

HEIDEGGER E IL PROBLEMA DELL'ARTE

Note su due traduzioni italiane (*)

- Martin Heidegger *L'origine dell'opera d'arte*, testo tedesco a fronte, trad. di Gino Zaccaria e Ivo De Gennaro, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2000, 185 pp. [OOA]

- Friedrich-Wilhelm von Herrmann *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger. Un'interpretazione sistematica del saggio L'origine dell'opera d'arte*, ed. it. a cura di Massimo Amato e Ivo De Gennaro, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2001, 539 pp. [FAH]

Il trattato *Der Ursprung des Kunstwerkes*, composto negli anni 1935-37 e pubblicato nel 1950 all'interno della raccolta *Holzwege*, è un documento di capitale importanza, non solo per il cammino di pensiero di Martin Heidegger, ma anche e soprattutto per il pensiero occidentale dell'arte nel suo insieme. In esso non viene presentata una "nuova" visione filosofica dell'arte, né vengono forniti strumenti per comprendere l'opera d'arte o il senso del creare artistico. E' piuttosto il pensiero – in una sorta di "rivoluzione copernicana" – a lasciarsi istruire dall'arte, ovvero a porre le condizioni affinché sia data parola all'opera d'arte e unicamente ad essa. E' probabile che la filosofia occidentale non si sia mai avventurata su questa strada. Ecco perché il trattato heideggeriano appare tanto *difficile*: esso si muove in un elemento sconosciuto, su un terreno che il pensiero non ha ancora mai coltivato, nel quale i punti di riferimento sono straordinariamente esigui e i concetti tradizionali non fanno che ostacolare il cammino.

<130> Dopo che, negli anni passati, si è assistito in vario modo al tentativo – infruttuoso, oltre che avventato – di collocare la riflessione heideggeriana sull'arte all'interno di qualche corrente estetica, o di ricondurla a una "fase" del suo cammino di pensiero (una

(*) Articolo pubblicato in «Idee», n. 55, 2004, pp. 129-139. Questa copia è disponibile su www.eudia.org

«fase romantica», come qualcuno ha scritto), l'apparizione, nel 1989, del primo di una serie di fondamentali trattati inediti di Heidegger, ha costretto anche i critici più renitenti a una revisione completa di tali posizioni ⁽¹⁾. Lungi dal rappresentare un episodio isolato, o un pretesto per sperimentare una nuova concettualità, il problema dell'arte appare ormai inequivocabilmente come il punto cruciale di un pensiero interamente animato dall'urgenza di preparare un *altro* inizio del pensiero stesso.

Il saggio di Friedrich-Wilhelm von Herrmann *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger*, muove precisamente dalla considerazione che il pensiero heideggeriano dell'arte appartiene a pieno titolo all'orizzonte problematico dell'"altro inizio" e può essere compreso unicamente se inserito in tale prospettiva.

Secondo quanto espone lo stesso von Herrmann, il lavoro di interpretazione parte dunque dai «veri sfondi e ambiti di riferimento» che nell'*Origine dell'opera d'arte* «sono volutamente taciuti» (FAH, p. 22), e di cui si ha esplicita cognizione solo a partire dalla pubblicazione del primo dei "Trattati inediti" (*Beiträge zur Philosophie* ⁽²⁾), nel quale, invece, «nulla è taciuto» (FAH, p. 55).

Lo stesso Heidegger, nell'*Aggiunta* al trattato (scritta nel 1956 e apparsa per la prima volta nell'edizione separata del testo pubblicata nel 1960), ha indicato con chiarezza quale sia la "posta in gioco" del suo trattato: «La ponderazione senziente dello stanziarsi dell'arte è interamente e fermamente intonata solo dal problema *dell'essere*. L'arte non è considerata né come un ambito della produzione culturale, né come una manifestazione del *Geist*: essa appartiene alla dicevolezza estanzante [*Ereignis*], a partire dalla quale si intona il 'senso dell'essere' (si veda *Essere e tempo*)» (OOA. p. 147). Il problema dell'arte, nella misura in cui è intonato dal problema dell'essere, e non è soltanto una questione di enti (per quanto meritevoli di rispetto, quali, appunto, i prodotti di una cultura o le manifestazioni del *Geist*),

