

Adriano Ardovino  
*Der Ursprung des Kunstwerkes*  
di Martin Heidegger  
in traduzione italiana

---

I. Il trattato *Der Ursprung des Kunstwerkes* fu pubblicato da Heidegger come primo di sei lunghi saggi – derivanti per lo più dall’attività didattica – contenuti nella raccolta intitolata *Holzwege*, apparsa presso l’editore Klostermann di Francoforte sul Meno nel 1950. Da allora in avanti, gli *Holzwege* sono andati incontro a ben sette edizioni (1950; 1952; 1957; 1963; 1977; 1980; 1994), l’ultima delle quali (*HW*) è apparsa, come già la penultima e la terzultima, ad opera del Curatore della *Gesamtausgabe*, Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Tale versione, che è a tutti gli effetti quella definitiva e, salvo lievi correzioni, è perfettamente identica al quinto volume della *Gesamtausgabe* comparso nel 1977 (*GA 5*), presenta il testo, ulteriormente riveduto e corretto, dell’ultima versione licenziata da Heidegger. Il quale, peraltro, in vista della quinta edizione, postuma, del 1977, diede esplicita istruzione al Curatore di non riportare correzioni e varianti, escludendo in via di principio qualsiasi ipotesi di edizione critica ispirata a criteri scientifici correnti e confermando l’impostazione già adottata, a partire dal 1975, per la *Gesamtausgabe*, che si presenta non a caso, e anzi in modo esplicito e dichiarato, come edizione *letzter Hand*. La versione definitiva contiene alcune significative note a margine, selezionate dal Curatore tra quelle che Heidegger stesso appose ad alcune versioni del trattato nell’arco dei ventisei anni interscorsi tra la prima edizione di *Holzwege* (1950) e la sua morte (1976). Come fonti, il Curatore segnala il cosiddetto *Meßkircher Handexemplar*, ossia la prima edizione degli *Holzwege* (1950), nonché un singolo testo del trattato stralciato dalla terza edizione della raccolta (1957), e infine due esemplari della fondamentale edizione a sé stante, apparsa presso l’editore Reclam di Stoccar-

da nel 1960, che diede modo a Heidegger di compiere interventi più o meno lievi di rielaborazione. Anche l'edizione Reclam, a partire dalla sesta edizione, viene comunque stampata con testo conforme alla versione definitiva. Nel complesso, i *marginalia* desunti dagli esemplari di proprietà dell'autore coprono in definitiva un arco di tempo che va dal 1950 al 1976 e risultano indubbiamente preziosi per comprendere l'evoluzione e la riformulazione concettuale del pensiero di Heidegger, relativamente, ma non solo, ai temi toccati nel trattato. A tutt'oggi, come del resto per l'opera maggiore, *Sein und Zeit* (1927), manca una vera e propria ricostruzione critica che tenga conto della vicenda di rielaborazione editoriale, resa peraltro ancora più complessa, nel caso del trattato, dalla sua stessa genesi storica.

II. Come ci informano infatti i *Nachweise* posti in calce agli *Holzwege*, il trattato si basa sul testo di tre conferenze, alle quali sono stati aggiunti una *Postfazione* (in vista della prima edizione del 1950) e un *Supplemento* (pensato per l'edizione Reclam del 1960). Le tre conferenze alle quali Heidegger fa riferimento furono tenute al "Freies Deutsches Hochstift für Wissenschaften, Künste und allgemeine Bildung" di Francoforte sul Meno, rispettivamente il 17 novembre, 24 novembre e 4 dicembre 1936. Tuttavia, tali conferenze rappresentavano di per sé un ampliamento notevole – non soltanto per il volume testuale – di un prima singola conferenza, tenuta il 13 novembre 1935 alla "Kunstwissenschaftliche Gesellschaft" di Friburgo in Brisgovia, e ripetuta nel gennaio 1936, come informa lo stesso Heidegger, a Zurigo, su invito degli studenti dell'Università. Il testo della prima conferenza friburghese del '35, a sua volta, rappresentava già una rielaborazione di materiali precedenti. Rispetto ad essa, di conseguenza, le tre conferenze francofortesi su cui si basa la versione definitiva del trattato rappresentavano una terza elaborazione. Lo stesso dattiloscritto che fornì la base per la prima conferenza friburghese e che fu successivamente affidato da Heidegger a Jean Beaufret tramite Frédéric de Towarnicki – cfr. l'edizione bilingue fuori commercio del 1987 curata da Emmanuel Martineau (*EM*) – non costituisce dunque il documento originario, ovvero la prima stesura vera e propria, di

