

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Scarpe abbandonate: sul senso dei resti

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/122623> since

Publisher:

Aracne

Published version:

DOI:10.4399/97888548523104

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Scarpe abbandonate: sul senso dei resti

MASSIMO LEONE

ABSTRACT: Starting from the semiotic analysis of abandoned objects, and in particular shoes, the article revolves around different methods of attributing meaning to what is left, either intentionally or unintentionally, 'out of context'. Abandoned shoes therefore becomes the epitome of meaning that is excerpted from its original frame of utterance and placed in a new, unforeseeable semantic texture, vulnerable to the gaze, the reading, the interpretation, but also the misinterpretation of the passerby. The ethical implications of this issue are evoked through the analysis of a chain of philosophical-aesthetic reflections concerning the boots that Vincent Van Gogh 'abandoned' in one of his paintings. The interpretations of Heidegger, Shapiro, and Derrida are compared in order to answer one of the fundamental questions of semiotics and hermeneutics: how should one interpret a fragment of meaning bereft of its author?

PAROLE CHIAVE: context, semiotics, hermeneutics, interpretation, misinterpretation.

Da qualche tempo ho cominciato a nutrire un curioso interesse per le scarpe abbandonate. Ovunque mi trovi, quando m'imbatto in una di queste calzature, mi adopero per fotografarla. Quella che segue, per esempio, è l'immagine digitale di un paio di sandali femminili da me avvistati lungo un marciapiede, in prossimità di alcuni distributori di quotidiani, durante una passeggiata di primo mattino per le strade del centro di Denver, in Colorado. Era il 26 maggio 2006.

Un accorto psicanalista non tarderà a riconoscere nel mio bizzarro hobby una forma particolarmente elaborata di feticismo, che condividerei con il professore di matematica impersonato da Nanni Moretti in uno dei suoi film, l'indimenticabile *Bianca*. In realtà, al contrario di quel contorto personaggio, non mi pare di sentire per le scarpe abbandonate una qualche pulsione erotica. Piuttosto, ho l'impressione di condividere con il morettiano "Michele" un'inclinazione che definirei "semiotica". Al pari del professore di matematica, infatti, alla vista di un paio di calzature



Figura 1.

mi riesce difficile non cominciare a creare una storia della quale esse possano essere in qualche modo il segno. Mentre però il protagonista di *Bianca* elucubrava perlopiù su scarpe calzate da qualcuno, a me intrigano maggiormente quelle lasciate per strada, o comunque in un luogo dove, di norma, non dovrebbero comparire. Mi sembra, infatti, che calzature abbandonate come quelle della foto scattata a Denver celino un mistero profondo, rispetto al quale la fantasia può divertirsi a costruire un'interpretazione, vale a dire una storia che racconti chi le ha indos-

sate, in quali circostanze, e perché le ha lasciate dietro di sé in maniera così inusuale.

Altri oggetti abbandonati non esercitano su di me lo stesso fascino. Si osservi, ad esempio, questa foto da me scattata con un telefonino in una stazione di servizio di Richmond, in California:



Figura 2.

Anche su questa immagine, che rappresenta un guanto lasciato nel punto in cui due linee bianche si toccano sul basolato, si potrebbe speculare a lungo. Tuttavia, essa non raggiunge la veemenza semantica di una foto come quella di Denver. Ciò dipende senza dubbio dal fatto che imbattersi in una scarpa abbandonata, o in un paio di scarpe abbandonate, evoca immancabilmente non una storia normale, quale di solito s'immagina dietro l'abbandono di altri oggetti, bensì una storia eccezionale.