(1). Ai Trattati inediti (postumi) di Heidegger è dedicata buona parte della terza sezione della *Gesamtausgabe* (Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1975 seg.), in particolare i volumi dal n. 65 al n. 78: in tutto 14 trattati di cui 7 sino ad oggi pubblicati. Al corpus degli inediti si devono poi aggiungere altri 9 volumi di note, diari e riflessioni la cui pubblicazione è prevista nella quarta sezione (voll. 94-104). Per una considerazione complessiva su questi testi nell'ambito della *Gesamtausgabe* si veda F.W. von Herrmann *Heidegger e "I problemi fondamentali della fenomenologia"*, trad. it., Levante, Bari 1993.

(2). Cfr. M. Heidegger *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, *Gesamtausgabe*, vol. 65, Vittorio Klostermann, Frankfurt. a. M. 1989.

concerne quell'ente per cui ne va del senso dell'essere, ossia l'ente a cui in *Essere e tempo* (1927) viene dato il <131> nome tematico di *Dasein* ⁽³⁾. Questo "fatto", in virtù del quale – potremmo dire così – all'essere umano non solo "tocca essere", ma è *toccato* dall'essere (prima ancora di essere colpito dall'ente), ebbene, questo fatto, in sé unico e costitutivo di tutto ciò che è umano, è esplicitato da Heidegger come l'*addirsi* dell'essere all'uomo e dell'uomo all'essere – dove nel termine «addirsi» (che nei testi qui considerati traduce il tedesco *sich ereignen*, da cui *das Ereignis*, «l'addicimento») va udito l'essere adatto, confacente, opportuno e "degnò" ⁽⁴⁾. La "rivoluzione copernicana", cui abbiamo accennato prima, consiste in un mutamento della posizione di fondo del *Dasein* nei confronti dell'arte, e tale mutamento può essere indicato formalmente come segue: l'opera d'arte è riconosciuta come un modo insigne *dell'addirsi* della verità dell'essere. Ma i modi in cui la verità dell'essere si addice sono costitutivamente imprevedibili; ecco perché, subito dopo la frase citata, Heidegger aggiunge: «Che cosa sia l'arte è una delle domande a cui, nella trattazione, non è data risposta» (OOA, p. 147).

Se questo è il quadro entro cui si svolge l'elaborazione heideggeriana del problema dell'arte, l'espressione «filosofia dell'arte» potrebbe sembrare inadeguata a caratterizzare tale elaborazione. Per questo motivo, von Herrmann si sofferma a chiarire l'espressione che dà il titolo alla sua indagine, così come esplicita il carattere «sistematico» che qualifica l'indagine stessa.

Abitualmente, con «filosofia dell'arte» si intende una compiuta dottrina filosofica, nella quale i problemi che essa è chiamata ad affrontare trovano una loro risposta e, pertanto, scompaiono in quanto problemi. Diverso è, invece, il modo di procedere del trattato heideggeriano, dove i problemi via via sollevati non solo non si dissolvono in una risposta, ma vengono, al contrario, confermati e rinsaldati nella loro forza interrogante. Le risposte hanno ogni volta il solo scopo di riportare il problema dell'arte in una dimensione fondamentale. «*E' nel senso di questo domandare e di questa ponderazione senziente dello stanziarsi dell'arte* – conclude von Herrmann – *che parliamo della filosofia dell'arte di*

(3). «Questo ente che noi stessi ogni volta siamo e che, tra le altre possibilità d'essere, ha anche quella dell'interrogare [*scil.* di interrogare il senso di 'essere'], è accolto nella nostra terminologia con il nome di *Dasein*» (*Sein und Zeit*, p. 7). Nei testi che stiamo qui esaminando, il termine è tradotto con «adessere» (si veda OOA. Nota 35, p. 163).

(4). Si veda OOA, Nota 15, pp. 156-57. Per una motivazione esaustiva di tale traduzione: G. Zaccaria *Hölderlin e il tempo di povertà*, Ibis, Pavia 2000, in particolare pp. 161-64.

