

Aesthetica Preprint

*Dell'origine dell'opera d'arte  
e altri scritti*

di Martin Heidegger



Centro Internazionale Studi di Estetica

# Aesthetica Preprint

72

Dicembre 2004

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MURST (fondi di ricerca scientifica PRIN 2003, coordinatore scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Martin Heidegger

*Dell'origine dell'opera d'arte  
e altri scritti*

a cura di Adriano Ardovino

## *Indice*

<i>Presentazione</i> , di Adriano Ardovino	7
<i>Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti</i> di Martin Heidegger	
Dell'origine dell'opera d'arte. Prima stesura	33
Addenda	
Sul superamento dell'estetica. Su "origine dell'opera d'arte"	57
L'inaggrabilità dell'esser-ci ("La necessità").	
L'arte nella sua necessità (La meditazione operante)	61
Glossario	69

## Presentazione

di Adriano Ardivino

1. Gli scritti di Martin Heidegger raccolti in questo volume vengono presentati per la prima volta in versione italiana. Benché vertano tutti su temi riconducibili a due questioni di fondo – l'arte e l'estetica –, da un punto di vista redazionale essi presentano un carattere alquanto disomogeneo. Il primo scritto costituisce la stesura originaria della conferenza intitolata *Dell'origine dell'opera d'arte* (1931-32). Il secondo e il terzo, che figurano in appendice, riproducono una serie di annotazioni e appunti tratti da due distinti convoluti del lascito manoscritto, che lo stesso Heidegger intitolò, rispettivamente, *Sul superamento dell'estetica. Su «origine dell'opera d'arte»* (1934 ss.) e *L'inaggiurabilità dell'esser-ci («La necessità»)* e *L'arte nella sua necessità (La meditazione operante)* (1936 ss.). Conferenza e annotazioni coprono un arco cronologico di fondamentale importanza, che suggerisce di comprendere la presente raccolta anche e soprattutto nell'ottica di un contributo alla storiografia del problema estetico in Heidegger. Che il suo pensiero o parte di esso debbano rientrare nei limiti di tale storiografia non è, almeno in linea di principio, un fatto scontato. A prescindere dall'interpretazione apertamente polemica e talvolta riduttiva dell'estetica, che emerge, seppure in modo non sistematico, nei suoi scritti, le principali tesi di merito avanzate da Heidegger scongiurerebbero, a tutta prima, di annettere organicamente le sue riflessioni sull'arte alla moderna storia dell'estetica.

Queste tesi, entrambe rese esplicite nelle annotazioni manoscritte, sono essenzialmente due. Secondo la prima, che è ad un tempo di carattere storico e metafisico, l'estetica risulta coestensiva al venir meno del vincolo ontologico tra arte e verità. Un evento che dal canto suo si annuncia già nella filosofia greca classica e si compie infine nel quadro del soggettivismo moderno e del suo decisivo riferimento all'autonomia del sensibile <sup>1</sup>. L'altra tesi, di carattere più strutturale, è enunciata sempre nell'annotazione inaugurale del convoluto *Sul superamento dell'estetica* ed è lasciata risuonare anche nel fondamentale corso nietzscheano del 1936-37 <sup>2</sup>: il fatto che «ogni estetica fondata secondo un pensiero (cfr. Kant) faccia saltare se stessa è allo stesso tempo il sinto-

mo infallibile che, da un lato, questa interrogazione sull'arte non è contingente, ma pure, dall'altro, che essa non costituisce l'essenziale».

Se però si riflette sul dato storico in base al quale Kant non ha mai scritto un'estetica e anzi ha esplicitamente rinunciato a fondarla<sup>3</sup>, e Hegel, a prescindere dalle sue tesi storico-sistematiche sul carattere del passato dell'arte, ha chiarito in modo preventivo l'estrinsecità del rapporto tra filosofia dell'arte, intesa come scienza filosofica, ed estetica<sup>4</sup>, allora, anche nel caso di Heidegger, cessa di essere un paradosso – rivelandosi piuttosto un punto di forza e una condizione strutturale – il fatto che la storiografia estetica, rispetto a momenti e pensatori così decisivi per tutta la riflessione moderna sull'arte, non meno che sul bello e il sensibile, risulti sempre e in primo luogo una storiografia dei punti di frattura, di discontinuità e di messa in crisi dei paradigmi e degli statuti disciplinari. La continuità storiografica, in altre parole, pare offrirsi soltanto *e contrario*, cosicché l'estetica risulta particolarmente incombente proprio laddove, in un modo o nell'altro, viene contestata, conferendo a questa stessa contestazione – e precisamente nel sussumerla all'interno della propria storia – un significato del tutto analogo a quello rivestito dalla storia delle eresie e dei tentativi di riforma nell'ambito della storia dei dogmi.

2. Il più importante dei testi qui raccolti è naturalmente la prima stesura della conferenza intitolata *Dell'origine dell'opera d'arte*. Tenuta il 13 novembre 1935 alla Kunstwissenschaftliche Gesellschaft di Friburgo in Brisgovia, la conferenza fu ripetuta nel gennaio 1936 a Zurigo, su invito degli studenti dell'Università<sup>5</sup>. Come informano i *Nachweise* posti in calce alla raccolta *Sentieri interrotti* (1950), il trattato tripartito su *L'origine dell'opera d'arte*, pubblicato come primo di sei lunghi saggi derivanti per lo più dall'attività didattica, si basa invece, salvo alcuni rimaneggiamenti, sul testo di tre conferenze (completo di un preambolo e di una conclusione), al quale sono stati aggiunti una «Postfazione» (in vista della prima edizione del 1950) e un «Supplemento» (pensato per l'edizione Reclam del 1960)<sup>6</sup>. Le tre conferenze menzionate come base del trattato furono tenute al Freies Deutsches Hochstift für Wissenschaften, Künste und allgemeine Bildung di Francoforte sul Meno, rispettivamente il 17 novembre, il 24 novembre e il 4 dicembre 1936. Tali conferenze rappresentavano già un ampliamento notevole – e non soltanto per il volume testuale – della conferenza friburghese del '35. Una trascrizione dattiloscritta di quest'ultima fu fatta pervenire da Heidegger a Jean Beaufret tramite Frédéric de Towarnicki ed è stata pubblicata in Francia nel 1987 da Emmanuel Martineau, in edizione bilingue numerata e fuori commercio (VUK)<sup>7</sup>.

Il testo della conferenza del '35 rappresentava a sua volta la lieve rielaborazione di una prima stesura – quella qui tradotta –, che è stata

pubblicata nel 1989 in occasione del centenario della nascita di Heidegger <sup>8</sup>. Come informa l'amministratore del *Nachlaß* Hermann Heidegger, questa prima stesura, fino ad ora sconosciuta perché mai utilizzata in pubblico, è stata rinvenuta in forma manoscritta in una custodia privata, insieme a tutte le altre conferenze sull'opera d'arte. Essa pone innanzitutto un problema di datazione, dalla cui soluzione dipende non soltanto la collocazione cronologica e filologica del testo, ma anche l'accertamento di una questione di fondamentale interesse nell'ambito della prospettiva storiografica testè accennata e della più generale intelligenza storica della conferenza: in quali anni, cioè, e nel contesto di quale momento del pensiero heideggeriano, abbia preso avvio in modo definitivo e strutturato la meditazione sul tema dell'«origine dell'opera d'arte», il cui processo di elaborazione può dichiararsi a tutti gli effetti concluso con le tre conferenze francofortesi, ossia nel dicembre 1936 <sup>9</sup>.

3. Il testo della stesura originaria, concettualmente assai elaborato e innovativo, presenta per la prima volta le quattro principali tesi di merito che saranno poi riprese, senza rilevanti modifiche, nel trattato definitivo su *L'origine dell'opera d'arte*. All'ingrosso, possiamo sintetizzarle come segue: (1) l'arte è origine – ossia fondamento di possibilità e di necessità – dell'opera d'arte, a condizione che la sua essenza venga pensata e sperimentata come una messa in opera della verità, da precisarsi a sua volta come apertura e istituzione storica dell'essere; (2) quest'ultima risulta pensata nell'orizzonte di una *Dichtung*, ossia di una «dettatura» – come risulta opportuno tradurre il termine che Heidegger stesso ha inteso tecnicizzare, mettendolo in tensione con il significato corrente di «opera letteraria» e di «poesia» <sup>10</sup> –, la quale esprime l'essenza stessa dell'arte e contrassegna la storicità del progetto dell'essere all'interno di un essenziale riferimento al linguaggio; (3) l'essere dell'opera d'arte (accuratamente distinto da quello dell'oggetto della fruizione estetica e da quello del manufatto artistico) è pensato come una contesa tra terra e mondo, che rappresenta la modalità peculiare in cui la verità – ossia la più originaria contesa dell'*ἀλήθεια* in cui si dispiegano al tempo stesso il contrasto e la coappartenenza tra una dimensione di illuminazione e una di nascondimento – accade in quanto arte, distinguendosi più in là, in quanto evento storico di un'opera, dalle regioni del pensiero filosofico, dalla statuizione politica e dalla fondazione religiosa (concetto, azione, sacrificio); (4) infine, il carattere essenziale di questo tipo di meditazione verte esclusivamente sulla «grande arte» e risulta a tutti gli effetti preparatorio, rivolgendosi all'origine in quanto decisione storica che nulla ha a che vedere (né in senso metafisico né disciplinare) con la teorizzazione estetica, ricercandone anzi un esplicito superamento e avvalendosi, in ciò, di una critica



globale nei confronti dell'industria dell'arte e di tutte quelle forme del sapere che, consapevolmente o inconsapevolmente, la promuovono e la praticano, con l'effetto di renderla infine un presupposto ovvio e insuperabile della «cultura».

Ora, la retrodatazione della prima stesura agli anni 1931-32, proposta in varie sedi dal curatore della *Gesamtausgabe* Friedrich-Wilhelm von Herrmann <sup>11</sup>, fa premio principalmente su un criterio di autotestimonianza. A suffragio di esso potrà essere utile, nei limiti sopra ricordati, svolgere alcune considerazioni di carattere storico e testuale, che costituiranno il principale oggetto di questa presentazione. Il 20 dicembre 1935, circa un mese dopo la conferenza friburghese, Heidegger scrive ad Elisabeth Blochmann: «Anche questa volta, per Natale, posso donarLe qualcosa del mio lavoro. In effetti è veramente scaturito “da” esso. / Gli sfondi e gli ambiti autentici sono sottaciuti intenzionalmente, giacché in questa concisione tutto resterebbe incomprendibile. / Cronologicamente risale al fortunato periodo di lavoro degli anni 1931 e 1932 – col quale adesso ho di nuovo pienamente raggiunto il più maturo contatto. / Da molte parti vengo incitato alla pubblicazione; tuttavia non mi sono ancora deciso, e per questo motivo La vorrei anche pregare, almeno per il momento, di non dare i fogli in altre mani. Il 17 gennaio terrò ancora una volta la conferenza a Zurigo, su invito dell'Università» (BB, 87; 141-142).

La missiva viene scritta a ridosso della pausa natalizia del semestre invernale 1935-36 dedicato a *La questione della cosa. Sulla dottrina kantiana dei principi trascendentali* – che sarà peraltro il responsabile più diretto del ruolo-guida assunto dall'interrogazione dell'opera in quanto «cosa» nella versione delle tre conferenze del 1936 – e fa riferimento in modo esplicito all'intenso biennio di lavoro che precede lo schieramento pubblico a favore del nazionalsocialismo, di cui conviene richiamare le coordinate essenziali. Il 30 gennaio 1933 Hitler viene nominato cancelliere. Il 23 marzo viene votata la legge per il conferimento dei pieni poteri. Heidegger accoglie la nomina a Rettore dell'Università di Friburgo il 21 aprile e fa ingresso nel partito, tramite il tesseramento, il 1 maggio. Il 27 dello stesso mese tiene il famoso discorso di Rettorato su *L'autoaffermazione dell'università tedesca*. Circa un anno dopo, il 14 aprile del 1934, rassegna le dimissioni al Ministero, ottenendo l'esonero ufficiale dall'incarico il 27 aprile.

Se si scorrono i testi dei corsi accademici coincidenti con il periodo del rettorato, ci si accorge facilmente del forte dislivello, soprattutto in termini di originalità di risultati, rispetto al resto dei corsi universitari <sup>12</sup>. Il semestre estivo 1933 *Essere e verità (La domanda fondamentale della filosofia)* <sup>13</sup>, che si apre con l'invito ad aderire alla *Führung* nel contesto di una decisione storico-spirituale sul destino della Germania, è uno dei corsi più opachi che Heidegger abbia pronunciato. Il seme-

stre invernale 1933-34 *Dell'essenza della verità* rappresenta per lo più, da un lato, una riesposizione dell'interpretazione del mito platonico della caverna discusso già nel '29 (GA 28, 351 ss.) e dispiegato in dettaglio nel '31-'32, e dall'altro si giova del lavoro di rielaborazione della fondamentale conferenza su *L'essenza della verità*, pronunciata più volte a partire dal 14 luglio 1930, ma pubblicata, in versione ampiamente riveduta, soltanto nel 1943. Mentre il semestre estivo 1934 intitolato *Logica come questione dell'essenza del linguaggio* ha un carattere più interlocutorio – ma è di fondamentale importanza la definitiva esplicitazione del linguaggio come termine di riferimento filosofico primario – è con il semestre invernale 1934-35 dedicato a *Gli inni di Hölderlin* «Germania» e «Il Reno» e infine con il semestre estivo 1935 *Introduzione alla metafisica* che Heidegger riprende avvio il lavoro esegetico e speculativo <sup>14</sup>.

4. Se per i motivi appena accennati teniamo da parte il periodo rettorale e constatiamo soprattutto come, nel corso di lezioni su Hölderlin del 1934-35, le tematiche della dettatura, dell'istituzione e del vicendevole contendere di terra e mondo siano già del tutto dispiegate e articolino anzi un impianto terminologico ed esegetico perfettamente funzionale; se constatiamo inoltre che, verso la fine del corso del 1935 *Introduzione alla metafisica*, ossia nell'ambito della decisiva interpretazione dell'*Antigone* di Sofocle – ripresa poi nel '42 <sup>15</sup> – e dunque a pochissimi mesi dalla prima conferenza friburghese, l'esegesi tematica dell'arte e dell'opera d'arte sia già pienamente operativa <sup>16</sup>, allora dobbiamo ipotizzare perlomeno che la potenziale elaborazione della prima stesura fosse pronta non più tardi della metà del 1934. Se però si considera, di nuovo, che solo nell'aprile del '34 Heidegger si libera dalle incombenze amministrative del Rettorato e si dispone, nel corso dell'estate di quell'anno, alla preparazione dell'impegnativo corso su Hölderlin <sup>17</sup>, appare relativamente improbabile che la redazione del manoscritto *Dell'origine dell'opera d'arte*, almeno nelle sue sezioni principali, avvenga proprio in quel lasso di tempo.

Tali considerazioni invitano quanto meno a riprendere in esame il *terminus ad quem* del '32, sul quale ora vogliamo soffermarci più da vicino. Il 1 luglio 1935, cinque mesi prima della lettera ad Elisabeth Blochmann che accompagnava il dono natalizio della conferenza, Heidegger aveva già scritto a Jaspers: «soltanto da pochi mesi ho raggiunto di nuovo il contatto con il lavoro interrotto nel semestre invernale 1932-33 (semestre di vacanza)» (BJ, 157). Considerando il fatto che quest'affermazione ricorre verso la fine del corso su *Introduzione alla metafisica*, dominato da una rinnovata interpretazione della filosofia greca, lo *Urlaubssemester* 1932/33 andrebbe senz'altro tenuto fermo come il termine più avanzato oltre il quale non collocare la prima ste-

sura, se non addirittura, data la sospensione degli obblighi didattici, come il vero e proprio momento di redazione del lavoro.

Anche qui, tuttavia, occorre mantenere una certa cautela. Mentre i corsi accademici successivi alla pubblicazione di *Essere e tempo* (1927) sono dominati da Leibniz, Kant, Hegel e l'idealismo<sup>18</sup>, soltanto a partire dal 1931 Heidegger riprende contatto con l'interpretazione estensiva dell'ontologia greca (particolarmente platonico-aristotelica, ma anche presocratica), che a partire dal 1921-22 aveva condotto, grazie all'esegesi fenomenologica dell'esperienza del tempo nel cristianesimo delle origini e nello schematismo kantiano, alla strutturazione concettuale di *Essere e tempo*. Il semestre estivo 1931 è in effetti dedicato ad *Aristotele*, *Metafisica* Θ 1-3. *Sull'essenza e la realtà della forza*, il semestre invernale 1931-32 a *L'essenza della verità. Sul mito della caverna e sul «Teeteto» di Platone* e il semestre estivo 1932 a *L'inizio della filosofia occidentale (Anassimandro e Parmenide)*. A quest'ultimo corso, il cui testo non è ancora stato pubblicato nell'ambito della *Gesamtausgabe*, fece seguito appunto l'*Urlaubssemester* 1932-33, che però, in una tarda autotestimonianza ricorrente nella nota intervista del settembre 1966 al settimanale «Der Spiegel» (*Ormai solo un Dio ci può salvare*) – e che non vi sono particolari motivi per revocare in dubbio – appare integralmente dedicato all'interpretazione dei presocratici, che in seguito costituiranno, assieme a Hölderlin e a Nietzsche, il referente decisivo del pensiero di Heidegger<sup>19</sup>.

Agli eventuali problemi di compatibilità tra il suddetto impegno interpretativo e l'elaborazione della conferenza sull'opera d'arte si debbono aggiungere però, con ben altra consistenza documentale, le seguenti considerazioni. In una fase relativamente iniziale del corso accademico del semestre invernale 1931-32 dedicato a Platone, in particolare nel quadro di una digressione su scienza della natura, storiografia e arte come forme di progetto dell'essere, Heidegger si intrattiene sul rapporto tra essenza dell'arte e dettatura, suggerendo già una non sottovalutabile strutturazione delle tesi espresse poi nella conferenza<sup>20</sup>. Il che sembrerebbe indurre ad un ultimo regresso cronologico.

Nel corso del semestre estivo 1931, infatti, Heidegger offre uno degli esempi più notevoli della sua capacità di scavo, esegesi e approfondimento problematico del pensiero di Aristotele. Un raffronto puntuale tra questo corso e il testo della conferenza sull'opera d'arte sarebbe agevole e istruttivo. Qui ci limitiamo ad indicare alcuni tra gli spunti più importanti. Nell'ambito della sua interpretazione, Heidegger richiama l'attenzione, formulando del resto una tesi non nuova, su «quanto il concetto greco della conoscenza sia determinato [...] dalla fondamentale relazione dell'uomo con l'opera, con l'opera compiuta, portata alla fine» (GA 33, 131; 94)<sup>21</sup>. In quanto principio dell'intero movimento della *ποίησις*, l'autentica *ἀρχή* dell'*ἔργον* è la *τέχνη*, ossia

l'autentica origine dell'opera è l'arte, intesa soprattutto come un sapere esplicantesi in un λέγειν e chiarita, nel sesto libro dell'*Etica Nicomachea*, come un forma dell'ἀληθεύειν coestensivo all'anima umana e al suo rapporto col mondo. In quanto capacità di messa in opera e facoltà di lasciar pervenire qualcosa in e all'opera, la τέχνη è, finalmente, ciò che guida l'ἐνεργεῖν dell'ἐνέργεια.

È in tale prospettiva che vengono ripercorse le analisi aristoteliche sulla τέχνη come ἐπιστήμη ποιητική. Quest'ultima è intesa da Aristotele come una δύναμις μετὰ λόγου τῶν ἐναντίων, ossia come una capacità o una forza che è in grado, rapportandosi al λόγος, di procedere nei confronti dell'opposto (ad esempio la medicina nei confronti della salute rispetto all'essere malato). La menzione dell'opposizione o meglio della contrarietà costituiva di tutto il processo poetico è decisiva, non soltanto perché ogni produrre, proprio riferendosi ai contrari, è al tempo stesso un fare e un non fare, un dare e un ricevere, un selezionare e un tralasciare, ma anche e soprattutto perché la contrarietà è interpretata come un tratto decisivo dell'essenza della ποίησις pensata in modo greco. Entro questa contrarietà si chiarisce la contrapposizione, ma anche l'implicazione che lega tra loro forma e materia, limite e illimito, secondo una dinamica che nella conferenza sull'opera d'arte verrà per un verso radicalizzata in base alla contesa – cioè a un'ἐναντιότης ripensata grazie al πόλεμος eracliteo – di mondo e terra, ma per altro verso, adombrando un movimento del tutto usuale nel pensiero Heidegger, nel quale, come già in Hegel, coesistono critica e assimilazione, ricontestualizzata nella sua origine greca e denunciata nella sua depauperante trasformazione in categoria istitutiva dell'estetica moderna <sup>22</sup>.

Riassumendo piuttosto grossolanamente, τέχνη, ἀρχή, ἔργον, ἐνέργεια, ἀλήθεια, ἐναντιότης, πέρασ, ὕλη e μορφή – ossia arte, origine, opera, messa in opera, inascosità, controversia, limite, materia e forma – restituiscono per buona parte la strutturazione fondamentale del lessico della conferenza, che per quanto è possibile ne conferma anche il radicamento e la genesi a ridosso del corso aristotelico del '31. Non solo l'ontologia fondamentale di *Essere e tempo*, ma anche la riflessione sull'origine dell'opera d'arte è essenzialmente in debito con l'interpretazione della "poetica" greca, intesa naturalmente non nel senso del Περὶ ποιητικῆς aristotelico o delle poetiche artistiche, ma nel senso di un'ontologia del produrre e dei suoi concetti strutturali.

È questo, del resto, il motivo che rende la conferenza sull'opera d'arte una sorta di masso erratico nell'ambito di ciò che in Germania si veniva scrivendo negli anni '30 intorno all'arte, e potrebbe dar conto, in parte, di quanto Heidegger intende affermando che nella concisione della conferenza gli sfondi e gli ambiti di riferimento restano per lo più sottaciuti <sup>23</sup>. Proprio il radicamento integrale nel ripensamento dei greci

dà ragione del perché, salvo singoli accenni polemici, talora anche importanti (su tutti Wilhelm Dilthey), la conferenza si eccepisca quasi totalmente dal dibattito estetico di quegli anni<sup>24</sup>, in termini assai distanti, per non fare che l'esempio più notevole, dal saggio di Walter Benjamin su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), come tale impensabile nell'isolamento concettuale heideggeriano<sup>25</sup>.

Infine, ad ulteriore suffragio di queste indicazioni, si può ricordare come nel corso del '31 il linguaggio venga già definito «radice e miracolo del nostro esserci» (GA 33, 20; 20). Il linguaggio, in altri termini, ha già preso il testimone dell'immaginazione trascendentale – della radice per eccellenza, nello Heidegger interprete di Kant, di ogni «essere nel mondo» – rendendo più comprensibile in che senso, nell'ambito del successivo pensiero iniziale (*anfängliches Denken*), strutturato dai trattati inediti<sup>26</sup>, l'immaginazione possa essere ricondotta definitivamente e integralmente all'evento (*Ereignis*)<sup>27</sup>, ovvero all'irriducibile singolarità storica dell'essere che, nella sua natura «iniziale», precede il pensiero perché gli dà da pensare appropriandoselo e appropriandolo a se stesso, ossia costituendolo, in quanto tale, nella proprietà di sé e conducendolo nel proprio onde conferirgli, di volta in volta, la sua specifica identità storica. La menzione dell'«essere in forza del linguaggio» mira piuttosto a contrastarne qualsiasi riduzione a mezzo di espressione e di comunicazione, e a ripensarne piuttosto l'essenza in termini di vie e di riferimenti nel mezzo dell'essente. Il linguaggio è chiarito come «quell'ambito nel quale l'aprirsi del mondo e il suo farsi notizia irrompono e sono. Allora il linguaggio è originariamente e autenticamente nella dettatura, intesa ovviamente non come occupazione propria di scrittori, bensì come grido che si alza dal mondo nell'invocazione del Dio» (GA 33, 128-129; 92-93). Ma in quest'ultima affermazione si annuncia già Hölderlin<sup>28</sup>.

5. Le conclusioni appena guadagnate sembrano andare in direzione di una piena conferma dell'autotestimonianza heideggeriana, imponendo di collocare la genesi della conferenza al passaggio tra il '31 e il '32, ben prima, quindi, che Heidegger stesso desse corso al monumentale confronto con il pensiero di Nietzsche (1936-37), nel quale, al contrario, l'impianto delle tesi sull'arte risulta già totalmente dispiegato. Tuttavia, a prescindere dalla precoce adozione della grafia arcaizzante *Seyn* e soprattutto dall'emergenza tematica della «terra», che riprenderemo fra un attimo, se c'è un riferimento della prima stesura, a dir poco decisivo, che non sembra poter essere ricondotto in alcun modo alla reinterpretazione dell'ontologia platonico-aristotelica – risultandone in certo modo persino eversivo – questo è il tema della *Dichtung* come *Stiftung*. Rispetto all'arte come messa in opera, alla contesa e persino al linguaggio, l'irruzione del tema della dettatura come istitu-

zione storica è semplicemente impensabile senza Hölderlin, nel confronto col quale si ristrutturava, al contrario, gran parte della terminologia heideggeriana degli anni '30, talché si potrebbe affermare che la stessa prospettiva del pensiero dell'evento nasca soltanto grazie all'innesto del lessico hölderliniano <sup>29</sup>.

Se però la conferenza si mostra come l'incontro e la saldatura tra il lavoro di scavo sui greci e l'interpretazione hölderliniana, occorre assumere che Heidegger presupponesse già nel '31-'32, almeno nelle loro linee essenziali, gli esiti di una prima sollecitazione filosofica di Hölderlin, che naturalmente sarebbero stati maggiormente precisati nel corso del '34-'35 – periodo in cui Heidegger potrebbe essere ritornato sul testo della conferenza – e si sarebbero quasi definitivamente strutturati nella conferenza romana del '36 <sup>30</sup>. Sotto questo profilo, occorrerebbe riannodare a maggior ragione i precedenti pronunciamenti sul tema della *Dichtung*, dove però è il riferimento a Rilke, del resto ben presente nel testo della conferenza in base al tema dell'«aperto», ad essere maggiormente evidente, senza lasciar presagire ancora la centralità di Hölderlin <sup>31</sup>.

Heidegger aveva familiarità con l'opera di Hölderlin fin dal periodo precedente la libera docenza, ma non è agevole stabilire quando si sia cominciata ad imporre, al suo sguardo, l'epocalità della sua *Dichtung* in termini di istituzione del tempo di povertà. Di passaggio, si può avanzare l'ipotesi che Heidegger possa essersi rivolto a Hölderlin, in un quadro strettamente filosofico, allorché, a partire dal 1929 <sup>32</sup>, fece veramente irruzione nell'orizzonte del suo pensiero l'idealismo tedesco, il quale portò con sé una rinnovata interrogazione dell'identità filosofico-nazionale, resasi poi evidente nella riformulazione collettiva dell'esserci come *volklich-staatliches Dasein* e nell'utilizzo sempre più massiccio del termine «spirito» <sup>33</sup>.

Hegel <sup>34</sup>, ossia la sua grande *Estetica*, sembra del resto uno dei maggiori referenti nascosti, ancorché decisivi, della prima stesura della conferenza, facendo segno ancora una volta verso gli sfondi sottaciuti di cui Heidegger scriveva alla Blochmann e confermando la salienza assoluta dei primi anni '30. Già il 25 giugno 1929, egli aveva confessato a Jaspers: «Al momento faccio lezione per la prima volta su Fichte, Hegel, Schelling – e mi si apre di nuovo un mondo; la vecchia esperienza che al posto di uno non possono leggere gli altri» (BJ, 123). Se si prendono sul serio queste affermazioni senza confonderle con una generica nota di entusiasmo, si deve individuare nel rinnovato confronto con l'idealismo tedesco – concentratosi poi intorno a Schelling come punto di autosuperamento e ripreso nel confronto con i temi della negatività e del sapere assoluto in Hegel – una delle provocazioni decisive, a fianco di Hölderlin, di Nietzsche e dei presocratici, del pensiero heideggeriano successivo all'incompiuto *Essere e tempo*.

In definitiva, per i limiti di queste considerazioni, sarà sufficiente far presente che, al di là della centralità ontologica dell'ἐνέργεια nel rapporto tra istituzione storica e ἀλήθεια, la stessa peculiare ed esclusiva insistenza di Heidegger sull'«opera» a detrimento dell'ottica del fruitore e del creatore sembra inserirsi senz'altro in una tradizione di matrice hegeliana, cioè non solo non kantiana (giudizio di gusto e genio *sive* idee estetiche), ma nemmeno nietzscheana (estetica fisiologica e metafisica dell'artista *sive* ebbrezza creatrice). Inoltre, al di là della centralità dell'*Antigone* di Sofocle – che vale naturalmente anche per Hölderlin – e al di là del ruolo ontologico della tragedia in genere o di certe descrizioni hegeliane del materiale artistico in rapporto alla scultura e persino alla pittura, pagine come quelle cui Heidegger affida le sue descrizioni del tempio greco sembrano difficilmente pensabili senza l'eco di certi passi della grande *Estetica*<sup>35</sup>. Infine, al di là dell'insistenza tutta hegeliana sul nesso tra arte e verità, la stessa polemica contro lo sradicamento estetico delle categorie di materia e forma, così come la polemica contro la riduzione della materia al sensibile e dell'opera d'arte alla *Darstellung* del sovrasensibile – che nella prima stesura è per certi versi più netta che nel trattato definitivo – chiamano in causa direttamente, seppure non esplicitamente e non esclusivamente, almeno rispetto a Platone e a Kant, lo Hegel dell'apparire sensibile dell'idea.

Esplicitazione che accadrà del resto di lì a poco nella versione definitiva del '35 che, rispetto alla prima stesura, non presenta altre innovazioni di fondamentale rilievo. Escludendo infatti l'inserzione della nota citazione di Albrecht Dürer su arte e natura (VUK, 52) e una maggiore esplicitazione della *erdhafte Wahrheit* – la chiusura della terra viene infatti esplicitamente accostata al fr. 123 Diels-Kranz di Eraclito, φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ (VUK, 36) –, la vera novità risulta la saldatura, al termine della conferenza, tra la necessità di promuovere un nuovo sapere intorno all'arte – che si configurò non come teoria estetica, ma come decisione storica – e il notissimo richiamo, ripreso poi sia nel corso del 1936-37 su Nietzsche (cfr. GA 6.1, 83 ss.; 91 ss.) che nella postfazione al trattato definitivo (GA 5, 68 ss.; 82 ss.), all'estetica di Hegel come estetica ultima e massima dell'occidente, di cui viene citata, per riprendere l'espressione di Adorno, la celebre profezia sul venir meno dell'arte come bisogno assoluto dello spirito e del suo regresso a fruizione soggettiva. Una diagnosi che nessuna prognosi, fino ad oggi, avrebbe ancora messo in questione, sebbene una decisione definitiva non risulti ancora presa, e ciò a motivo dell'intero pensiero occidentale inaugurato dai greci che sta alle sue spalle (VUK, 54 ss.)<sup>36</sup>: il che significa, per molti versi, della possibilità di ripensare storicamente l'essenza della verità al di fuori dell'«onto-teo-ego-logia» hegeliana.

6. La conclusione del '35 sostituiva quasi integralmente quella della prima stesura, annunciandosi così tra le modifiche testuali più evidenti. Proprio in tale conclusione, auspicando in senso nazionale il chiarimento «su chi noi siamo e su chi noi non siamo», Heidegger dichiarava che soltanto un salto nella prossimità dell'origine può garantire «un esserci storico fondato, in modo conforme al vero, in quanto genuino radicamento al suolo su questa terra (*als echte Bodenständigkeit auf dieser Erde*)». Considerando quanto un simile riferimento al *Boden* potesse essere esposto a fraintendimenti nel quadro della *politische Diktion* divenuta corrente nel '35<sup>37</sup>, si può ben ipotizzare che Heidegger lo abbia lasciato cadere esattamente per questo motivo. E in tal senso, anche questo dettaglio terminologico potrebbe essere interpretato a suffragio della datazione avvalorata fin qui, che naturalmente mantiene il suo carattere di congettura, seppure ampiamente fondata.

La tangenza temporanea, successivamente revocata, tra il tema *völkisch* della *Bodenständigkeit* e l'*auf dieser Erde* hölderliniano introduce l'ultima questione alla quale occorre prestare attenzione per situare correttamente la genesi della conferenza. Si tratta del tema della «terra». Questo esplicito fenomenologico della φύσις costituisce uno degli snodi concettuali più importanti nel percorso di revisione dell'ontologia fondamentale di *Essere e tempo*, che da «scienza trascendentale dell'essere» (GA 24, 23; 15) viene radicalizzata, proprio a partire dagli anni '30, in termini di «pensiero iniziale». Un pensiero che riconosce di doversi «riprendere in ciò che fonda» (GA 65, 39), nel senso di dover prendere rapporto all'essere come evento risolvendosi in «attesa», e non più, dunque, quale orizzonte trascendentale dell'interrogazione. Nella già citata lettera del 18 settembre 1932 alla Blochmann, Heidegger afferma: «Si fanno molti pensieri e discorsi sul fatto che ora starei scrivendo *Essere e tempo* II. Va bene così. Tuttavia, dato che *Essere e tempo* I è per me un *sentiero* che mi ha guidato da qualche parte, ma che adesso non è più battuto ed è già coperto di vegetazione, non posso assolutamente più scrivere *E. e T.* II. Né scrivo in generale alcun libro. / Su quel che è in divenire spero di poterLe raccontare una buona volta qualcosa» (BB, 54; 92).

In altra sede<sup>38</sup>, si è proposto di leggere e di interpretare questo percorso come un progressivo recupero del tema generale della fatticità (*Faktizität*), ossia del centro di riferimento del programma filosofico che il giovane Heidegger esplicitò tra il 1919 e il 1921-22. Non potendoci soffermare qui sull'idea, i problemi e il destino della prospettiva connessa alla fatticità dell'essente in totalità – il che significa la φύσις –, si può affermare che negli anni '30 la storia concettuale della fatticità sia essenzialmente una storia della terra. Di essa non possiamo seguire in dettaglio né la genesi terminologica né lo sviluppo concettuale. Ma come il mondo, sottoposto a una profonda revisione ri-



spetto alla nozione ontologico-esistenziale e trascendentale di *Essere e tempo*, assume essenzialmente il testimone dell'apertura e del progetto dell'esserci, dobbiamo ricordare che la terra si fa carico, radicalizzando entrambe, della *Verschloßenheit* e soprattutto della *Geworfenheit*, espressione che in *Essere e tempo* non ha altro compito che quello di alludere (*andeuten*) alla fatticità (cfr. GA 2, 180; 173). In base al problema dell'arte come apertura dell'essere, la terra rappresenta adesso il ripensamento del nulla e della negazione come chiusura che custodisce e sottrazione che tiene in serbo. Prima che Heidegger, a partire dalle conferenze sull'arte del '36 e sulla base di un'appropriazione dei vv. 338-339 dell'*Antigone* di Sofocle definisca la terra come l'«assidua-infaticabile a nulla costretta», nella prima stesura la terra è essenzialmente l'«ascosa». *Die Verborgene*, dunque, secondo quanto recita la quinta strofa dell'inno hölderliniano *Germania* commentato nel corso del 1934/35. In esso la terra è nominata come la sacra, «che è madre di tutto e interroga l'abisso»<sup>39</sup>. Nello stesso corso di lezioni, del resto, si possono cogliere già echi del preambolo dello *Zarathustra* nietscheano (l'oltreuomo come senso della terra e l'esortazione a restare fedeli ad essa)<sup>40</sup>, mentre nella conferenza romana del '36 Heidegger si chiederà ancora una volta: «Ma che cosa deve testimoniare l'uomo? La sua appartenenza alla terra» (GA 4, 36; 44).

7. In conclusione, è opportuno far presente che anche le due brevi appendici, in cui cominciano ad emergere posizioni sempre più avanzate sull'eventualità di un compimento metafisico dell'arte – che nei *Contributi alla filosofia* si palesa come assenza-di-arte (*Kunstlosigkeit*)<sup>41</sup> – e sulla necessità storica del superamento dell'estetica, sono state tradotte facendo ricorso alla medesima resa terminologica utilizzata per la conferenza sull'opera d'arte (cfr. su questo il Glossario in calce al testo). Con ciò si è voluto evitare in ogni modo di occultare il processo di ripensamento o di parziale risemantizzazione cui Heidegger sottopone talora gli stessi termini, a dimostrazione di una fase estremamente mobile e articolata del proprio laboratorio concettuale. Per quanto attiene ai criteri redazionali in senso stretto, a meno di diversa indicazione, tutte le interpolazioni in parentesi quadre presenti nei testi sono opera del curatore italiano, le cui note vengono contrassegnate come [N.d.C.]. Infine, nel testo della prima stesura della conferenza, così come in quello delle appendici, viene indicata in parentesi quadre la paginazione della versione tedesca, al fine di facilitare il raffronto con l'originale. Per ogni chiarimento legato alla principale terminologia utilizzata, si rimanda al già citato Glossario e all'avvertenza che vi è preposta.

Si ringrazia vivamente l'amministratore del lascito manoscritto di Martin Heidegger, Dr. Hermann Heidegger, per l'autorizzazione alla pubblicazione dei materiali qui raccolti e in modo particolare il curatore della *Gesamtausgabe*, Prof. Dr. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, per il personale sostegno accordato al presente progetto editoriale.

Si danno qui di seguito gli acronimi utilizzati per le opere di Heidegger citate nel testo. La sigla GA, accompagnata dal numero romano, si riferisce al corrispondente volume della *Gesamtausgabe*, hrsg. v. F.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt am Main. La paginazione indicata riporta per prima l'edizione tedesca, facendola seguire, dove esistente, dalla corrispondente edizione italiana. Tutte le traduzioni sono state liberamente utilizzate.

BB *Briefwechsel mit Elisabeth Blochmann* (1918-1969), hrsg. v. J. Storck, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Neckar 1989 (tr. it. a cura di R. Brusotti, *Carteggio 1918-1969*, Il Melangolo, Genova 1991)

BJ *Briefwechsel mit Karl Jaspers* (1920-1963), hrsg. v. W. Biemel u. H. Saner, Piper-Klostermann, München-Frankfurt am Main 1992

GA 2 *Sein und Zeit* (1927), hrsg. v. F.-W. von Herrmann, 1978 (tr. it. a cura di P. Chiodi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1970)

GA 3 *Kant und das Problem der Metaphysik* (1929), hrsg. v. F.-W. von Herrmann, 1991 (tr. it. a cura di V. Verra, *Kant e il problema della metafisica*, Laterza, Roma-Bari 1981)

GA 4 *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (1936-1968), hrsg. v. F.-W. von Herrmann, 1981 (tr. it. a cura di L. Amoroso, *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano 1988)

GA 5 *Holzwege* (1935-1946), hrsg. v. F.-W. von Herrmann, 1977 (tr. it. di V. Cicero, *Holzwege. Sentieri eranti nella selva*, Bompiani, Milano 2002)

GA 6.1 *Nietzsche I* (1936-1939), hrsg. v. B. Schillbach, 1996 (tr. it. a cura di F. Volpi, *Nietzsche*, Adelphi, Milano 1994, pp. 7-540)

GA 9 *Wegmarken* (1919-1961), hrsg. v. F.-W. von Herrmann, 1976 (tr. it. a cura di F. Volpi, *Segnavia*, Adelphi, Milano 1987)

GA 16 *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges* (1910-1976), hrsg. v. H. Heidegger, 2000: a. *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität* (1933), ivi, pp. 107-117 (tr. it. a cura di C. Angelino, *L'autoaffermazione dell'università tedesca. Il rettorato 1933/34*, Il Melangolo, Genova 1988); b. *Spiegel-Gespräch mit Martin Heidegger* (1966), ivi, pp. 652-683 (tr. it. a cura di A. Marini, *Ormai solo un Dio ci può salvare. Intervista con lo "Spiegel"*, Guanda, Parma 1987)

GA 21 *Logik. Die Frage nach der Wahrheit* (1925/26), hrsg. v. W. Biemel, 1976 (tr. it. a cura di U. M. Ugazio, *Logica. Il problema della verità*, Mursia, Milano 1986)

GA 24 *Die Grundprobleme der Phänomenologie* (1927), hrsg. v. F.-W. von Herrmann, 1975 (tr. it. a cura di A. Fabris, *I problemi fondamentali della fenomenologia*, Il Melangolo, Genova 1989)

GA 25 *Phänomenologische Interpretation von Kants Kritik der reinen Vernunft* (1927/28), hrsg. v. I. Görland, 1977 (tr. it. a cura di R. Cristin e A. Marini, *Interpretazione fenomenologica della Critica della ragion pura di Kant*, Mursia, Milano 2002)

GA 33 *Aristoteles, Metaphysik Q 1-3. Von Wesen und Wirklichkeit der Kraft* (1931), hrsg. v. H. Hüni, 1981 (tr. it. a cura di U. M. Ugazio, *Aristotele, Metafisica Q 1-3. Sull'essenza e la realtà della forza*, Mursia, Milano 1992)

GA 34 *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet* (1931/32), hrsg. v. H. Mörchen, 1988 (tr. it. a cura di F. Volpi, *L'essenza della verità. Sul mito della caverna e sul "Teeteto" di Platone*, Adelphi, Milano 1997)

GA 39 *Hölderlins Hymnen »Germanien« und »Der Rhein«*, hrsg. v. S. Ziegler, 1980

GA 40 *Einführung in die Metaphysik* (1935), hrsg. v. P. Jaeger, 1983 (tr. it. a cura di G. Masi, *Introduzione alla metafisica*, Mursia, Milano 1968)

GA 65 *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* (1936-38), hrsg. v. F.-W. von Herrmann, 1989

GA 66 *Besinnung* (1938/39), hrsg. v. F.-W. von Herrmann, 1997

GA 67 *Metaphysik und Nihilismus* (1938-48), hrsg. v. H.-J. Friedrich, 1999: a. *Die Überwindung der Metaphysik* (1938/39), ivi, pp. 1-174

GA 87 *Nietzsche Seminare 1937 und 1944*, hrsg. v. P. von Ruckteschell, 2004

VUK *Vom Ursprung des Kunstwerks / De l'origine de l'oeuvre d'art* (1935), tr. fr. par E. Martineau, Authentica, Paris 1987

<sup>1</sup> Nella postfazione del 1950 al trattato su *L'origine dell'opera d'arte*, Heidegger afferma che «Fin quasi dallo stesso periodo in cui ha inizio una considerazione esplicita dell'arte e degli artisti, questo modo di considerare viene chiamato estetico. L'estetica assume l'opera d'arte come un oggetto e precisamente come l'oggetto dell'*αἴσθησις*, dell'apprensione sensibile in senso ampio. Oggi questo apprendere viene chiamato: fare esperienza vissuta. A fornire ragguagli sull'essenza dell'arte dev'essere il modo in cui l'uomo fa esperienza vissuta dell'arte. L'esperienza vissuta è la fonte paradigmatica non solo per la fruizione artistica, ma anche per la creazione artistica. Tutto è esperienza vissuta. Forse, però, l'esperienza vissuta è l'elemento in cui l'arte muore. Questo morire procede così lentamente da aver bisogno di alcuni secoli» (GA 5, 67; 81). L'ambiguità storica della formulazione iniziale, che potrebbe indurre a un fraintendimento della portata metafisica dell'estetica riconducendola al conio epocale del neologismo baumgarteniano, sembra avvalorata da una formulazione quasi analoga della conferenza del 1938 su *L'epoca dell'immagine del mondo*, secondo cui un «fenomeno coessenziale dell'età moderna risiede nel processo per cui l'arte è immessa nell'orizzonte dell'estetica. Ciò significa: l'opera d'arte diviene l'oggetto dell'esperienza vissuta, e di conseguenza l'arte vale come espressione della vita dell'uomo» (GA 5, 75; 91). L'ambiguità può essere sciolta ricorrendo al vero e proprio trattatello sui *Sei fatti fondamentali ricavati dalla storia dell'estetica*, che fa parte del corso di lezioni su *La volontà di potenza come arte tenuta nel semestre invernale 1936-37* (GA 6.1, 74-91; 86-100). Sebbene Heidegger esordisca con un impianto terminologico precipuamente legato all'età moderna (e in particolare a Kant), la vera e propria enumerazione dei «sei fatti fondamentali» (cfr. *infra*) evade ogni dubbio circa la portata storico-metafisica dell'estetica. L'estetica, afferma inizialmente Heidegger, anche qui con ampie risonanze rispetto agli appunti e alle annotazioni *Sul superamento dell'estetica*, è «la considerazione dello stato sentimentale dell'uomo nel suo rapporto al bello, è la considerazione del bello in quanto riferito allo stato sentimentale dell'uomo [...]. Ma il bello può essere: della natura o dell'arte. Poiché dunque l'arte produce nel suo modo il bello, in quanto l'arte è arte "bella", la riflessione sull'arte diventa "estetica". In riferimento al sapere dell'arte e al porre la questione dell'arte, l'estetica è quindi quella riflessione sull'arte nella quale il rapporto sentimentale dell'uomo con il bello raffigurato nell'arte costituisce l'ambito decisivo della determinazione e della fondazione, e rimane il suo punto di partenza e di arrivo. Il rapporto sentimentale con l'arte e le sue produzioni può essere quello del creare e quello del fruire e recepire [...]. L'opera d'arte è posta come "oggetto" per un "soggetto". La relazione soggetto-oggetto, e precisamente quella sentimentale, è determinante per la sua considerazione. L'opera diventa oggetto nel suo aspetto rivolto all'esperienza vissuta» (GA 6.1, 75-76; 87); «Il nome "estetica" per indicare la riflessione sull'arte e sul bello è recente e risale al XVIII

secolo; ma la cosa designata in modo pertinente dal nome, il modo di porre la questione dell'arte e del bello partendo dallo stato sentimentale dei fruitori e dei produttori, è antica quanto la riflessione sull'arte e sul bello nel pensiero occidentale. La riflessione filosofica sull'essenza dell'arte *comincia* già come estetica» (GA 6.1, 76-78; 88); «Per connotare l'essenza dell'estetica entro il pensiero metafisico e il suo riferimento alla storia dell'arte europea, prendiamo in considerazione sei fatti fondamentali [...]. 1) La grande arte greca rimane priva di una corrispondente riflessione speculativo-concettuale che la pensi, e che non dovrebbe essere necessariamente identica all'"estetica" [...]. 2) L'estetica comincia presso i greci soltanto nel momento in cui la grande arte, ma anche la grande filosofia che le è parallela, si approssimano alla fine [...]. 3) Il terzo fatto fondamentale per la storia del sapere dell'arte, il che significa ora: per la nascita e lo sviluppo dell'estetica, è di nuovo un avvenimento che non proviene direttamente dall'arte stessa e dalla riflessione su essa, ma riguarda piuttosto un mutamento di tutta la storia. È l'inizio dell'età moderna [...]. 4) Nel momento storico in cui l'estetica raggiunge la massima altezza, vastità e rigore di sviluppo possibili, la grande arte è alla fine. Il compimento dell'estetica ha la sua grandezza nel fatto che esso riconosce ed esprime come tale questa fine della grande arte. Questa estetica ultima e massima dell'occidente è quella di Hegel [...]. 5) Il XIX secolo osa compiere ancora una volta – in relazione al decadere dell'arte che viene meno alla sua essenza – il tentativo dell'"opera d'arte totale". Questo sforzo è legato al nome di Richard Wagner [...]. 6) Ciò che Hegel enunciò riguardo all'arte – l'aver essa perduto la potenza di configurare e preservare l'assoluto in maniera determinante – Nietzsche lo riconobbe riguardo ai "valori supremi", religione, morale, filosofia [...].» (GA 6.1, 77-90; 88-99). – Su questi temi cfr. tra gli altri il limpido bilancio di L. Amoroso, *Arte, poesia e linguaggio*, in F. Volpi (a cura di), *Guida a Heidegger*, Laterza, Roma-Bari 2002<sup>3</sup>, pp. 199-223, in part. pp. 199 ss. Per un'interpretazione complessiva del problema estetico in Heidegger con particolare riferimento al nesso strutturale tra arte, sensibilità e differenza ontologica e per una più ampia articolazione di quanto verrà esposto in questa breve presentazione, il curatore si permette di rimandare alla monografia *Estetica e pensiero iniziale. Sensibilità e arte in Heidegger*, di prossima pubblicazione.

<sup>2</sup> Cfr. GA 6.1, 132; 136.

<sup>3</sup> Cfr. I. Kant, *Critica della ragione pura*, tr. it. a cura di G. Colli, Adelphi, Milano 1976, pp. 76-77, n.1: «I tedeschi sono i soli, che si servono ora della parola *estetica*, per designare con essa ciò che gli altri chiamano critica del gusto. Questa denominazione si fonda sulla falsa apparenza, concepita dall'eccellente pensatore analitico Baumgarten, di sottoporre la valutazione critica del bello a principi di ragione, e di innalzare a scienza le regole di tale valutazione. Questo sforzo tuttavia è vano. Difatti le regole o i criteri suddetti, riguardo alle loro fonti principali, sono semplicemente empirici e non potranno quindi mai servire come determinate leggi *a priori*, secondo le quali dovrebbe regolarsi il nostro giudizio di gusto; quest'ultimo, piuttosto, costituisce la vera e propria pietra di paragone per l'esattezza delle prime. Per questa ragione, è consigliabile lasciar di nuovo cadere questa denominazione e tenerla in serbo per quella dottrina che sia vera scienza (in tal modo ci si accosterebbe anche più da vicino al linguaggio e al significato degli antichi, presso i quali la partizione della conoscenza in *αισθητα και νοητα* era assai famosa), oppure spartire tale denominazione con la filosofia speculativa, e intendere l'estetica ora in senso trascendentale, ora in significato psicologico».

<sup>4</sup> Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, tr. it. a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1997<sup>4</sup>, p. 5: «Signori, queste lezioni sono dedicate all'*Estetica*; il loro oggetto è il vasto *regno del bello* e, più dappresso, il loro campo è *l'arte*, anzi, la *bella arte*. / Certo per questo oggetto il nome *Estetico* non è completamente appropriato, poiché "Estetica" indica più esattamente la scienza del senso, del *sentire*, e, in questo suo significato di una nuova scienza, o piuttosto di un qualcosa che avrebbe dovuto divenire disciplina filosofica, ha avuto origine nella scuola wolfiana al tempo in cui in Germania si consideravano le opere d'arte in relazione ai sentimenti che dovevano produrre, per es. il sentimento del gradevole, della meraviglia, della paura, della compassione ecc. A causa dell'improprietà, o meglio della superficialità di questo nome, si è poi cercato di forgiarne altri, per es. quello di "*Callistica*". Tuttavia, anche questo termine si mostra insufficiente, poiché la scienza che qui s'intende, considera non il bello in generale, ma puramente il bello dell'*arte*. Noi vogliamo perciò contentarci del nome di Estetica, giacché come semplice nome è per noi indifferente, e del resto è così entrato nel linguaggio comune che può essere conservato come nome. Tuttavia il vero e proprio termine per la nostra scienza è "*filosofia dell'arte*", e più specificamente "*filosofia della bella arte*".».

<sup>5</sup> Sulla conferenza zurighese cfr. anche il polemico scambio di vedute tra Heinrich Barth

ed Emil Staiger raccolto in G. Neske – E. Kettering (hrsg.v.), *Risposta. A colloquio con Martin Heidegger*, tr. it. a cura di C. Tatasciore, Guida, Napoli 1992, pp. 285-292 (H. Barth, *Sull'origine dell'opera d'arte. A proposito di una conferenza di Martin Heidegger*, «Neue Zürcher Zeitung», 20 gennaio 1936; E. Staiger, *Ancora Heidegger*, «Neue Zürcher Zeitung», 23 gennaio 1936).

<sup>6</sup> Dopo il 1950, la raccolta *Sentieri interrotti* è andata incontro a ben sei edizioni (1952; 1957; 1963; 1977; 1980; 1994), l'ultima delle quali 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, presenta il testo, ulteriormente riveduto e corretto, dell'ultima versione licenziata da Heidegger, che in vista della quinta edizione, postuma, del 1977, diede istruzione di non riportare correzioni e varianti. 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 il 1950 e il 1976, anno della morte di Heidegger. Come fonti, il curatore segnala il cosiddetto *Meßkircher Handexemplar*, ossia la prima edizione dei *Sentieri interrotti* (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 con un'introduzione di H.-G. Gadamer presso l'editore Reclam di Stoccarda 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. – In italiano sono ormai disponibili ben tre traduzioni del trattato: M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, tr. it. a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 3-69; M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, tr. it. a cura di I. De Gennaro e G. Zaccaria, in coll. con M. Amato, Marinotti, Milano 2000; M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., Holzwege, *Sentieri erranti nella selva*, tr. it. a cura di V. Cicero, Bompiani, Milano 2002, pp. 1-89. Per una breve nota comparativa cfr. A. Ardovino, *Leggere – parafrasare – tradurre – pensare? Der Ursprung des Kunstwerkes di Martin Heidegger in lingua italiana*, in «Studi di estetica», numero monografico di prossima pubblicazione.

<sup>7</sup> Il curatore ringrazia cordialmente il Dr. N. Rialland per l'ausilio prestatogli nel reperimento del testo.

<sup>8</sup> Per tutti i rimandi cfr. *infra* l'Avvertenza del curatore tedesco.

<sup>9</sup> Si può ricordare infatti che la celebre conferenza romana su Hölderlin e l'essenza della poesia era stata pronunciata già il 2 aprile 1936 e i due seminari tematicamente dedicati al problema dell'arte in Kant e in Schiller non si spingono praticamente oltre il primo trimestre del 1937. Durante il semestre estivo 1936, Heidegger dedicò l'attività seminariale per l'Oberstufe a Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, confidando a Jaspers in una lettera del 16 maggio di quell'anno: «Frattanto sono di nuovo immerso nel lavoro quotidiano – sempre e solo interpretazioni [...]. Nelle esercitazioni la critica kantiana del giudizio estetico – lentamente mi sto avvicinando alla cosa e rimango sempre più meravigliato» (BJ, 161). A pochi giorni di distanza, il 27 giugno, Heidegger scrive alla Blochmann: «Così sono approdato a queste esercitazioni estive sulla *Critica della facoltà di giudizio* di Kant, per rimanere stupito ogni settimana di più di quel che da 130 anni in qua si è fatto di quest'opera» (BB, 89; 144). I risultati di questo seminario, che verrà pubblicato nel volume 84 della *Gesamtausgabe*, trapassarono in parte nel semestre nietzscheano del 1936-37, in cui il Kant della terza Critica (come in parte anche Schiller) risulta com'è noto un referente di prim'ordine (cfr. ad esempio GA 6.1, 106 ss.; 114 ss.). Proprio nel 1936-37, Heidegger dedica l'attività seminariale per l'Unterstufe a *Sezioni scelte degli scritti filosofici di Schiller sull'arte*, ma già il 20 dicembre 1935, sempre rivolto alla Blochmann, scriveva: «Mi rallegro insieme a Lei del fatto che ora stia scoprendo Schiller; quando siamo arrivati al punto di esser divenuti maturi per simili scoperte, solo allora nascono le scoperte veracemente spirituali, nelle quali ogni giorno si cresce e ogni cosa diventa nuova» (BB, 87; 142). Infine, ancora nella missiva alla Blochmann del 27 giugno 1936, Heidegger anticipa: «D'inverno vorrei fare per le matricole un corso sugli scritti

di estetica di Schiller; può divenire cosa utile che i giovani ricevano di nuovo un orizzonte entro il quale possano discutere in ordine unitario le questioni sull'arte, senza cadere vittime di vuote parole d'ordine» (BB, 89; 145). C'è ovviamente da rammarricarsi per quanto è stato reso noto dal curatore della *Gesamtausgabe*, che ricorda come Heidegger, in un prospetto sulla propria attività accademica, «nomini anche, tra le "note seminariali" disponibili, quelle vertenti "sulle *Lettere sull'educazione estetica* di Schiller", che tuttavia non poterono essere rintracciate nel lascito manoscritto. Se un giorno dovessero essere ritrovate, esse verranno pubblicate nel previsto volume 84 "Seminari: Leibniz – Kant" con l'integrazione dedicata a Schiller» (GA 66, 436). Per il momento cfr. la discussione dello *Schein* in Schiller ricorrente nel seminario del 1937 *Nietzsches metaphysische Grundstellung (Sein und Schein)* (GA 87, 121 ss.).

<sup>10</sup> Cfr. in particolare le considerazioni sull'essenza della dettatura, in cui Heidegger fa ampio uso della corrispondente voce del *Deutsches Wörterbuch* dei Grimm, nel corso del semestre invernale 1934-35 *Hölderlins Hymnen »Germanien«* und *»Der Rhein«* (GA 39, 25 ss.).

<sup>11</sup> Cfr. *infra* le varie *Avvertenze*, ma soprattutto le considerazioni sulla genesi del trattato definitivo in F.-W. von Herrmann, *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger*, tr. it. a cura di M. Amato e I. De Gennaro in coll. con C. Aquino, Marinotti, Milano 2001 (or. 1994), pp. 15-25, che presenta l'ipotesi notevole in base alla quale, attraverso la datazione della prima stesura al 1931-32, si potrebbe addirittura retrodatare la stessa genesi del pensiero iniziale o *seynsgeschichtlich* dalla metà degli anni '30 (inizio della redazione dei trattati inediti) ai primi anni '30. Cfr. anche, in diversa prospettiva, le tesi strutturali di J. Taminioux, *Les origines spéculatives de "L'origine de l'oeuvre d'art" de Heidegger*, in D. Payot, *Mort de Dieu, fin de l'art*, Cerf, Paris 1991, pp. 175-194 e successivamente Id., *The Origin of "The Origin of the Work of Art"*, in J. Sallis (ed.), *Reading Heidegger. Commemorations*, Indiana University Press, Bloomington 1992, pp. 406-417, che com'è noto, dopo F. Volpi, *Heidegger e Aristotele*, Daphne, Padova 1984, ha posto definitivamente all'attenzione (Id., *Lectures de l'ontologie fondamentale*, Millon, Grenoble 1989) l'eredità dell'ontologia della produzione e la sua tensione rispetto all'orizzonte etico-pratico nello sviluppo del pensiero heideggeriano. Cfr. ancora F. Volpi, *Dasein comme praxis. L'assimilation et la radicalisation heideggerienne de la philosophie pratique d'Aristote*, in Aa.Vv., *Heidegger et l'idée de la phénoménologie*, Kluwer, Dordrecht – Boston – London 1988, pp. 1-41; Id., "Sein und Zeit". *Homologien zur "Nikomachischen Ethik"*, in «Philosophisches Jahrbuch», 96 (1989), pp. 225-240 e, da ultimo, Id., *Sono ancora possibili un'etica e una politica? Heidegger e la filosofia pratica*, in A. Ardovino (a cura di), *Heidegger e gli orizzonti della filosofia pratica. Etica, estetica, politica, religione*, Guerini, Milano 2003, pp. 283-306.

<sup>12</sup> Del resto Heidegger stesso, nella lettera dell'11 agosto 1933 a Paul Häberlin, allora tra le figure di maggior spicco della filosofia svizzera e autore tra l'altro di una *Allgemeine Ästhetik* (Kober, Basel 1929), aveva affermato: «Adesso il mio lavoro filosofico deve riposare e dar prova di sé nel "pratico"» (P. Häberlin – L. Binswanger, *Briefwechsel 1908-1960 mit Briefen von Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Karl Jaspers, Martin Heidegger, Ludwig Frank und Eugen Bleuler*, hrsg. v. J. Luczak, Schwabe, Basel 1997, p. 381).

<sup>13</sup> D'ora in avanti ci riferiremo ai corsi di lezione con l'intitolazione della *Gesamtausgabe*, che in alcuni casi non coincide con quella originale.

<sup>14</sup> Dopo Kant e dopo il semestre estivo 1936, dedicato al trattato schellinghiano sulla libertà umana, a partire dal semestre invernale 1936-37 sarà Nietzsche a dominare quasi tutti i corsi fino 1941-42, per poi lasciare spazio a Hölderlin, Anassimandro, Parmenide, Eraclito. Il semestre invernale 1944-45 *Introduzione alla filosofia* sarà interrotto, in novembre, dall'arruolamento nel *Volkssturm*, col quale si concluderà di fatto l'attività di insegnamento universitario, ufficialmente sanzionata dalla collocazione a riposo nel 1947 e brevemente ripresa, come professore emerito, negli anni '50.

<sup>15</sup> Su cui cfr. J. Taminioux, *La mise en oeuvre de l'aletheia. Platon, les Présocratiques et Sophocle dans les Leçons de Heidegger (1935 et 1942)*, in Id., *Le théâtre des philosophes*, Millon, Grenoble 1995, pp. 167-237, e A. Ardovino, *L'Antigone di Heidegger. La tragedia come parola dell'essere*, in P. Montani (a cura di), *Antigone e la filosofia. Un seminario*, Donzelli, Roma 2001, pp. 149-196.

<sup>16</sup> Cfr. GA 40, 168-69; 167-68: «La violenza, il violento, nel quale si muove l'agire di colui che esercita violenza, costituisce l'intero campo della fattività (τὸ μαχανόν) affidatagli. Non intendiamo assumere la parola "fattività" (*Machenschaft*, lett. "intrigo", "macchinazione") in

senso peggiorativo. Intendiamo invece con ciò riferirci a qualcosa di essenziale che ci si palesa nella parola greca τέχνη. Τέχνη non significa né arte, né mestiere, per non parlare poi della tecnica in senso moderno. Traduciamo τέχνη con "sapere", il che abbisogna peraltro di spiegazione. Il sapere non è qui inteso come il risultato di semplici constatazioni a riguardo di un sussistente prima sconosciuto. Tali conoscenze costituiscono sempre dei meri accessori, anche se indispensabili per il sapere. Questo, nel senso autentico della τέχνη, è l'originaria e costante prospettiva rivolta al di là del sussistente. Questo "essere al di là" pone preliminarmente in opera in diverse guise, per svariate vie e in campi differenti, ciò che per l'appunto conferisce al sussistente il suo diritto relativo, la sua possibile determinazione e, per conseguenza, il suo limite. Sapere è poter-mettere-in-opera l'essere come questo o quell'essente. I greci chiamano l'arte propriamente detta e l'opera d'arte τέχνη, in senso forte, perché l'arte è ciò che porta a stare più direttamente, in un essente (nell'opera), l'essere, ossia l'apparire che se ne sta in sé. L'opera dell'arte non è in prima linea opera per quel tanto che essa è operata, fatta, ma in quanto essa [l'opera] realizza l'essere in un essente. Realizzare significa in questo caso porre nell'opera in cui, considerata come ciò che appare, viene all'apparenza lo schiudersi che si impone: la φύσις. È solo attraverso l'opera d'arte, considerata come l'essere essente, che tutto ciò che appare altrimenti, o si trova presente accidentalmente, risulta confermato e reso accessibile, significante e intelligibile, *come essente* oppure come non-essente. / Siccome l'arte, nell'opera, porta in senso peculiare in posizione e all'evidenza l'essere come essente, essa può venir considerata come il poter-porre-in-opera senz'altro, vale a dire come τέχνη. Il porre-in-opera è aprente realizzare l'essere nell'ente. Questo superiore ed efficace aprire e mantener aperto costituisce il sapere. La passione del sapere è il domandare. L'arte è sapere, e per conseguenza, τέχνη. L'arte non è τέχνη per via che la sua realizzazione comporti un'abilità "tecnica", degli strumenti e dei materiali». Ma cfr. anche i passaggi sulla *Dichtung* in GA 40, 180-181; 177-179: «Dal coro dell'*Antigone* di Sofocle apprendemmo, del resto, che insieme all'incamminarsi verso l'essere accade, in pari tempo, il ritrovarsi nella parola, nel linguaggio. / Trattando dell'essenza del linguaggio, sempre si riaffaccia il problema dell'origine del linguaggio. Si cerca una risposta nelle più strane direzioni. E tuttavia, anche in questo caso, la prima decisiva risposta alla domanda concernente l'origine del linguaggio è che tale origine permane un mistero. E non già perché gli uomini non siano stati finora abbastanza acuti, ma perché questa scaltrezza e tutta questa sagacità hanno fallito prima ancora di potersi dispiegare. Il carattere misterioso fa parte dell'essenza dell'origine del linguaggio. Ma ciò implica che il linguaggio non può avere avuto inizio che dal predominante e dallo spaesante, nel mettersi in cammino dell'uomo verso l'essere. In questo mettersi in cammino, il linguaggio, in quanto farsi parola dell'essere, fu essenzialmente dettatura. Il linguaggio è la dettatura originaria nella quale un popolo detta l'essere. Per converso, la grande dettatura per cui un popolo entra nella storia è quella che dà inizio alla formazione della sua lingua. I greci hanno creato e sperimentato questa dettatura in Omero. La lingua era aperta al loro esserci come mettersi in cammino nell'essere, come disvelante configurazione dell'essente. [...] La parola, il nominare, riporta l'essente che si schiude dal suo premere immediato e prepotente nel suo essere, e lo mantiene in questa apertità, delimitazione e stabilità. Il nominare non viene in un secondo tempo a fornire di una indicazione e di un contrassegno che si chiama parola un essente già altrimenti manifesto; ma, al contrario, la parola decade dall'altezza della sua violenza originaria, per la quale è apertura inaugurale dell'essere, fino a semplice segno, a tal punto che questo finisce per ritrarsi davanti all'essente. Nel dire originario, l'essere dell'essente si rivela nella compaginazione del suo insieme raccolto».

<sup>17</sup> BE, 83; 136: «Ora sento che cosa ha comportato, quanto a sicurezza, la lunga disciplina nell'interpretare l'antichità classica e i filosofi moderni» (lettera ad Elisabeth Blochmann del 21 dicembre 1934).

<sup>18</sup> *Phänomenologische Interpretation von Kants Kritik der reinen Vernunft* (1927/28); *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz* (1928); *Einleitung in die Philosophie* (1928/29); *Der deutsche Idealismus (Fichte, Schelling, Hegel) und die philosophische Problemlage der Gegenwart* (1929); *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit* (1929/30); *Vom Wesen der menschlichen Freiheit. Einleitung in die Philosophie* (1930); *Hegels Phänomenologie des Geistes* (1930/31).

<sup>19</sup> «Naturalmente avevo seguito i fatti politici tra il gennaio e il marzo 1933 ed avevo anche occasionalmente parlato di essi con colleghi più giovani. Ma il mio lavoro era stato dedicato ad una interpretazione piuttosto impegnativa del pensiero presocratico» (GA 16b, 653; 104).

<sup>20</sup> Cfr. GA 34, 63-64; 89: «Un altro accenno che esula dall'ambito delle scienze or ora considerato, ma che rivela ancor più l'intima potenza della comprensione dell'essere da parte dell'uomo, ovvero dello spiraglio di luce. Mi riferisco all'*arte*, e in essa, ad esempio, alla *det-tatura*. / L'essenza dell'arte non sta nell'essere espressione del vissuto, non consiste nel fatto che l'artista esprima nell'opera la sua "vita spirituale" affinché i posteri, come pensa Spengler, possano chiedersi in che modo nell'arte si annunci l'anima culturale di un'epoca. E nemmeno nel fatto che l'artista riproduca la realtà in modo più preciso e netto di altri o che crei (o rappresenti) qualcosa che procuri ad altri un piacere o un godimento di tipo più o meno elevato. Essa consiste piuttosto nel fatto che l'artista possiede la visione essenziale di ciò che è possibile, mette in opera le nascoste possibilità dell'essente e in tal modo fa sì che gli uomini vedano quell'essente reale in cui si aggirano ciecamente. Ciò che è essenziale nella scoperta della realtà è accaduto e accade non già per opera delle scienze, ma grazie alla filosofia originaria, alla grande dettatura e ai suoi progetti dettatici (Omero, Virgilio, Dante Shakespeare, Goethe). La dettatura fa essere l'essente più essente. La dettatura, non la mera attività letteraria! Ma per comprendere che cosa siano l'opera d'arte e la dettatura come tali, la filosofia deve perdere l'abitudine di concepire il problema dell'arte in termini di estetica».

<sup>21</sup> Ma cfr. anche GA 33, 137; 98: «I greci, Platone e Aristotele, non hanno solo dato l'interpretazione del fenomeno della produzione, ma da tale interpretazione e in tale interpretazione sono anche scaturiti i concetti fondamentali della filosofia [...] Ciò che i greci hanno inteso con ἐπιστήμη ποιητική, è stato esso stesso di primaria importanza per la loro comprensione del mondo. Bisogna tenere ben presente quale sia il significato del fatto che l'uomo abbia un rapporto con le opere che produce. È per questo motivo che in un certo libro intitolato *Essere e tempo* si parla del commercio con l'utensile». Nel discorso di Rettorato del '33 Heidegger ribadisce, in modo conseguente, come i greci lottassero costantemente per attingere un domandare inteso come «la modalità più alta dell'ἐνέργεια, dell'"essere-all'opera", degli uomini» (GA 16a, 110; 20).

<sup>22</sup> Cfr. i passaggi decisivi del corso, la cui prossimità alle riflessioni di Heidegger sull'opera d'arte difficilmente può sfuggire: «Che cos'è, dunque, ἐπιστήμη ποιητική, produzione? Quel che si produce, quel che si deve produrre è l'ἔργον. L'ἔργον non scaturisce casualmente da una qualunque operazione o occupazione; è, infatti, qualcosa che ogni volta deve essere lì, a disposizione, qualcosa che deve mostrarsi in un certo modo, avere un determinato aspetto. Quale sarà l'aspetto dell'opera compiuta deve già essere nello sguardo preliminarmente. L'aspetto, εἶδος, è già scorto sin dall'inizio, ed è scorto non in generale e complessivamente, ma proprio in quello che deve risultare alla fine, quando l'opera sarà compiuta, portata a termine. Con l'εἶδος dell'ἔργον si prende già preliminarmente in visione il suo essere-finito, i termini che lo racchiudono. L'εἶδος dell'ἔργον è τέλος. Ma il termine che pone fine è, secondo la sua essenza, limite, πέρασ. Produrre qualcosa significa di per sé: calare qualcosa nei suoi limiti, in modo da avere sin dall'inizio nello sguardo la sua limitatezza e vedere tutto quel che essa include ed esclude. Ogni opera è, secondo la sua essenza, "esclusiva" (un dato di fatto per cogliere il quale noi barbari da lungo tempo non possediamo più un organo appropriato). / Si tratta di vedere dove abbia origine questa esclusività e in che modo si estenda all'intera serie delle operazioni del produrre e quindi alla sua stessa costituzione. Infatti, solo se si coglie in quale misura la produzione di un'opera sia di per sé tale da richiedere delle esclusioni, diverrà chiaro perché proprio il produrre si riferisca, secondo la propria essenza, all'opposto, all'escluso, e in che modo vi si riferisca. / Il produrre pone limiti ed opera esclusioni in primo luogo perché quel punto cui è ancorato, per così dire, l'intero evento del produrre è l'aspetto sotto il quale l'ἔργον si presenta preliminarmente come εἶδος, τέλος, πέρασ. Ora, però, come entra in funzione l'esclusione che qui ha luogo? Innanzitutto e in senso eminente, nel fatto che l'εἶδος contiene in sé l'indicazione di un materiale (ὄλη) ben determinato con il quale dev'essere prodotto ciò che è da produrre; per esempio, una sega, che deve servire per tagliare la legna, non può essere fatta di lana o di qualcosa come la lana, di un materiale qualunque, ma può essere fatta solo, per esempio, di metallo. *Nella misura in cui produrre significa sempre produrre qualcosa da qualcosa, questo da-qucosa, determinato però ogni volta solo per mezzo di esclusioni e in esclusioni, aumenta la delimitazione nel produrre stesso* [c.n.]. / La delimitazione, però, non riguarda solo quei materiali che non vengono presi in considerazione, ma riguarda anche e specificamente il materiale idoneo alla produzione; giacché proprio questo materiale, in quanto tale, per esempio in quanto ferro o in quanto metallo, non è ancora quel che da esso deve essere prodotto; visto a partire dall'εἶδος, dal τέλος, esso è piuttosto l'ἄπειρον, l'illimitato, quel che non è ancora stato portato entro limiti,



ma al tempo stesso anche quel che è da delimitare. Proprio perché in questo modo il materiale specificamente designato è ritagliato sull'εἶδος, proprio per questa ragione gli si contrappone come l'illimitato. Pur così distanti l'uno dall'altro, il materiale e l'εἶδος, sono tuttavia rivolti l'uno verso l'altro; dunque, uno stare di fronte, il necessario stare di fronte di cose che si contrappongono, e una vicinanza, quella delle cose più lontane. *Questo è il concetto dell'έναντιόν greco: uno contro l'altro, il rivolgersi all'altro mostrandogli il contrario: l'έναντιότης (contrapposizione), che solo Aristotele ha pienamente chiarito nella sua essenza, non è ciò che separa semplicemente le cose l'una dall'altra, senza che esse abbiano nulla in comune, ma è il fronteggiarsi* [c.n.]. L'εἶδος, in quanto τέλος e πέρασ, si procura necessariamente un tale contrasto nell'ἀπειρον; nell'ἀπειρον limitato (ὄλη), l'εἶδος diventa così la μορφή dell'ἀπειρον. Forma-materia: nella filosofia questo schema è diventato ormai qualcosa di scontato, ma non è piovuto dal cielo già confezionato e pronto perché ci si servisse di esso. E solo perché nell'essenza del produrre sussiste questa vicinanza di εἶδος e ὄλη nasce la necessità che il produrre, nelle singole fasi del suo decorso, costantemente operi esclusioni, disponga strutture, nelle quali introduce certi elementi lasciandone fuori altri» (GA 33, 137-138; 98-99).

<sup>23</sup> Ma cfr. ancora F.-W. von Herrmann, *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger*, cit., che in riferimento all'interpretazione già richiamata lega il senso di tale espressione a un primo abbozzo della compagine articolata poi per esteso nei *Contributi alla filosofia (Dell'evento)*, il cui piano sarebbe stato «già definito, nei suoi tratti fondamentali, fin dalla primavera 1932» (ivi, p. 24).

<sup>24</sup> Che pure meriterebbe di essere restituito in modo più ampio, soprattutto, al di là di Dilthey, Cassirer e Baeumler (fondamentale anche per la mediazione di Bachhofen e del tema della terra), rispetto allo sfondo polemico delle correnti fenomenologiche, tra cui M. Geiger, *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, in «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», 1913, pp. 567-684; Id., *Zugänge zur Ästhetik*, Der Neue Geist, Leipzig 1928; O. Becker, *Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers. Eine ontologische Untersuchung im ästhetischen Phänomenbereich*, in Aa. Vv., *Festschrift Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet*, Niemeyer, Halle a. d. Saale 1929 (poi in Id., *Dasein und Dawesen. Gesammelte philosophische Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1963, pp. 11-40); R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Niemeyer, Halle a. d. Saale 1931).

<sup>25</sup> Isolamento perfettamente riverberato da questi passaggi della lettera a Elisabeth Blochmann del 18 settembre 1932 (al principio del già menzionato *Urlaubsemester*): «Ora sono alla baita già da quattro settimane [...]. Tutti i visitatori vengono già rimandati a Friburgo. Quassù non ricevo neanche la posta, poiché nessuno sa dove sono. Vorrei rimanere qui fino a Natale, ossia in pratica anche per i prossimi mesi [...]. In un primo momento mi concentro e lascio che le cose arrivino – è singolare – oppure no – non appena sono immerso nella solitudine di quassù, tutto mi balza addosso; anche gli umori e le domande e le posizioni delle precedenti settimane di lavoro – e così ho per lo meno la sensazione di ritornare a crescere [...] Per il momento studio i miei manoscritti, cioè leggo me stesso, e devo dire che questo in positivo e in negativo è molto più fruttuoso di altre letture, di cui comunque ho poca voglia e poche occasioni [...]. Non verrò tanto presto in Germania centrale [...], dato che vorrei lavorare in totale concentrazione fino alla prossima estate» (BB, 53-54; 90-91). Di passaggio, si può notare che l'assunzione di una datazione alta della conferenza (ante 1933) contribuisce a rendere meno perspicua la tesi centrale di P. Lacoue-Labarthe, *La finzione del politico. Heidegger, l'arte e la politica*, tr. it. a cura di G. Scibilia, Il Melangolo, Genova, 1991, che interpreta l'impossi della meditazione sull'arte come testimonianza della delusione politica post-rettorale e come svolta dal nazionalsocialismo a un «nazional-estetismo» sostanzialmente mediato da Hölderlin.

<sup>26</sup> *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* (1936-38); *Die Überwindung der Metaphysik* (1938/39); *Besinnung* (1938/39); *Die Geschichte des Seyns* (1939); *Über den Anfang* (1941); *Das Ereignis* (1941/42); *Die Stege des Anfangs* (1944).

<sup>27</sup> Nel segmento 192 dei *Contributi alla filosofia*, Heidegger sostiene che l'immaginazione, intesa ancora e soltanto, nel *Kant-Buch*, come una facoltà dell'anima e come attività trascendentale, va ripensata in realtà come «l'evento stesso, nel quale vibra ogni trasfigurazione. / L'immaginazione» in quanto accadimento della *radura stessa*» (GA 65, 312).

<sup>28</sup> Ossia il riferimento alla notte del sacro e alla lontananza del divino nell'orizzonte dell'attesa e dell'annuncio, la cui espunzione, nell'esegesi delle tesi heideggeriane sull'arte (anche di quelle più avanzate, per esempio in rapporto alla questione della tecnica), crea sovente

problemi interpretativi di vario genere, compresa la difficile collocazione della «quaternità» di terra e cielo, mortali e divini, che si struttura a partire dai *Contributi alla filosofia*. Tra i tanti luoghi heideggeriani, si può ricordare di passaggio la postfazione del 1943 a *Che cos'è metafisica?*: «Il pensiero dell'essere protegge la parola, e in questa cautela compie la sua missione. Esso è la cura per l'uso del linguaggio. Dal silenzio a lungo custodito e dall'accurata chiarificazione dell'ambito in esso diradato viene il dire del pensatore. Dalla stessa fonte proviene il nominare di colui che detta. Ma poiché il simile è simile solo in quanto è distinto, e il dettare e il pensare si somigliano nel modo più puro nella cura della parola, essi sono ad un tempo separati nella loro essenza da una distanza grandissima. Il pensatore dice l'essere. Colui che detta nomina il sacro» (GA 9, 311-312; 265-266). Sul tema del sacro cfr. A. Ardivino, *L'estetica in prospettiva teologico-politica: Martin Heidegger (1889-1976)*, in P. Montani (a cura di), *L'estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tana modernità*, Carocci, Roma 2004, pp. 174-177. Meriterebbe del resto uno specifico approfondimento il confronto tra l'esegesi hölderliniana degli anni '30 (soprattutto in riferimento al «Dio ultimo») e le tematiche già sviluppate da Heidegger al principio degli anni '20 nell'ambito della fenomenologia dell'annuncio ricostruita a partire da Paolo, su cui cfr. A. Ardivino, *Heidegger. Esistenza ed effettività – Dall'ermeneutica dell'effettività all'analitica esistenziale (1919-1927)*, Guerini, Milano 1995, pp. 85 ss.; Id., «*Quomodo ergo iustus dirigi potest nisi in occulto?*». *Considerazioni di struttura sul rapporto tra fenomenologia e teologia in Heidegger (1919-27)*, in «*Rassegna di teologia*», 3 (2000), pp. 367-394; Id., *Il Dio estraneo e la rete dell'evento: Heidegger tra Paolo e Marcione. Note sul problema teologico-politico e l'interpretazione fenomenologica del cristianesimo*, in G. Lettieri (a cura di), *Teologia politica*, Bulzoni, Roma 2003.

<sup>29</sup> Nella già citata intervista allo Spiegel del '69, Heidegger ribadirà com'è noto: «Il mio pensiero sta in un rapporto inaggrabile con la dettatura di Hölderlin. In non considero Hölderlin un qualunque poeta, la cui opera gli storici della letteratura prendono in considerazione accanto a quella di molti altri. Per me Hölderlin è colui che detta, che indica verso il futuro, che attende il Dio e che quindi non può restare soltanto un oggetto della Hölderlin-Forschung nel quadro di una considerazione di tipo storico-letterario» (GA 16b, 678; 147).

<sup>30</sup> Un'eccellente ricostruzione del confronto con Hölderlin, seguito in particolare attraverso i corsi accademici, si trova in S. Ziegler, *Heidegger, Hölderlin und die Ἀλήθεια. Martin Heideggers Geschichtsdenken in seinen Vorlesungen 1934/35 bis 1944*, Duncker & Humblot, Berlin 1991. Cfr. anche, nel panorama ormai estremamente consistente delle monografie su Heidegger e Hölderlin, l'interpretazione di E. Brito, *Heidegger et l'hymne du sacré*, Presses Universitaires, Leuven 1999. Cfr. infine G. Moretti, *Il poeta ferito. Hölderlin, Heidegger e la storia dell'essere*, La Mandragora, Imola 1999.

<sup>31</sup> Per quanto attiene in generale ai pronunciamenti heideggeriani sull'arte e sulla dettatura (non ancora tecnicizzata sulla base del confronto con Hölderlin) precedenti gli anni '30, su cui ovviamente non possiamo soffermarci in modo adeguato, si debbono menzionare almeno i seguenti. Nel corso del fondamentale semestre invernale 1925-26 intitolato *Logica. La questione della verità*, in cui viene esposta la prima interpretazione dello schematismo kantiano, Heidegger compie una notevole digressione sulla sensibilizzazione (*Versinnlichung*) e sulla rappresentazione/esibizione (*Darstellung*) artistica in riferimento a Franz Marc – che sarebbe istruttivo porre a confronto col più tardo riferimento a Van Gogh –, attingendo interessanti conclusioni sul tema del «concetto ermeneutico» e sulla capacità dell'arte di mostrare la costituzione concreta della *Umwelt*: «La fotografia di un cane e l'immagine di un cane in un manuale di zoologia e il dipinto "il cane" esibiscono qualcosa di diverso e in un modo diverso. I caprioli nel bosco, dipinti per esempio da Franz Marc, non sono questi caprioli in questo determinato bosco, ma "il capriolo nel bosco". È possibile definire una tale esibizione nel senso dell'arte come una schematizzazione, la sensibilizzazione di un concetto, sempre a condizione che qui "concetto" non venga compreso come "concetto teoretico", come il concetto zoologico del capriolo, ma come il concetto di un essente che compare facendosi innanzi insieme a me nel mio mondo e che, come me, ha nel mondo che condividiamo un mondo circostante; il capriolo, per così dire, come "abitatore del bosco" contro il concetto anatomico-zoologico del capriolo. Se si presta attenzione a questa distinzione tra i due concetti, allora è effettivamente possibile dire che nell'arte è esibito il concetto; lo si può dire se inoltre si presta attenzione alla tendenza e alla modalità di comprensione cui questi diversi concetti corrispondono. Ma con questo non s'intende solo dire che questa sensibilizzazione nell'esibizione artistica si distingue essenzialmente da una semplice riproduzione pittorica, così come si distingue da una schematizzazione teoretica, fatta per esempio per scopi zoolo-

gici. Nell'esibizione artistica è esibito un concetto che in questo caso esibisce la comprensione di un esserci, più esattamente di un essente che è insieme a me nel mio mondo circostante, la comprensione di un essente e del suo essere nel mondo; esibisce, infatti, l'essere-nel-bosco del capriolo e la modalità del suo essere-nel-bosco. Definiamo questo concetto del capriolo e questo concetto del suo essere come concetto ermeneutico, in contrapposizione ad un puro concetto cosale» (GA 21, 364; 240). Nel semestre estivo del 1927 su *I problemi fondamentali della fenomenologia* ricorrono già alcune tesi sulla dettatura attinte in riferimento a Rilke, che tuttavia risentono ancora fortemente della prospettiva trascendentale dell'ontologia fondamentale di *Essere e tempo* e della sua interpretazione della mondanità del mondo, per cui il fine specifico di ogni »*dichtende*« Rede poteva essere costituito, tra l'altro, dalla « comunicazione delle possibilità esistenziali della disposizione affettiva, ossia l'apertura dell'esistenza» (GA 2, 216; 206): «La dettatura non è altro che questo elementare venire-alla-parola, cioè la scoperta progressiva dell'esistenza come essere-nel-mondo. Ciò che essa esprime permette di fra vedere agli altri, che prima erano ciechi, il mondo» (GA 24, 244; 164); qui «il mondo, cioè l'essere-nel-mondo – Rilke lo chiama la vita – scaturisce in maniera elementare a noi dalle cose. Ciò che nel passo citato Rilke legge nel muro messo a nudo non è trasferito in esso dettativamente (*hineingedichtet*): al contrario, la sua descrizione è possibile soltanto come interpretazione e illuminazione di ciò che "davvero" è nel muro, che dal muro scaturisce nel rapporto naturale che con esso noi abbiamo. Colui che detta è in grado non soltanto di vedere questo mondo originario, pur senza riflettervi o scoprirlo in maniera teoretica, ma anche di comprendere quel carattere filosofico del concetto di vita che già Dilthey aveva intravisto e che noi abbiamo compreso attraverso il concetto di esistenza come essere-nel-mondo» (GPP, 246-47; 165). Nel semestre invernale 1927-28, dedicato integralmente alla *Critica della ragione pura*, Heidegger valorizza le tesi del § 28 dell'*Antropologia*, in cui Kant riformula la distinzione tra immaginazione produttiva e riproduttiva come inventiva e reinventiva. L'inventivo è qui il *dichtend*, distinto tuttavia dallo *schöpfend*. L'immaginazione produttiva è dunque inventiva, ma non creativa, in quanto deve sempre rifarsi a qualcosa di preliminarmente dato. In uno dei passaggi conclusivi del semestre, giocando peraltro appieno sull'ambiguità dei termini, che invece saranno drasticamente ridimensionati allorché, nel trattato definitivo sull'opera d'arte, Heidegger escluderà senz'appello che l'arte possa essere interpretata in termini di immaginazione o di fantasia, comunque esse siano intese, si afferma che «L'immaginazione produttiva è perciò *originaria*, cioè, nella sua attuazione, *liberamente offerente*, essa è libera facoltà della dettatura (*Dichtungsvermögen*). Essa è la facoltà ontologica radicale [...] e solo perché facoltà ontologica fondamentale essa è la libera unità estatica della temporalità originaria; solo perché facoltà ontologica ha il carattere della possibilità della dettatura (*Dichtungsmöglichkeit*) in quanto *synthesis speciosa* – solo per questo è possibile qualcosa come il vincolamento ontico della conoscenza empirica mediante i fenomeni. Qui si mostra più concretamente, entro l'ambito della problematica trascendentale e ontologica [...] il rapporto originario tra libertà e necessità: l'afferramento dell'ontico come essente in se margine della libera dettatura (*freie Dichtung*) dei rapporti temporali» (GA 25, 417; 245). Infine, nel corso del celeberrimo dibattito con Cassirer svoltosi a Davos nel 1929, Heidegger sostiene polemicamente, ancora nel quadro della metafisica dell'esserci, che «L'arte non è soltanto una forma della coscienza che viene configurandosi, bensì l'arte stessa ha un senso metafisico entro l'accedere fondamentale dell'esserci stesso» (GA 3, 291; 232).

<sup>32</sup> Il che coinciderebbe peraltro con l'autotestimonianza desumibile da un passo del trattato ancora inedito *Das Ereignis* (1941), citato da O. Pöggeler, *Il cammino di pensiero di Martin Heidegger*, tr. it. a cura di G. Varnier, Guida, Napoli 1991, p. 260, secondo cui proprio nel 1929-30 «la parola di Hölderlin, prima conosciuto in primo luogo come un poeta tra gli altri, divenne destino».

<sup>33</sup> Tale processo raggiunge verosimilmente uno dei suoi vertici nel seminario, non ancora pubblicato, tenuto con il giurista Erik Wolf su *Hegel, Über den Staat* nel corso del semestre invernale 1933-34. Sulla trasformazione del *Dasein* heideggeriano cfr. il fondamentale volume di J. Derrida, *Dello spirito. Heidegger e la questione*, tr. it. a cura di G. Zaccaria, Feltrinelli, Milano 1989, e in particolare E. Mazzarella, *Tecnica e metafisica. Saggio su Heidegger*, Guida, Napoli 1981, pp. 65 ss., e Id., *Introduzione* a G. Neske – E. Kettering (hrsg.v.), *Risposta. A colloquio con Martin Heidegger*, cit., pp. 5-36, poi in E. Mazzarella, *Ermeneutica dell'effettività. Prospettive ontiche dell'ontologia heideggeriana*, Guida, Napoli 1993, pp. 81-114, dove è questione del processo storico-filosofico che «spinge l'"analitica esistenziale" a ridefinire in senso metalingolare, a trasformare in un "noi" l'attestazione dell'autenticità del-

l'Esserci nella decisione» (ivi, p. 99) e in definitiva della «sostanza idealistica [...] del concetto di spirito heideggeriano» (ivi, p. 102).

<sup>34</sup> Su cui in generale rimandiamo all'esaustivo bilancio documentale e interpretativo di M. Vespa, *Heidegger e Hegel*, CEDAM, Padova 2000.

<sup>35</sup> Cfr., a puro titolo d'esempio, le osservazioni sul tipo fondamentale dell'architettura come forma d'arte simbolica nell'insieme delle singole arti in G. W. F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 97: «Infatti l'architettura apre la strada alla realtà adeguata del Dio, e a suo servizio si affatica intorno alla natura oggettiva, per trarla fuori dal ginepraio della finitezza e della deformazione dell'accidente. Con ciò essa spiana il posto per il Dio, plasma il suo ambiente esterno, gli costruisce il tempio come luogo per il raccoglimento intimo e per il rivolgersi agli oggetti assoluti dello spirito. Fa sorgere una recinzione per la riunione dei fedeli, come difesa contro la minaccia della tempesta, contro la pioggia, le intemperie e le fiere, e rivela questa volontà di riunirsi in modo conforme all'arte, seppure esteriore».

<sup>36</sup> Sul tema dell'eredità hegeliana cfr. in modo particolare J. Taminiaux, *Le dépassement heideggerien de l'esthétique et l'héritage de Hegel*, in Id., *Recoupements*, Ousia, Bruxelles 1982, pp. 175-208, ma anche il fondamentale contributo ermeneutico di O. Pöggeler, *Die Frage nach der Kunst. Von Hegel zu Heidegger*, Alber, Freiburg-München 1984. Sul tema della fondazione storica e della decisione sull'essenza dell'arte cfr. più in breve P. Montani, con A. Ardovino e D. Guastini, *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea. Un'introduzione all'estetica*, Laterza, Roma-Bari 2003<sup>2</sup>, pp. 326 ss.

<sup>37</sup> Ma va ricordato che il tema del radicamento al suolo, portato all'estremo dall'ideologia nazionalsocialista, era moneta corrente in molti ranghi dell'università tedesca. Per lo stesso Heidegger se ne può attestare l'uso in anni precedenti. Nella lettera del 20 ottobre 1929 a Victor Schwörer, Heidegger sosteneva che al momento ci si trovava, collettivamente, di fronte alla scelta «se alimentare ancora una volta la nostra vita spirituale tedesca con energie ed educatori autenticamente radicati al suolo (*bodenständig*) oppure consegnarla in modo definitivo alla crescente giudaizzazione, in senso ampio e ristretto». La lettera è stata pubblicata a cura di U. Sieg sul quotidiano *Die Zeit*, n. 52, 22 dicembre 1989, p. 50 (per una versione italiana cfr. M. Heidegger, *Scritti politici [1933-1966]*, tr. it. a cura di M. Borghi e G. Zaccaria, Piemme, Casale Monferrato 1998, p. 309).

<sup>38</sup> Cfr. A. Ardovino, *Heidegger. Esistenza ed effettività*, cit.

<sup>39</sup> Ma cfr. anche i vv. 71-74 della terza stesura de *L'unico*, canto decisivo anche per la sezione dei *Contributi alla filosofia* sul Dio ultimo: «Sempre infatti esulta il mondo / via da questa terra, perché la / spoglia; dove l'umano non lo trattenga» (F. Hölderlin, *Poesie*, tr. it. a cura di L. Crescenzi, Rizzoli, Milano 2001, p. 363).

<sup>40</sup> «L'uomo – non come una delle cose che strisciano e sono di passaggio sulla terra, ma come il senso della terra, ammesso ciò debba significare che con il suo esserci e attraverso di esso tutto l'essente in quanto tale sorge, si chiude (perviene sotto il comando), riesce e naufraga e di nuovo fa ritorno nell'origine» (GA 39, 61).

<sup>41</sup> Su cui cfr. almeno le sezioni più significative di alcuni dei trattati inediti finora pubblicati: GA 65, 503-508; GA 66, 31-40; GA, 67a, 107-109.

*Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*

di Martin Heidegger

## *Dell'origine dell'opera d'arte*

Prima stesura <sup>1</sup>

[5] Ciò che può essere detto qui, nell'ambito di una conferenza sull'origine dell'opera d'arte, è sufficientemente poco, molto di questo, forse, sorprendente, il più, però, esposto a fraintendimenti. Ma al di là di tutto questo deve contare *una* cosa soltanto, vale a dire: rendendo tutto l'omaggio a quanto da lungo tempo è stato detto e pensato circa la determinazione essenziale dell'arte, preparare insieme una mutata posizione di fondo del nostro esserci nei confronti dell'arte.

Opere d'arte ci sono note. Opere architettoniche e opere plastico-figurative, opere musicali e opere in parole sono collocate e sistemate qua e là. Le opere rimontano alle epoche più diverse; esse appartengono al nostro proprio popolo e a popoli stranieri. Per lo più conosciamo anche l'"origine" delle [6] opere d'arte sussistenti in tal guisa; infatti, da dove altro dovrebbe trarre la sua origine un'opera d'arte, se non dalla produzione per mano dell'artista? A costui competono due processi: in primo luogo il concepimento dell'idea artistica all'interno dell'immaginazione e successivamente la trasposizione dell'idea nel prodotto artistico. Entrambi sono di pari importanza, sebbene il concepimento dell'idea artistica rimanga la condizione preliminare della sua esecuzione e di conseguenza ciò che è "più originario". Il concepimento dell'idea è un processo puramente spirituale, che si lascia volentieri descrivere come un'"esperienza vissuta di ordine psichico". Da ciò matura un contributo alla psicologia della produzione dei prodotti artistici. Simili cose possono essere giustamente istruttive, soltanto non arrecano *mai* un chiarimento dell'origine dell'opera d'arte. Da che dipende ciò? Innanzitutto dal fatto che qui "origine" viene semplicemente equiparata a "causa" dell'essere-sussistenti delle opere d'arte. Questo dubbio indirizzarsi alla "causa" viene spacciato per ovvio perché non si prendono le mosse dall'*opera* d'arte, bensì dal prodotto artistico in quanto *pezzo di bravura artistica*. Resta certamente corretto: la creazione d'arte sorge dal "combattimento spirituale" dell'artista. La produzione è la *sua* capace prestazione. Quest'ultima si fa "espressione" della sua "personalità", la quale si "sfoga morendo" nella produzione e si "libera" della "sua tempesta interiore". In questi termini l'opera d'arte è anche sempre un prodotto dell'artista. Tuttavia – questo essere-ge-

nerata non costituisce l'essere-opera dell'opera. Lo è così poco che, ogni volta, la volontà più propria della produzione si strugge nel far sì che l'opera poggi su se stessa. In particolare nella *grande arte* – e di essa soltanto qui si discorre – l'artista resta un che di indifferente rispetto alla realtà dell'opera, quasi alla stregua di un passaggio transitorio, annullantesi nel fare artistico.

La domanda sull'origine dell'*opera* deve badare in primo luogo a prendere realmente avvio dall'opera d'arte in quanto tale. Per questo è manifestamente necessario andare a visitare l'opera d'arte proprio là dove essa, già svincolata dalla produzione, è *sussistente di per sé*. Opere d'arte le incontriamo nelle collezioni e nelle esposizioni d'arte. Esse vi sono sistemate. Troviamo opere d'arte su pubbliche piazze e nelle abitazioni private di singoli. Esse vi sono collocate. Le opere sono bene in vista; sicché la ricerca storico-artistica determina la loro provenienza e la loro appartenenza storica. Intenditori d'arte e scrittori d'arte descrivono il loro contenuto e spiegano le loro – come suol dirsi – “qualità” e rendono così accessibili le opere alla fruizione artistica collettiva e individuale. Amanti dell'arte e appassionati d'arte promuovono la raccolta di opere d'arte. Uffici pubblici si fanno carico della cura e del mantenimento delle opere d'arte. Il commercio d'arte provvede al mercato. Così, intorno alle opere d'arte sussistenti di per sé si genera una mena di attività che, in breve e senza alcun significato spregiativo, denominiamo *industria dell'arte*. Essa procura la via d'accesso alle stesse opere d'arte. Certamente – dal momento che esse, ora, sono sciolte dal riferimento alla produzione per mano dell'artista. Tuttavia, il semplice prescindere da questo riferimento non garantisce ancora che noi, ora, sperimentiamo l'essere-opera dell'opera; giacché l'industria dell'arte, in verità, conduce [7] ancora una volta le opere all'interno di un riferimento, e precisamente a quello dell'attività collaterale che circonda le opere. Qui l'opera viene incontro nel modo in cui è *oggetto* dell'industria dell'arte che prende cura, che spiega e che fruisce. Ma siffatto *essere-oggetto*, di nuovo, non dev'essere equiparato all'essere-opera dell'opera.

Portiamoci dinanzi ad opere della grande arte – in cospetto degli Egineti nella collezione di Monaco, dinanzi alla “Barbarina” di Strasburgo al Liebighaus di Francoforte<sup>2</sup>, oppure nella cerchia dell’“Antigone” di Sofocle. Le opere sono trasferite dal loro luogo e spazio autentici. Quanto al rango complessivo e a tutte le cosiddette “qualità”, nonché alla capacità di provocare un'impressione, il loro essere-opera, di certo, non è più quello autentico. Per quanto possano essere ancora così ben conservate e comprensibili, il trasferimento all'interno della collezione e l'assunzione nella custodia che ne assicura la trasmissione le hanno sottratte al loro mondo. Ma anche se ci affatichiamo a rendere reversibili o ad evitare simili trasferimenti di opere, an-



dando per esempio a visitare il tempio di Paestum sul posto e il duomo di Bamberg sulla sua piazza – il mondo delle opere conservate si è disgregato. Possiamo ovviamente riprodurlo nei suoi tratti e figurarlo nella rammemorazione storica. Tuttavia, sottrazione-di-mondo e disgregazione-di-mondo non saranno mai più reversibili. Certamente, potremmo fare esperienza delle opere come “espressione” della loro epoca, come testimonianze di ciò che furono un tempo grandiosità e potenza di un popolo. Possiamo “entusiasmarci” per i nostri “maestosi duomi tedeschi”. E tuttavia – sottrazione-di-mondo e disgregazione-di-mondo hanno infranto il loro essere-opera.

L’essere-oggetto delle opere all’interno dell’industria dell’arte, l’essere-generate delle opere per mano dell’artista sono entrambe determinazioni possibili dell’essere-opera. Ma quelle sono una conseguenza, questa invece una condizione concomitante dell’essere-opera [sic]. Non soltanto quelle non esauriscono quest’ultima, ma persino inibiscono – prese per sé – lo sguardo sull’essere-opera e sul rispettivo sapere.

Tuttavia, fintanto che non cogliamo l’opera nel suo essere-opera, la domanda sull’origine dell’opera d’arte rimane senza un punto d’avvio assicurato in maniera sufficiente.

Ma perché, in effetti, la determinazione dell’essere-opera dell’opera è così difficile? Perché l’essere-opera si determina a partire da ciò in cui l’opera prende fondo. E *questo fondamento* soltanto è l’origine dell’opera d’arte secondo la sua essenza e la sua necessità. Esso non risiede nell’artista come causa dell’essere-generata dell’opera. L’origine dell’opera d’arte è l’arte. L’arte non è perché ci sono opere d’arte, bensì, al contrario, poiché e in quanto accade arte, persiste la necessità dell’opera. E soltanto la necessità dell’opera è il fondamento di possibilità dell’artista.



Per il momento, si tratta semplicemente di affermazioni. Esse ci conducono a una situazione singolare. La domanda sull'origine dell'*opera d'arte* deve procedere dall'essere-opera dell'*opera*. Ma questo essere-opera si determina in primo luogo, ovvero di già, a partire dall'origine. Ciò che cerchiamo, l'origine, dobbiamo già possederlo, e ciò che possediamo, dobbiamo dapprima cercarlo. Qui ci muoviamo in *circolo*. Ma tutte le volte – quanto meno in filosofia – ciò deve [8] valere come contrassegno del fatto che la formulazione della domanda è in ordine. La difficoltà in base alla quale soltanto e per la prima volta a conclusione dell'esposizione siamo pronti per il cominciamento è inaggrabile.

Alla co-esecuzione del movimento circolare del nostro domandare perveniamo però soltanto mediante un salto. E, alla fin fine, questo salto è l'unica modalità del corretto e concomitante sapere dell'origine circa la quale ci informiamo nella domanda. In tal senso, tutto dipende dal fatto che prendiamo il corretto slancio per questo salto. Secondo l'impianto delle presenti considerazioni, esso consiste nell'acquisizione del sufficiente concetto preliminare dell'*opera d'arte* nel suo essere-opera.

### I – *L'opera d'arte in quanto opera*

Quanto detto fin qui serviva alla prevenzione dei fraintendimenti nei confronti dell'essere-opera dell'*opera*, vuoi nel senso dell'essere-generata per mano dell'artista, vuoi in quello dell'essere-oggetto dell'industria dell'arte. Per lo più, essi si trovano persino congiunti. L'*opera d'arte* vi sta ancora e sempre in un riferimento ad altro e non viene afferrata concettualmente a partire da essa stessa. Ma possiamo poi in generale cogliere qualcosa di per se stesso, all'infuori di ogni riferimento? Come minimo, inoltre, questo stesso cogliere è certamente e ogni volta un riferimento. Questa questione fondamentale sia lasciata per ora da parte. Essenziale, in vista del nostro compito, è adesso un'altra domanda: in generale, il tentativo di *riscattare* l'*opera* da ogni riferimento ad altro all'infuori di essa non contravviene proprio all'essenza dell'*opera stessa*? Certamente, giacché l'*opera* vuol essere manifesta *in quanto opera*. E per la precisione essa non viene condotta in via supplementare all'interno di una manifestatività, a ciò non si mira nemmeno o soltanto *in una concomitanza*, bensì essere-opera significa essere-manifesto. Però la domanda è che cosa vogliamo dire, qui, manifestatività e dimensione pubblica. Non il pubblico che all'interno dell'industria dell'arte e in concomitanza con essa girovaga di qua e di là. In generale, ciò in cui l'*opera* "opera" mentre sta sospesa fuori nell'aperto non è mai qualcosa di sussistente nel quale essa abbia soltanto

ad imbattersi come in un destinatario appropriato, bensì nell'essere-manifesto dell'opera quest'ultima si procura per la prima volta la propria dimensione pubblica. Rispetto al "pubblico", laddove esso esiste, l'unico riferimento che essa possiede è il distruggerlo. E da questa forza di distruzione si misura la grandezza di un'opera d'arte.

Da sé, questo prendere riferimento nell'aperto è certamente essenziale per l'essere-opera; ma esso prende fondo, per parte sua, nel *tratto fondamentale* dell'essere-opera, che ora dev'essere portato gradualmente alla luce.

Noi domandiamo dell'opera come essa è di per sé e presso di essa. L'opera è presso se stessa fintanto che essa, l'opera, è all'opera. E l'opera d'arte è all'opera nella sua *disposizione*.

Con questa denominazione sia indicato un tratto nell'essere-opera dell'opera. Rispetto all'opera d'arte, si parla abitualmente di "disposizione" nel senso della sistemazione di un'opera in una collezione o della collocazione dell'opera in un posto appropriato. Dalla mera sistemazione e collocazione la disposizione è essenzialmente diversa nel senso dell'erezione: ad esempio, il costruire un determinato tempio di Zeus, oppure il porre-dritta, ovvero il [9] portare-in-posizione una determinata statua di Apollo, oppure il portare in scena una tragedia, che però, allo stesso tempo, non è soltanto l'erezione di un'opera dettata e in parole nella lingua di un popolo.

Siffatta disposizione in quanto *erezione* è consacrazione e celebrazione. Consacrare significa "rendere sacro", nel senso che nell'offerta conforme all'opera il sacro viene aperto in modo inaugurale in quanto ciò che è sacro e il Dio viene cercato strappandolo dentro l'aperto della sua presenzialità. Alla consacrazione appartiene la celebrazione in quanto omaggio alla dignità e allo splendore del Dio. Dignità e splendore, i quali vengono aperti in modo inaugurale nel celebrare che è conforme all'opera, non sono proprietà, accanto o dietro alle quali, oltre ciò, stia ancora il Dio, bensì esso si fa presente nella dignità e nello splendore.

Ogni disposizione nel senso dell'erezione consacrante-celebrante è anche sempre posizione-costruttiva in quanto modalità di collocazione dell'edificio e della statua, in quanto dire e nominare all'interno di una lingua. All'inverso, però, una collocazione e una sistemazione di un "prodotto artistico" non sono già una disposizione nel senso dell'erezione che pone-in-costruzione; questa, infatti, presuppone che l'opera da erigere, da disporre, possieda *già in sé* il tratto essenziale della disposizione, sia cioè essa stessa, in ciò che le è più proprio, *disponente*. Ma in che modo dobbiamo cogliere questa "disposizione" autentica, che contribuisce a costituire l'essere-opera dell'opera?

L'opera è in sé un ergersi nel quale un mondo viene spalancato a forza e, in quanto aperto in modo inaugurale, messo a dimora. Ma che

cos'è – un *mondo*? Ciò si lascia dire qui esclusivamente nell'allusione più grezza. Per cominciare con una prevenzione: il mondo non è l'agglomerato delle cose sussistenti in quanto risultato di un'enumerazione, eseguita in dettaglio o anche solo pensata, delle medesime. Tuttavia, se non è la somma di ciò che è sussistente, tanto meno il mondo è l'*ambito* solamente immaginato e mentalmente prefigurato per il sussistente. Il mondo mondifica – esso dirotta il nostro esserci in quanto è una scorta all'interno della quale permangono aperti, per noi, l'indugio e la fretta, la lontananza e la prossimità, l'ampiezza e l'angustia di ogni essente. Questa scorta non viene mai incontro come oggetto, ma, indiziando, trattiene estatizzati il nostro fare e lasciare entro una compaginazione di rimandi, a partire dai quali la grazia che chiama con un cenno e la sciagura che abbatte con un colpo, proprie degli Dèi, hanno il loro avvento – e restano assenti. Anche questo restare-assente è una modalità in cui il mondo mondifica. Questa scorta indiziante può soccombere al disordine ed essere così un *non-mondo*. Tuttavia, sia essa mondo o non-mondo, questa scorta indiziante resta sempre, in ogni inoggettualità, più essente di qualsiasi delle cose sussistenti e a portata di mano, nelle quali, in modo conforme alla quotidianità, crediamo di essere di casa. Il mondo, però, è sempre il non-familiare; mentre sappiamo ciò, non sappiamo cosa sappiamo. (Ma il mondo [non è] mai oggetto *contrastante*, che *sta* dinanzi a noi, bensì in-oggetto nel senso di in-*contrastante*, che noi esploriamo).

Ora, il mondo è ciò che l'opera in quanto opera es-pone, esso cioè e-rompe e conduce l'aperto a stare, alla dimora mondificante. Es-ponendo in tal guisa, l'opera è all'opera. Un prodotto artistico in senso ampio al quale faccia difetto questo tratto essenziale della disposizione-di-mondo non è un'opera d'arte, ma un pezzo di bravura artistica, che non è all'opera in nulla, bensì mette soltanto in mostra un vuoto essere-capace e forse provoca persino una qualche "impressione".

[10] Mentre l'opera reale, ergendosi, libera e tiene in serbo un mondo, in essa è all'opera quel sovrano rifiuto che allontana il sussistente usuale. Il non-familiare che si addensa attorno ad ogni opera è quell'isolamento nel quale l'opera stessa – proprio e soltanto disponendo il suo mondo – si ripone. Esclusivamente in forza di questa solitudine, all'opera riesce di ergersi-fuori nell'aperto, inaugurandolo, e di procurarsi la sua dimensione pubblica. Tutte le cose che allora entrano a far parte della sua cerchia mutano *in modo tale* che è come se le avesse colpite un che di inesauribile-inaggrabile.

Mentre l'opera è opera, essa conduce il suo mondo all'aperto ergersi, si procura per la prima volta il compito al servizio del quale sta, crea essa stessa, per la prima volta, lo spazio che essa domina da parte a parte, determina essa stessa, per la prima volta, il luogo nel quale essa giunge all'erezione. La disposizione come erezione consacrante-celebrante

prende sempre fondo nella disposizione come ergentesi liberazione di un mondo. Quella può restare interdotta a questo. Quella può insabbiarsi nell'inessenziale della mera collocazione di prodotti artistici. Dopotutto, all'opera eretta può toccare la sorte della sottrazione-di-mondo e della disgregazione-di-mondo. L'opera resta certamente sussistente, ma non c'è più, è in fuga. Questo essere-via non è però un nulla, bensì la fuga stessa permane nell'opera sussistente, posto che essa sia un'opera, e allora tale fuga si trova ancora soltanto nel frammento (laddove l'intatta conservazione di un prodotto non ne fa ancora un'opera).

In uno con l'*es-posizione*, all'essere-opera dell'opera appartiene la *deposizione*. Fin dall'inizio, mettemmo senz'altro da parte la produzione per mano dell'artista, giacché l'essere-opera non può essere afferrato concettualmente a partire dall'essere-generata, bensì, al contrario, l'essere-generata a partire dall'essere-opera. Ma con deposizione e produzione non intendiamo il medesimo. Per contrassegnare il tratto essenziale nell'essere-opera denominato con questo termine, procediamo, corrispondentemente a quanto abbiamo fatto per la "disposizione", dal significato corrente. Ogni opera, in quanto essa è, è deposta a partire da pietra, legno, metallo, colore, suono e lingua. Tutto ciò, impiegato nell'approntamento, lo si chiama *materia*. Essa viene condotta entro una forma. Successivamente, tale scomposizione dell'opera d'arte secondo materia e forma lascia maturare ancora ulteriori distinzioni secondo argomento, contenuto e configurazione. L'utilizzo delle determinazioni di materia e forma in riferimento all'opera d'arte è possibile sempre e in qualsiasi momento, di esso si occupano tutti con facilità e per questo, da secoli, è divenuto corrente. E tuttavia, tali determinazioni non sono affatto ovvie. Esse discendono dall'interpretazione del tutto univoca dell'essente che *Platone* e *Aristotele* fecero valere alla fine della filosofia greca. Secondo di essa, tutto l'essente possiede ogni volta un suo proprio aspetto, che si mostra nella sua forma. Un essente sta all'interno di tale forma in quanto è approntato a partire da qualcosa e in vista di qualcosa. Esso può apprestare se stesso in direzione di ciò che esso stesso è, come tutto ciò che è cresciuto spontaneamente; esso può essere fabbricato. L'essente in quanto essente è sempre il sussistente approntato. Quest'interpretazione dell'essere dell'essente, tuttavia, non solo non è ovvia, ma non è nemmeno attinta dalla sperimentazione dell'opera d'arte in quanto opera *d'arte*, bensì, [11] tutt'al più, dalla sperimentazione dell'opera d'arte in quanto cosa fabbricata. Di conseguenza, la scomposizione secondo materia e forma è applicabile all'opera sempre e in ogni momento, pur essendo al contempo e altrettanto sicuramente non vera, se almeno in virtù di essa dev'essere colto l'essere-opera dell'opera.

Se noi dunque contrassegniamo l'essere-opera dell'opera tramite un secondo tratto essenziale, che denominiamo *deposizione*, allora con ciò

non può intendersi che essa sia costituita da una materia. Intendiamo piuttosto questo, che l'opera, nel suo essere-opera, è deponente, e questo in senso letterale. Ma che cosa depone qui l'opera in quanto tale e in che modo essa è deponente? Così come l'opera si erge nel suo mondo, altrettanto essa si risprofonda nella massività e nel pesante della pietra, nella durezza e nella lucentezza del metallo, nella compattezza e nella duttilità del legno, nello sfavillio e nella cupezza del colore, nella risonanza del suono e nella forza nominativa della parola. Ma tutto questo è solamente e in primo luogo materia, che viene raccattata da qualche parte, utilizzata e consumata nella fabbricazione, e che successivamente scompare come mera materia a causa della messa in forma? Tutto ciò non viene in luce per la prima volta nell'opera, siano gravità, rilucenza, sfavillio, risonanza: materie che vengono "domate"? O non è invece il gravare del masso e la lucentezza dei metalli, lo stagiarsi in altezza e la duttilità dell'albero, la luce del giorno e il buio della notte, il mugghiare delle onde e il bisbigliare tra i rami? Come potremmo nominare tutto ciò? Di certo, non materia in quanto mezzo per l'approntamento di qualcosa. L'unisono di quest'insuperabile pienezza noi lo chiamiamo la *terra* e con ciò non intendiamo una massa materiale sedimentata e nemmeno il globo planetario, bensì l'unisono di mare e monti, di tempeste ed aria, di giorno e notte, gli alberi e l'erba, l'aquila e il destriero. Questa terra – che cos'è? Ciò che dispiega costante pienezza e purtuttavia si riprende sempre indietro e trattiene ciò che è dispiegato. La pietra grava, mostra il suo pesante e proprio così si ritrae in se stessa; il colore si accende e resta tuttavia chiuso; il suono risuona e tuttavia non emerge nell'aperto. Ciò che emerge nell'aperto, invece, è esattamente questo chiudersi ed è questa l'essenza *della terra*. Tutte le sue cose rifluiscono nel reciproco unisono, eppure: in ognuna delle cose che si chiudono è il medesimo non-conoscersi.

L'opera depone qui la terra, la pone come ciò che nell'aperto si chiude. L'opera non è costituita dalla terra nel senso di una materia, bensì tiene testa alla terra, sopporta il suo chiudersi. Mentre in tal guisa l'opera mette in sé a disposizione la terra, essa ripone se stessa nella terra come nel suo chiudentesi fondamento, sul quale essa viene a riposare; un fondamento che, in quanto chiudentesi sempre e in modo conforme all'essenza, è un fondo abissale. Entrambi i tratti essenziali nell'essere-opera dell'opera, la disposizione in quanto ergentesi apertura inaugurale di mondo e la deposizione in quanto ricompaginante custodia della terra che si chiude non sono casualmente congiunti nell'opera in quanto tale, ma stanno in un mutuo riferimento conforme all'essenza. Nondimeno, entrambi i tratti sono quello che sono soltanto mentre prendono fondo nell'autentico tratto fondamentale dell'essere-opera, che adesso è necessario nominare.

[12] In quanto scorta che apre in modo inaugurale, il mondo che l'opera, ergendosi, tiene in serbo si rivolge alla terra e non tollera alcunché di chiuso, di ascoso. Ma nel suo chiudersi, la terra che l'opera, deponendo, lascia serrare vuole essere e riprendere tutto in sé. Ma proprio per questo, la terra non può fare a meno del mondo inaugurato, se essa stessa deve risplendere nel pieno impeto del chiudersi e del trattenere tutte le cose. E il mondo, daccapo, non può distaccarsi dalla terra, se, in quanto *scorta* mondificante, esso deve lasciarsi pervenire a qualcosa che si può condurre. Il mondo è contro la terra e la terra contro il mondo. Essi sono nella *contesa*. Nondimeno, questa contesa è l'intimità del loro controverso coappartenersi. Disponendo mondo e deponendo terra, l'opera è al contempo la contenzione di questa contesa. Contenzione non significa qui repressione e superamento della contesa, bensì, al contrario, sopportare la contesa in quanto tale, anzi *essere* questa stessa contesa. La contesa, però, non è soltanto la *conseguenza* del fatto che mondo e terra, nella disposizione e nella deposizione, vanno a cozzare l'uno contro l'altra, bensì, poiché l'opera nel fondamento della sua determinazione è siffatta contenzione, è per questo che essa accende e custodisce la contesa. Poiché il tratto fondamentale dell'essere-opera è la contenzione, per questo disposizione e deposizione sono i tratti essenziali di questo essere°. Ma perché l'opera, nel fondamento del proprio essere, dev'essere siffatta contenzione? In che cosa prende fondo l'essere-opera dell'opera, perché si appaghi in essa? Questa è la domanda sull'origine dell'opera d'arte. Noi ce ne facciamo carico non appena viene comprovato in modo sufficiente *in che modo* l'opera, in quanto contenzione, è in primo luogo integralmente presso essa stessa e in secondo luogo è *autenticamente all'opera*.

Come accade la contenzione di quella contesa? L'oscura asprezza e l'attraattivo pesantore della terra, la sua irrisolta impellenza e il suo risplendere, la sua impronunciata reticenza su tutte le cose, in una parola: la dissipantesi durezza del suo chiudersi, viene sopportata, *daccapo*, in una durezza. Ed è quella di avere limite nel taglio di contorno, nel taglio verticale e nel taglio orizzontale. Mentre il chiudentesi deve venire stagiato via nell'aperto, questo stesso stagiante deve farsi ritaglio, limite che tratteggia e compagine. Qui, nel tratto fondamentale dell'essere-opera in quanto contenzione, risiede il fondamento della necessità di ciò che noi chiamiamo "forma". Senza tener dietro ora più da vicino all'origine della "forma" in quanto tale, domandiamo ciò che è più urgente: che cosa viene infatti conquistato, contendendo, in questa contenzione della contesa?

In tanto l'opera è contenzione, in quanto essa estatizza la terra, aprendola in modo inaugurale, in un mondo. Questo stesso mondo, in quanto scorta indiziante, non sospinge mai nella terra. Ma questa estatizzazione che spinge dentro, sospinge innanzi l'opera e inaugura un

aperto. È il centro *del* margine entro cui la terra è chiusa in modo conforme al mondo e il mondo è aperto in modo conforme alla terra. L'opera fonda per la prima volta questo margine mentre lo apre in modo inaugurale. Questo margine è l'apertità del Ci in cui le cose e gli uomini giungono a stare, onde sostenerlo.

L'opera architettonica che, in quanto tempio, trattiene la figura del Dio, al contempo, attraverso l'aperto porticato, la lascia stare fuori nella regione che solo così è fondata come sacra. Ergendosi in un mondo e ridando nella terra, il tempio apre in modo inaugurale il Ci in cui un popolo perviene a se stesso, ossia alla compaginante potenza del suo Dio. Attraverso l'opera, per la prima volta la terra si fa conforme al mondo e [13], in quanto tale, si fa patria. Allo stesso tempo, nell'opera in parole accadono il nominare e il dire attraverso i quali l'essere delle cose viene alla parola per la prima volta e, insieme con il dicibile, viene al mondo l'indicibile. In siffatto nominare di colui che detta, ad un popolo vengono conati in anticipo i suoi grandi concetti dell'essente in totalità. Nell'opera del costruire e del dire e del dare forma in senso plastico-figurativo viene conquistato, contendendo, il Ci, il centro espandibile e radicato, in cui e a partire da cui un popolo fonda il suo abitare storico – diviene cioè non-familiare nell'essente, per fare sul serio con lo spaesante dell'essere.

L'essenza dell'essere-opera risiede nella contenzione della contesa tra disposizione e deposizione, la quale conquista in sé, contendendo, l'aperta intimità di terra e mondo.

Con questa determinazione essenziale dell'essere-opera dell'opera viene guadagnato un presidio che rende possibile una decisione sulla concezione tradizionale e corrente dell'opera d'arte. Questa sarebbe *rappresentazione di qualcosa*. Di certo ci si è gradualmente allontanati dall'opinione per cui l'opera sarebbe l'imitazione di qualcosa di sussistente, nei termini di una copia e di un duplicato. Ma con ciò la concezione dell'opera come rappresentazione non è in alcun modo superata, bensì soltanto occultata; infatti, sia che l'opera venga assunta come “farsi sensibile dell'invisibile”, sia, al contrario, come farsi simbolo del visibile in un'immagine-sensibile, ogni volta, in simili determinazioni, si insinua di soppiatto l'opinione pregiudiziale, accolta in modo inquestionato, secondo cui la prestazione fondamentale dell'opera sarebbe purtuttavia e ancora la rappresentazione di qualcosa.

L'erroneo di questa interpretazione dell'essere-opera discende dalla stessa fonte della caratterizzazione affrettata e unilaterale dell'opera in quanto cosa approntata. Secondo di essa, l'opera è *innanzitutto*, e ciò significa sempre “autenticamente”, una materia formata, al pari di una scarpa o di una scatola. Ma al contempo, dopotutto, l'opera dovrebbe dire ampiamente, al di là di ciò che essa innanzitutto è, qualcosa d'altro (*ἄλλο ἀγορεύειν*); la cosa portata a termine viene messa anco-

ra insieme con qualcos'altro (συμβάλλειν). Allegoria e simbolo offrono le rappresentazioni di base secondo le quali l'opera d'arte, nelle più diverse declinazioni, viene determinata come una più elevata formazione plastico-figurativa portata a termine.

Questa rappresentazione dell'opera d'arte, carente già nell'impostazione, viene poi resa ancor più confusa per mezzo di determinazioni che risalgono in modo analogo alla distinzione tra materia e forma. La materia, cioè, viene equiparata al *sensibile*. All'interno del sensibile in quanto "elemento dell'arte" vengono a rappresentazione il non-sensibile e il sovrasensibile. Se qui la materia vale come il sensibile, allora essa viene assunta come ciò che *cade sotto* i sensi, che è tale da divenire accessibile attraverso i sensi e i loro apparati. Con ciò, sulla materia stessa e sulla modalità della sua appartenenza all'essere-opera non viene detto proprio nulla. E inoltre, questa determinazione d'accesso è non vera rispetto alla presunta materia; infatti il gravare di una pietra, l'opacità di un colore, timbro e fluidità di una costruzione linguistica certamente non vengono sperimentati senza i sensi, ma mai e poi mai attraverso di essi soltanto. Nella sua chiudentesi pienezza, ammesso che simili caratterizzazioni dicano qualcosa, la terra è tanto sensibile quanto non-sensibile.

[14] L'introduzione della determinazione del "sensibile" coglie altrettanto poco qualcosa di essenziale dell'essere-opera dell'opera quanto quella, che le si accompagna, del materiale. Nondimeno esse sono entrambe, entro certi limiti, corrette e illuminanti. Fu così che la distinzione tra sensibile e sovra-sensibile divenne ben presto il filo conduttore per i molteplici tentativi di interpretazione allegorica e simbolica dell'opera e dell'arte in generale. Già laddove la distinzione di materia e forma diventa per la prima volta decisiva per ogni successiva posizione occidentale nei confronti dell'essente, ossia in *Platone*, la materia, intesa come il sensibile, viene ritenuta ciò che è inferiore di fronte all'idea, intesa come ciò che è superiore e non-sensibile. Di quando in quando, nella cerchia del pensiero cristiano, il sensibile inteso come l'inferiore diventa persino l'ostile, che dev'essere superato. L'opera si prende cura così dell'addomesticamento del sensibile e dell'innalzamento verso ciò che è superiore e che in esso viene rappresentato. Sia che questo discredito del sensibile venga adesso attuato in proprio, oppure respinto, la rappresentazione di qualcosa continua a vigere come *la* prestazione dell'opera. Tuttavia, l'opera non rappresenta nulla; e questo per il semplice ed unico motivo che essa non ha nulla da dover rappresentare. Infatti, mentre nella contenzione della contesa tra terra e mondo l'opera inaugura entrambi secondo la modalità che le è ogni volta propria, essa conquista contendendo, prima fra tutti, l'aperto, ossia la radura alla cui luce l'essente in quanto tale viene incontro come al primo giorno oppure – se divenuto quotidiano – si fa incon-



tro trasformato. L'opera non può rappresentare nulla perché, al fondo, non ne va mai di un già stante ed oggettuale, posto, naturalmente, che essa sia un'opera d'arte e non semplicemente una sua contraffazione. L'opera non rappresenta mai, bensì *dispone fuori* – il mondo, e *depone qui* – la terra; ed entrambe queste cose perché essa è contenzione di quella contesa. In forza di ciò l'opera resta un'opera, è semplicemente e soltanto essa stessa – e niente di più.

Ma allora in che modo è autentica l'opera? Che specie di realtà essa possiede?

Ad onta di alcuni mutamenti, predomina ancora, fino ad oggi, quell'interpretazione della realtà dell'opera d'arte alla quale Platone, ancora una volta, ha dato l'avvio. In tale contesto, daccapo, divenne decisiva quella determinazione preliminare dell'opera d'arte come cosa fabbricata. Di contro a ciò che è cresciuto spontaneamente dal sussistente e "dalla natura", ciò che è approntato dalla mano dell'uomo è ogni volta qualcosa di supplementare, a maggior ragione se esso riproduce cose di natura; dal canto loro, infatti, queste sono già copie di quei modelli che *Platone* chiama "idee". Ciò che è approntato, e così anche l'opera d'arte, diviene riproduzione di una copia di un modello. E poiché le idee rappresentano l'essente autentico, ossia ciò che le cose sono in verità, l'opera è solamente un'eco, in fondo autenticamente irreali. Se a differenza di Platone si tenta di rendere reversibile questo discredito della realtà dell'opera, allora, di contro alla costituzione sensibile dell'opera stessa, si deve mettere in campo la circostanza per cui essa rappresenterebbe, nonostante tutto, un contenuto non-sensibile "spirituale". Grazie a questa rappresentazione, dunque, l'opera d'arte risulta volentieri "più ideale" e più spirituale delle cose tangibili di tutti i giorni. Essa stacca l'ombra dal nostro ambito circoscritto e tutt'intorno le aleggia "un afflato spirituale". In tal modo, l'opera d'arte si sottrae alla realtà propria di ciò che è sussistente. La ricerca dell'opera è quella dell'[15]apparenza; questo non deve significare: "dell'illusione grossolana", come certo sembra ovvio pensare; infatti, il blocco di marmo modellato di una statua ci dà ad intendere che esso sia un corpo vivente, laddove, al contrario, esso è in verità soltanto una gelida pietra. L'opera è un'apparenza perché non è essa stessa quello che rappresenta, e tuttavia un'apparenza legittima, giacché nella rappresentazione essa porta pur sempre alla luce un che di insensibilmente spirituale.

In queste interpretazioni della realtà dell'opera d'arte, tale realtà viene rinviata da un'irrealtà ad un'altra. Ora l'opera non è ancora così reale come le cose sussistenti, ora non è più così reale come esse. Ogni volta, l'essere-sussistenti delle cose quotidiane, inteso come la vera realtà, resta ciò che è decisivo; commisurata ad esse, l'opera d'arte, interpretata nell'uno o nell'altro modo, è sempre irreali. E nondime-

no è vero il contrario di tutto ciò. Il tempio che si erge su un promontorio o in una valle dirupata, la statua che se ne sta lì nella regione sacra, queste opere sono in mezzo a molto altro: terra e mare, sorgenti e alberi, aquile e serpenti non solo non sono mai e in ogni caso semplicemente sussistenti, ma presidiano il centro nel diradato margine dell'apparire delle cose – essi sono più reali di ciascuna cosa, poiché ciascuno di essi può annunciarsi per la prima volta come essente soltanto nell'aperto, guadagnato, contendendo, in forza dell'opera. La dettatura di Hölderlin – sebbene presagita a stento – ristà nella lingua del nostro popolo più reale più di tutti i teatri, i film e le poesie, più reale degli edifici in cui ad esempio sono sistemate le librerie e le biblioteche, in cui compaiono, tangibili, i volumi delle sue opere complete. Più reale di tutto ciò è infatti la dettatura, dacché in essa è preparato per i tedeschi il centro ancora inesplorato del loro mondo e della loro terra, e tenute in serbo grandi decisioni.

Questa è davvero l'essenza più propria dell'essere-opera, che essa non può mai venire commisurata a ciò che è di volta in volta sussistente e a ciò che solo presuntivamente è autenticamente reale, bensì è essa stessa il canone dell'essente e dell'inessente. Di conseguenza, non esistono opere contemporanee che possano essere opere d'arte, ma sono invece opere dell'arte soltanto quelle che sono all'opera in modo tale da sollevare il proprio tempo all'altezza *di sé* e da trasformarlo. Più reale di tutto l'essente consueto è infatti l'opera in quanto centro inaugurale dell'esserci dell'esser-ci storico.

Quella solitudine di ogni opera d'arte è il segno che essa, nella contenzione della contesa, si erge nel suo mondo nel ri-posare nella sua terra. Il suo starsene lì è la contenuta discrezione del ritroso restarsene-in-sé. Il che però non significa che l'opera si eccepisca dalla realtà ordinaria; ciò è impossibile, giacché essa è già sospinta innanzi entro tale realtà come il suo sovvertimento e la sua confutazione. Quanto più tuttavia un'opera perviene a quella che si chiama "efficacia", tanto più essa deve restare isolata. Se le manca questa forza, allora essa non è un'opera dell'arte.

Questi pochi accenni grossolani dovevano indicare alla lontana l'essere-opera dell'opera. Era necessario [16] guadagnare con ciò un concetto preliminare dell'opera d'arte in quanto opera. Esso deve farci da guida se adesso vogliamo tentare di muovere un passo sulla via della domanda intorno all'origine dell'opera d'arte.

## II – *L'arte come origine dell'opera*

La caratterizzazione della contenzione della contesa tra mondo e terra come tratto fondamentale nell'essere-opera dell'opera ci ha so-

spinto verso questa domanda: *perché la contenzione è l'essenza dell'essere-opera?* Questa domanda, fin qui rimandata, sia ora presa in carico. La risposta anticipatrice suona: l'essere-opera dell'opera possiede il tratto fondamentale della contenzione, perché e nella misura in cui l'opera è un'opera "dell'"arte. "L'"arte? Dove e in che modo essa è? Esiste "l'"arte di per sé, in qualche tempo e da qualche parte? Nondimeno, prima che domandiamo *se* e *in che modo* "l'"arte sia, è necessario chiarire *che cosa* mai essa sia. La parola "arte" resta sempre e soltanto un vuoto nome collettivo per tutto quello che si verifica all'interno dell'industria dell'arte, oppure essa è semplicemente, soltanto e volta per volta l'opera stessa? Nessuno dei due. La domanda: "che cosa è l'arte?", ora, non la poniamo più senz'altro nel vuoto. Mentre domandiamo: in che cosa ha il suo fondamento l'essere-opera dell'opera? noi cerchiamo Quello che nella contenzione accade autenticamente in anticipo rispetto a sé. Si impone la domanda: che cosa è all'opera nell'opera, al principio e alla fine? Mentre domandiamo in questo modo, sappiamo che ci muoviamo nel circolo.

L'opera – permanendo presso di sé, recedendo in sé e consistendo in tal guisa – apre in modo inaugurale il "Ci", il centro dell'aperto nella cui radura l'essente in quanto tale si spinge a stare e si mostra. Questo aperto include in sé, unitariamente, l'irruzione di un mondo e il chiudersi della terra. Coi che è come la chiudentesi entra nell'aperto. Il mondo si fa inascoso e la terra si chiude, ma nell'aperto. E mentre quest'intimità dell'aperto contenzioso tra il nascondentesi e il disascondentesi accade, ciò che fin lì valeva come il reale si rende finalmente manifesto come l'inessente. Emerge alla luce del giorno, ossia nell'aperto, il fatto che fino ad ora predominavano coprimento e distorsione e contraffazione dell'essente. Nella contenzione accade qualcosa del genere: l'apertura inaugurale dell'apertità del contenzioso tra inascoso ed ascoso, il venir fuori di coprimento e contraffazione, – questo accadere in sé compaginato è l'accadere di ciò che chiamiamo *verità*. L'essenza della verità, infatti, non consiste nella concordanza di una proposizione con un fatto, bensì verità è questo accadere fondamentale dell'apertura inaugurale dell'apertità dell'essente in quanto tale. Di conseguenza, alla verità appartengono in misura essenziale l'ascoso e il nascondersi (il mistero), così come il coprimento e la contraffazione e la distorsione – la non-verità.

Nell'opera in quanto tale è all'opera l'accadere della verità, il che significa che, nell'opera, la verità è posta in opera. *La messa-in-opera della verità, questa è l'essenza dell'arte.* Verità, bisogna sempre considerare questo, non vuol dire qui *una* qualsiasi verità, un singolo che di vero, qualcosa come un pensiero e una proposizione, un'idea o un valore, che all'incirca vengano "rappresentati" dall'opera, bensì vuol dire l'essenza del vero, l'apertità di ogni aperto. Ovviamente, con ciò [17]

abbiamo guadagnato soltanto una prima indicazione dell'essenza dell'arte a partire dall'essere-opera. Nell'arte, la verità accade come divenire-manifesto dell'essente. Tuttavia, non risulta *ancora* comprovato che e in che modo l'arte sia l'*origine* dell'opera. Chiamiamo origine, in un concetto preliminare, quella specie di fondamento che rende necessario l'essere-opera dell'opera nella sua necessità.

L'arte è il mettere-in-opera la verità. Allora le cose stanno così: da una parte sussiste un'opera e dall'altra la verità. E questa viene *trapiantata* in quella per mezzo dell'arte. Non è in alcun modo così: infatti l'opera non sussiste prima della verità, né questa prima dell'opera, bensì: mentre essa si fa opera, la verità accade. Tuttavia – e questa è la domanda risolutiva – *perché, affinché la verità accada, essa deve venire all'opera?*

Se la verità viene all'opera per la prima volta *con* l'opera e *nell'*opera, e non è dapprima sussistente da qualche parte, allora essa deve *divenire*. Donde viene l'inaugurazione dell'apertità dell'essente? Forse, diciamo così, dal nulla? In effetti è proprio così, se con il non-essente si intende quel sussistente che, in forza dell'opera, viene per così dire sovvertito e confutato come l'essente solo presuntivamente vero. La verità non viene mai desunta da questo qualcosa di già sussistente. Piuttosto, l'apertità dell'essente accade mentre viene progettata, *dettata*. Tutta l'arte, nell'essenza, è dettatura, ossia il disserrare quell'aperto nel quale Tutto è altro dal consueto. In forza del progetto dettante, il consueto e quel che è durato fin qui si fanno inessenti. La dettatura non è il randagio escogitare qualcosa a piacimento, non è un librarsi nell'irreale. Ciò che la dettatura in quanto progetto, tenendo separato, apre in modo inaugurale (progetta in anticipo), questo aperto, lascia fare per la prima volta all'essente il suo ingresso e lo porta ad illuminazione.

La verità in quanto apertità accade nel progetto, nella dettatura. In quanto mettere-in-opera la verità, l'arte è, in modo conforme all'essenza, dettatura. E tuttavia, non è puro arbitrio ricondurre arte architettonica, arte plastico-figurativa e arte musicale alla dettatura, alla poesia? Sarebbe così se noi volessimo interpretare le sunnominate "arti" a partire dall'arte della parola e come specie di questa. L'arte della parola, la "poesia", è di per sé tuttavia *soltanto una modalità* del progettare, del dettare in questo senso determinato, ma *ampio*. Nonostante ciò, l'opera in parole, la dettatura in senso stretto, possiede una posizione *eminente* nell'insieme dell'arte. Negli artisti e nelle loro opere, per esempio in opere architettoniche e plastico-figurative, si è soliti identificare, di volta in volta, un "linguaggio delle forme". Perché linguaggio, per un'opera architettonica? Ora, linguaggio è senz'altro "espressione". E proprio questo, ossia "espressione", è anche l'arte. E perciò tutta l'arte è "linguaggio". E poiché l'arte della parola si chiama "dettatura", tutta l'arte è parimenti dettatura. La determinazione

essenziale dell'arte in quanto dettatura non potrebbe essere fraintesa in modo più grossolano che attraverso simili "spiegazioni". La documentazione della sua insostenibilità potrà illustrare il senso genuino della proposizione secondo cui l'arte è dettatura.

Sia concesso, prima di tutto, che la determinazione dell'arte come espressione possiede una sua correttezza. L'opinione per cui l'arte sarebbe espressione è tanto inoppugnabile quanto l'enunciato: la motocicletta è qualcosa che fa rumore. Qualsiasi tecnico scoppierebbe in una risata [18] di fronte a una simile determinazione essenziale di questo mezzo meccanico. Tuttavia, nessuno ride se da gran tempo si parla a vanvera del fatto che l'arte sarebbe "espressione". Certamente, l'Acropoli è espressione dei greci e il Duomo di Norimberga è espressione dei tedeschi e il "bèe" – è espressione della pecora. Altrettanto certamente, l'opera d'arte è una particolare espressione, ossia un vero e proprio "bèe" – probabilmente. Ma l'opera non è certo opera perché è espressione, bensì essa è espressione perché è un'opera. Di conseguenza, non soltanto la caratterizzazione dell'opera in termini di espressione non contribuisce in nulla alla determinazione dell'essere-opera, ma inibisce già ogni domanda genuina su questo essere.

Ma questa caratterizzazione dell'arte come espressione, smisuratamente corretta e ciò nondimeno inconsistente, non è valida neppure per il linguaggio. Il linguaggio è certamente al servizio dell'intesa, della discussione e dell'accordo. Ma esso non è soltanto, e non è in primo luogo, un'espressione fonetica, oppure scritta, di ciò che dev'essere comunicato, per l'appunto il vero e il non-vero, ossia l'essente manifesto o contraffatto *in quanto* manifesto o contraffatto. Il linguaggio non comunica soltanto il manifesto e nemmeno si limita a promuoverlo ulteriormente, bensì, in primo luogo e autenticamente, l'essenza del linguaggio è il sollevare per la prima volta l'essente in quanto essente nell'aperto. Laddove nessun linguaggio, come in pietra, pianta e animale, lì non è alcuna apertità dell'essente, e in tal senso neanche un'apertità del non-essente e dell'inessente e del vuoto. Mentre il linguaggio nomina le cose per la prima volta, siffatto nominare conduce per la prima volta l'essente alla parola e all'apparire. Questo nominare e dire è un progettare, nel che è *indetto* in quanto che cosa l'essente è manifesto. Questo indire progettante è al contempo *disdetta* di ogni opaco disordine. Il dire progettante è dettatura, la dizione del mondo e della terra e con ciò del margine per la prossimità e la lontananza degli Dèi. La lingua originaria è siffatta dizione in quanto dettatura originaria di un popolo, in cui per esso sorge il suo mondo e comincia a chiudersi la sua terra *in quanto* sua. La dettatura è l'essenza del linguaggio e soltanto *in conseguenza* di ciò essa può *anche* farsi "espressione". La dettatura in senso stretto, la poesia, resta la configurazione fondamentale dell'arte (dettatura in senso ampio), ma questo perché

nel *dire* dettante per l'esserci umano viene in generale progettato e reso possesso l'aperto in cui l'essente in quanto essente perviene al dispiegamento e alla custodia. Per contro, costruire e dare forma in senso plastico-figurativo accadono sempre nel già aperto della dizione e del dire, e proprio per questo non sono mai, in quanto vie dell'arte, linguaggio, bensì un dettare ogni volta proprio.

Ma la determinazione dell'essenza della dettatura in quanto progettare *non esaurisce* la sua essenza. Senza lo sguardo nell'essenza *piena* della dettatura, il che vuol dire dell'arte, non cogliamo ancora il divenire della verità. Soprattutto, non afferriamo concettualmente in che misura qualcosa come l'opera sia necessaria per il divenire della verità. (Il fondamento della necessità dell'opera è ogni volta il suo salto d'origine.)

L'essenza piena della dettatura viene in luce nella proposizione: dettatura – l'essenza dell'arte – è *istituzione dell'essere*. Non, dunque, produzione dell'[19]essente. Ma che cosa significa essere, a differenza dall'essente che noi, secondo di esso, nominiamo in tal modo? Questo essente qui, l'organo, lo cogliamo, e lo cogliamo ad esempio nella sua differenza rispetto a un gatto. L'organo è. Ma questo essere lo cogliamo a fatica, sebbene siamo altrettanto certi del fatto che l'organo è e non non è, così come sappiamo che esso è un organo e non un gatto. Ma certo noi assumiamo più volentieri l'organo e il gatto e lasciamo l'essere ai filosofi. E tuttavia, nonostante tutto questo grande buon senso e la sua prossimità alla vita, cos'è a noi più prossimo dell'essere? Cosa "*sarebbero*" l'organo e il gatto e tutto ciò che è consueto, senza l'essere? Affinché però esso non resti una mera parola, il che, anche ad onta di ogni incoglibilità, senz'altro non è, può servire come espediente un'indicazione-guida: noi presagiamo l'essere e il suo concetto se cogliamo quell'apertità, nominata sempre di nuovo, che appare nel progetto dettante. L'essere è quel che cosa e in che modo l'essente, volta per volta, è per noi manifesto *ed* ascoso. L'essente è *di per sé* soltanto in forza di ciò che *noi* siamo essenzialmente *per* l'essere.

Immediatamente, per esempio in una proposizione, voler dire che tipo di ente sia l'essere significa già disconoscerlo. Proprio perché l'essere non può mai essere preliminarmente mostrato al modo di un qualunque essente sussistente, proprio per questo c'è bisogno dell'*istituzione* dell'essere.

Istituzione significa una *triplicità* in sé *unitaria*. Istituire è in primo luogo un concedere, la libera donazione. Istituire è poi erigere, mettere qualcosa su un fondamento, *fondare*. E istituire è infine fomentare qualcosa, iniziare. Concessione, fondazione, inizio li dobbiamo ascoltare distintamente e comprendere unitariamente, se nominiamo l'arte in quanto dettatura dell'istituzione dell'essere.

Ora, in quanto concessione e libera donazione, istituzione vuol dire

proprio quel che già in precedenza fu introdotto come segno distintivo della dettatura, il progettare l'aperto come l'"altrimenti dal consueto". Il progetto rilascia liberamente qualcosa che non soltanto non compare mai a partire dal sussistente e dal consueto, ma nemmeno può mai essere compensato dal sussistente. Il progetto è istituzione in quanto concessione. Cosa significa ora istituzione in quanto fondazione e inizio, e in che modo quel che con ciò è nominato coappartiene al progetto in modo conforme all'essenza?

La verità in quanto apertità è sempre apertità del Ci in cui tutto l'essente e l'inessente entra a stare e a partire da cui esso si riprende in quanto chiudentesi. In tal modo, il "Ci" resta sempre radicato in quest'oscuro abisso. Questo "Ci", tuttavia – in che modo esso è? Chi si fa carico di essere questo "Ci"? Risposta: l'uomo – non in quanto singolo e nemmeno in quanto comunità. Entrambe queste modalità dell'essere-uomo sono possibili soltanto se l'uomo si fa prima carico del Ci, ovvero sta nel mezzo dell'essente *in quanto* essente e inessente, ovvero sta per l'essere in quanto tale. Questo modo di essere il Ci, noi lo chiamiamo la storia. Mentre l'uomo è il Ci, ossia è storico, egli diviene un popolo. Nel progetto dettante, quell'"altrimenti dal consueto" non è semplicemente inaugurato, ma invece, poiché l'apertità resta sempre apertità del Ci, questa viene sempre progettata in anticipo per il Ci o meglio per colui che è il Ci, il che significa che il progetto dettante viene aggettato all'esser-ci storico. Il Ci nella sua [20] apertità è soltanto se viene preso in carico e sostenuto a partire dall'estatizzazione in ciò che è dato-in-compito e dalla custodia di ciò che è dato-in-eredità, ossia la storia. Il Ci è soltanto se un popolo si fa carico di essere il Ci, se diviene storico. Il popolo è già sempre gettato nel suo Ci (Hölderlin, colui che detta). Ma questo oggetto è se esso, in modo conforme all'essenza, è per l'appunto dettatura. Se però il progetto è dettatura, allora l'oggetto non sarà qualcosa di solo arbitrariamente preteso, ma sarà l'apertura inaugurale di quello in cui l'esserci, in quanto storico, è già gettato. Ciò in cui un popolo è gettato è sempre la terra, la sua terra, il chiudentesi fondamento su cui il Ci, gettato, viene a riposare. Il progetto che conformemente all'essenza è oggetto *progetta* soltanto se dall'ascoso fondamento trae fuori un aperto, se ciò che in esso è dato-in-compito è dato-in-eredità nel fondamento in quanto destinazione ascosa e per conseguenza da disascondere. Nel progetto, quell'"altrimenti dal consueto" fa ingresso nell'aperto, ma un tale altrimenti, al fondo, non è un che di estraneo, bensì soltanto il più proprio, fin qui ascoso, dell'esserci storico. Il progetto viene dal nulla nella misura in cui esso non discende dal consueto e dal fin qui vigente; esso non viene dal nulla, perché esso, in quanto aggettante, trae fuori l'ascosa e rattenuta destinazione, la posa *in quanto* fondamento e la fonda in senso proprio. In quanto concedente progettare, l'istituire

è al contempo, essenzialmente, questo fondare. L'apertità può diventare apertità del Ci, ossia la verità in quanto tale può accadere, soltanto se il progetto è un progetto fondante. Ma fondante esso lo è mentre si immischia in questo chiudentesi, la terra. Essa deve venire nell'aperto e precisamente *in quanto* la chiudentesi, ossia nella sua controversia col mondo progettato. Poiché l'arte in quanto dettatura è istituzione, progettante fondare, essa deve istituire e statuire l'apertità, cioè la verità, in modo tale che questa venga a stare in ciò che contende il contenzioso tra terra e mondo – e questa è l'opera. La verità accade soltanto in quanto apertità del Ci, essa viene all'opera soltanto nell'opera. L'essenza dell'arte come istituzione dell'essere è il fondamento della necessità dell'opera. L'essere dell'opera non consiste nel fatto che essa è sussistente come essente prodotto, ma che essa si adopera in quanto contenzione dell'apertità del Ci e lascia che gli uomini si facciano carico dell'essere storicamente. (Perciò l'opera possiede senz'altro quel tratto che la rende eminente, che essa, ergendosi, ristà in sé e si riprende da tutto il solamente sussistente.)

L'essenza dell'arte è l'origine dell'opera d'arte. L'arte non è perché esistono opere, bensì un'opera dev'essere se e nella misura in cui l'arte è. Ma in che misura e perché l'arte deve essere? Essa non ha la sua essenza nel dire la verità al modo del pensiero nel concetto, nel portarla ad azione e a condotta nell'impresa essenziale, ma nel metterla in opera. L'arte lascia scaturire la verità nel modo che le è proprio, essa è un lasciar-scaturire, un'origine. Nel più intimo dell'essenza, l'arte è origine e soltanto questo. Essa non è dapprima qualcosa d'altro e poi anche origine, bensì, al contrario, poiché nell'essenza è un lasciar-scaturire la verità, essa è al contempo il fondamento per la necessità dell'opera. Origine e senso del fondamento per la possibilità e la necessità dell'opera, l'arte lo è soltanto perché essa è origine in senso "originario".

Ma la verità, l'apertità del Ci, *deve* dunque accadere nella modalità in cui essa scaturisce nell'origine in quanto arte? Certamente, infatti la verità, in quanto apertità dell'essente, è sempre al contempo ascosità, chiusità della terra. La verità è essenzialmente in modo conforme alla terra. Poiché però l'opera necessitata a partire dall'arte – e *soltanto* essa – pone originariamente la terra come chiudentesi nella contesa con il mondo progettato, per questo motivo l'opera, ossia l'arte, è necessaria entro l'accadere della verità. Il più ascoso fondamento per la necessità dell'opera d'arte, la sua autentica origine, è l'essenza della verità stessa. Se la verità deve accadere, ossia se la storia deve essere, allora dev'essere un'opera, ossia dev'essere l'arte in quanto istituzione dell'essere.

*Istituzione*, infatti, è non soltanto progetto che rilascia liberamente e nemmeno soltanto la fondazione che porta in superficie l'ascoso fondamento, bensì, al contempo, è *inizio*. Essa fomenta l'origine. Però



un'origine può iniziare soltanto come salto. L'inizio dell'arte è immediato, il che non esclude, anzi include il fatto che tale inizio sia quel che è preparato da più lungo tempo e nel modo più nascosto. Il salto in quanto inizio è sempre quel balzo in avanti in cui tutto quel che è a venire viene già saltato oltre, sebbene non ancora abbracciato. L'inizio non è mai conforme al principiante nel senso del primitivo, che certo si chiama così perché non è in grado di licenziare da sé nulla di ciò che viene dopo. Al contrario, l'inizio è sempre iniziale, non a partire dalla scarsità di ciò che è stato raggiunto, ma dalla pienezza di quanto è in esso racchiuso. Così come ogni origine ha il proprio inizio, ogni inizio ha il proprio cominciamento. È Quello presso cui, come ciò che ci si trova davanti, l'inizio, sempre subitaneo, si leva. Al fatto che il cominciamento sia sempre questo o quello appartiene un'occasione. E l'occasione è sempre un caso, ossia casuale, nella luce e nella cerchia dell'inizio che irrompe in quanto salto di un'origine, tale, cioè, che al suo interno scaturisca la verità come apertità dell'essente. Dove questo accade, inizia la storia. L'inizio dell'arte di un popolo è sempre inizio della sua storia e lo stesso vale per la fine. Di conseguenza, non esiste nessuna arte preistorica, giacché con l'arte è già iniziata la storia e l'arte, di volta in volta, è o non è questa soltanto in quanto storica. "L'arte" di per sé non esiste. Nondimeno, nella preistoria c'è la pre-arte, in cui le formazioni plastico-figurative o sono soltanto strumenti (utensili) oppure sono già opera d'arte. Dalla pre-arte all'arte, però, un passaggio graduale si dà tanto poco quanto dalla preistoria alla storia. Sempre vi è il salto dell'inizio, che si afferra concettualmente proprio quando si desiste, in via di principio, dal volerlo rendere comprensibile a partire dalla fine, ossia dal ricondurlo al già noto. Ma il salto dell'origine resta secondo la sua essenza un mistero, infatti l'origine è una modalità di quel fondamento la cui necessità noi dobbiamo chiamare libertà.

L'essenza dell'arte in quanto mettere-in-opera la verità è l'origine dell'opera d'arte. Questa origine è così originaria, e di conseguenza così inaccessibile, che sempre noi – così anche in questi attraversamenti di passaggio – restiamo [22] esposti all'inesistenza dell'essenza. Quanto più originaria è l'essenza di qualcosa, subito è tanto più aspra, accanto ad essa, l'inesistenza, con la sua insinuante impellenza e la sua ostinatezza.

Il sapere dell'essenza è sapere soltanto in quanto decisione. Nel domandare sull'arte vige la decisione: l'arte ci è essenziale, è un'origine e con ciò un istituyente *balzo in avanti* nella nostra storia, un balzo in avanti, oppure soltanto un *supplemento* che viene addotto come "espressione" del sussistente e continua ad essere praticato per ornamento e diletto, ricreazione ed eccitazione?

Siamo o non siamo, noi, in prossimità dell'essenza dell'arte in

quanto origine? E se non siamo in prossimità dell'origine, lo sappiamo questo, oppure non lo sappiamo, e vagabondiamo soltanto all'interno dell'industria dell'arte? Se non lo sappiamo, allora la prima cosa è che lo innalziamo al sapere. Infatti, la chiarezza su chi noi siamo e su chi noi non siamo è il salto decisivo nella prossimità dell'origine. Soltanto siffatta prossimità garantisce un esserci storico fondato, in modo conforme al vero, in quanto genuino radicamento al suolo su questa terra. Infatti – e questa parola di Hölderlin possa offrire la conclusione: «Difficilmente abbandona, | quel che abita presso l'origine, il luogo» (*Die Wanderung*, vv. 18-19).

### Aggiunte

(Note a margine non accolte nel testo)

1. (p. 19 ss.)

Mettere sul fondamento, perciò de-porre; la disposizione non [è] deposizione.

La contesa deve essere – essa deve cioè essere un'opera.

A partire dall'essenza dell'arte in quanto dettatura.

Quando deve essere un'opera? Allorché terra e mondo nel Ci aperto, allorché verità.

2. (p. 20 ss.)

Perché un'opera deve essere? Perché l'essenza dell'arte è dettatura, ma il progetto può essere soltanto in quanto *fondante*, deporre il fondamento e riportare in questo l'aperto.

Perché, però, l'essenza dell'arte in quanto dettatura deve essere in questo modo? Perché la dettatura è un accadere della verità e perché la verità «è» sempre conforme alla terra; e precisamente, in modo tale che essa sia una modalità in cui la verità scaturisce.

Arte, un'origine della verità. Modalità fondamentale del suo divenire. L'arte è storia. Impresa e pensiero. *Assaltare*.

L'arte [è] il fondamento, perché da sé, in modo conforme all'essenza, un salto d'origine. Concetto preliminare solamente inautentico. Salto d'origine – che tipo di fondamento?

<sup>1</sup> «Avvertenza del Curatore e Amministratore del lascito manoscritto / L'origine dell'opera d'arte apparve nell'autunno 1949 (Copyright 1950) in *Sentieri interrotti* (GA 5). / Le riflessioni di Martin Heidegger sull'enigma dell'arte non accampavano la pretesa di risolvere l'enigma, bensì di vederlo. La versione allora pubblicata includeva le tre conferenze tenute al Freies Deutsches Hochstift di Francoforte sul Meno alla fine del 1936. Esse costituivano una terza elaborazione del tema. / La seconda elaborazione era la versione della prima conferenza. Quest'ultima fu tenuta il 13 novembre 1935 alla Kunstwissenschaftliche Gesellschaft di Friburgo in Brisgovia. / Sulla base di una fotocopia della trascrizione dattilografata del manoscritto, questa seconda elaborazione è stata pubblicata in Francia nel 1987 come edizione non autorizzata in versione bilingue, senza tener conto della rielaborazione manoscritta di tale trascrizione da parte di Martin Heidegger. / Qui viene presentata la prima stesura *Dell'origine dell'opera d'arte*, finora inedita e ignota perché mai pronunciata in pubblico, il cui ma-

noscritto Martin Heidegger aveva conservato in una custodia assieme alle altre conferenze vertenti sullo stesso tema. / Hermann Heidegger». – Fonte: M. Heidegger, *Vom Ursprung des Kunstwerkes. Erste Ausarbeitung* [1931/32], in «Heidegger Studies», 5 (1989), pp. 5-22 [N.d.C.].

<sup>2</sup> La testa di donna in pietra arenaria rossa, che Heidegger menziona qui come *das Straßburger "Bärbele"*, è uno dei due frammenti superstiti dei busti che adornavano il portale della Cancelleria di Strasburgo (vittima di incendi nel 1686 e nel 1870), eseguiti tra il 1462 e il 1473 dal maggior scultore d'origine olandese della seconda metà del xv secolo, Nicola da Leida (Niclaus Gerhaerts van Leyden, Leida ca. 1430 – Vienna 1473), il quale esercitò una rilevante influenza nei territori di lingua tedesca e fu attivo principalmente tra il 1462 e il 1473 (in particolare a Treviri, Baden-Baden, Strasburgo, Costanza e Vienna), con realizzazioni sia in pietra che in legno. Nonostante il soggetto della commissione fosse di carattere religioso (ma l'indagine storiografica ha fornito nel tempo letture divergenti), nella coppia di busti raffiguranti probabilmente un profeta e una sibilla la popolazione strasburghese dovette riconoscere le fattezze di una coppia di illustri concittadini (il conte alchimista Giacomo di Lichtenberg, balivo della città, e la bella consorte Barbarina di Ottenheim, donde il soprannome della scultura, impostosi già verso la fine del xvi secolo insieme a una pittoresca aneddotica che culminava con l'imprigionamento della donna per motivi passionali). I tratti del volto, estremamente vividi e mobili proprio nel loro rimando alla declinazione delle passioni, esemplificano con grande incisività la transizione e la commistione tardo-gotica tra universo religioso e universo profano. A giudicare dalla ricezione novellistica del tema in Germania (cfr. ad esempio l'opera del romanziere nazionalsocialista di origini alsaziane O. Flake, *Schön-Bärbel von Ottenheim*, Rembrandt, Berlin 1937 e quella della poetessa e scrittrice H. Maierheuser, *Bärbel von Ottenheim. Ein Roman vom Oberrhein*, Steuben, Berlin 1939), nonché, soprattutto, dal rilievo assunto dall'artista e dalla sua opera nella storiografia artistica tedesca degli anni '30, è lecito presumere che il riferimento heideggeriano, presente ancora nella versione della conferenza friburghese del '35, risultasse relativamente familiare ai suoi uditori. Per un rapido panorama del dibattito scientifico in lingua tedesca fino ai primi anni '40, cfr. A. R. Maier, *Nicolaus Gerhaert von Leiden. Ein niederländischer Plastiker des 15. Jahrhunderts. Seine Werke am Oberrhein und in Österreich*, Hertz, Straßburg 1910; O. Wertheimer, N. Gerhaert, *Nicolaus Gerhaert. Seine Kunst und seine Wirkung*, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1929; H. Rott, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert*, Strecker & Schroeder, Stuttgart 1933-38, I, pp. 82-88; H. Jantzen, *Das Bärbele des Nicolaus Gerhaert von Leyden*, in «Städell-Jahrbuch», 9 (1935-36), pp. 5-12; E. zu Solms-Laubach, *Bärbel von Ottenheim* (Jahresgabe des Wissenschaftlichen Instituts der Elsaß-Lothringer im Reich an der Universität Frankfurt), Diesterweg, Frankfurt am Main 1936; F. Klimm, *Der Kopf der Frauenbüste des Straßburger Kanzleiportals von Nicolaus Gerhaert (1464) wiedergefunden (Das sogenannte Bärbele von Ottenheim)*, in «Oberrheinische Kunst», 7 (1936), pp. 106-112; J. Walter, *Fundstücke zur elsässischen Kunstgeschichte: Der Versucher und die törichte Jungfrau am Straßburger Münster, ein Motiv aus der antiken Literatur. Zur Deutung der »Schönen Bärbel«*, in «Elsaß-Lothringisches Jahrbuch», 20 (1942), pp. 387-393; L. Fischel, *Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik*, Bruckmann, München 1944. Per quale motivo, unico tra tutti i riferimenti ad opere d'arte, nel testo definitivo delle conferenze Heidegger abbia lasciato cadere proprio questo, si lascia spiegare soltanto per via di congetture. A prescindere dall'eventualità di una minore perspicuità del rimando rispetto alle altre esemplificazioni (da Sofocle a Hölderlin, da Egina e Paestum a Bamberg, cui si aggiungereanno, nella versione definitiva, un dipinto di Van Gogh e una breve poesia di Mayer), tra le supposizioni più verosimili potrebbe figurare l'inopportunità del richiamo alla città di Strasburgo nel quadro del secondo dopoguerra (in contrapposizione, invece, alla sua valenza politica, plausibilmente messa in conto da Heidegger nel clima delle rivendicazioni annessionistiche degli anni '30), per via cioè della sua drammatica vicenda storica. Restituita dalla Germania alla Francia nel 1918 con il trattato di Versailles, Strasburgo fu riuoccupata nel 1940 al termine di numerose tensioni e andò infine soggetta ai devastanti bombardamenti americani in occasione della liberazione del 1944. – Villa Liebig (1896) di Francoforte sul Meno fu trasformata in museo comunale tra il 1907 e il 1909. Da allora l'attuale Liebighaus/Museum alter Plastik ospita una delle più importanti collezioni di sculture a livello internazionale, che si estende dall'antichità egizia e greco-romana fino al periodo barocco e neoclassico [N.d.C.].

## *Addenda*

## *Sul superamento dell'estetica Su "origine dell'opera d'arte" <sup>1</sup>*

### *Estetica*

Il fatto storico che ogni estetica fondata secondo un pensiero (cfr. Kant) faccia saltare se stessa è allo stesso tempo il sintomo infallibile che, da un lato, questa interrogazione sull'arte non è contingente, ma pure, dall'altro, che essa non costituisce l'essenziale.

### *Estetica*

Esame dello stato sentimentale dell'uomo nella misura in cui il "bello" sta in relazione a lui; in particolare, esame del bello (dell'arte) nel suo riferimento allo stato sentimentale (in quanto produttore e fruente).

L'opera nella sua facciata superficiale – riferimento allo stato in quanto oggetto contra-stante.

L'opera d'arte come oggetto per il soggetto. Fondamentale è la relazione-soggetto-oggetto in quanto senziente (su verità ed essere e così via è già deciso).

### *L' "estetica"*

#### *Verità e bellezza*

*Dove comincia?* Forse laddove il *bello* viene fissato come qualcosa di essenziale per l'arte? *No!*

Infatti, la questione è ancora *come* vengano *concepiti* il *bello* e la *bellezza*. *Fintanto che la bellezza* in quanto *configurazione della verità* è concepita nel senso originario (*ἀλήθεια*), *fintanto*, dunque, *che* la *bellezza* [è] ancora più originaria della *verità* concepita nel senso della *proposizione* e della *correttezza* e dell'*asserzione* e di ciò che è pensato logicamente (cfr. Schiller, così come Kant), allora la *bellezza* resta riferita *in modo essenziale all'essere* e al suo "disvelamento", che in senso greco significa *fondazione*.

*Tuttavia*, qui è il punto del non riuscire a fare fronte, connesso al non venire a capo della verità in quanto ἀλήθεια.

Non appena la verità crolla, la bellezza non riesce più ad essere afferrata concettualmente. Il che significa che Platone concepisce la bellezza come ciò che estatizza ed incanta. Ma mentre la coglie e *non* fonda l'ἀλήθεια, il bello si fa solo più *ciò che incanta*, ciò che al contempo, in quanto [è] il di volta in volta sensibile, può ancora solo fare segno verso l'essere autentico (ιδέα). Cfr. τέχνη – τρίτον ἀπὸ τῆς ἀληθείας – in quanto *essere qua* ιδέα!

Laddove il bello viene riferito per la prima volta a *ciò che è conforme a uno stato*, e *questo*, in quanto tale, dev'essere *promosso* ("esperienza vissuta"), in breve laddove ἀλήθεια – crollo in tutte le sue conseguenze, e laddove τέχνη – non più irruzione della ἀλήθεια, proprio lì prende avvio l' "estetico" – ben prima che dominino il concetto e la parola.

### *Sul superamento dell' "estetica"*

Questo non viene ancora affatto compiuto domandando dell' "opera" anziché degli "stati" del fare artistico e del fruire; decisivo è invece: *in che modo* viene domandato, in senso decisivo, dell'opera e in che modo del fare artistico e del custodire! Se e come l' "opera", in generale, venga afferrata concettualmente a partire dall'essenza della verità e dell'essere.

Se con ciò l' "arte" venga eccepita, fin dal principio, dalla determinazione di un "evento culturale" e dal "ruolo" di un' "espressione" - di una "vita" e dalla valutazione in termini di dispiegamento-di-una- "personalità" e simili.

Non soltanto eccepita, ma posta dentro la domanda fondamentale, formulata al modo del pensiero, sul mutamento dell'essere e sulla fondazione dell'esser-ci.

### *"Estetica"*

Ogni qual volta l'estetica viene afferrata in modo essenziale e creativo, essa fa segno al di là di sé.

La meditazione originaria sull'arte non può trattenersi in essa e ciononostante la riafferma sempre di nuovo e non perviene ad alcun superamento.

Perché? Perché le radici [sono] assai nel profondo. Essere e verità – esser-ci – opera.

## *Il superamento dell'“estetica”*

La nostra domanda sull'opera non verte sull'oggetto per il soggetto, bensì sull'accadimento di verità attraverso il quale noi stessi (i soggetti) veniamo trasformati. Fondazione dell'esser-ci.

### *“Estetica”*

è quella meditazione sull'“arte” e sul “bello” in cui punto di partenza e punto di arrivo non è l'opera, ma la conformità a uno stato dell'uomo che fa e che fruisce. Tutta l'estetica assume l'opera d'arte come *oggetto* e ciò significa in rapporto al soggetto, anche quando apparentemente si prescinde dal soggetto.

Può essere altrimenti? È concesso prescindere dallo “stato”? Sì e no.

È la domanda su come e dove l'essere-opera venga impostato, in che modo i riferimenti fondamentali: opera – artisti – custodenti. Come e dove, in generale, “arte”.

Così, adesso, crea ovunque confusione: relazione-soggetto-oggetto – che cosa per soggettivo e soggetto e, corrispondentemente, per oggettivo e oggetto.

### *Arte a partire dall'opera*

L'opera non in quanto *oggetto contra-stante* (oggetto e perciò cosa-  
le e perciò simbolo) del fare che genera e non del fruire, ma in quanto  
accadimento della verità.

[...]²

### *Arte ed estetica*

*Non è sufficiente* concepire l'arte in senso estetico e poi integrare il tutto attraverso l'extra-estetico, bensì *l'essenza dell'arte stessa deve essere trasformata dalle fondamenta* a partire dalla necessità essenziale (dell'inizio). Allora si rende superflua ogni integrazione extra-estetica. Essa non ha più alcun sostegno.

Ma quel procedimento esteriore non solo non è *sufficiente*: esso è sviante ed è un colpo a rovescio, giacché non fa sul serio con la necessità, ma fa credere invece che questo accada.

<sup>1</sup> «Avvertenza del Curatore / Le annotazioni qui pubblicate sono tratte da un convoluto al quale Heidegger ha dato il titolo riassuntivo *Sul superamento dell'estetica. Su «origine dell'opera d'arte» 1934 ss.* / Questa datazione indica che i lavori su *L'origine dell'opera d'arte* risalgono cronologicamente più indietro rispetto all'anno 1935, da Heidegger menzionato nelle indicazioni dell'autore in calce a *Sentieri interrotti* (GA 5), per la versione che egli aveva pronunciato in pubblico alla Kunstwissenschaftliche Gesellschaft di Friburgo in Brisgovia il 13 novembre 1935, con il titolo *Dell'origine dell'opera d'arte*. Nel volume 5 (1989) degli "Heidegger Studies" è stata pubblicata la prima stesura *Dell'origine dell'opera d'arte*, che rimonta agli anni 1931 e 1932 e precede la conferenza friburghese contrassegnata da Heidegger come seconda elaborazione. Le tre conferenze tenute il 17 e 24 novembre e il 4 dicembre del 1936 al Freies Deutsches Hochstift di Francoforte sul Meno, che in *Sentieri interrotti* sono apparse sotto il titolo *L'origine dell'opera d'arte*, formano, secondo un'indicazione propria di Heidegger, la terza elaborazione. / Ognuna delle annotazioni qui pubblicate, complete della propria intitolazione, fu messa per iscritto da Heidegger su un foglio a parte. Ordinamento e disposizione dei testi corrispondono al manoscritto originale. / Friedrich-Wilhelm von Herrmann». – Fonte: M. Heidegger, *Zur Überwindung der Aesthetik. Zu „Ursprung des Kunstwerkes“* [1934 ss.], in «Heidegger Studies», 6 (1990), pp. 5-7 [N.d.C.].

<sup>2</sup> Indicazione del Curatore tedesco [N.d.C.].



*L'inaggirabilità dell'esser-ci ("La necessità")*  
*L'arte nella sua necessarietà (La meditazione operante) <sup>1</sup>*

*Lo stato-di-necessità*

*"Contributi"*

L'assenza di necessità [è] la necessità autentica. Lo stato-di-necessità dell'assenza di necessità. Apparentemente, l'assenza di necessità *nasconde* e mette da parte, attraverso la falsificazione, la disgregazione-della-verità e la dimenticanza dell'essere. Dove ancora viene tenuto fermo un *che di vero* (Chiese e visione del mondo), lì nessuna *verità* e perciò niente di fondante e di facente in senso artistico – soltanto *trasposizione e sfruttamento*. Dove questo *vero* è *dato-in-compito*, lì la perplessità e il mero industriarsi e la *distruzione*. *Ogni volta* ci si attiene a quel che è *solamente un che di vero* – attraverso il pretendere e il rinnegare – e mai è l'esposizione alla *verità*. Che cosa *si fa innanzi qui?*

L'arte ventura come l'arte che fonda in senso artistico la necessità.

*Che cosa sia la verità*  
*Come può accadere la verità*

1. Verità è non-verità
2. in quanto non-verità, contesa originaria
3. in quanto contesa originaria, *installazione*
4. in quanto installazione – possibilità dell'opera
5. possibilità dell'*opera* e (necessarietà dell'opera)

*Esser-ci e salto d'origine*

*"Contributi"*

Il salto d'origine è al tempo stesso assalto del Ci e assalto dell'esser-ci a partire dal fondamento, ossia fondando (cfr. l'arte come istituzione). Estatizzazione nel Ci, ingresso nell'esser-ci.

In che misura all'esser-ci appartiene il salto d'origine. In quanto tale, l'esser-ci rende necessario per la prima volta ciò che è conforme al salto d'origine.

L'esser-ci stesso si essenza come *la necessità*, pone essa stessa in modo autentico e con ciò, per la prima volta, il Dove del Ci.

### *La meditazione sull'essenza dell'arte*

La *domanda essenziale* è resa vieppiù necessaria esclusivamente dalla *singularità* della storia di volta in volta vigente (cfr. il "concetto" di arte), dunque, propriamente, non quando tutto è al suo posto e *dominabile con lo sguardo* e fondato, come se si potesse poi raccogliere in un secondo tempo tutto ciò che è universalmente-comune e su questo porre – *l'indifferentemente-valido*. La *singularità della nostra storia – l'occidente*.

La necessità dell'arte è ogni volta secondo la *necessità della storia*. La nostra necessità – la *storia* in quanto tale – "l'ultimo capitolo della storia del mondo".

### *La meditazione operante sul mutamento essenziale dell'arte*

In essa, strane e inaudite le nuove parole e i nuovi concetti; un altro sfoggio di rappresentazioni e distinzioni abituali? Oppure una necessità!

La critica, tra l'altro, non è quella della teoria dell'arte e dell'estetica, in generale nessuna critica con l'intento di disporre una nuova opinione, bensì una rammemorazione estremamente essenziale, dalla quale si sviluppi la necessarietà del dire altrimenti l'essenziale, non perché tutto il fin qui vigente sia inservibile, ma perché esso ha perduto il suo fondamento e terreno, ed è confuso, e perché fondamento e terreno non sono più i nostri – e perché il nostro scopo è riconquistarli di nuovo.

In che modo, senza che ancora sia mai stato prodotto un originario sapere sull'opera d'arte? E questo soltanto perché mai ancora la necessità – perché l'arte si essenzi in sé stessa – perché il sapere, dal canto suo, [sia] fondato altrimenti – φύσις – *Deus* – mondo.

E nonostante ciò, nulla di nuovo, bensì *il medesimo*, seppure nella sua *essenziantesi* medesimezza, non come il sempre altro, il che significa altrimenti contraffatto.

Di conseguenza, né una nuova teoria – né una mera opinione antica, bensì la decisione nel domandare originario, che solo conquista il riferimento nell'essere°.

Tanto strano e inaudito è il tutto per l'opinare abituale, quanto necessario e semplice per il sapere rammemorato.

Tanto impellente la parvenza di una ricerca dell'inabituale, quanto affidato al ritegno il tentativo di ridire soltanto il medesimo.

Se volessimo ridire il medesimo attraverso la ripetizione di ciò che è stato detto e pensato in senso greco, medievale o moderno, *non* diremmo il medesimo, ma [ci]<sup>2</sup> arrogheremmo il totalmente altro, l'a noi estraneo e non più dominabile, parleremmo in nome e per conto di una grandezza che ci è sottratta! Donde la necessità di dire altrimenti il medesimo.

### *Meditazione e operatività dell'arte*

Con essa, in modo originario, il *mutamento essenziale*. In che misura, il mutamento? Mettere in *opera* la verità, non soltanto la *bellezza*, neppure soltanto il vero, questo o quello, ciascuno relativo alla *verità* – essenza del vero – e con ciò, per prima cosa, l'essenziarsi dell'essere; fondazione dell'esser-ci (evento).

Sappiamo ciò che pretendiamo, quando *vogliamo* "l'"arte a tal punto?

Sappiamo quale più alto sapere sia qui richiesto, e che noi, in esso, diventiamo i richiedenti? Contro noi stessi? Siamo preparati a un sifatto mutamento? L'arte ventura.

### *Esser-ci – arte ed opera – verità*

Poiché e nella misura in cui l'uomo è storico, il suo essere è *attendere con cura* all'esser-ci. Il "Ci" – essenziale la sua apertità, questa però – in modo conforme alla terra.

Quindi, *la necessità* [è] *l'opera*. Ma se la verità accade, l'arte deve essere sempre – o solo a determinate condizioni?

Quando? Quando il mutamento nell'essente in quanto oggetto *contra-stante* – età moderna; se in generale l'essente è da aprire per la prima volta in modo decisivo – antichità; se è da appropriare in un essente in modo essenziale – medioevo.

Il *volgersi* della necessità, ogni volta diversa, secondo la necessità, ossia secondo la storia, se la storia stessa è la necessità, possibilità dell'esser-ci.

### *Arte e situazione*

Non abbiamo alcuna arte (non sappiamo se l'abbiamo o non l'abbiamo – apparenza!) – non sappiamo cosa "sia" arte – non sappiamo se un giorno possa ancora essere l'arte – [non]<sup>3</sup> sappiamo se essa deve essere.

Non abbiamo alcuna “arte”! Questo soltanto possiamo dire, se non sappiamo.

*Situazione e rimostranza  
Mutamento essenziale dell'arte e sua necessarietà*

Non abbiamo nessun grande artista che possa conferire “espressione” all'esserci storico: “espressione”? *Grande arte, grande?! Controdomanda*: possediamo coloro che sarebbero in grado di richiedere per sé questa grande arte; di ricevere; di custodire; di tramutare? La forza portante per la grande arte, del tras-porto. Perché non abbiamo nulla di simile ad entrambi? Perché non abbiamo alcuna arte, perché “l'arte” non è in modo essenziale e per ora, forse, non può essere.

Perché no? Perché alla fine ciò che conta è un mutamento essenziale dell'arte, avanti e indietro nell'origine. E perché questo? La necessità – l'inaggrabilità dell'esser-ci e in essa il volgersi alla necessità dell'arte, ma come un preparare una decisione nella disponibilità all'evento.

Meditazione e operare – aggiunta e sottrazione. Come agire? Il sapere essenziale? la lunga meditazione.

*L'autentica necessarietà metafisica dell'arte*

solo laddove l'essere essenziale e la sua verità [sono] in sé così profondi e originari, che essi richiedono *al contempo* e *propriamente* un farsi sensibili (installazione) e in esso si fanno avanti, in modo conforme al vero, nel Ci; ad esempio, gli Dèi greci.

Soltanto se l'opera può e deve farsi carico della custodia di questa verità dell'essere, essa è necessaria. Siffatta necessarietà va resa necessaria?

Come stanno le cose, laddove regna sovrana una piena *dimenticanza dell'essere* e la verità è logorata nel vero e il sapere si aggira soltanto tra calcolo e astuzia, non c'è alcuna peculiare necessarietà dell'*opera d'arte* in generale, come gettare *l'essere e l'apparire* nel, e in tal modo *fondare* il, Ci!

*La necessarietà di opere d'arte*

provenne soltanto, in modo conforme al vero, *dalla* necessità più intima e più estrema che costringe all'arte.

Ciò significa però: per il mutamento essenziale dell'arte, non rap-

presentazione, ma fondazione della *verità*. Ma questo mutamento, soltanto a partire dalla necessità dell'essere<sup>3</sup>. E l'intera necessità dell'essere° nella più alta necessità dell'assenza di necessità della questione dell'essere.

A chi dev'essere detto tutto ciò?

### *La necessità*

non discuterla, ma sopportarla! e per prima cosa comprenderla e perciò un dire – ma in che modo! in modo tale che venga detta dal *suo* elemento di necessarietà. Dunque, essenza della verità e sua installazione: opera – mezzo – cosa. Un pensiero consapevolmente insistente!

### *La in-aggirabilità dell'esser-ci*

appare in modo coperto come *assenza di necessità della necessità*, ossia come la completa contraffazione della *distruzione* più estrema (essere°) e più intima (verità).

L'*essere-persi* nel più incalzante affaccendamento, il vuoto e l'impotenza – il senza vincolo nell'estremo e nel più intimo – richiedono una *installazione* essenziale della verità.

L'assenza di necessità: la necessità più velata nell'apparenza della sua assenza.

### *“L'arte” e il sapere*

La sua essenza? L'opera e coloro che traspongono, di volta in volta la disponibilità e la preparazione di entrambi. Non abbiamo né le opere essenziali né coloro che traspongono e la loro disponibilità, neppure soltanto il *sapere che illumina in anticipo* circa la piena essenza dell'arte. Situazione altra, nell'altro inizio! In ciò l'immediatezza, ma tuttavia non ancora trovata la mediazione – non va desunta nell'imitare l'aurorale – non estorcibile tramite una cieca regressione al “fare esperienze vissute”. “Chi” fa esperienza vissuta, qui? e in che modo!

### *La necessità*

mai più essenziale e mai più aspra, mai meno costrittiva, mai più estranea una necessarietà, mai più impellente il sapere!

La *decisa* ma in quanto tale *ascosa inaggirabilità dell'esser-ci* – la

provvisoria *esclusione* dall'esser-ci – sperimentarla per la prima volta nell'essere-escluso.

Incomparabilmente, e di conseguenza, strade e sentieri; soltanto uno! il sapere – lunga meditazione!

Poiché la somma necessità [è] nel carattere dell'assenza di necessità, *perciò* essa viene anche sommamente incrementata dal fatto di non essere affatto sperimentata in quanto tale, giacché non sembra esserci. Non solo tutto è al suo posto, ma di tutto ci si prende cura – industria culturale.

### *La domanda sull'arte*

(sta nel mirare al secondo inizio – superamento della dimenticanza dell'essere e della distruzione della verità e dello sfruttamento della verità)

Arte come salto d'origine – *un* fare artistico essenziale – da interpretare storicamente.

E se ai giorni nostri esistesse una grande arte (cosa significa “esistesse”?), cosa faremmo? La riconosceremmo? Siamo capaci di questo? I conoscitori?! Gli estensori di visioni del mondo?! Ma la grande arte dovrebbe costringerci a questo!

Solo così essa sarebbe grande? No, infatti la sua opera non è mai *causazione di un effetto immediato!*

Non solo mancanza di comprensione, *bensi* *esser-ci*. Niente di guadagnato, se molti l'avessero *compreso*: cosa significherebbe, infatti? Grande non in forza della massa dell'*approvazione*. Trasformazione? Di conseguenza le strade – di conseguenza la necessità? Assenza di necessità in quanto necessità velata!

Trasformazione dei facenti, trasformazione del custodire, trasformazione della trasposizione.

### *Il nostro inizio*

#### *L'arte e l'andare a segno dell'essere-sgomenti*

Come può l'opera ad-operarsi in vista dello sgomento? Per i greci c'era l'alba dell'essere-delimitato, ed essi conquistarono, lottando, la chiarezza della configurazione.

Attraverso la configurazione (rimasta ancora innanzitutto, per noi, un ordine prescritto) conquistiamo, lottando, l'oscuro e l'abissale, e di qui nuovamente indietro nel combattimento, per la prima volta la disgrazia e il decreto.

## *Arte – domanda fondamentale*

L'eminente necessità del nostro secondo inizio, per questo arte in quanto origine – il districamento dell'essere – opera iniziale.

Quale posizione essa può e deve avere, *volta per volta*, rispetto all'essere; ora, nel *secondo inizio*; da non equiparare a nulla di precedente.

Passaggio dall'[arte]<sup>4</sup> simbolica alla classica in quanto lotta degli Dèi; arte classica come creazione degli Dèi. *In seguito* – l'essere – *Deus creator* – trovato assolutamente fuori dall'arte, e più tardi – l'*ens creatum* – *reso autonomo*!

Ora: dimenticanza dell'essere – in generale, l'essere di nuovo domanda – dunque la più profonda e ampia *fenditura*! – squarciare il "Ci".

### *Il nostro inizio*

#### *Arte ed essere – la nostra situazione*

L'arte porta e conduce sulla strada dell'apertura inaugurale dell'essere. Essa è il *balzo in avanti* della storia, ma può anche essere un supplemento.

Essa costituisce il *movimento fondamentale* di un'epoca – oppure sta al margine come *copia* ed espressione – oppure è una debole e incerta mistura di entrambi.

In che modo! se ora la necessità è un *secondo inizio* – che cosa deve divenire dunque l'arte, per la prima volta, nella sua essenza; incomparabile rispetto a tutto ciò che precede.

### *Il nostro inizio*

In quanto consistenza, l'opera è un costante *trattenere-in-fuga* gli Dèi – di conseguenza la loro presenzialità – *il loro indugio e la loro prossimità*.

### *Il nostro inizio*

Giacché la necessità e la confusione (non-essere) e l'erranza (verità?), per questo compito fondamentale [la] *fondazione dell'essere*.

Questa fondazione come *consistenza dell'evento*; un *evento* e *l'arte*. Questa volta, preparare la fondazione dettata attraverso il sapere *conforme al pensiero*!

## La necessità dell'assenza di necessità

L'assenza di necessità si vela nella dimenticanza dell'essere e nel confuso a *piacimento*. Dimenticanza dell'essere e necessarietà dell'arte.

<sup>1</sup> «*Avvertenza del Curatore / Le annotazioni* qui pubblicate, provenienti dal lascito manoscritto di Martin Heidegger, formano un convoluto, la cui custodia porta il titolo riprodotto qui per intero nella versione a stampa. Le 22 annotazioni, scritte su fogli in formato unificato A5 e in parte A6 appartengono all'ambito dei tra stadi di elaborazione delle meditazioni su l' "origine dell'opera d'arte". La "prima stesura" *Dell'origine dell'opera d'arte*, risalente agli anni 1931-32, è stata pubblicata per la prima volta da Hermann Heidegger in "Heidegger Studies", 5 (1989), pp. 5-22. La "seconda elaborazione", dallo stesso titolo, è la conferenza friburghese tenuta il 13 novembre 1935 alla Kunstwissenschaftliche Gesellschaft di Friburgo in Brisgovia, che comparirà nel volume della sezione III della *Gesamtausgabe* in cui verranno raccolte tutte le conferenze da Heidegger stesso non pubblicate, con l'inclusione delle versioni difformi delle conferenze pubblicate. La "terza elaborazione" consiste nelle tre conferenze che Heidegger ha tenuto, con il titolo leggermente modificato *L'origine dell'opera d'arte*, il 17 e 24 novembre e il 4 dicembre del 1936 al Freies Deutsches Hochstift di Francoforte sul Meno e ha poi pubblicato nel 1949 (Copyright 1950) in *Sentieri interrotti* (CA 5). / Due delle annotazioni stampate qui contengono il rimando specifico ai *Contributi alla filosofia*, nel cui segmento 247 viene comunicato che «la domanda separata sull' 'origine dell'opera d'arte' è tratta da questo ambito e perciò è ad esso appartenente». Anche le annotazioni qui pubblicate hanno il loro luogo nel pensiero dell'evento dei *Contributi alla filosofia*. Il loro significato si mostra nell'essere pensieri che echeggiano, riprendono e dispiegano quelli del trattato di *Sentieri interrotti* intitolato *L'origine dell'opera d'arte*. / Ordinamento e disposizione delle singole annotazioni della versione a stampa sono in linea con il manoscritto originale. Occasionali errori di ortografia sono stati tacitamente corretti. Le abbreviazioni si è potuto scioglierle per esteso. Le interpolazioni del Curatore sono contrassegnate da parentesi quadre. / Il Curatore ringrazia cordialmente l'Amministratore del lascito manoscritto, Dr. Hermann Heidegger, per l'autorizzazione alla pubblicazione. / Friedrich-Wilhelm von Herrmann». – Fonte: M. Heidegger, *Die Unumgänglichkeit des Da-seins („Die Not“) und Die Kunst in ihrer Notwendigkeit (Die bewirkende Besinnung)* [1936 ss.], in «Heidegger Studies», 8 (1992), pp. 6-12 [N.d.C.].

<sup>2</sup> Interpolazione del Curatore tedesco [N.d.C.].

<sup>3</sup> Interpolazione del Curatore tedesco [N.d.C.].

<sup>4</sup> Interpolazione del Curatore tedesco [N.d.C.].



## Glossario

Il presente glossario raccoglie le voci filosoficamente più rilevanti nell'ambito della proposta di traduzione adottata in questo volume. Essa si intende riferita principalmente – tanto nella concatenazione dei termini quanto nei loro rimandi interni – all'arco dei testi presi qui in esame. Dal momento che si è scelto di non ricorrere in nessun caso all'esplicitazione parentetica di termini o espressioni originali, il glossario mira sostanzialmente a facilitare l'esercizio di un controllo costante sul testo italiano in rapporto all'originale. Le singole voci risultano ordinate a partire dalla loro radice – espressa sempre, dove possibile, nella forma verbale corrispondente (richiamata anche quando non sia espressamente presente nei testi), alla quale vengono ricondotte tutte le forme verbali sostantivate –, cui infine tengono dietro, nella scansione seguente, le forme sostantivali, le forme aggettivali e/o avverbiali e infine i termini composti. Data la loro specifica rilevanza, soprattutto i composti in cui compaiono Kunst (es. Kunstbetrieb, etc.) e Kultur sono stati raggruppati sotto le voci omonime. Occasionalmente, subito dopo la resa di alcuni termini sono state inserite in parentesi tonde osservazioni relative alla soluzione proposta. Giacché, com'è fin troppo noto, Heidegger mira a far emergere le potenzialità speculative dell'assonanza dall'intero sistema di relazioni sintagmatiche e associative – desumendo il tutto più da un processo di sedimentazione linguistica che di strutturazione cosciente dell'argomentazione –, si è cercato di riproporre non tanto e non solo la peculiare evocatività del suo lessico, quanto piuttosto il legame associativo dei termini utilizzati, non sempre e non necessariamente sostenuto da un autentico legame etimologico scientificamente o storicamente accertato. Secondo un'importanza crescente, si è tentato, nei limiti del possibile, di ricreare i rimandi associativi di radici, prefissi, suffissi e confissi (cfr. su tutti la semantica dello *stellen*), cercando di evitare sovrapposizioni nelle rese italiane e cercando infine di rispettare la stabilità e la tendenziale univocità di queste stesse rese.

*beginnen*: “cominciare”; *Beginn*: “cominciamento”.

*bergen*: “recondere” (il neologismo ha il vantaggio di coniugare, secondo l'uso heideggeriano, il nascondere, il celare e l'occultare con il custodire in luogo appartato e il preservare e proteggere innanzitutto alla vista, secondo un senso esemplarmente sintetizzato dal sostantivo italiano “reconditorio”, designante la piccola cavità al centro della mensa dell'altare nella quale vengono appunto custodite le reliquie dei santi; più oltre si fa giocare l'arcaizzante “ascondere” / “ascoso” per evitare di sovrapporre *verbergen* ed *entbergen* a *verhüllen*, “velare”, ed *enthüllen*, “disvelare”); *entbergen*: “disascondere”; *Ent-*

*bergung*: “disascondimento”; *unverborgen*: “inascoso”; *Unverborgenheit*: “inascosità”; *verbergen*: “nascondere”; *Verbergung*: “nascondimento”; *verborgen*: “ascoso”, “nascosto”; *Verborgenheit*: “ascosità”.

*bilden*: “dare forma in senso plastico-figurativo”; *Bild*: “immagine”; *Bildung*: “formazione”, “istruzione”; – *Abbild*: “copia”; *Gebilde*: “formazione plastico-figurativa”, “creazione”; *Sinnbild*: “immagine simbolico-sensibile”; *sinn-bildlich*: “secondo un’immagine simbolico-sensibile”; *Standbild*: “statua”; *versinnbildlichen*: “simboleggiare in un’immagine-sensibile”; *Versinnbildlichung*: “farsi simbolo in un’immagine-sensibile”; *vorbilden*: “prefigurare”; *Vorbild*: “modello”.

*bringen*: “portare”, “condurre”; – *anbringen*: “collocare”; *Anbringung*: “collocazione”; *Darbringung*: “offerta”; *hervorbringen*: “produrre”; *Hervorbringung*: “produzione”; *unterbringen*: “sistemare”; *Unterbringung*: “sistemazione”; *Zum-Stand-bringen*: “portare-in-posizione”; *zusammenbringen*: “mettere insieme”.

*Da*: “Ci”.

*decken*: “coprire”; – *verdecken*: “coprire”; *Verdeckung*: “coprimento”.

*dichten*: “dettare”; *Dichtung*: “dettatura”; *Dichter*: “colui che detta”; *dichtend*: “dettante”; *dichterisch*: “dettatico” – *Urdichtung*: “dettatura originaria”.

*drehen*: “torcere”; – *verdrehen*: “distorcere”; *Verdrehung*: “distorzione”.

*eigen*: “proprio”; *eigens*: “propriamente”, “in proprio”; *eigentlich*: “autentico” (“proprio”); *uneigentlich*: “inautentico” (“improprio”); – *Ereignis*: “evento”; *Ereignung*: “farsi evento”; *ereignishaft*: “conforme / in modo conforme all’evento”.

*Erde*: “terra”; *erdhaft*: “conforme / in modo conforme alla terra”.

*erst*: “per la prima volta”, “soltanto”.

*fangen*: “prendere”; – *anfangen*: “iniziare”; *Anfang*: “inizio”; *anfänglich*: “iniziale”; *anfängerhaft*: “conforme / in modo conforme al principante”.

*fassen*: “concepire”, “cogliere”; *Fassung*: “concepimento”; – *auffassen*: “concepire”; *Auffassung*: “concezione”; *Unfäßlichkeit*: “incoglibilità”.

*fertigen*: “portare a termine”, “finire”; *fertig*: “pronto”, “finito”; *fertig machen*: “apprestare”; – *anfertigen*: “fabbricare”; *Anfertigung*: “fabbricazione”, “confezione”; *verfertigen*: “approntare”; *Verfertigung*: “approntamento”.

*formen*: “formare”; *Form*: “forma”; *Formung*: “messa in forma”; *formal*: “formale”, “della forma”; – *Betriebsform*: “forma di industria”; *Vorform*: “forma preliminare”.

*Fremde*: “straniero”, “estraneo”; *fremd*: “straniero”, “estraneo”; – *befremdlich*: “sorprendente” (legato cioè al senso di “sorpresa” o “stupore” nel senso del *Befremden* e non immediatamente coincidente con quanto è “strano”, *seltam*, o “sconcertante”, *bestürzend*, né, in riferimento alla comune radice terminologica, con il procedimento letterario dello “straniamento”, *Verfremdung*, o con il processo di alienazione dell’“estraniamento”, *Entfremdung*).

*fügen*: “compagnare”; *Fug*: “decreto”; *Fuge*: “compagine”; – *einfügen*: “inserire”; *Gefüge*: “compaginazione”; *verfügen*: “disporre”; *Verfügung*: “disponibilità”; *zurückfügen*: “ricompagnare”.

*geben*: “dare”, “offrire”, “donare”; *Gabe*: “dono”, “donazione”; – *Aufgabe*: “compito”; *Aufgegebene*: “ciò che è dato-in-compito”; *ergeben*: “rendere”, “risultare”; *Mitgegebene*: “ciò che è dato-in-eredità”; *zugeben*: “concedere”, “ammettere”.

*genießen*: “fruire”; *Genuß*: “fruizione”.

*geschehen*: “accadere”; *Geschichte*: “storia”; *geschichtlich*: “storico”; – *Vorgeschichte*: “preistoria”; *vorgeschichtlich*: “preistorico”.

*gewöhnlich*: “abituale”, “abitudinalmente”; *ungewöhnlich*: “inabituale”.

*greifen*: “afferrare”; – *begreifen*: “afferrare concettualmente”, “concepire”; *Begriff*: “concetto”; *ergreifen*: “afferrare”; *Vorbegriff*: “concetto preliminare”.

*grenzen*: “*limitare*” (“*confinare*”); *Grenze*: “*limite*” (“*confinare*”); *begrenzen*: “*delimitare*”.

*gründen*: “fondare”, “prendere fondo”; *Grund*: “fondamento”; *Gründung*: “fondazione”; – *Abgrund*: “abisso”; *Ab-grund*: “fondo abissale”; *abgründig*: “abissale”; *Wesensgrund*: “fondamento essenziale / d’essenza”.

*Hand*: “mano”; – *vorhanden*: “sussistente”; *Vorhandene*: “sussistente”; *Vorhandenheit*: “sussistenza”.

*heiligen*: “rendere sacro”; *Heilige*: “sacro”; *heilig*: “sacro”.

*heimisch*: “di casa”; *Heimat*: “patria”; *heimatlich*: “patrio”; – *Geheimnis*: “mistero”; *unheimisch*: “non-familiare”; *Unheimische*: “non-familiare”; *unheimlich*: “spaesante”; *Unheimliche*: “spaesante”; *Unheimlichkeit*: “spaesamento”.

*Historie*: “storiografia”; *historisch*: “storiografico”.

*hüllen*: “avvolgere”; – *enthüllen*: “disvelare”; *Enthüllung*: “disvelamento”; *verhüllen*: “velare”; *Verhüllung*: “velamento”.

*je*: “ogni volta”; *jeweilig*: “di volta in volta”; *jeweils*: “volta per volta”, “volta a volta”.

*können*: “potere”, “essere capace”; *Kunst*: “arte”; *Künstler*: “artista”; *kunstlos*: “senza-arte”; – *Sprachkunst*: “arte della parola”; *Vorkunst*: “pre-arte”; *Werkkunst*: “arte-dell’opera”. – Composti: *Kunstaussstellung*: “esposizione d’arte”; *Kunstbetrieb*: “industria dell’arte” (sebbene il termine *Betrieb* indichi da un lato l’affaccendamento, l’indaffaramento, l’operosità e dall’altro l’impresa e l’azienda, il contesto in cui Heidegger si serve del composto indica chiaramente quel che di lì a un decennio, analogamente all’adorniana *Kulturindustrie*, nel dibattito verrà espresso, seppure in modo più desueto, con il composto *Kunstindustrie*: fondamentale è tenere presente il pieno coinvolgimento, al suo interno, di tutte le modalità di accesso all’arte: produzione, promozione, fruizione, conservazione, ricerca scientifica e via dicendo); *Kunstdeutung*: “interpretazione dell’arte”; *Kunsterzeugnis*: “prodotto artistico”; *Kunstfreund*: “amante dell’arte”; *Kunstgebilde*: “creazione d’arte”; *Kunstgenuß*: “fruizione artistica”; *Kunstgeschichtsforschung*: “ricerca storico-artistica”; *Kunstgewerbe*: “artigianato delle arti decorative e applicate”; *Kunsthandel*: “commercio d’arte”; *Kunsttheorie*: “teoria dell’arte”; *Kunsthistorie*: “storiografia artistica”; *Kunstkenner*: “intenditore d’arte”; *Kunstliebhaber*: “appassionato d’arte”; *Kunstlosigkeit*: “assenza di arte”; *Kunstlosigkeit*: “assenza-di-arte”; *Kunstplanung*: “pianificazione artistica”; *Kunstpolitik*: “politica artistica”; *Kunstsammlung*: “collezione d’arte”; *Kunstschriftsteller*: “scrittore d’arte”; *Kunststück*: “pezzo di bravura artistica”; *Kunsttätigkeit*: “attività artistica”; *Kunstwerk*: “opera d’arte”; *kunsthistorisch*: “storiografico-artistico”.

*Kultur*: “cultura”. – Composti: *Kulturbefliessenheit*: “zelo culturale”; *Kulturbetrieb*: “industria culturale” (cfr. *Kunstbetrieb*); *Kultur-betreibung*: “sollecitazione culturale”; *Kulturerscheinung*: “evento culturale”; *Kulturoptimismus*: “ottimismo culturale”; *Kulturpolitik*: “politica culturale”.

*legen*: “posare”, “mettere”; *Lage*: “situazione”, “stato”; – *anlegen*: “impiantare”; *Anlage*: “impianto”; *Anlegung*: “approdo” (“supporto”); *auslegen*: “interpretare”; *Auslegung*: “interpretazione”; *Darlegung*: “esposizione”; *einlegen*: “immettere”; *Gelegenheit*: “circostanza”, “occasione”; *hinterlegen*: “rattenere”; *Rückverlegung*: “rinvio all’indietro”; *vorlegen*: “presentare” (“mettere davanti”); *Überlegenheit*: “superiorità”; *Überlegung*: “riflessione”.

*leiten*: “guidare”, “condurre”; *Leitung*: “guida”, “conduzione”; – *ableiten*: “desumere”, “derivare”; *einleiten*: “introdurre”; *Einleitung*: “introduzione”; *Geleit*:

“scorta” (da intendersi non tanto nel senso di ciò che sorveglia e protegge, ma nel senso di ciò che da un lato accompagna costantemente e in certo modo guida o conduce facendo strada, e dall’altro forma l’insieme di ciò che ha il carattere della riserva e della provvista); *Mißleitung*: “sviamento”; *umleiten*: “dirottare”.

*leuchten*: “far luce”; “illuminare”; *Leuchten*: “rilucenza”; – *vorausleuchten*: “illuminare in anticipo”.

*lichten*: “diradare”; *Licht*: “luce”; *Lichtung*: “radura”.

*nennen*: “nominare”, “denominare”; *Name*: “nome”; – *benennen*: “denominare”; *Benennung*: “denominazione”; *Nennkraft*: “forza nominativa”.

*nötigen*: “costringere”; *Not*: “necessità”; – *ernötigen*: “rendere necessario”.

– Composti: *Not-lage*: “stato-di-necessità”; *Not-losigkeit*: “assenza di necessità”; *Notwendigkeit*: “necessità”, “necessarietà” (soprattutto nei testi in cui coesiste con il sostantivo *Not*); *Not-wendigkeit*: “volgersi alla / della necessità”.

*öffnen*: “aprire”; *Offene*: “aperto”; – *eröffnen*: “aprire in modo inaugurale”; *Eröffnung*: “apertura inaugurale”; *offenbar*: “manifesto”; *Offenbarkeit*: “manifestività”; *Offenheit*: “apertità”; *öffentlich*: “pubblico”; *Öffentliche*: “ambito / sfera pubblica”; *Öffentlichkeit*: “dimensione pubblica”. – Composti: *Offenbleiben*: “permanere aperto”; *Offenbarsein*: “essere-manifesto”; *Offenbarwerden*: “divenire-manifesto”.

*Poesie*: “poesia”; *poetisch*: “poetico”.

*ragen*: “ergersi”; – *aufragen*: “(ad)ergersi”; *hinausragen*: “ergersi fuori”.

*reichen*: “bastare”, “essere sufficiente”; – *Bereich*: “cerchia”, “ambito”; *erreichen*: “raggiungere”; *zurückreichen*: “ridare”.

*reißen*: “tagliare”, “tirare via” (lett. “strappare”); *Riß*: “taglio” (lett. “strappo”); – *aufreißen*: “squarciare”; *Aufriß*: “taglio verticale” (lett. “proiezione verticale”, “rospetto”); *Grundriß*: “taglio orizzontale” (lett. “proiezione orizzontale”, “pianta”); *hereinreißen*: “stagliare via”; *Reißende*: “stagliante”; *Umriß*: “taglio di contorno” (lett. “abbozzo”).

*richten*: “dirigere”, “mirare”, “giudicare”; *Richtung*: “direzione” – *einrichten*: “installare” (“instaurare”, “di-rigere”); *Einrichtung*: “installazione” (“instaurazione”, “di-rezione”); *errichten*: “erigere”; *Errichtung*: “erezione”.

*rücken*: “(so)spingere” (“rapire”); – *berücken*: “incantare”; *einrücken*: “spingere dentro”; *Einrückung*: “ingresso”; *entrücken*: “estatizzare”; *Entrückung*: “estatizzazione”; *Ent-rückung*: “e-statizzazione”; *vor-rücken*: “sospingere innanzi”.

*ruhen*: “riposare”; *Ruhe*: “quiete”; – *aufruhen*: “venire a riposare”; *beruhen*: “poggiare”, “riposare”; *zurückruhen*: “ri-posare”.

*rühmen*: “celebrare”; *Rühmung*: “celebrazione”.

*sagen*: “dire”; *Sage*: “dizione” (lett. “saga”); – *Absage*: “disdetta”; *ansagen*: “indire”; *aussagen*: “enunciare”; *Aussage*: “enunciato”; *besagen*: “voler dire”; *ungesagt*: “non detto”, “impronunciato”; *untersagen*: “interdire”; *versagen*: “ri-fiutare”; *Versage*: “rifiuto”; *wiedersagen*: “ridire”.

*schaffen*: “fare artistico” (cioè il produrre che si qualifica come un fare in senso eminente e non va sovrapposto né al *machen*, “fare” in senso ampio e indiscriminato, né allo *schöpfen*, “creare”, o alla “creatività” in senso tendenzialmente corrivo; nella versione definitiva del saggio sull’opera d’arte Heidegger chiarirà definitivamente che soltanto come *Schaffen*, lo *Hervorbringen* dell’arte resta prima di tutto un *Bringen*, cioè un portare e in tal senso un *Empfangen*, ricevere/accogliere, e un *Entnehmen*, attingere/prelevare, come si fa per l’acqua da una sorgente); *Schaffen*: “fare artistico”; *Schaffende*: “facente (in senso artistico)”; – *Erschaffung*: “creazione”; *Geschaffene*: “ciò che è fatto in senso artistico”. – *Not-schaffend*: “che fa/fonda (artisticamente) la necessità”.

*scheiden*: “separare”; *Scheidung*: “separazione”; – *Abgeschiedenheit*: “isolamento”; *abgeschieden*: “isolato”; *entscheiden*: “decidere”; *Entscheidung*: “decisione”; *entscheidend*: “decisivo”; *Entscheidungslosigkeit*: “assenza di decisione”; *entscheidungslos*: “privo di decisione”; *Entschiedenheit*: “decisività”; *unterscheiden*: “distinguere”; *Unterscheidung*: “distinzione”.

*scheinen*: “apparire”, “splendere”, “sembrare”; *Schein*: “apparenza”, “sembianza”; – *Anschein*: “parvenza”; *erscheinen*: “apparire”; *zum Vorschein*: “in / alla luce”.

*schenken*: “concedere”; *Schenkung*: “concessione”.

*schließen*: “chiudere”, “concludere”; *Schluß*: “conclusione”; – *ausschließen*: “escludere”, “mettere da parte”; *Ausgeschlossenheit*: “essere-escluso”; *Ausschluß*: “esclusione”; *einschließen*: “includere”; *verschließen*: “chiudere”; *Verschlobenheit*: “chiusità”.

*schöpfen*: “creare”; *Schöpfung*: “creazione”; *schöpferisch*: “creativo”.

*schweigen*: “tacere”; – *verschweigen*: “tacere”; *Verschweigung*: “reticenza”.

*sein*: “essere”; *Seyn*: “essere”; *Sein*: “essere” (l’apice distintivo intende facilmente di volta in volta il compito di una valutazione della rilevanza teorica e/o polemica della grafia tradizionale, che per lo più, tuttavia, non sembra lasciarsi sistematizzare in modo coerente, rispecchiando piuttosto una transizione incompiuta verso la grafia *Seyn*, anch’essa successivamente rivista e alternata ad altre sperimentazioni, tra cui la celebre barratura a croce); *gewesen*: “essente-stato”; – *Beengtsein*: “essere-(de)limitato”; *Betroffensein*: “essere-sgomenti”; *dasein*: “esserci”, “essere lì”; *Dasein*: “esserci”; *Da-sein*: “esser-ci”; *Erzeugtsein*: “essere-generato (in proprio, per mano di)”; *Fortsein*: “essere-persi”; *Gegenstandsein*: “essere-oggetto”; *Menschsein*: “essere-uomo”; *Nichtsein*: “non essere”; *Offenbarsein*: “essere-manifesto”; *Un-seyn*: “non-essere”; *Vorhandensein*: “essere-sussistente”; *Wegsein*: “essere-via”; *Werksein*: “essere-opera”; – *Seiende*: “essente” (con significato manifestativo e ‘processuale’, non riducibile al mero ‘ente’ nel senso di ‘cosa’, essere naturale o creatura, valori espressi solitamente tramite un utilizzo specifico, ma attinto dal quotidiano, del termine *Wesen*); *Seiende im Ganzen*: “essente in totalità”; *Nichtseiende*: “non-essente”; *Unseiende*: “inessente”. – Composti: *Seynsfrage*: “questione dell’essere”; *Seynsgeschichte*: “storia dell’essere”; *seynsgeschichtlich*: “conforme alla storia dell’essere”; *Seinsvergesenheit*: “dimenticanza dell’essere”; *Seinsverlassenheit*: “abbandono dell’essere”.

*setzen*: “mettere”, “statuire”, “stabilire”, “porre”; *Setzung*: “messa”; *Satz*: “proposizione”; – *ansetzen*: “prendere avvio”, “impostare”; *Ansatz*: “impostazione”; *aussetzen*: “esporre”; *Aussetzung*: “esposizione”; *Ausgesetztheit*: “essere-esposto”; *mitsetzen*: “co-stabilire”; *umsetzen*: “trasporre”; *Umsetzer*: “colui che trasporre” (lett. “realizzatore”); *Umsetzung*: “trasposizione” (“realizzazione”); *versetzen*: “trasferire”; *Versetzung*: “trasferimento”; *Zwecksetzung*: “posizione di scopo”, “interesse”.

*sich*: “sé”; – *an sich*: “di per sé” (da non sovrapporre all’“in sé” dell’*in sich* o dell’*an ihm / ihr*: lo stesso *Ding an sich* kantiano sarà sollecitato da Heidegger innanzitutto come la cosa di per sé, in quanto tale); *bei sich*: “presso di sé”; *für sich*: “per sé”; *in sich*: “in sé”.

*sinnen*: “meditare”; *Sinn*: “senso”, “sensibilità”; *Sinnlichkeit*: “sensibilità”; *Sinnliche*: “sensibile”; *sinulich*: “sensibile”; – *besinnen*: “meditare”; *Besinnung*: “meditazione”; *versinnlichen*: “rendere sensibile”; *Versinnlichung*: “farsi sensibile”; *unsinnlich*: “non-sensibile”. – Composti: *Sinnenfällige*: “ciò che cade sotto i sensi”.

*sonstig*: “consueto”, “solitamente”.

*sparen*: “risparmiare”; – *aufsparen*: “tenere in serbo”; *aussparen*: “liberare”.  
*Spiel*: “gioco”, “intrattenimento (ludico)”; – *zuspielen*: “lasciar pervenire” (lett. “passare”). – Composti: *Spielraum*: “margine”.

*sprechen*: “parlare”; *Sprache*: “lingua”, “linguaggio”; – *entsprechen*: “corrispondere”; *Formensprache*: “linguaggio delle forme”; *Gespräch*: “colloquio”; *Ursprache*: “lingua originaria”.

*sprengen*: “far saltare”.

*springen*: “saltare”; *Sprung*: “salto”; – *Absprung*: “slancio”; *Einsprung*: “balzo all’interno”; *entspringen*: “scaturire”; *erspringen*: “assaltare”; *Ersprungung*: “assalto”; *überspringen*: “saltare oltre”; *Ursprung*: “origine”; *Ur-sprung*: “salto d’origine”; *Ur-sprungshafte*: “ciò che è conforme al salto d’origine”; *ur-sprungshaft*: “conforme all’origine”; *Vorsprung*: “balzo in avanti”.

*stecken*: “conficcare”, “infilare”; – *verstecken*: “occultare”, “celare”.

*stehen*: “(ri)stare”; *Stand*: “stato”, “posizione”; *ständig*: “costante”; – *bestehen*: “consistere”, “essere costituito”, “sostenere”; *Beständnis*: “consistenza”; *Bodenständigkeit*: “radicamento suolo”; *dastehen*: “starsene lì”; *entstehen*: “insorgere”; *Entstehung*: “insorgenza”; – *Gegenstand*: “oggetto contra-stante”; *gegenständiglich*: “oggettuale”; *Ungegenstand*: “in-oggetto”, “in-contra-stante”; *gegenständiglich*: “inoggettuale”; *vergegenständlichen*: “oggettivare”; – *imstande*: “in grado”; *Insichzurückstehen*: “restarsene-in-sé”; *Inständigkeit*: “insistenza”; *mißverstehen*: “equivocare”, “miscomprendere”; *Mißverständnis*: “equivoco”, “miscomprensione”; *Umstand*: “circostanza”; *Verständigung*: “intesa”; *verstehen*: “comprendere”; *Verstehen*: “comprensione”; *Zustand*: “stato”, “condizione”; *Zuständige*: “ciò che è conforme a uno stato”; *Zuständigkeit*: “conformità a uno stato”.

*stellen*: “porre” (di gran lunga la forma verbale più importante dell’intera analisi sull’opera d’arte, che Heidegger stesso espliciterà, sanzionandone in seguito l’utilizzo nel *Gestell* come forma raccolta del porre che indica l’essenza della tecnica, chiarendo nella postfazione alla versione definitiva del saggio sull’opera d’arte lo statuto ancipite dello *stellen*: da un lato immediatamente evocativo del moderno soggettivismo e in particolare della sua declinazione prima kantiana e poi idealistica, ma dall’altro riferito, in termini potenzialmente eversivi rispetto al suo destino tecnico-moderno, al senso greco della φύσις per questi motivi e per l’intrinseca ricchezza dell’utilizzo heideggeriano si è cercato, fin dove è sembrato possibile, di lasciar emergere la semantica del “porre” in tutte le formazioni corrispondenti); *Stelle*: “posto”, “punto”; *Stellung*: “posizione”; – *aufstellen*: “disporre” (da non ricondurre all’“esporre”, che pure suggerisce il senso più che pertinente del mettere fuori e del manifestare, ma non quello del mettere ordine e del compaginare inaugurale; nell’uso comune, il *sich im Kreis aufstellen* indica il “disporsi in cerchio” e conformemente all’adergersi dell’opera come erezione, lo *auf* indica una certa verticalità dell’innalzare, dell’installare e del suscitare un ordinamento concreto; il “dis” mira anche ad esprimere il senso della separazione, indispensabile a qualsiasi collocazione secondo un ordine nel senso dell’allestire, del preparare e del prestabilire sintetizzati nel “(pre)disporre”; è da valorizzare infine il carattere impositivo del disporre, tenendo conto che lungo tutti gli anni ’30 Heidegger sembra polarizzare il rapporto tra arte ed essere in base ad attività e passività: la prestazione dell’“arte” è pensata non soltanto nei termini del portare in luce e della verticalità dell’erezione, ma anche come la violenza di un’effrazione, di un disserramento e di uno spalancamento dell’apertura, laddove, almeno partire dai *Contributi alla filosofia*, l’intimità dell’“essere”, ossia la stessa apertura della radura che si ricollega

metafisicamente allo schiudersi della φύσις, verrà pensata in termini di fenditura); *auf-stellen*: “dis-porre”; *Aufstellung*: “disposizione”; *Auf-stellung*: “dis-posizione”; *ausstellen*: “esporre”; *Ausstellung*: “esposizione”; *beistellen*: “mettere a disposizione”; *darstellen*: “rappresentare”; *Darstellung*: “rappresentazione”; *Darstellung*: “rap-presentazione”; *erstellen*: “porre-in-costruzione”; *Erstellung*: “posizione costruttiva”; *feststellen*: “accertare”, “stabilire”; *Feststellung*: “accertamento”; *Fragestellung*: “formulazione della domanda”; *Grundstellung*: “posizione di fondo / fondamentale”; *herstellen*: “deporre” (da concepire naturalmente in termini di tensione e di polarità rispetto all’*aufstellen*; il “de” riprende principalmente il valore di provenienza dello *her*, ma il “deporre”, complessivamente, mira anche recuperare il senso del porre qui davanti o del mettere innanzi, proprio ancora una volta dello *her*, nel senso in cui ad esempio si depone un’offerta votiva); *her-stellen*: “de-porre”; *Herstellung*: “deposizione”; *Her-stellung*: “de-posizione”; *hinstellen*: “porre-diritto”; *hineinstellen*: “porre dentro”; *verstellen*: “contraffare” (“disporre diversamente”); *Verstellung*: “contraffazione”; *vorstellen*: “rappresentare”; *vor-stellen*: “rap-presentare”; *Vorstellung*: “rap-presentazione”; *Rahmenvorstellung*: “rappresentazione di base”; *zurückstellen*: “riporre”; *zustellen*: “apporre”; *Zustellung*: “apposizione”; *Zwischenstellung*: “posizione intermedia”; – *gestalten*: “configurare”; *Gestalt*: “figura”, “configurazione”; *Gestaltung*: “configurazione”, “configurarsi”; *Grundgestalt*: “configurazione fondamentale / di fondo”.

*stiften*: “istituire” (“statuire”); *Stiftung*: “istituzione” (“statuizione”); *anstiften*: “fomentare”.

*stimmen*: “accordare”, “funzionare”; *Stimmung*: “tonalità emotiva”; – *bestimmen*: “determinare”; *Bestimmung*: “determinazione”, “destinazione”; *Grundstimmung*: “tonalità emotiva fondamentale”; *mitbestimmen*: “condeterminare”; *übereinstimmen*: “concordare”; *Übereinstimmung*: “concordanza”; *Wesensbestimmung*: “determinazione essenziale / d’essenza”.

*Stoff*: “materia”; *stofflich*: “materiale”; *Stoffliche*: “materiale”.

*streiten*: “contendere”; *Streit*: “contesa”; – *bestreiten*: “contendere”; *Bestreitung*: “contenzione” (“disputa”); *erstreiten*: “conquistare contendendo”; *unbestreitbar*: “inoppugnabile”; *Urstreit*: “contesa originaria” (“aricontesa”); *Widerstreit*: “contenzioso” (“replica / controbattere nella contesa”).

*treiben*: “spingere”, “trascinare”; – *betreiben*: “praticare”, “esercitare”; *Betrieb*: “esercizio”, “industriarsi” (cfr. *Kunstbetrieb*); *Betreibung*: “sollecitazione”; *herumtreiben*: “aggirarsi”; *Umtrieb*: “attività collaterale”; *Übertreibung*: “eccellenza”.

*treten*: “avanzare”, “fare ingresso”; *hervortreten*: “venire / farsi innanzi”; *heraustreten*: “venire fuori”; *unbetreten*: “inesplorato”.

*üblich*: “usuale”, “usualmente”.

*wahren*: “salvaguardare”; *Wahrheit*: “verità”; *wahr*: “vero”; *wahrhaft*: “conforme / in modo conforme al vero”; – *bewahren*: “custodire”; *Bewahrung*: “custodia”; *Nichtwahr*: “non vero”; *Unwahr*: “non-vero”.

*walten*: “vigere”; – *Gewalt*: “potere”, “violenza”.

*wandeln*: “mutare” (“trasformarsi”); *Wandel*: “mutamento”; *Verwandeln*: “tramutare”; *Verwandlung*: “trasformazione”; *Wesenswandel*: “mutamento essenziale / d’essenza”.

*wiegern*: “rifiutare”; – *verweigern*: “ricusare” (“denegare”); *Verweigerung*: “ricusa”, “renitenza” (“diniogo”).

*weihen*: “consacrare”; *Weihung*: “consacrazione”.

*weisen*: “indicare”, “indiziare”; *weisend*: “indiziante”; – *Abweisung*: “rifiu-

to che allontana”; *Anweisung*: “indicazione-guida”; *Aufweis*: “esibizione”; *Beweis*: “prova”; *erweisen*: “comprovare”; *Hinweis*: “accenno”; *Nachweis*: “indicazione”, “rimando”; *Verweisung*: “rimando”.

*welten*: “mondificare”; *Welt*: “mondo”; *weltlich*: “mondano”; *welthaft*: “conforme / in modo conforme al mondo”; – *Nachwelt*: “mondo dei posteri”; *Unwelt*: “non-mondo”. – Composti: *Welt-aufstellung*: “disposizione-di-mondo”; *Weltentzug*: “sottrazione-di-mondo”; *Weltzerfall*: “disgregazione-di-mondo”.

*wenden*: “girare”, “(s)voltare”, “(ri)volgere”, “piegare”; *Wende*: “svolta”; *anwenden*: “applicare”; *Anwendung*: “applicazione”; *bewenden*: “appagare”; *Bewandtnis*: “appagamento”; *verwenden*: “impiegare”; *Verwendung*: “impiego”; *Widerwendigkeit*: “controversia”; *widerwendig*: “controverso”.

*werden*: “divenire”, “diventare”, “farsi”.

*werfen*: “gettare”; *Wurf*: “getto”; *entwerfen*: “progettare”; *Entwurf*: “progetto”; *vorauswerfen*: “progettare in anticipo”; *zuwerfen*: “aggettare”; *Zuwurf*: “aggetto” (da non intendersi, ovviamente, nel senso dell’elemento architettonico o della sporgenza muraria, che a seconda delle circostanze può figurare ‘in aggiunta’, bensì nel senso del valore direzionale e attributivo, come un “addossare” l’incombenza del gettare).

*werken*: “lavorare”, “operare”; *Werk*: “opera” (*am / zum Werk*: “all’opera”; *im / ins Werk*: “nell’opera”); *werkhaft*: “conforme / in modo conforme all’opera”; – *Bauwerk*: “opera architettonica”; *Bildwerk*: “opera plastico-figurativa”; *Sprachwerk*: “opera in parole”; *Tonwerk*: “opera musicale”; *Zeugwerk*: “strumento operativo”.

*wesen*: “essenziarsi”; *Wesen*: “essenza”, “ente”; *Wesung*: “essenziarsi”, “essenziamento”; *wesenhaft*: “conforme / in modo conforme all’essenza”; *wesensgerecht*: “rispondente all’essenza”; *wesentlich*: “essenzialmente”; – *abwesen*: “assentarsi”; *Abwesenheit*: “assenza”; *anwesen*: “farsi presente”, “presentarsi”; *Anwesenheit*: “presenzialità”; *Anwesung*: “presenziamento”; *Unwesen*: “inessenza”.

*winden*: “sollevare”, “cingere”; – *überwinden*: “superare” (non semplicemente un “oltrepassare” o un “passare oltre”: Heidegger stesso, prima di introdurre in senso più specifico anche se meno sistematico il termine *Verwindung*, chiarisce fin dalla metà degli anni ’30 la duplice valenza dello *überwinden* nei termini, per un verso, di un “sormontare”, persino di un “trascendere”, e per altro verso di un “lasciarsi alle spalle” o di un “lasciarsi indietro / sotto di sé”; l’affinità tra la volontà di superamento nei confronti della metafisica e la sua contemporanea e inevitabile affinità con il gesto stesso che la fonda, per l’apporto la volontà di ‘superamento’ dell’essente incarnata dal trascendimento e dall’ulteriorità (μετά), costituisce com’è noto una delle maggiori difficoltà del pensiero heideggeriano degli anni ’30); *Überwindung*: “superamento”.

*wirken*: “operare”; *Wirkung*: “effetto”, “efficacia”; *Wirklichkeit*: “realtà”; *wirklich*: “reale”; *wirksam*: “efficace”; – *bewirken*: “operare”; *Bewirkung*: “operatività”; *erwirken*: “adoperarsi” (lett. “ottenere”); *Unwirklichkeit*: “irrealtà”; *unwirklich*: “irreale”.

*zeichnen*: “(di)segnare”; *Zeichen*: “(contras)segno”; – *Anzeichen*: “sintomo”; *auszeichnen*: “contrassegnare”, “contraddistinguere”; *ausgezeichnet*: “eminente”; *Auszeichnung*: “eminenza”; *Aufzeichnung*: “annotazione”, “appunto”; *kennzeichnen*: “contrassegnare”, “caratterizzare”; *Kennzeichnung*: “caratterizzazione”.

*zeigen*: “mostrare”, “indicare”; – *Anzeige*: “indicazione”; *hinzeigern*: “indicare”.

*zeugen*: “generare”, “attestare”, “testimoniare”; *Zeug*: “mezzo”; *erzeugen*: “generare”; *Erzeugnis*: “prodotto” (“manufatto”); *Werkzeug*: “utensile”, “apparato”.



*ziehen*: “tirare”, “(at)trarre”, “tratteggiare”; *Zug*: “tratto”; *ziehend*: “attrattivo”; *beziehen*: “riferire”; *Beziehung*: “relazione”, “rapporto”; *Bezug*: “riferimento”, “prendere riferimento”; *Bezugslosigkeit*: “assenza di riferimento”; *Grundzug*: “tratto fondamentale / di fondo”; *Mitvollzug*: “co-esecuzione”; *vollziehen*: “attuare”, “eseguire”; *Vollzug*: “attuazione”, “esecuzione”; *Wesenszug*: “tratto essenziale / d’essenza”.

# Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrigiani
- 5 *Orwel "1984": il testo*, di F. Marengo, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorfles.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Batllori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrin, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorfles, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricercari Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andraea, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe

- 36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
- 43 *Lettura del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettetini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo
- 46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
- 50 *La Distanza Psicica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
- 68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
- 69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
- 70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartini
- 71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini
- 72 *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, di M. Heidegger

## *On the Origin of the Work of Art*

The present volume, edited and translated by Adriano Ardovino, features the first Italian translation of the original text of Martin Heidegger's famous lecture entitled "On the Origin of the Work of Art". The lecture was delivered for the first time in Freiburg, Brisgovia, in 1935, but its intellectual origins date back to the years 1931-1932. It is common knowledge that the original text was re-elaborated into three separate lectures in 1936 and eventually published as an essay ("The Origin of the Work of Art") included in the 1949-1950 collection *Holzwege*.

Together with the original text, which appeared in 1989 in the journal "Heidegger Studies", the present volumes includes two shorter pieces derived from handwritten notes and notations, related to his university courses, which were written starting 1934 and 1936. Some of the issues Heidegger addressed in these pieces regard the overcoming of aesthetics, the historical-metaphysical destiny of art, and the relevance of the philosophical reflection on the origin of the work of art.

As a whole, the materials presented in this volume aim to contribute to the historiography of aesthetic issues in Heidegger's thought. They make it possible to follow the initial stages of how the reflection on art became a fundamental step in the process of historical rethinking of the philosophical project that Heidegger articulated first in the unfinished masterpiece *Sein und Zeit* (1927), and that he subsequently radicalized and reworked in the thought of the event (*Ereignis*), a concept which, starting from the unpublished treatises of the second half of the 1930s, will lead to Heidegger's later investigation on the shared origin of art, technique, and language.