E infatti, che cosa deve succedere a un individuo perché questi si separi, volontariamente o meno, dalle proprie calzature? Si provi a pensare a quando, nell'arco della nostra vita, ci è capitato di trovarci fuori casa senza scarpe; e non in spiaggia, o su di un prato, o in piscina, bensì lungo i corridoi di una metropolitana, o in coda davanti a uno sportello bancario, o nell'affollato ascensore di un centro commerciale; a quando, cioè, ci è avvenuto di restare a piedi nudi, o con le sole calze, in un luogo nel quale la nostra cultura tacitamente prescrive di calzare delle scarpe: tali situazio-

ni anomale saranno certamente pochissime, assai più frequenti nei nostri incubi d'insicurezza che nella nostra vita cosciente.

Spesso, dunque, le scarpe abbandonate sono la traccia di storie fuori dal comune, di storie che vale la pena raccontare. Il semiologo si chiederà allora che cosa si possa conoscere di queste storie analizzando le scarpe stesse, il loro tipo, la loro foggia, la loro posizione l'una rispetto all'altra e nello spazio circostante, gli oggetti che le circondano, il contesto nel quale si situano... A titolo di esempio, si scruti un dettaglio della stessa scena rappresentata nella prima fotografia:



Figura 3.

Si tratta senza dubbio di due calzature femminili (il che non vuol dire però che fossero indossate da una donna), destinate a funzionare come paio. Sono nere, probabilmente di cuoio o di simil-cuoio, mostrano un tacco piuttosto alto e sembrano quasi nuove: sulla superficie, infatti, non compaiono abrasioni di sorta. Inoltre hanno una foggia che lascia scoperte le dita e buona parte del collo del piede. In Italia queste calzature potrebbero essere quelle indossate da qualcuno per andare in ufficio, o per fare la spesa, ma negli Stati Uniti, e specialmente in quella parte di essi che più dista dalle coste “europeizzate”, queste non possono essere che scarpe “festive”, calzate per un momento di svago, probabilmente come blando strumento di seduzione. Chi le ha abbandonate, infatti, proveniva forse da un pub, o da una discoteca, o da un altro luogo d’incontro e di socializzazione, oppure vi si stava recando.

Il problema è allora quello di conoscere il perché di questo abbandono. Tutte le storie di scarpe abbandonate possono essere divise in due tipologie: da un lato, quelle in cui le calzature vengono lasciate in luoghi inusuali in modo involontario; dall’altro lato, quelle in cui esse sono lasciate a bella posta da chi le calzava. Di solito, nelle storie del primo tipo s’incontrano più scarpe singole che paia di scarpe, e comunque anche quando esse compaiono appaiate si situano spesso a distanza l’una dall’altra. Così Cenerentola, la cui vicenda costituisce l’archetipo di tutte le storie del primo tipo, non perde entrambe le scarpe, ma una sola di esse. Calzature che compaiono singolarmente in posti strani suscitano sempre un senso d’inquietudine: dietro la loro presenza si cela probabilmente l’incidente, la fuga, l’aggressione. Al contrario, scarpe abbandonate come paio, quali quelle della fotografia di Denver, evocano scenari più rassicuranti (con alcune tragiche eccezioni).

Nel nostro caso, un indizio ulteriore è rappresentato dal tipo di scarpe abbandonate: eleganti, si è detto, ma di un’eleganza dozzinale, quasi caricaturale, pagata a poco prezzo con l’acquisto di una calzatura da supermercato, di foggia grossolana e materiali scadenti. Personalmente, davanti a questa foto m’immagino una ragazza americana dai piedi pafuti e dalle gambe gonfie di cibo iperproteico e palestra. Me la figuro mentre compra queste scarpe da Macy’s, o addirittura da Ross, e al fine settimana (il 26 maggio era un venerdì, le scarpe erano state abbandonate probabilmente la notte precedente, dunque il giovedì sera, quando i pub americani si riempiono soprattutto di giovani studenti) le indossa insieme a un abito corto e si sente elegante e seducente.

Me l’immagino poi alla fine della serata, quando mezza ubriaca e con i talloni doloranti (sono scarpe quasi nuove e probabilmente scomode, data la fattura dozzinale, e poi la ragazza non è abituata a calzarle) so-

sta assieme alle amiche vicino ai distributori di quotidiani in attesa di un taxi libero. Nell'attesa, decide di restare a piedi nudi, ma all'arrivo del taxi è così confusa dall'alcool e dal chiacchiericcio che s'infilta dentro l'abitacolo dimenticandosi delle proprie scarpe. Quando se ne accorge è troppo tardi, cosicché io, qualche ora dopo, prima che i netturbini spazzino i marciapiedi di Denver e rimuovano gli oggetti lasciati durante la notte, m'imbatto in queste stesse calzature, e decido di serbarne un'immagine imperitura nella memoria del mio computer.

★

In uno scritto intitolato *L'origine dell'opera d'arte (Der Ursprung des Kunstwerkes)*¹, redatto fra il 1935 e il 1936, Martin Heidegger dedica a un paio di scarpe "abbandonate in un dipinto" una delle pagine più poetiche della filosofia del Novecento. Con lo scopo di distinguere fra i concetti di cosa, prodotto e opera d'arte, il filosofo tedesco s'interroga su come si possa avere esperienza di cosa è in verità un prodotto. Si propone dunque di descriverne uno molto semplicemente, senza alcuna teoria filosofica. Suggerisce allora di considerare un prodotto conosciuto: un paio di scarponi da contadino. Per descriverli, sostiene Heidegger, non vi è bisogno di averli sotto gli occhi. Ognuno li conosce. Tuttavia, al fine di facilitare la visione sensibile, il filosofo tedesco sceglie un celebre dipinto di Van Gogh, senza specificare esattamente quale.

Ciascuno sa di cosa si compone uno scarpone, scrive Heidegger. Vi si trovano una suola di cuoio e una tomaia, assemblate l'una all'altra per mezzo dei chiodi e della cucitura. Un tale prodotto serve da calzatura al piede. Materia e forma variano a seconda dell'uso, sia esso il lavoro nei campi, oppure la danza. L'esser prodotto del prodotto risiede allora nella sua utilità. Ma, si chiede Heidegger, afferriamo già, con questa utilità, ciò che vi è di propriamente prodotto nel prodotto? Non dobbiamo invece, per giungere a tale comprensione, considerare il prodotto che serve a qualcosa nel momento stesso in cui qualcuno se ne serve? È la contadina nei campi che porta questi scarponi. È lì, e solo lì, che essi sono ciò che sono. È lì, lungo il processo d'uso del prodotto, che c'imbattiamo realmente nell'aspetto veramente prodotto del prodotto. Tuttavia, Heidegger è insoddisfatto di questa comprensione del dipinto di Van Gogh come lo sarei stato io nell'affermare che la fotografia di Denver rappresentava semplicemente un paio di sandali femminili adat-

1. Heidegger (1968), pp. 3-69.

ti a una serata in discoteca nella provincia statunitense. Il filosofo tedesco vuole andare oltre, e allora aguzza il proprio sguardo semioticamente: quegli scarponi diventano traccia di una storia. Come decifrarla? Dalla tela di Van Gogh, ammette Heidegger, non possiamo stabilire nemmeno dove si trovano questi scarponi. Attorno non vi è rigorosamente nulla che ci dica ove essi possano situarsi: nulla tranne uno spazio vago. Neppure una zolla di terra proveniente dal campo o dal sentiero, che potrebbe perlomeno indicarne l'uso. Invece, un paio di scarponi da contadino, e nulla più. Heidegger dispone di meno informazioni rispetto a me davanti alla foto di Denver. Infatti, nel mio caso sono io ad averla scattata, e dunque nell'interpretazione del mio paio di scarpe io posso servirmi di dati contestuali quali la conoscenza del tempo e del luogo nel quale esse si trovavano al momento dello scatto.

Ma il filosofo tedesco non si ferma alla frase "Ein Paar Bauernschuhe und nichts weiter" ("un paio di scarponi da contadino, e nulla più"). Al contrario, vi aggiunge un "Und dennoch", che si potrebbe tradurre con "Epperò..." Parte da qui la fantasticheria di Heidegger, nella sua logica assai simile a quella con la quale, di fronte alla fotografia di un paio di scarpe abbandonate, io mi sono immaginato una ragazza di Denver dopo una serata in discoteca. Ma la prosa del filosofo tedesco, stimolata da un'immagine ben più complessa e misteriosa, è infinitamente più elegante. Forse la pagina più poetica mai dedicata a un paio di scarpe. Vale la pena citarla per intero:

Nell'orificio oscuro dall'interno logoro si palesa la fatica del cammino percorso lavorando. Nel massiccio pesantore della calzatura è concentrata la durezza del lento procedere lungo i distesi e uniformi solchi del campo, battuti dal vento ostile. Il cuoio è impregnato dell'umidore e dal turgore del terreno. Sotto le soles trascorre la solitudine del sentiero campestre nella sera che cala. Per le scarpe passa il silenzioso richiamo della terra, il suo tacito dono di messe mature e il suo oscuro rifiuto nell'abbandono invernale. Dalle scarpe promana il silenzioso timore per la sicurezza del pane, la tacita gioia della sopravvivenza al bisogno, il tremore dell'annuncio della nascita, l'angoscia della prossimità della morte. Questo mezzo appartiene alla terra, e il mondo della contadina lo custodisce. Da questo appartenere custodito, il mezzo si immedesima nel suo riposare in se stesso².

Heidegger conclude che è soltanto la solidità del prodotto (ad esempio quella degli scarponi) che conferisce a questo mondo così semplice una

2. Ivi, p. 19.

stabilità sua propria, nel non opporsi all'afflusso permanente della terra. L'esser prodotto del prodotto, continua il filosofo tedesco, è stato trovato in questa solidità. Ma in che modo? Non per mezzo della descrizione o della spiegazione di un paio di scarpe realmente presenti; non con un rapporto sul processo di fabbricazione degli scarponi; non con l'osservazione della maniera in cui, qui e là, si utilizzano realmente delle scarpe. Al contrario, dice Heidegger, noi non abbiamo fatto altro che metterci in presenza del dipinto di Van Gogh. È esso che ha parlato. In prossimità dell'opera, improvvisamente noi siamo stati altrove rispetto al luogo in cui abbiamo l'abitudine d'essere.

In conclusione, l'opera d'arte ci ha fatto sapere ciò che è in verità il paio di scarponi. E, a detta di Heidegger, non si tratta di una conoscenza soggettiva, in quanto sarebbe la peggiore delle illusioni credere che è la nostra descrizione ad aver dipinto tutto in questo modo per introdurlo in seguito nel quadro. La tela di Van Gogh infatti è l'apertura di ciò che il prodotto, il paio di scarponi di contadino, è in verità. Nell'opera d'arte, la verità di ciò che è si è messo all'opera ("Im Werk der Kunst hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt"). L'essenza dell'arte sarebbe dunque: il mettersi in opera della verità di ciò che è. Ecco dove la contemplazione di un paio di scarponi dipinti da Van Gogh conduce Heidegger: alla definizione dell'essenza dell'arte.

★

Nel 1968 lo storico dell'arte americano Meyer Shapiro scrive un articolo intitolato *La natura morta come oggetto personale — Una nota su Heidegger e Van Gogh* (*The Still Life as Personal Object — A Note on Heidegger and Van Gogh*)³. Dopo aver riassunto brevemente ma in modo efficace la tesi di Heidegger, Shapiro si pone una questione da storico dell'arte: il filosofo tedesco sa che Van Gogh ha dipinto molte volte scarponi da contadino, ma non specifica quale rappresentazione in particolare ha suscitato in lui il dischiudersi della verità. Shapiro ricorda allora che, secondo il catalogo completo delle tele di Van Gogh compilato da De la Faille, solo otto di questi dipinti di scarponi sarebbero stati esibiti prima che Heidegger scrivesse il suo testo. Di questi, tuttavia, solo tre mostrano "l'oscura intimità del cavo della scarpa" menzionata da Heidegger. Ma, sostiene Shapiro, si tratta più probabilmente d'immagini delle scarpe dello stesso

3. Shapiro (1968) e Idem (1994).

artista, più che di scarpe da contadino (“They are more likely pictures of the artist’s own shoes, not the shoes of a peasant”)⁴.

Potrebbero essere dipinti del periodo olandese di Van Gogh, quando l’artista aveva rappresentato i contadini del luogo, ma tutte e tre queste tele furono realizzate in un periodo successivo, durante il soggiorno dell’artista a Parigi, nel 1886–1887. Del periodo olandese infatti restano solo due dipinti di scarpe, ma rappresentano zoccoli di legno, posti su un tavolo e circondati da altri oggetti. Nell’indecisione, Shapiro scrive a Heidegger, chiedendogli a quale dipinto in particolare egli si riferisca nel suo saggio sull’origine dell’opera d’arte, e il filosofo gli risponde (in una lettera del 6 maggio 1965) che si tratta di un quadro da lui ammirato ad Amsterdam nel marzo del 1930. Secondo Shapiro, tale quadro corrisponderebbe all’opera catalogata col numero 255 nel catalogo di De la Faille: *Scarpe*, del 1886, un olio su tela di 15 pollici per 18 e mezzo, conservato presso il Museo Vincent Van Gogh di Amsterdam.

Shapiro però nega che questo o altri dipinti di scarpe eseguiti da Van Gogh possano esprimere l’essere o l’essenza degli scarponi di una contadina e la sua relazione con la natura e il lavoro. Secondo lo storico dell’arte, infatti, si tratterebbe piuttosto delle scarpe dell’artista, che all’epoca in cui questo dipinto fu eseguito era un uomo di città, non di campagna. Shapiro fa dunque le scarpe alla filosofia delle scarpe di Heidegger:

Purtroppo per lui, il filosofo si è in effetti ingannato. Gli è rimasto dal suo incontro colla tela di Van Gogh una serie toccante di associazioni con i contadini e la terra, che non sono supportate dal dipinto stesso⁵.

Il problema, infatti, secondo Shapiro, non risiede solo nel fatto che Heidegger ha immaginato ogni cosa e l’ha poi proiettata nel dipinto, o nel fatto che la sua esperienza a contatto con l’opera è stata al contempo “too much and too little” (“troppo e troppo poco”). Al contrario, la difficoltà maggiore sta nel fatto che, secondo lo storico dell’arte americano, nulla dell’elegante descrizione delle scarpe dipinte da Van Gogh proposta da Heidegger è tale da non poter essere immaginato nella contemplazione di un reale paio di scarpe da contadino. Non è dunque soltanto l’interpretazione del dipinto di Van Gogh fornita da Heidegger a essere sbagliata, ma la sua stessa tesi sull’arte come ciò che consente di svelare l’essenza universale delle cose (o dei prodotti).

4. Ivi, p. 136, trad. mia.

5. “Alas for him, the philosopher has indeed deceived himself. He has retained from his encounter with Van Gogh’s canvas a moving set of associations with peasants and the soil, which are not sustained by the picture itself” (Ivi, p. 138., trad. mia).

In sostanza, Shapiro rimprovera a Heidegger di non aver considerato il dipinto nella sua specificità, data non soltanto dall'oggetto della rappresentazione (le scarpe), ma anche e soprattutto dal suo stile, il quale può essere percepito solo se si colloca il dipinto in questione all'interno di una serie, per esempio comparandolo con altri dipinti dello stesso Van Gogh che rappresentano oggetti simili: quanto l'artista olandese dipinge degli zoccoli di legno da contadino conferisce loro una forma precisa e intonsa, e una superficie simile a quella dei levigati oggetti da natura morta che egli pone sul tavolo accanto alle scarpe: la coppa, le bottiglie, il cavolo, etc. Più tardi, nel rappresentare le pantofole di cuoio di un contadino, le rivolta con il tacco verso lo spettatore. Nel dipingere gli scarponi ammirati da Heidegger, invece, Van Gogh li isola rispetto al contesto e li dispone in modo che presentino tutta la loro usura allo spettatore.

L'interpretazione che di questo dipinto propone lo storico dell'arte americano è dunque radicalmente differente rispetto a quella avanzata da Heidegger. Secondo Shapiro, infatti, il filosofo tedesco aveva trovato negli scarponi raffigurati da Van Gogh una verità sul mondo così come essa è vissuta senza riflessione dalla contadina che li possiede. Secondo lo storico dell'arte americano, invece, questi scarponi sono un frammento di auto-ritratto, "ciò attraverso cui camminiamo sulla terra e in cui troviamo tracce di movimento, fatica, pressione, pesantezza — il fardello del corpo eretto nel suo contatto con il suolo"⁶.

A supporto della propria interpretazione, Shapiro cita un passo di Gauguin nel quale il pittore, che aveva condiviso un'abitazione con Van Gogh ad Arles nel 1888, racconta l'origine e il motivo dell'attaccamento dell'amico olandese a un paio di vecchi e consunti scarponi: a detta di Van Gogh, quelle erano le scarpe che calzava quando, figlio di pastore protestante spinto da questi a seguirne la vocazione, lasciò la casa avita senza dir nulla a nessuno e si recò in Belgio, per predicare fra i minatori di Borinage. Lì, Van Gogh si dedicò ad assistere la vittima di un incendio nella miniera, un caso disperato. Dopo quaranta giorni di cure, l'uomo riuscì a salvarsi, e divenne agli occhi del giovane artista l'emblema vivente della risurrezione di Cristo. Racconta dunque Gauguin che gli scarponi che erano serviti a Van Gogh per compiere quel viaggio iniziatico verso il Belgio erano divenuti per lui un oggetto assai

6. "[Van Gogh makes the shoes] a piece from a self-portrait, that part of the costume with which we tread the earth and in which we locate strains of movement, fatigue, pressure, heaviness — the burden of the erect body in its contact with the ground" (*ivi*, p. 140, trad. mia).

caro, una sorta di reliquia di un momento fondamentale del suo cammino spirituale, ma anche la traccia di un modo di vivere il Cristianesimo che diremmo “francescano”⁷.



Il 6 ottobre 1977, su invito di Edward W. Said e Marie-Rose Logan, Jacques Derrida prende parte a un seminario di teoria della letteratura presso la Columbia University di New York. Presenta un “polilogo” a più voci sulla discrepanza di opinioni tra Martin Heidegger e Meyer Shapiro a proposito degli scarponi dipinti da Van Gogh. Shapiro partecipa alla discussione che ne segue. Il polilogo di Derrida compare dapprima nel numero 3 della rivista “Macula”, dedicato al tema *Martin Heidegger e gli scarponi di Van Gogh (Martin Heidegger et les souliers de Van Gogh)*⁸; in seguito, nel 1978, una versione riveduta e accresciuta dello stesso scritto entra a far parte del libro di Jacques Derrida *La verità in pittura (La vérité en peinture)* col titolo *Restituzioni — della verità in puntura (Restitutions — de la vérité en peinture)*⁹.

Si tratta di una chiosa lunga e complessa ai testi di Heidegger e di Shapiro. Fatta la tara dei numerosissimi giochi di parole (che sono perlopiù intraducibili), Derrida pare più che altro voler decostruire sia l’uno che l’altro punto di vista, concentrandosi in particolare sul fatto che tanto il filosofo tedesco quanto lo storico dell’arte americano avrebbero tralasciato l’ipotesi che gli scarponi rappresentati da Van Gogh potessero in realtà non costituire un paio, ma essere, al contrario, due calzature dello stesso piede (il sinistro).

Derrida inoltre insinua che la critica di Shapiro a Heidegger potrebbe andare ben al di là di una semplice questione di storia dell’arte, e riflettere, al contrario, una presa di posizione ideologica: il saggio di

7. Nel 1994, a chiosa della ristampa del proprio articolo, Shapiro aggiunge alcune *Note ulteriori su Heidegger e Van Gogh (Further Notes on Heidegger and Van Gogh)*. Cfr. Idem (1994), pp. 143–151. Lo storico dell’arte americano si limita ad aggiungere nuovo materiale a supporto della propria interpretazione, che rimane però sostanzialmente invariata.

8. Vi compare anche una traduzione francese del saggio di Shapiro.

9. Derrida (2005), pp. 245–357. Il gioco di parole è intraducibile in italiano. “Pointure” è sia sinonimo antiquato di “puntura”, sia la piccola lama di ferro munita di punta che serve a fissare sul timpano il foglio da stampare, sia il foro che tale strumento produce nella carta, sia il numero di punti (ovvero la taglia) di una calzatura o di un guanto. Tale gioco di parole condensa alcuni dei numerosi livelli semantici sui quali si dipana il discorso di Derrida.

Shapiro compare infatti per la prima volta in una miscellanea in onore di Kurt Goldstein, il quale in vita si era meritato la riconoscenza dello storico dell'arte americano attirandone l'attenzione sul testo di Heidegger a proposito dell'origine dell'opera d'arte. Derrida ricorda che Shapiro, emigrato negli Stati Uniti d'America in giovanissima età¹⁰, insegnò presso la Columbia University¹¹, dove lo stesso Goldstein, essendo fuggito dalla Germania nazista nel 1933, insegnò dal 1936 al 1940, dopo aver trascorso un penoso periodo ad Amsterdam. Sono gli stessi anni in cui Heidegger scrive il suo testo sull'origine dell'opera d'arte e la sua *Introduzione alla metafisica*, opere in entrambe le quali si fa menzione di Van Gogh.

In sostanza, Derrida lascia intendere che l'articolo di Shapiro possa essere un atto di restituzione simbolica della verità della pittura (gli scarponi di Van Gogh) da Heidegger, che l'aveva usurpata — quello stesso Heidegger il cui “richiamo della terra” degli *Holzwege* non era estraneo alla temperie culturale nazista —, a colui che questa stessa temperie aveva trasformato in un esule, vale a dire Goldstein:

Shapiro contende accanitamente, per poterle restituire, le scarpe ad Heidegger, al “*professor Heidegger*” che insomma avrebbe voluto, con l'interposizione del contadino, le scarpe per sé, per *rimettersele* ai piedi, ai suoi piedi di agrario, con tutto il pathos di quel “richiamo della terra” del *Feldweg* o dei *Holzwege* che, nel 1935–1936 non fu del tutto estraneo a quel che spinse Goldstein a intraprendere il suo lungo cammino verso New York, via Amsterdam¹².

Quanto sostiene Derrida è probabilmente falso. L'intenzione di Shapiro non era quella di risarcire simbolicamente il collega scomparso, vittima di un'ideologia cui la filosofia dell'arte di Heidegger e la sua interpretazione degli scarponi di Van Gogh non erano estranee. Tuttavia, come per molte altre riflessioni di Derrida, si può suggerire che anche se ciò che scrive è discutibile è però sicuramente ben trovato, ed esprime un'intuizione interessante. Essa concerne l'ipotesi che l'opposizione fra Heidegger e Shapiro non riguardi soltanto il senso di un dipinto di Van Gogh, ma qualcosa di assai più profondo e generale.

Quando parla del dipinto di Van Gogh, Heidegger lo fa in modo assai simile a quello in cui all'inizio di questo articolo si parlava della foto

10. Shapiro nacque a Shavel, in Lituania, nel 1904, e nel 1907 la sua famiglia emigrò negli Stati Uniti.

11. Dal 1928.

12. Derrida (2005), p. 261.

di alcune scarpe abbandonate: gli scarponi dipinti da Van Gogh, infatti, diventano per Heidegger il pretesto per inventare una storia, non già quella di una ragazza che aspetta un taxi dopo una serata in discoteca, ma quella di una contadina che attraversa i campi battuti dalla tramontana. In entrambi i casi, le scarpe abbandonate — da qualcuno in una strada di Denver, da Van Gogh al centro del suo dipinto — divengono una matrice vuota, o un simbolo di sessualità femminile, come direbbe Freud interpretandone il potenziale feticista, nel quale riversare la propria personalità, la propria inclinazione para-nazista per il culto pagano dell'agricoltura (Heidegger) o il proprio snobismo nei confronti dei riti collettivi e dei canoni d'eleganza del popolino statunitense (Leone).

Vi è, però, una differenza fra le scarpe di Denver e gli scarponi di Van Gogh: nel primo caso, le calzature abbandonate *non possono non diventare* un pretesto proprio perché non è possibile leggerle come un testo; per quanto ci si sforzi d'interpretarle, queste scarpe rimangono infatti un mistero insondabile, e ogni storia sul loro conto sarà destinata a restare un'invenzione difficile da corroborare, una proiezione dell'identità del cantastorie. Gli scarponi di Van Gogh, al contrario, non sono un prodotto gettato in una strada, bensì un'opera d'arte, ed è curioso che proprio nel tentativo di distinguere fra questi due concetti, il prodotto e l'opera d'arte, Heidegger li abbia contaminati in maniera così profonda. In questo secondo caso è soltanto con un atto di protervia che possiamo raccontare a proposito di tali scarpe la storia che più ci piace, e pretendere che sia "la verità della pittura", o addirittura "la verità dell'arte"; in altri termini, il dipinto di Van Gogh *può diventare* un pretesto solo se ci dimentichiamo che dietro di esso vi è un uomo straordinario, di cui la storia conserva innumerevoli tracce.

Far finta che queste non esistano, o sminuirne l'importanza, come se il nome di Van Gogh fosse equivalente all'anonimato della ragazza di Denver, è un atto irrispettoso dell'umanità altrui, del senso che da essa promana, un atto cui giustamente Shapiro cerca di porre rimedio attraverso quella filologia che non è altro che amore della parola altrui, contrapposta all'amore della parola propria che in modo così inquietante si manifesta nella scrittura di Heidegger o in quella di alcuni suoi adepti (fra i quali a volte anche lo stesso Derrida).

Mettersi nelle scarpe di qualcuno non significa impossessarsene per fuggire via, ma piuttosto sentirle sulla propria pelle al fine di rivivere il sentire dell'Altro, la sua posizione nel mondo e, soprattutto, i suoi dolori.

Vi sono infatti alcune scarpe abbandonate che sarebbe imperdonabile interpretare a proprio piacimento.



Figura 4.

Riferimenti bibliografici

- M. Heidegger, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt a.M., 1950; trad. it. di P. Chiodi, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1968;
- M. Shapiro, *The Still Life as Personal Object — A Note on Heidegger and Van Gogh*, in M.L. Simmel, *The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein*, Springer Publishing Company, New York, 1968, pp. 203–209;
- , *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, George Braziller, New York, 1994, pp. 135–151 (contiene la ristampa, con aggiunte, di *The Still Life as Personal Object*, op. cit.);
- J. Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978; trad. it. di G. e D. Pozzi, *La verità in pittura*, Newton & Compton Editori, Roma, 2005.

Massimo Leone

Università degli Studi di Torino
massimo.leone@unito.it



© Alessandro Fabbris, *Il tempio*, 2007.