Heidegger e delle sue determinazioni costitutive che ne costituiscono il .fondamento» (FAH, p. 43). Tali determinazioni sono i «cinque tratti fondamentali della filosofia dell'arte pensata a partire dall'*Ereignis*» (*ibid.*), tratti che von Herrmann individua nel testo di Heidegger e che scandiscono i passi della sua interpretazione, e cioè: la determinazione costitutiva 1. dell'*opera d'arte*, 2. del *bello artistico*, 3. del *creare artistico*, 4. del *serbante invero dell'arte* e, infine, 5. dell'*arte stessa*. Per quanto riguarda, poi, il carattere *sistematico* dell'indagine, esso è da riferirsi alla struttura di <132> compagine, o, meglio, all'«intero compaginato» in cui consiste il pensiero dell'addicimento. L'indagine è “sistematica” nel senso che compie lo sforzo di ricondurre sistematicamente ciascuno dei cinque tratti della filosofia dell'arte di Heidegger all'intero compaginato da cui essi traggono tacitamente origine e che, nei *Beiträge zur Philosophie*, è espressamente indicato come l'ambito della «Fondazione». L'intenzione che anima tutto il lavoro di von Herrmann si può dunque riassumere efficacemente nella frase seguente: «La nostra indagine [...] tematizza *espressamente* la pratica, cioè lo svolgimento *implicito* del procedere ermeneutico-fenomenologico di Heidegger» (FAH p. 58, corsivi nostri).

Il percorso interpretativo di von Herrmann segue dunque da vicino i passi interroganti di Heidegger, indicandone via via i riferimenti impliciti e segnalando con rigore e precisione gli elementi di continuità e quelli di rottura rispetto all'impostazione trascendentale-orizzontale del problema dell'essere che caratterizza *Essere e tempo*. In tal senso, un ulteriore merito del libro di von Herrmann è quello di consentire una giusta collocazione della questione della *Kehre* («conversione»), che molti critici hanno frettolosamente inteso come una “svolta” che si sarebbe prodotta all'interno del pensiero di Heidegger (segnando il passaggio dal “primo” al “secondo” Heidegger). A porre in discussione la fondatezza di tali categorie storiografiche, valgano i numerosi passaggi in cui von Herrmann dimostra come l'analitica del *Dasein* risulti *irrinunciabile* anche per il pensiero dell'“altro inizio” (5).

L'edizione italiana del saggio di von Herrmann assume come riferimento la traduzione del trattato *L'origine dell'opera d'arte* condotta da Gino Zaccaria e Ivo De Gennaro. In essa

(5). Alle pp. 71-78, ad esempio, si mostra come l'impostazione stessa del problema dell'origine dell'opera d'arte si radichi nella struttura del «circolo ermeneutico». la quale, a sua volta, è fondata in un costitutivo modo d'essere del *Dasein* che è l'«interpretazione». Del resto, l'insufficienza della posizione di fondo estetica, e la necessità di un mutamento di tale posizione (necessità che, come abbiamo detto, costituisce l'intimo movente della trattazione heideggeriana), non può essere esperita se non sulla base di una radicalizzazione del tratto-*Dasein* dell'uomo.

compaiono alcune soluzioni lessicali che si discostano anche sensibilmente dal repertorio terminologico che solitamente si trova nelle versioni italiane dei testi di Heidegger. Tali soluzioni sono motivate da un ricco impianto di note e di rimandi – cosa che consente (ma anche *impone*) al lettore di verificarne ogni volta la fondatezza. Tutto questo richiede, da parte del lettore, un particolare sforzo d'attenzione, che ha però il vantaggio di metterlo fin da subito nella condizione migliore per svolgere quel lavoro che ogni testo filosofico necessariamente richiede, e cioè il *lavoro del pensiero*. Una delle condizioni per avviare tale lavoro è infatti quella di non cedere ai pigri automatismi del “già noto”, con i quali spesso ci si illude di poter scansare la fatica di <133> una vera lettura – in particolare, la fatica di guadagnare ogni volta il fenomeno che il pensiero (in questo caso il pensiero di Heidegger) si sforza, a sua volta, di metterci sotto gli occhi.

E' un dato di fatto che Heidegger, nell'articolare la sua problematica, deve “dare fondo” a tutte le risorse della propria lingua madre. Così, a meno di pensare che il filosofo tedesco coltivi il vezzo di un manierismo linguistico, sarà necessario, nel tradurre i suoi scritti – cioè nel tentare di dare la parola alla *sua* problematica in una lingua *diversa dalla sua* –, attingere a tutte le risorse della lingua d'accoglienza, anche al prezzo di imporre qualche salutare sforzo al lettore ⁽⁶⁾.

Quali sono, dal punto di vista della traduzione, le caratteristiche salienti di un saggio come quello di von Herrmann? Esso è un testo che commenta un testo di Heidegger. Ora, l'esegesi di von Herrmann ha la particolarità di svolgersi *nella* lingua stessa di Heidegger – e ciò significa: egli non si limita a descrivere criticamente dall'esterno il percorso heideggeriano, ma neppure resta passivamente ancorato a una terminologia già fissata. Piuttosto, il suo discorso è costantemente teso ad attingere direttamente dalla sorgente stessa della lingua di Heidegger, e proprio per questo riesce a muoversi in essa con una libertà e una naturalezza esemplari ⁽⁷⁾. Così, nel volgere in italiano la sua argomentazione, la traduzione

(6). Non andrebbe mai dimenticato ciò che scrive Heidegger in *Essere e tempo*: «Per quanto concerne la pesantezza e l'ineleganza' d'espressione nelle analisi che seguono, si può aggiungere questa considerazione: una cosa è fare un resoconto narrativo *dell'ente*. un'altra è cogliere l'ente *nel suo essere*. Per questo secondo compito, non soltanto mancano, il più delle volte, le parole, ma manca prima di tutto la 'grammatica'» (pp. 38-39).

(7). Come ha scritto Gérard Guest, von Herrmann «si muove nella lingua di Heidegger con una sicurezza e una precisione che rasenta l'infallibilità di una sorta d'istinto» («Remarques du traducteur» a F.-W. von Herrmann *Topologie & topographie du nihilisme*, in *La fête de la pensée. Hommage à Francois Fédier*, a cura di H. France-Lanord e F. Midal, Lettrage, Paris 2001, p. 167).

delle parole-guida del pensiero di Heidegger acquista un'importanza ancora più decisiva: infatti, la minima stonatura nella traduzione di una parola viene inevitabilmente amplificata, con il rischio di invalidare l'intero percorso ermeneutico e di riverberarsi quindi sulla stessa problematica heideggeriana.

Un esempio di quanto appena detto, può essere quello del termine *Ereignis* che abbiamo prima richiamato. Per misurare l'impossibilità di una sua resa in italiano con «evento» (cosa che ancora oggi succede di frequente), è sufficiente scorrere le pp. 27-28, in cui von Herrmann enuncia la struttura della coappartenenza tra verità dell'essere e *Dasein* alla luce dell'*Ereignis*. Ebbene, in tale contesto, il gioco tra *ereigneter Entwurf* ed *ereignender Zuwurf* – gioco che regge qui il movimento del discorso e che sottende l'intera trattazione –, rischierebbe, in italiano, di apparire un confuso palleggio di “eventi”, privo di <134> misura e dimensione, se non fosse opportunamente assunto, come guida, il tratto dell'addire e dell'addirsi ⁽⁸⁾.

Il commento di von Herrmann rappresenta dunque un banco di prova importante per la traduzione italiana dei testi di Heidegger. Non possiamo, qui, ponderare le conseguenze che la traduzione di Zaccaria e De Gennaro ha sulla comprensione *in italiano* del pensiero di Heidegger. Ci limiteremo pertanto a indicare, anche alla luce dell'esegesi di von Herrmann, alcune tracce sulle quali, a nostro parere, il lettore italiano può utilmente lavorare.

Nei due testi che stiamo qui considerando, il termine «forma» è impiegato per tradurre *Gestalt*, dizione che spesso viene resa in italiano con «figura». La ragione per cui molti traduttori optano per quest'ultima soluzione, è il fatto che a «forma» si fa abitualmente corrispondere il tedesco *Form*, un termine che in numerosi discorsi sull'arte (e non solo nell'analisi di Heidegger) è giocato proprio in binomio con *Gestalt*. Nel percorso di Heidegger, la *Gestalt* è la «determinazione costitutiva dell'essere-creata dell'opera» (FAH, p. 384), mentre *Form* è uno dei concetti che guidano il modo abituale di comprendere l'opera d'arte, vale a dire quell'«accezione dell'opera d'arte come qualcosa di *reiforme*-materiale su cui viene impressa la sagoma artistica» (FAH, p. 82). I traduttori italiani rendono *Form* con «sagoma» – termine che, in consonanza con il senso proprio di *Form* nella lingua tedesca, ne

(8). Lasciamo lettore il compito di fare questa verifica. Nell'edizione italiana, *ereigneter Entwurf* è tradotto con «progetto addetto» ed *ereignender Zuwurf* con «adgetto addicente» (si vedano anche le pp. 517-21).

esplicita il tratto di «forma *estérieure*» – mentre riservano la parola «forma» per *Gestalt* ⁽⁹⁾.

Ora, nel trattato heideggeriano, la *Gestalt* è esplicitamente pensata a partire dallo *stellen*, ossia da quel particolare «portare alla luce» (*hervorbringen*) in cui consiste il creare artistico. Più precisamente, lo *stellen* «indica il modo eminente in cui, nell’opera d’arte, il mondo insorge e si estende e la terra viene alla luce» (FAH p. 347). Con «mondo», Heidegger intende l’intero configurato dei riferimenti costitutivi di un popolo istoriale (*geschichtlich*), mentre la «terra» è l’elemento che costitutivamente si contrae e che, mantenendosi in sé contratto (ovvero resistendo ad ogni “intrusione”, ma anche alla decontrazione in cui consiste l’estendersi di un mondo), è simultaneamente ciò che custodisce e protegge, ovvero «reconde» (cfr. OOA, pp. 67 e 71). L’insorgere del mondo (nel suo estendersi) e il venire alla luce della terra (nel suo contrarsi) nell’opera d’arte, è esplicito da Heidegger alla luce dello *Streit*, la «contesa». La contesa non è un reciproco annientamento o distruzione (un <135> annientare *il contrarsi* della terra da parte del mondo e un distruggere *l’estendersi* del mondo da parte della terra ⁽¹⁰⁾), ma neppure un irrigidimento dei contendenti in una “posizione” o, come dice von Herrmann, «nella versione del momento» (FAH p. 274). La contesa è, invece, l’elemento nel quale i contendenti si elevano reciprocamente alla dignità che è loro propria, cioè ottengono il loro *essere*. La contesa è ciò che induce i contendenti ad andare continuamente oltre se stessi, a superarsi – dove, però, l’“andare oltre se stessi” non significa perdersi nell’indeterminato, bensì, al contrario, ricongiungersi sempre più fermamente con il proprio inizio, «lasciare andare se stessi verso la nascosta originarietà della provenienza del proprio essere» (OOA, p. 71) ⁽¹¹⁾. Tuttavia, la contesa non se ne sta semplicemente da qualche parte per poi “accadere” in un “prodotto artistico” – un quadro, una scultura, una sinfonia... Piuttosto, essa ha bisogno, per essere ciò che è, di essere ogni volta *sostenuta*. Ma sostenere la contesa non significa altro che *farla insorgere in* un ente. Se un tale ente dovesse mai venire alla luce – tale è, appunto, l’opera d’arte – esso dovrà dunque recare in sé qualcosa come l’“impronta” della contesa. Ora, la contesa, *in quanto* sostenuta, cioè fatta insorgere

(9). In OOA e in FAH si parla dunque di «compagine di materia e sagoma» (*Form-Stoff Gefüge*) per indicare la determinazione d’essere che guida la comprensione predominante non solo dell’opera d’arte, ma di *ogni ente*. La traduzione è argomentata nella Nota 7 (OOA, pp. 154-55).

(10). Nell’*Intervista allo “Spiegel”*, Heidegger parla del carattere «ampiamente distruttivo» (*weitgehend destruktiv*) dell’arte odierna (cfr. GA 16, pp. 670 e 682; trad. it. in *Scritti politici*, a cura di F. Fédier, ed. it. a cura di G. Zaccaria, Piemme, Casale Monferrato 1998, pp. 283 e 295).

(11). Questo modo d’intendere la contesa si accorda con il senso greco del πόλεμος (si veda I. De Gennaro *Logos – Heidegger liest Heraklit*, Duncker & Humblot, Berlin 2001, in particolare p. 162).

nell'opera d'arte, è detta da Heidegger *Riß*, «tratto di dissidio». Ebbene, la «forma» (*Gestalt*) è precisamente l'elemento in cui si raccoglie la contesa in quanto tratto di dissidio. Una “definizione” di *Gestalt* è quella proposta nella frase seguente, che meriterebbe una lunga analisi:

«*Der in den Riß gebrachte und so in die Erde zurückgestellte and damit stellte Streit ist die Gestalt.*»

In che modo può essere richiamato, in italiano, questo nesso cruciale (e il cui senso non è affatto evidente) tra *stellen* e *Gestalt*, cioè tra il *modo in cui* la contesa è sostenuta e portata fin dentro l'opera d'arte e *ciò in cui* la contesa si raccoglie entro l'opera d'arte stessa? ⁽¹²⁾ La soluzione avanzata da Zaccaria e De Gennaro è quella di rendere la compagine di *stellen* con composti del verbo «fermare». La frase appena citata suona pertanto:

<136> «La contesa, portata nel tratto di dissidio, e così retro-fermata nella terra, e con ciò rafforzata, è la *forma*.» (OOA, p. 103)

Il lettore viene esplicitamente invitato a udire qualcosa come un “movimento di fermata” che culmina nella *forma*. La forma è infatti qui pensata come il compimento del fermare, ossia come ciò in cui i differenti modi del fermare si acquietano e si compaginano. Tra il verbo «fermare» e il sostantivo «forma» esiste probabilmente una parentela etimologica ⁽¹³⁾: ma ciò che più importa, è riuscire a vedere la «forma» come qualcosa di intimamente connesso alla motilità della contesa, senza lasciarsi sviare dalle rappresentazioni abituali. Ora, tutto questo è possibile, nella lingua italiana, grazie al modo peculiare in cui il «fermare» indica verso la stabilità e la durata. Infatti «fermare» non significa mai: rendere immobile, assicurare, stabilizzare, irrigidire nella durata, ma ha in sé i tratti del perseverante raccoglimento («fermarsi su un problema», «soffermarsi»), dell'eleggere e distinguere («fermare un punto», «fermarsi in un luogo»), del vigore e della prontezza nel sostenere («fermare lo sguardo o l'animo o l'attenzione»), della determinazione e compostezza nel contendere («fermare un'azione avversaria») o nel moderare («fermare il desiderio»), della tensione misurata che sostiene pervadendo («fermare la voce o l'intonazione»), del definire

(12). Nella lettura sistematica di von Herrmann. questo passo appartiene al *terzo* dei cinque tratti fondamentali della filosofia dell'arte di Heidegger, ossia la determinazione costitutiva del *creare artistico* (vedi *supra*).

(13). Cfr. Nota 33 (OOA, pp. 162- 163).

che risolve e porta a compiutezza («fermare un colore sulla tela»).

Nell'Aggiunta al trattato, Heidegger ricorda che lo *Stellen* va pensato nel senso della (φύσις greca, e che il *fest* del *Feststellen*, che ricorre nella frase citata in precedenza, «non può mai avere il senso di ciò che è rigido, immobile e sicuro», bensì «vuoi dire: tracciato e così definito, immesso entro un confine (πέρας) portato nel tratto (scissile) di confine» (OOA, p. 143).

La lingua italiana, grazie alla traduzione di Zaccaria e De Gennaro, appare qui particolarmente “ben disposta” a sostenere il fenomeno che Heidegger invita a vedere. La forma non è mai il concretizzarsi di un dato (di un “dato estetico”), ma la compagine in cui si *ferma* – e ciò significa: insiste, vige, “tiene”, si stanza – la contesa tra mondo e terra. In una parola: la forma non è una caratteristica dell'ente, ma un tratto costitutivo dell'essere ⁽¹⁴⁾.

La ricchezza semantica del fermare, unita alla sua affinità con il formare e la forma, permette poi ai traduttori italiani di compiere un passo ulteriore, ossia <137> quello di nominare *in italiano* la fonte di un possibile e sempre minaccioso *pervertimento* della contesa che si rafferma nella forma. Heidegger chiama tale “fonte” *das Ge-stell*. Nel *Gestell* vige un peculiare *fermare*, un fermare in cui, dice Heidegger, «parla l'appello della *ratio reddenda*», dove però tale appello «assume il dominio di ciò che è incondizionato, mentre il rappresentare (il “fermare-dinanzi-a-sé”), muovendo dall'apprendere greco, si assembla in un fermare che pone al sicuro e fissa» (OOA. p. 145). Anche nel *Gestell* è sostenuta la contesa, solo che ora la contesa è fermata non più nel senso della θέσις, cioè del «lasciar giacere dinanzi nel suo netto mostrarsi» (OOA. p. 143), bensì nel senso dell'incondizionato fissare e mettere al sicuro, dell'ostinarsi nella durata ⁽¹⁵⁾. In tale fermare parla un'ingiunzione a che tutto sia uniformabile e reso stabile e ogni volta incontrovertibile, e dunque assicurato, in tale uniformità. Il mettere-in-forma, il formare, diviene ora un *formatare*: l'inapparente effrazione della mite

(14). Non c'è bisogno di aggiungere che la traduzione abituale di *feststellen* con «fissare» va esattamente nel senso contrario a quello richiesto dal fenomeno in questione. Merita, invece, di essere letta la traduzione francese di Wolfgang Brockmeier della frase citata: «*Le combat ainsi amené au trait et, par là, institué dans la terre, c'est à dire restitué en elle et de la sorte constitué, c'est la configuration de la stature*» (M. Heidegger *CHEMINS qui ne mènent nulle part*, trad. di W. Brockmeier con la collaborazione di J. Beaufret, F. Fédier e F. Vezin, 6a edizione, Paris, Gallimard 1986, p. 71).

(15). Nicolò Tommaseo individua questa peculiare polisemia del fermare nel sostantivo «fermezza»: «La fermezza è forza o fortezza perseverante. [...] La fermezza nella vita è più necessaria della forza; è anzi la furia vera. Ma quando la fermezza piega al male, all'errore, forza non è. L'ostinazione, ch'è una specie di fermezza, dimostra spinto debole» (*Dizionario dei Sinonimi*, n. 1771).

legge della «forma» per la ferrea regola del *format*. Il *Ge-stell* può dunque essere pensato in italiano come la «formattazione».

La parola, che la lingua italiana ha recentemente acquisito dal francese (*format*) attraverso l'inglese (*to format*), indica un'operazione che consiste nello «strutturare un supporto di memoria in modo che sia in grado di contenere dati utilizzabili». Un suo sinonimo è «inizializzazione», ossia il «procedimento di attivazione di un dispositivo o di un processo»⁽¹⁶⁾. Si tratta, com'è noto, di termini frequentemente impiegati nell'uso dei computer e degli apparecchi elettronici. Ma questo non significa che il loro senso si esaurisca in essi⁽¹⁷⁾. Forse, tali apparecchi, e i saperi che ad essi presiedono, sono semplicemente rapidi nell'implementare l'ingiunzione che parla nel *Gestell*, la richiesta di incondizionata assicurazione che stringe ogni ente, e l'uomo stesso, nella morsa del *non-mostrarsi da sé*. Nel *Gestell*, nella formattazione (oppure *formatazione*), ogni ente, e l'uomo stesso, deve apparire come supporto di dati utilizzabili o come processo osservabile di cui ricostruire il procedimento di attivazione⁽¹⁸⁾. <138> Tra *Gestalt*-forma e *Gestell*-formatazione non c'è che la tenue, e tuttavia decisiva differenza tra una compagine di tratti e un assemblaggio di funzioni.

Alla luce di queste considerazioni merita, infine, un breve esame la questione della c.d. «intraducibilità». Alcuni ritengono che non sia in fondo possibile dare parola alla problematica «di» Heidegger in una lingua diversa dal tedesco. C'è chi, sulla base di una dubbia ricostruzione del pensiero di Heidegger su questo punto, sostiene che sarebbe egli stesso a decretare tale impossibilità, ossia – per dirlo in modo brutale – l'impossibilità di filosofare al di fuori delle seguenti lingue: il tedesco, il greco.

Ora, nell'*Origine dell'opera d'arte* c'è un passo che può aiutare a dissolvere una volta per tutte questo equivoco; è il passo in cui Heidegger, parlando della traduzione in latino delle parole-guida del pensiero greco, scrive:

(16). Cfr. Tullio De Mauro *Dizionario Italiano dell'uso*.

(17). Lo stesso discorso vale per il termine *Kybernetik*, «cibernetica», che per Heidegger non significa una scienza particolare, bensì il fattore di unificazione di *tutti* i saperi scientifici nell'epoca della tecnica (si veda M. Heidegger *Zur Bestimmung der Sache des Denkens*, Erker-Verlag, St. Gallen 1984).

(18). L'opera d'arte diventa in tal senso l'oggetto esclusivo della storia dell'arte, della teoria critica e dell'estetica, ossia dei saperi che hanno il compito di fissarla stabilmente nel suo «non-mostrarsi-da-sé» e, in tal modo, assicurarla.

«Questa traduzione dei termini greci nella lingua latina non è affatto quel processo privo di conseguenze quale ancora oggi viene ritenuto. Piuttosto, dietro una versione apparentemente letterale, e quindi apparentemente preservate, si nasconde un tradurre che deporta l'esperienza greca in un altro modo di pensare. *Il pensiero romano assume i vocaboli greci senza la corrispondente cooriginaria esperienza di ciò che essi dicono – li assume, cioè, senza la parola, ovvero la dizione, greca.* La spaesatezza del pensiero esperide inizia esattamente con *questo* <modo del> tradurre.» (OOA, p. 17)

Il contesto in cui cade questa frase è del tutto chiaro: il problema è quello di trovare, *per noi qui e ora*, il modo di accedere a un'esperienza – nella fattispecie, l'esperienza di ciò (del fenomeno) che le parole greche dicono: ὑποκείμενον, ὑπόστασις, συμβεβηκός... Il fatto che a tale esperienza si possa accedere mediante le traduzioni latine consolidate (*subiectum, substantia, accidens...*), come se la traduzione fosse in generale un processo privo di conseguenze, non è per nulla scontato. Tutto dipende dal *modo in cui* è avvenuta tale traduzione. Dietro una versione apparentemente letterale, può infatti nascondersi un tradurre tutt'altro che preservante. un tradurre che in realtà *deporta* un'esperienza in un elemento che non è il suo, sfigurandone così irrimediabilmente i tratti c gettando involontariamente il pensiero nella «spaesatezza». Tale fu, secondo Heidegger, la “colpa filosofica” *dei Romani* ⁽¹⁹⁾.

Ma oltre alla “deportazione letterale” esiste un *altro modo* del tradurre. E' quello che si preoccupa innanzitutto di *tradursi* dinanzi a ciò che la lingua d'origine dice, e che ricava da tale tradursi originario il proprio orientamento. Fino a prova contraria, un tale tradurre è possibile in ogni lingua. Quando <139> questo accada, la lingua d'accoglienza può permettere, rispetto a *ciò* che la lingua d'origine indica, un'esperienza *di pari originarietà*. Quando tale esperienza sia resa possibile, siamo in presenza di un segno evidente che la traduzione è *riuscita*.

(19). E non, quindi, della «lingua latina», come talvolta stupidamente si afferma. O forse la c.d. *romanitas* filosofica rappresenta l'unica possibile esperienza della lingua latina?