quello che diverrà successivamente il trattato *Der Ursprung des Kunstwerkes*. La primissima *Ausarbeitung*, ossia la redazione originaria, che risulta pari a circa un terzo del saggio definitivo e si intitola *Vom Ursprung des Kunstwerks*, è stata invece pubblicata nel centenario della nascita di Heidegger (1989) sull'organo della "Heidegger-Gesellschaft", la rivista "Heidegger Studies", a cura dell'Amministratore del lascito manoscritto, Hermann Heidegger (per maggiori ragguagli cfr. l'edizione italiana della *erste Ausarbeitung*, AA). Il curatore ci informa altresì che questa prima redazione, fino ad ora sconosciuta e come tale mai utilizzata in pubblico, è stata rinvenuta in forma manoscritta in una custodia privata, assieme ad altre conferenze vertenti su temi affini. La datazione più autorevole del suo concepimento, ripetuta in diverse pubblicazioni, è quella del Curatore della *Gesamtausgabe*, Friedrich-Wilhelm von Herrmann, che fa risalire le idee guida del manoscritto al 1931-32, allorché il confronto con referenti decisivi come Hölderlin, Nietzsche e i pensatori pre-socratici era tutt'altro che dispiegato e il confronto con l'ontologia di Platone e di Aristotele – l'essere come *idea* e come *energeia* – attingeva invece il suo vertice (cfr. *EPI*).

III. A prescindere dall'enorme fortuna esegetica di cui ha goduto il trattato, sulla quale, ovviamente, non possiamo soffermarci neppure per cenni, la presenza di ben tre versioni italiane – tutte e tre intitolate *L'origine dell'opera d'arte* –, apparse in poco più di quarant'anni, ne delinea un'analogia fortuna nell'ambito delle già numerose traduzioni italiane di Heidegger. La prima versione, realizzata da Pietro Chiodi, è apparsa nel 1968 (*PC*); la seconda e la terza, apparse rispettivamente nel 2000 e nel 2002, sono state realizzate da Ivo De Gennaro e Gino Zaccaria in collaborazione con Massimo Amato (*DGZ*) e da Vincenzo Cicero (*VC*). Tutte e tre le edizioni del testo risultano corredate da un apparato terminologico esplicativo (*DGZ* presenta inoltre il testo tedesco a fronte). Particolarmente imponenti si presentano gli eccellenti glossari approntati da Vincenzo Cicero nella sua edizione degli *Holzwege* (*VC*, 449-702): greco-tedesco-italiano, latino-tedesco-italiano, tedesco-italiano e italiano-tedesco, redatti con l'ausilio, come per l'intero corpo

del testo, di interessanti diversificazioni grafiche dei caratteri, per le quali si rimanda direttamente al volume e alle sue note esplicative.

IV. La difficoltà concettuale dei testi di Heidegger e il suo costante affidamento alle risonanze e alle risorse etimologiche (o presunte tali) della lingua tedesca sono un dato di fatto fin troppo noto e acquisito perché abbia senso tornare ancora sulla questione. Non sempre è possibile venire a capo di espressioni che si affidano in modo intrinseco al linguaggio, come quando il pensiero, concepito come *Handwerk* (cioè come un “mestiere”) sottintende per ciò stesso un’“opera della mano”, oppure delle semplici calzature (*Schuhzeug*), come le famose scarpe del quadro di Van Gogh, sottintendono l’idea di uno “strumento da calzare”. Diverso è il caso della scivolosa nozione di ‘traducibilità’, su cui pure esiste un’immensa letteratura (importante, in rapporto alle problematiche heideggeriane, la discussione documentata ad esempio in *TH*). Lo stesso Heidegger è intervenuto, in molti luoghi, sul senso dello *übersetzen* (cfr. su tutti la breve digressione contenuta nel testo del semestre estivo 1942 dedicato a *L’inno di Hölderlin “L’Istro”, NT*) e i problemi di una ‘filosofia della traduzione’ risultano quanto mai intrinseci all’orizzonte interpretativo-decostruttivo della sua ermeneutica fenomenologica. Posto che il tentativo di ‘rendere’ adeguatamente senso, significato e tessitura linguistica di un testo filosofico o letterario in una lingua diversa sia sempre, benché ricca delle più varie conseguenze individuali e collettive, un’esperienza votata allo scacco su tutti i fronti, si tratta di comprendere se questa chimerica ‘adeguatezza’ abbia qualcosa a che fare con l’attività del tradurre, ossia, alla lettera, con il tentativo, sempre metaforico, di ‘trasportare’ o di ‘trasporre’ entro un nuovo orizzonte linguistico differente un qualsiasi organismo sintattico, la cui identità, non altrimenti riformulabile, fa tutt’uno con la lingua originariamente utilizzata. Ogni traduzione mette capo in effetti ad un testo totalmente inedito, ricreato *ex novo*, che certamente mantiene molteplici legami con il testo della lingua ‘di partenza’, ma la cui riuscita si misura di volta in volta su piani troppo diversi per poter sensatamente mettere

a confronto, eventualmente, diverse traduzioni approntate nella stessa lingua ‘di arrivo’. Tornando ora alle tre traduzioni menzionate, quella che verrà offerta nelle righe che seguono è una brevissima informazione sulle versioni esistenti, con particolare attenzione alle rese di alcuni termini fondamentali e all’impostazione procedurale seguita dai traduttori.

V. Benché le tre edizioni si ispirino non soltanto a un diverso quadro interpretativo, ma anche e soprattutto a un diverso modo di concepire i limiti e il senso stesso di una resa italiana del trattato heideggeriano, nessuna delle tre rinuncia a qualificare se stessa, espressamente, come “traduzione”. Sulla diversità di intenti che regola l’accezione di questo termine si tratterà di intendersi. Indicativa dell’approccio sembra già la resa del titolo della raccolta, *Holzwege*: benché infatti *DGZ* offra un’edizione a sé stante del trattato, la questione dello *Holzweg* viene recuperata in sede di premessa. *PC* rende notoriamente il titolo della raccolta con la locuzione “Sentieri interrotti”. *DGZ*, che nella premessa lascia il termine in lingua originale, si chiede successivamente come sia possibile intendere la parola *Holzwege*, rispondendo con la possibile resa: “(intraducibili) sentieri della casa e del fuoco – nel loro perdersi, sempre e improvvisamente, in cammini non battuti”. *VC*, che pure lascia a sua volta nel testo italiano il termine in originale, rende infine il titolo della raccolta con *Holzwege*. *Sentieri erranti nella selva*. Considerando rispettivamente le tre rese, si potrebbe dire, pur entro molti limiti, che nell’assunzione di responsabilità di una schietta riformulazione, nella parafrasi esplicativa e infine nella costante giustapposizione tra originale e traduzione, che non prende in carico il pensiero in quanto tale, ma la sua lettera, si manifesti già, fatte salve le molte semplificazioni, la diversità dei tre approcci, in cui peraltro *DGZ* e *VC* – ma si tratta, dobbiamo ripetere, di una generalizzazione – prendono le due sole direzioni possibili qualora si rinunci ai criteri ‘tradizionali’ della traduzione (responsabilità di sostituzione linguistica radicale dei termini in gioco e rinuncia all’esplicazione perifrastica e al rinvio ad un testo a fronte, che in Italia, com’è noto, hanno trovato il loro *standard* di eccellenza nelle numerose traduzioni

curate da Franco Volpi). – Riguardo al termine *Holzwege*, Pietro Chiodi si avvale da parte sua della consulenza di Heidegger, chiarendo come segue la sua scelta: “mi parve dapprima opportuno utilizzare nella traduzione di *Holzwege* il verbo italiano “errare” per il suo duplice significato di “procedere” e di “smarrirsi”, e proposi a Heidegger il titolo *Sentieri erranti nel bosco*. Con gentilezza e premura – per le quali Gli esprimo qui la mia più deferente gratitudine – Heidegger mi precisò (in data 16 gennaio 1963) che l’utilizzazione del termine “errare” avrebbe dato al titolo un significato esclusivamente negativo, che esso invece non ha. Il momento decisivo, Egli precisava, è invece quello per cui l’*Holzweg* non va oltre, cessa improvvisamente, lascia in tronco. Proposi allora *Sentieri senza meta*, oppure *Sentieri interrotti*. Heidegger respinse (in data 29 gennaio 1963) *Sentieri senza meta*, perché, precisò, l’*Holzweg* ha una meta, e precisamente il cuore del bosco, dove si trova la legna-bosco (*Holz*); e scelse come più fedele *Sentieri interrotti*” (PC, X-XI). In margine a questa possibile resa, DGZ puntualizza quanto segue (esponendo al contempo il criterio che informa la propria versione): in *Holzwege* non si tratta “di una metafora campestre, ma di un’indicazione da prendere alla lettera; essa getta un po’ di luce sulla natura di ogni *Erörterung* (puntualizzazione fenomenologica). Qui uno *Holzweg* non è propriamente un “sentiero interrotto”; esso è piuttosto un passaggio che può, ad ogni istante, immettersi nel non segnato, lì dove nulla è più in grado, esplicitamente, di condurre. Così chi è su uno *Holzweg* si muove in un circolo di tracce enigmatiche: in un tracciato che, addentrandosi via via nella propria irripetibile singolarità – risonanza dell’essenza della cosa cercata –, si affida a dizioni guida costitutivamente intraducibili. / La traduzione di uno *Holzweg* richiede perciò un preliminare trans-dursi in esso – ossia nel suo *pensum*. Ciò può avvenire, però, solo qualora le suddette dizioni guida vengano ogni volta conosciute e pensate a partire da un’esperienza originaria di ciò che esse, nel senso dello *Holzweg*, dicono e mostrano. In tal modo, la lingua traduce, mentre impara – contro il suo primo impulso – a non volersi sostituire alla lingua originale, staglia sempre più nettamente l’intraducibilità dell’intraducibile *Holzweg*. Allora,

forse, sorge in essa un dire capace di alimentare un tradurre che vibri all'unisono con la propria parola d'origine – parola da cui l'occhio del pensiero, educato a una tale consonanza, non vorrà più staccarsi” (*DGZ*, v-vi). *VC*, infine, dopo aver offerto un'interessante parafrasi della breve e celeberrima premessa heideggeriana agli *Holzwege*, chiarisce l'esigenza di prendere alla lettera l'idea che l'errare non significhi uno smarrirsi:

sono infatti i sentieri stessi a vagare, e ad appellarsi e dischiudersi – insieme, per gradi, improvvisi – al viandante; mai che quest'ultimo possa imboccarli di proposito. Né sono sentieri meramente metaforici [...]. Sono sentieri silvani” (*VC*, xv).

Dal punto di vista della prospettiva che informa il lavoro di traduzione, *VC* fornisce infine alcune annotazioni estremamente esplicite, che vale la pena di riportare:

ammesso per ipotesi che il pensiero, che il pensare sia intraducibile, si ammette forse con ciò anche l'intraducibilità dell'elocuzione scritta (cioè letteraria, sola qui in causa) attraverso cui e in cui un pensare decide a un certo punto di trasmettersi pubblicamente? No. L'ammissione consecutiva non è affatto consequenziale, anzi. La Cosa del tradurre in generale, nella misura in cui abbia un contratto con la scritturalità o letterarietà di un testo, non è mai il contenuto dello scritto, ma lo scritto stesso. La cosa della traduzione letteraria di un testo filosofico [...] non è il pensiero che ne sta al fondo [...]: è la superficie, ossia il testo stesso. Altrimenti si fa altro: perifrasi, commento, analisi, spiegazione, esplicitazione, – traduzione *filosofica* del testo, insomma, nel più virtuoso dei casi, ma non sua traduzione *letteraria*, la quale, date certe condizioni, è in linea di principio sempre possibile (*VC*, x).

E ancora:

dalla parafrasi-collocazione [...] va quindi distinta la *perifrasi-circonlocuzione*, che è nozione più “contenutistica” e non andrebbe mai assimilata, neanche di straforo, alla tra-

duzione letteraria: giacché si fa ricorso a circonlocuzioni quando non si vuole o non si può esprimere più chiaramente qualcosa, oppure se si deve esprimere con termini diversi un contenuto enunciato inizialmente in modo più semplice o più diretto o più rozzo (VC, xi).

VI. Tutte e tre le edizioni de *L'origine dell'opera d'arte* presentano in fase di premessa una nota di traduzione, in cui vengono esplicitati i criteri-guida in parte già accennati: a tali premesse ovviamente rimandiamo, non potendo darne conto in tutta l'ampiezza dei problemi che sollevano. Qui segnaliamo soltanto i termini più notevoli in base ai quali un confronto puntuale delle tre versioni potrebbe evidenziare i punti di tensione e di scarto che ne differenziano profondamente la resa in italiano. Tra i nuclei principali con cui deve confrontarsi ogni traduttore del trattato si debbono menzionare almeno (1) la costellazione terminologica e concettuale *Ding – Zeug – Werk* e i termini connessi (*dinghaft, Dinghafte, dinglich, Dinglichkeit, Dingsein, Dingheit, Dingcharakter, bloßer / unscheinbarer Ding, dingliches Seiende* e via dicendo, analogamente, per *Zeug* e *Werk*); (2) la costellazione legata all'*Ereignis*, che come asserisce Heidegger in un'annotazione alla prima edizione del *Brief über den Humanismus* (1949) rappresenta, almeno a partire dal 1936, il *Leitwort* del suo pensiero, ed è già ambiguamente presente, salvo successive correzioni, nel lessico del trattato, in cui figurano sia il (*sich*) *ereignen* che il *geschehen*, sia *Ereignis* che *Geschehnis* (ma cfr. i chiarimenti del *Supplemento*); (3) i termini *Dichtung* e *Poesie*, connessi con quella sorta di implicito 'sistema delle arti' – ma va da sé l'imbarazzo heideggeriano per questa locuzione, intrinseca quant'altre mai al lessico della tradizione estetica da cui egli intese prendere le distanze – che viene desunto in certo modo sul filo conduttore del *Werk*: le *Weisen der Kunst* che compaiono nel trattato sono infatti *Baukunst, Bildkunst* (comprendente la totalità della *darstellende Kunst* tradizionale), *Tonkunst* e *Sprachkunst*, laddove il celebre *Gemälde* di Van Gogh è indicato come *Bild* o *bildliche Darstellung*, il tempio greco come *Bauwerk*, lo *Standbild* (la statua che fa presente la *Gestalt* del dio) come *Bild-*

*werk*, la tragedia antica (ma anche il *Gedicht*, cioè *Il Reno* di Hölderlin non meno che *La fontana romana* di Meyer) come *Sprachwerk* (occupando notoriamente lo *Sprachwerk*, in quanto tale, una *ausgezeichnete Stellung* nell'insieme delle arti); (4) la costellazione semantica ed etimologica dello *stellen* (e, in subordine, del *bringen*, del *legen* e del *setzen*), che più di ogni altra, data la sua estensione, rende disperante la ricerca di un lessico di traduzione insieme adeguato e altrettanto ricco, cioè intimamente interconnesso (almeno a livello di radici terminologiche): la *Stellung* odierna dell'opera d'arte, nel senso della mera *Ausstellung*, si contrappone a una *offene Stelle* in cui accadrebbero, come nella *Erstellung* di un edificio, nella *Errichtung* di una statua e nel *Darstellen* della tragedia lo *Aufstellen* di un mondo e lo *Herstellen* (e persino *hervorstellen*) della terra, che si accompagnano a loro volta al *sich zurückstellen* dell'opera nella terra stessa, al *Feststellen* e al *Festgestelltsein* della verità (a sua volta sempre legata ad un *Verstellen*) nella *Gestalt* e vengono tenuti distinti dallo *Stellen* nel senso della *Sicherstellung*, del *Vorstellen* e del *Sich(dem Ich-Subjekt)entgegenstellen* del pensiero e dell'oggettività in senso moderno, sfocianti nello *Stellen des Gestells* dell'età della tecnica, 'opposto' a sua volta alla autentica *Gestalt* dell'opera d'arte; (5) la compagine unitaria del *Gezüge* del *Riß* – e si ricorderà che la verità stessa ha come tale un essenziale *Zug zum Werk* –, ossia: *Aufriß*, *Grundriß*, *Durchriß* e *Umriß*; (6) il lessico che ruota attorno al concetto di verità (tra cui *Lichtung*, *Unverborgenheit*, *Entbergung*, *zurückbergen*, *Verbergen*, *Verweigern*, *Versagen*, *Verstellen*, *Vergessen*, *Beirung*, *Streit*, *Urstreit*, *Bestreitung*, *Gegeneinander*, *Gegenwendige*, *Gegenwendigkeit*, *wahren*, *bewahren*, *gewahren*, *verwahren* e via dicendo); (7) e infine, naturalmente, singoli termini – a volte più che cruciali nell'economia del discorso heideggeriano – come *Erlebnis*, *Gefüge*, *Stiftung*, *Schaffen*, *Schöpfen* e via dicendo.

VII. La versione italiana curata da Pietro Chiodi, occorre dire, è in certo qual modo imparagonabile alle successive. In primo luogo, essa ha svolto una funzione pionieristica – come già la traduzione italiana (a tutt'oggi l'unica esistente) di *Sein und*

*Zeit* –, che rende del tutto incongrua l’ovvia critica nei confronti di scelte lessicali dipendenti dal dissestato accesso alle fonti (non comparabile con l’ampiezza documentale odierna), nei confronti di sviste vere e proprie e infine di omissioni che il più delle volte risentono di tentativi di ‘riformulazione’ dell’argomentare heideggeriano e finiscono con l’occultarne il rigore. Se è certo che oggi suonerebbe intollerabile, pur tenendo conto della sua generosità interpretativa, rendere senz’altro *geschehen* con “storicizzarsi” o *Vorhandenheit* con “semplice-presenza”, è fuori discussione il ruolo capitale del lavoro di Chiodi. C’è però un altro motivo, più essenziale, che rende la sua versione non comparabile con le successive, ed è la diversa edizione di riferimento su cui si basa. Come informa lo stesso Chiodi, nonostante l’edizione italiana degli *Holzwege* sia apparsa alla fine degli anni ‘60, la traduzione fu “compiuta fra il 1952 e il 1953. Per ragioni editoriali vede la luce soltanto ora [*sc.* 1968], dopo una revisione che non ha mutato nulla nel tessuto terminologico-interpretativo allora stabilito e confermato dai miei successivi studi heideggeriani” (*PC*, v). Pur avendo potuto tenere conto della quarta edizione del 1963 (che accolse in sostanza l’edizione Reclam del 1960 già modificata e arricchita del *Supplemento*), il riferimento alla prima edizione appare comunque vincolante. Si configura cioè un legame con un testo sicuramente difforme, non solo per l’impaginazione e l’assenza dei *marginalia*, ma anche per l’interpunzione e le revisioni stilistiche, ossia per aggiunte o correzioni ‘chiarificatrici’ e ‘migliorative’ che Heidegger escluse di dover far rilevare nel testo. Procedendo a campione, dal punto di vista delle costellazioni terminologiche richiamate prima, *PC* rinuncia a valorizzare fino in fondo le suggestioni etimologiche dello *stellen*, affiancando ad esempio alla “esposizione” (*Aufstellung*) le rese (tradizionali dal punto di vista semantico, ma reciprocamente troppo oscillanti), di *Herstellung* con “produzione”, *herstellen* con il composto “porre-qui” o con “prodursi”, *hergestellt* con “fatto” e poi *sich zurückstellen* con “ritirarsi”, *Ge-stell* con il difficile “costituzione” (altrove, invece, non tradotto), *Gestalt* con “figura” e via dicendo. La tensione tra *Dichtung* e *Poesie* è risolta con “Poesia” e “poesia”, mentre il lessico della verità prevede per-

lopiù “non-esser-nascosto” o “non-nascondimento” per *Unverborgenheit*, “nascondimento” per *Verbergung*, “rifiuto” per *Versagen*, “simulare” per *Verstellen*, “diniego” per *Verweigern*, “istituzione” per *Stiftung*, “lotta” per *Streit*. Nel complesso, anche la resa di questi termini contempla alcune oscillazioni dovute al percepibile intento di adattare il lessico ai diversi contesti e di sfruttarne eventualmente l’ulteriore evocatività.

VIII. Consapevolmente e dichiaratamente attraversata da “forzature linguistiche e durezza stilistiche” (*DGZ*, VI), tra le quali si possono citare rese estreme quali “formattazione” per *Ge-stell* o “porre-per-fermo della formattazione” per *Stellen des Ge-stells*, la seconda traduzione è quella che più si discosta da una resa piana del testo heideggeriano in *PC*. Sebbene una traduzione non possa non tenere conto della sensibilità linguistica del lettore al quale si rivolge, in questo caso il ricorso ad arcaismi – e in minore misura a neologismi e latinismi – richiede al lettore stesso un esercizio di mediazione tra il testo originale e la propria esperienza di comprensione, affidando il tutto ad un tentativo di onorare l’evocatività del lessico heideggeriano, che si basa, secondo un’impostazione più che condivisibile, sul richiamo alla sua portata specificamente fenomenologica. Che *Der Ursprung des Kunstwerkes* sia forse il trattato fenomenologico per eccellenza di Heidegger è testimoniato non solo dall’evidente funzione a sua volta ‘fenomenologica’ – poiché ha ufficio aprente e disvelante, al pari di quella *Grudstimmung* dell’angoscia che nel §40 di *Sein und Zeit*, come “schiusura privilegiata dell’esserci”, fondava una riconversione dello sguardo che era già in se stessa “fenomenologicamente interpretante” – dell’opera d’arte (si pensi, tecnicamente, alla *Veranschaulichung* affidata al quadro di Van Gogh) – del resto “montré dans des pages qui sont peut-être parmi les plus belles des oeuvres phénoménologiques” (*PPH*, 189) –, ma anche e soprattutto per la specifica qualità del lavoro sul linguaggio che al suo interno si compie. Il tentativo di un accesso al ‘fenomeno’ dell’opera d’arte che rispetti e lasci emergere i caratteri del suo farsi incontro fa tutt’uno con la ridefinizione del lessico dell’essenza che è particolarmente manifesta, ad esempio, nella *Erörterung* fenomenologica sul *Ding*

e sul *Dinghafte* in quanto tale, che trova in queste pagine la sua prima messa a punto. Particolarmente indicativa è proprio la valorizzazione del suffisso *-haft* (*dinghaft, zeughaft, werkhaf, wahrhaft, gotthaf, erlebnishaft* e via dicendo). In senso proprio, lo *haften* è un rimanere attaccato, un aderire a qualcosa, ma anche un garantire e un rispondere di qualcosa. Intanto il *Dinghafte*, dunque, è l'indole o l'abito costitutivo di quell'ente che si fa incontro e viene in luce come *Ding* o ha carattere di *Ding*, in quanto è ciò che al *Ding* intimamente 'inerisce', aderendogli e restandogli attaccato indelebilmente e quindi garantendo del suo *Dingcharakter*, essendone cioè responsabile più di ogni altro tratto, proprietà o contrassegno solamente avventizio. Il *Dinghafte* – che va pensato anche e soprattutto come un carattere dell'opera, anche se non come sua mera *dingliche Unterbau* – non coincide immediatamente con il *Dingsein*, ossia la *Dingheit*, ossia ancora con il carattere di *Dinglichkeit* e dunque con il *Dingliche* stesso del *Ding*, che si raggiunge mediante una *Bestimmung* del *Dingbegriff*, valido per ogni *dingliches Seiende*. Il *Dinghafte*, che come *Zugehörigkeit* del *Ding* alla terra si rende 'visibile' soltanto grazie all'opera d'arte, non è ancora l'essenza oggettivata della cosa (l'essere-cosa, la cosità o cosalità), ma l'elemento mediano che viene sperimentato in modo impregiudicato, cioè non tematico e pre-fenomenologico, e che nondimeno solo uno sguardo fenomenologico – oppure, ma per lo Heidegger successivo a *Sein und Zeit* sembra essere lo stesso, un dire che non 'comunica', ma 'apre', cioè indica e mostra storicamente nel senso della *Dichtung* e della *Sage* – può portare al 'disvelamento'. Sul complesso di questi termini, in verità, tutte e tre le traduzioni presentano un'oscillazione che non sempre ne favorisce l'identificazione nel testo italiano. Se in VC il *Dinghafte* è di volta in volta "abito di cosa", "elemento cosale" o addirittura "cosalità" (che però rende anche *Dinglichkeit*) e la *Dingheit* è "cosità", in DGZ è il termine "realità" ad esprimere, perlopiù, *Dinghafte, Dingheit* e *Dinglichkeit*: termine derivante dalla resa non del tutto soddisfacente di *Ding* con "res", che complica potenzialmente il quadro con un'indicazione già sfruttata da Heidegger (l'asse *Ding – res – ens*) e porta a scelte difficili come "substruttura reificante" per *dingliche Unterbau* e ap-

punto lo stesso neologismo “realità”, talvolta persino “*realitas*”, per il *Dinghafte* o senz’altro “reale” per *dinghaft* ed “essenza-res” per il *Dingliche*. Più interessante appare la resa del termine *Wesen* con il riflessivo “stanziarsi”, che però viene affiancato anche da rese tradizionali (“essenza”, “natura” e via dicendo). La distinzione tra il *Wesen* in senso verbale e lo *unwesentliches Wesen* dell’astratta oggettivazione trascendentale-universalizzante è del resto capitale nell’economia di tutto il trattato. Per il lettore italiano è sicuramente meno utile la fuorviante assonanza che si viene a creare, rispetto alla preposizione, tra “adstanziarsi” (*Anwesen*) e “adessere” (*Dasein*), in cui l’unico “ad-” occulta la difformità tra lo *An-* e il *Da-*. Meno perspicua ancora, nonostante il suffragio di un’interpretazione specifica, appare la resa di *Ereignis*, tra gli altri, con “dicevolezza estanzante” e “dicevole estanziazione”, che per altri versi intende richiamare tanto il riferimento al *Wesen* quanto il coinvolgimento del linguaggio e della *Dichtung* nel loro ufficio instaurante-istitutivo. La tensione della *Dichtung* rispetto alla *Poesie*, resa con “poesia”, è espressa dalla “dettatura” – per il cui chiarimento rimandiamo alle *Note di traduzione* –, che ha l’indubbio merito di segnalare come la *Dichtung* sia al tempo stesso ‘legata’ al linguaggio, ma non si identifichi affatto con il suo esercizio in un poetare (cosa che sia *PC* che *VC* invece avallano, quest’ultimo con un’insoddisfacente “poesia” per *Dichtung* e addirittura “arte poetica” per *Poesie*). Sebbene la *Dichtung* sia in senso stretto (*im engeren Sinne*) lo *Sprachwerk* e in senso più essenziale (*im wesentlichsten Sinne*) la *Sprache* stessa, in senso ampio (*im weiten Sinne*) essa resta nient’altro che la pura e semplice *Stiftung* della verità (il *Gegeneinander* dello *Urstreit* come *Gegenwendige* tra *Lichtung* e *Verbergung*), la quale accade storicamente secondo *mannigfaltige* o *wesentliche Weisen*, tra cui la delimitazione sacra del divino e la statuizione politica della comunità. Una menzione particolare, che conferma la natura al contempo parafrastica ed esplicativa di *DGZ*, va riservata infine al peculiare inserimento di parentetiche nel corpo del testo italiano. Nonostante si tratti di un’edizione con il testo a fronte, in cui dunque il lettore può effettuare in proprio ogni raffronto, i traduttori fanno spesso seguire in parentesi quadre termini ed

espressioni sinonimici (“La decontratta [distesa] fermezza pensata in *Essere e tempo*) e in parentesi acute – ma talvolta l’uso dei due tipi di parentesi si inverte in modo svantaggioso per il lettore – vere e proprie aggiunte esplicative (“L’origine di qualcosa è la pro-venienza <la venuta alla luce, l’ingresso nell’evvidenza> del suo stanziarsi”). Queste inserzioni rendono ovviamente la lettura meno fluida, sebbene, coerentemente con le premesse esegetiche già accennate, la scorrevolezza del testo (criterio tradizionalissimo di ogni traduttore) non rappresenti qui un valore rilevante rispetto all’”esercizio fenomenologico da rieseguire in proprio, necessariamente legato alla forzatura dei canoni linguistici più quotidiani.

IX. Rispetto al “non-nascondimento” e alla “disascosità” con cui *PC* e *DGZ* rendono la *Unverborgenheit* (cioè l’*aletheia*), *VC* opta principalmente per “inascosità”, valorizzando un interessante “recondere” per *bergen* (mentre *verbergen* ridiventa il tradizionale “nascondere”), che porta infine a soluzioni meno nitide, sebbene sia perfettamente chiara la risonanza lessicale ‘veritativa’, come “verecondere” per *bewahren* e “verecondimento” per *Bewahrung*. Nonostante la distanza tra le tre traduzioni, la costellazione legata al *wahr* e allo *unverborgen* è quella che crea meno difficoltà nella resa italiana: una volta ‘sintonizzatosi’ sul gruppo di vocaboli italiani, il lettore riesce facilmente, pur fruendo del solo testo tradotto, a tenere presente l’andamento dell’originale. Particolarmente interessante, a differenza delle altre due traduzioni, è invece il tentativo di *VC* di stare al passo con la costellazione dello *stellen*, anche a costo di qualche forzatura. Rimettendo al centro del discorso il “porre” – laddove *DGZ* sfruttava un meno soddisfacente “fermare” o “porre-per-fermo”, donde *Herstellung* come “ad-fermazione”, *sich zurückstellen* come “retro-fermarsi”, ma tuttavia *Aufstellung* come “soffermante installazione” –, *Herstellen* diviene “dis-porre [o com-porre] pro-duttivo” e *zurückstellen* “riporre”, ritornando ad “esporre” per *Aufstellen* e proponendo “dispositivo” per *Gestell*. Recuperando poi “evento” per *Ereignis*, l’*ereignen* diventa un “eventuare”, ed è interessante la resa di *Hervorbringen* (in *DGZ* un meno puntuale “portare alla luce”) come

“ex-pro-durre” o anche “ex-pro-ad-durre”. Lo *Schaffen* dell’artista, che *PC* rendeva probabilmente in modo più adeguate con un “fare” in senso eminente, è invece inteso da *VC*, come già da *DGZ*, nei termini di un “creare”, termine che rischia, pur affrettandosi tutti i traduttori a scongiurare l’ingombrante ‘creatività’ della soggettività geniale romantica, di occultare in senso estetico tradizionale la rilettura heideggeriana del *poiein* e della *Hervorbringung* dell’arte. Nel complesso, rinunciando a servirsi di esplicazioni di ogni tipo e cercando, pur con qualche oscillazione, di tener ferma la costanza della resa di termini fondamentali, *VC* articola una traduzione linguisticamente molto scorrevole, in cui le eventuali forzature linguistiche e i neologismi rispondono ad un criterio di ‘letteralità’ che mira a porsi in modo neutrale di fronte al lettore e al suo tentativo, qualunque cosa ciò possa significare, di effettuare in proprio un esercizio di pensiero che sa di dover fare i conti con quella trasformazione che Heidegger stesso, come a giusto titolo viene richiamato proprio da *VC* al principio della *Nota del traduttore* (*VC*, IX), ricordava nell’intervista del 1966 a *Der Spiegel*: come non si possono tradurre poesie, così, propriamente, non si può tradurre un pensiero, giacché, sono parole di Heidegger, “non appena si vuol farne una traduzione letterale, tutto si trasforma”.

#### ABBREVIAZIONI

- AA* M. Heidegger, *Dell’origine dell’opera d’arte. Redazione originaria / Oltrepassamento dell’estetica*, tr. it. a cura di Adriano Ar dovino, Palermo, Aesthetica Preprint, 2004.
- DGZ* M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, tr. it. a cura di I. De Gennaro e G. Zaccaria, in coll. con M. Amato, Milano, Marinotti, 2000.
- EM* M. Heidegger, *Vom Ursprung des Kunstwerks / De l’origine de l’oeuvre d’art*, tr. fr. par E. Martineau, Paris, Authentica, 1987.

- GA 5 M. Heidegger, *Gesamtausgabe*, Bd. 5: *Holzwege*, hrsg.v. F.-W. v. Herrmann, Frankfurt a. M., Klostermann, 1977.
- HW M. Heidegger, *Holzwege*, hrsg.v. F.-W. v. Herrmann, Frankfurt a. M., Klostermann, 1994.
- NT M. Heidegger, *Nota sul tradurre*, tr. it. a cura di A. Ar dovino, in P. Montani (a cura di), *Antigone e la filosofia. Un seminario*, Roma, Donzelli, 2001, pp. 194-5.
- PC M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, tr. it. a cura di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 3-69.
- PPH P. Kontos, *D'une phénoménologie de la perception chez Heidegger*, Dordrecht – Boston – London, Kluwer, 1996.
- TH A. Marini (a cura di), *Traduzione italiana e traducibilità di M. Heidegger; Sein und Zeit. Vecchie e nuove esperienze* (Atti del Seminario di Gargnano sul Garda, 22-24 Aprile 1998), in “Magazzino di filosofia”, vol. B (2000).
- VC M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, tr. it. a cura di V. Cicero, Milano, Bompiani, 2002, pp. 1-89.
- VUK M. Heidegger, *Vom Ursprung des Kunstwerks – Erste Ausarbeitung*, in “Heidegger Studies”, 5 (1989), pp. 5-22.