentativo dell'artista di creare uno «spazio per tutti gli uomini», in cui le gigantesche aperture nella montagna riproducono quello stesso gioco di vuoti e pieni che animava la costruzione delle sculture. A esso si aggiunge poi la comunicazione tra interno ed esterno che, lasciando percepire il sole, la luna e l'orizzonte, raffigura ancora una volta – in scala maggiore (con una volta di 50 metri) – l'apertura del mondo all'uomo e dell'uomo al proprio mondo. Per questo motivo lo stesso Chillida, riferendosi alla sua opera, si spingeva a pensare l'orizzonte come «la patria [*die Heimat*] di tutti gli uomini».

Diceva Heidegger nel lontano 1969: «La scultura sarebbe un'incorporazione di luoghi che, aprendo una contrada e custodendola, mantengono raccolto intorno a sé uno spazio libero, che accorda alle cose di volta in volta presenti di trattenersi e all'uomo di abitare nel bel mezzo di esse». Gli rispondeva forse in eco Chillida nel 1994: «lo non capisco quasi nulla e mi muovo a tentoni, ma lo spazio è bello, silenzioso, perfetto./lo non capisco quasi nulla, però gusto l'azzurro, il giallo e il vento».

#### Bibliografia

- Beaufret, J., 1984: *Entretiens avec Frédéric de Towarnicki*, PUF, Paris. Trad. it. *In cammino con Heidegger. Conversazioni con Frédéric de Towarnicki*, Marinotti, Milano, 2008.
- Chillida, E., 1970: *L'espace, la limite*, "Derrière le Miroir", 183, Maeght Éditeur, Paris.
- Chillida, E., 1994: *Preguntas*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1994.
- Chillida, E., 2004: *L'arôme du chemin*, Maeght Éditeur, Paris.
- Chillida, E., 2005: *Escritos*, La Fábrica, Madrid.
- Chillida, S. (a cura di), 2003: *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*, Destino, Barcelona.
- Dupin, J., 2004: *Der Klang der Leere/A l'écoute du vide*, Galerie Lelong, Zürich.
- Fédier, F., 2006: *La poésie et la pensée*, "Les collections du magazine littéraire", 9, Paris, pp. 50-53.



- Heidegger, M., 2000a: *Vorträge und Aufsätze (1936-1953)*, GA 7, Klostermann, Frankfurt a. M.
- Heidegger, M., 1983: *Aus der Erfahrung des Denkens*, GA 13, Klostermann, Frankfurt a.M.
- Heidegger, M., 1986: *Être et Temps*, Gallimard, Paris.
- Heidegger, M., 1987: *Zollikoner Seminare. Protokolle-Gespräche-Briefe*, Klostermann, Frankfurt a.M.
- Heidegger, M., 1990: *Questions III et IV*, Gallimard, Paris.
- Heidegger, M., 1996: *Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum*, Erker Verlag, St. Gallen.
- Heidegger, M., 2000b: *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges (1910-1976)*, GA 16, Klostermann, Frankfurt a.M.
- Heidegger, M., Chillida, E., 1969: *Die Kunst und der Raum*, Erker, St. Gallen (ora: 2007: Klostermann, Frankfurt a.M.).
- Jähnig, D., 1977: *Die Kunst und der Raum*, in *Erinnerungen an Martin Heidegger*, Neske, Pfullingen.
- Kästner, E., 1973: *Offener Brief an die Königin von Griechenland*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Lichtenstern, C., 1997: *Chillida und die Musik*, Wienand, Köln.
- Petzet, H.W., 1983: *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger 1929-1976*, Societäts-Verlag, Frankfurt.
- Volboudt, P., 1967: *Chillida*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart.