

V E N I E R O V E N I E R

LA CRITICA DELLA COSCIENZA ESTETICA
NELLA RIFLESSIONE ERMENEUTICA
DI HANS GEORG GADAMER

C A F O S C A R I N A

INDICE

PREFAZIONE 5

ARTE, VERITÀ, LINGUAGGIO

1.1 <i>Introduzione</i>	9
1.2 <i>Il fascino dell'origine</i>	11
1.3 <i>L'esperienza del sacro</i>	15
1.4 <i>La perdita dell'aura</i>	17
1.5 <i>Arte e linguaggio</i>	20
1.6 <i>Arte e verità</i>	25
1.7 <i>Verità e poesia</i>	34

ARTE E INTERPRETAZIONE.

LA RIFLESSIONE ERMENEUTICA DI HANS GEORG
GADAMER

GENEALOGIA DELL'ERMENEUTICA

2.1.1 <i>L'ermeneutica antica</i>	43
2.1.2 <i>L'ermeneutica moderna</i>	45

L'ESPERIENZA INTERPRETATIVA

2.2.1 <i>Il circolo ermeneutico e la storicità della comprensione</i>	53
2.2.2 <i>L'applicazione ermeneutica</i>	58
2.2.3 <i>Il sapere ermeneutico</i>	60

LA NASCITA DELL'ESTETICA

2.3.1 <i>I concetti guida umanistici</i>	68
2.3.2 <i>L'Erlebniskunst</i>	77

L'ESPERIENZA DELL'OPERA D'ARTE

2.4.1 <i>La coscienza estetica</i>	86
2.4.2 <i>L'opera d'arte come gioco</i>	89
2.4.3 <i>Verità e rappresentazione</i>	97

BIBLIOGRAFIA 103

Veniero Venier, *La critica della coscienza estetica nella riflessione
ermeneutica di Hans Georg Gadamer*

Copyright © 1991 Veniero Venier

Edizione Libreria Editrice Cafoscarina

Società Cooperativa r.l.

Ca' Foscari, Dorsoduro 3246, 30123 Venezia

ISBN 88-85613-33-0

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questo libro può essere ripro-
dotta o trasmessa in alcuna forma, meccanica, elettronica, fotocopiata,
o altro, senza il preventivo permesso scritto dell'editore.

Stampato in Italia presso Stamperia Cetid s.r.l., via Ca' Rossa, 129,
30174 Mestre, Venezia.

Giugno 1991

PREFAZIONE

Le considerazioni che seguono riassumono, in forma discorsiva, il contenuto delle lezioni di Estetica tenute presso l'Università di Udine nel II semestre dell'anno accademico 1989/90.

Nella prima parte, che corrisponde alla "parte generale" del corso, vengono introdotte le questioni attorno all'ontologia dell'opera d'arte che saranno poi discusse nella seconda parte - come corso monografico - attraverso il filtro del pensiero gadameriano.

Tali considerazioni riflettono dunque, innanzitutto, l'intenzione di offrire un supporto didattico in grado di offrire agli studenti una guida alle tematiche "estetiche" della riflessione gadameriana, ma contengono in *nuce* anche alcune ipotesi di ricerca attorno alla tradizione ermeneutica contemporanea che verranno sviluppate in un lavoro di prossima pubblicazione.

ARTE, VERITA', LINGUAGGIO

1.1 Introduzione

L'estetica è una disciplina filosofica che si occupa dell'arte e della teoria del bello. Il termine estetica proviene dal greco *aisthesis*, che significa percezione. Viene usato per la prima volta relativamente al problema filosofico e alle tematiche del bello in un testo del 1735 di Baumgarten che si intitola *Riflessioni sul testo poetico*; *Estetica* sarà poi il titolo di una successiva opera di Baumgarten, pubblicata nel 1750, che si propone come una sorta di teoria generale della conoscenza sensibile e, in particolare, di quella sua forma specifica che noi moderni chiamiamo "gusto". Ci occuperemo nella seconda parte di questo lavoro del legame tra la genesi della teoria del gusto e la nascita dell'estetica moderna. Scopo invece di queste considerazioni iniziali è quello di mostrare come il terreno della riflessione filosofica sull'arte sfugga alle "ristrettezze disciplinari"¹, ed insieme di enucleare quei motivi teoretici di fondo che preludono alla riflessione estetica di Gadamer.

¹ L'estetica è piuttosto, come sostiene Percyson in *Estetica*, Bompiani, Milano 1988, p. 15, "la filosofia intera concentrata sui problemi della bellezza e dell'arte".

Tutto questo ci porterà ad affrontare la disciplina estetica in forma del tutto "indisciplinata", poiché, per certi versi è l'estetica stessa una disciplina "indisciplinata" che fatica a costituirsi attorno a delle regole determinate. Essa si muove su territori di confine, territori che sono lontani da quelli quotidiani della nostra prassi e della nostra realtà: l'indagine estetica ruota attorno alle produzioni simboliche, a quelle mitiche, l'ambito dell'onirico le appartiene probabilmente per eccellenza². Vedremo come proprio sulla base di questa irrequietezza la riflessione filosofica sull'arte ponga anche la questione del riferirsi ad "altro" oltre quel che noi riteniamo o crediamo di ritenere essere arte.

L'impossibilità di una definizione precisa del campo dell'arte è emblematicamente ben riassunta da Dino Formaggio: "l'arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte"³. All'esordio della sua *Teoria estetica* Adorno afferma che "è ormai ovvio che niente più di ciò che concerne l'arte è ovvio né nell'arte stessa né nel suo rapporto col tutto; ovvio non è più nemmeno il suo diritto all'esistenza"⁴. Hegel nelle sue lezioni di estetica berlinesi parla, per l'età moderna, di "*Vergangenheitscharakter der Kunst*" che riguarda il tema della morte dell'arte che qui noi intendiamo nella sua traduzione letterale, vale a dire il "carattere di passato dell'arte". Ciò che Hegel intende dire con queste parole non è tanto la fine dell'arte quanto il definitivo esaurirsi della sua identità legata alla sfera del sacro.

Quel che discuteremo nelle nostre considerazioni introduttive, sarà appunto, oltre a quella richiesta di legittimazione di cui parla Adorno, anche la secolarizzazione dell'opera d'arte e della sua esperienza, evocata da Hegel. Ci interrogheremo sullo sfondo della questione

²Cfr. S. Givone, *Storia dell'estetica*, Laterza, Bari 1988, pp. 3 sgg..

³ *Arte*, ISEDI, Milano 1977, p. 12.

⁴ *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1977, p. 4.

dell'identità dell'arte, non solo su quella che può essere la nostra esperienza di fruitori diretti, ma anche sui legami tra passato e presente, sulla loro recisione, che pongono il problema cruciale del rapporto tra opera d'arte e tradizione storica.

1.2 Il fascino dell'origine

"Il concetto di arte si colloca — secondo Adorno — in una costellazione di momenti che muta storicamente; esso si chiude alla definizione. L'essenza dell'arte non è certo deducibile dalla sua origine, come se il primo momento fosse una base su cui tutto ciò che seguì poggiò, per crollare non appena scossa quella"⁵. È il carattere processuale del fenomeno dell'arte, il suo essere vincolato alla mutevolezza storica, che rende difficile, secondo Adorno, il parlare d'identità dell'arte. Ed è proprio questo sedimentarsi nella storia e nella miriade di comportamenti e strutture sociali che le sono proprie a sconsigliare la ricerca di un'origine, vale a dire la ricerca di un *prius*, di un inizio che dà inizio, che ci spieghi e che ci possa far comprendere l'identità dell'arte. Un tentativo di questo genere, poiché risente dell'astrattezza che esula dalle condizioni storiche del fenomeno artistico, è votato, per Adorno, ad un sicuro fallimento. Parimenti non ha senso il cercare di definire l'essenza dell'arte: cercare di dire cos'è che fa sì che l'arte sia tale è un tentativo assolutamente astratto. Il discorso sull'origine non può però, a nostro giudizio, risolversi con la proibizione di Adorno. Noi tenteremo invece di fare un passo in avanti, proprio attorno alla relazione tra arte e origine. Ci serviremo, a riguardo, di un testo di Mikel Dufrenne che si intitola *Verso l'originario*⁶.

⁵ *Ivi*, p. 5.

⁶ In *Estetica e filosofia*, Marietti, Genova 1989, pp. 3-15.

Per Dufrenne l'origine è l'assolutamente passato, è un qualcosa tramite cui tutto comincia ma quest'inizio, proprio nella sua assolutezza, è del tutto irraggiungibile. "Venire al mondo è venire dal fondo e apparire. L'individuo non cesserà di essere ossessionato da questo apparire e di tradirlo. Vorrà manifestarsi, si darà una nuova pelle con ogni sorta di artifici, si atteggerà come su una scena e terrà il mondo a distanza di rappresentazione, ridurrà il fondo ad essere lo sfondo delle sue esibizioni"⁷. Questo venire al mondo, di cui parla Dufrenne, è propriamente il problema dell'origine.

Certamente noi possiamo intenderci sul significato di origine quando ad esempio diciamo di essere originari di tal paese, possiamo cioè intendere, e in questo modo intendiamo, l'origine nella sua accezione spazio-temporale nel riferimento ad un luogo e alla temporalità che questo luogo inaugura. Ma qui, naturalmente, vi è qualcosa di più, di diverso, che viene evocato dal proprio fondo, da dove, secondo Dufrenne, scaturisce l'apparire che noi dobbiamo intendere secondo l'antica accezione greca del *phainesthai*: come ciò che si mostra, ciò che si impone tramite il proprio apparire. Questo scaturire al mondo si trasforma poi in scena e il mondo, nella sua rappresentazione, viene tenuto a distanza e tale distanza sta a significare il modo in cui noi diciamo e pensiamo le cose nel loro apparire: la forma in cui le *riflettiamo*; ma questo stare sulla scena della rappresentazione del mondo, nasconde il fondo e qui il fondo va pensato come il nascondersi dell'origine. "Il fascino dell'origine — dice Dufrenne — dipende forse dal fatto che ci sfugge incessantemente, come avviene per l'oggetto del desiderio, tanto che avvertiamo il desiderio a partire da una mancanza"⁸. L'origine, per sua essenza, si colloca in un orizzonte che si sottrae continuamente, ma proprio attraverso il suo sottrarsi, essa ci attrae a sé. Se da

⁷ *Ivi*, p. 8.

⁸ *Ivi*, p. 4.

un lato l'origine, come si è detto, è l'assolutamente passato, dall'altro, proprio perché è con essa che tutto inizia, l'origine accompagna sempre il tutto e noi esistiamo in questa paradossale vicinanza. Rievocare l'origine non significa abbandonare l'immanenza: l'origine sta sempre lì, nascosta ma presente. Questa prossimità all'originario è indipendente dalla nostra volontà, essa si realizza, secondo Dufrenne, tutte le volte che ci abbandoniamo alla percezione, vale a dire sempre. "La percezione è infatti come un basso continuo che non cessa di accompagnare le variazioni della vita cosciente, sono però i momenti culminanti della percezione a riportarci verso l'originario: i momenti dell'esperienza estetica"⁹. E sarà proprio l'esperienza estetica, l'esperienza dell'opera d'arte, come vedremo meglio in seguito, a mettere in luce l'aspetto straordinario che consiste nella meraviglia dell'apparire come ciò che trae la propria forza dall'originario. Ma questo sfondo permanente della percezione non va confuso con la nostra attività cosciente: "i sensi non sono anzitutto strumenti a disposizione di una coscienza sovrana, che potrebbe renderli più acuti e utilizzarli a suo piacimento, soggetto di fronte all'oggetto. Essi sono quel luogo estremo della carne in cui la carne del mondo diviene sensibile nel tempo stesso in cui viene sentita. In questa strana alleanza, o piuttosto in questa lega che costituisce la carne, soggetto e oggetto non sono ancora separati. Il sensibile è ancora sentito e senziente.

L'occhio è luce così come la luce è occhio. Il mondo si raccoglie in una coscienza che è corpo, per apparire come mondo"¹⁰. Noi, al contrario, solitamente pensiamo alla percezione come ad un qualcosa che ha a che fare con la coscienza, che viene elaborato dalla coscienza, cioè una recezione sensibile che trova la sua significanza in un'attività del soggetto. Ma, così come la

⁹ *Ivi*, pp. 9 - 10.

¹⁰ *Ivi*, p. 10.

luce è anche simultaneamente occhio, la percezione non è un semplice atto di ricezione di una datità da parte di un soggetto che se ne appropria, ma è la relazione che essa mette in gioco ad essere prioritaria rispetto ai termini che la compongono.

Ciò che va sottolineato nel discorso di Dufrenne, è la paradossale presenza di qualcosa che ci accompagna sempre prima e oltre la nostra consapevolezza (avremo modo di vedere con Heidegger in che senso questa presenza dell'originario, che si cela dietro il "basso continuo della percezione", venga emblematicamente evocata nell'esperienza dell'opera d'arte). Per Dufrenne, essa è l'oscurità del fondo, di quel fondo che sostiene e accompagna la materialità dell'apparire e del nostro percepire il mondo. L'oscuro deve essere però inteso come ciò che accompagna necessariamente, in quanto lo consente, lo scaturire della luce, del *phainesthai*, dell'apparire.

Quel che dall'oscurità viene celato si rivela come un'assenza che non ci può lasciare indifferenti: come l'oggetto del desiderio, la celatezza dell'origine acquista significato a partire dalla sua assenza, dalla sua privazione. E l'impossibilità di rimanere indifferenti è quanto ci accade nell'autentica esperienza dell'arte. Vi è nella recezione di certe opere d'arte un qualcosa che ci colpisce, ci persuade, ci pervade di sé, senza che noi riusciamo a definire con precisione di cosa si tratti. In quegli attimi — secondo Dufrenne — ci ritroviamo in quella vicinanza con l'originario che sembra sfuggire costantemente alla riflessione.

Questo essere "rapiti" dall'esperienza estetica in una sorta di prossimità originaria con il mondo ed il suo apparire presenta una forte analogia con ciò che possiamo definire come esperienza del sacro.

1.3 L'esperienza del sacro

Quello stupore, quel senso di meraviglia e di spaesamento che, persuasivamente, l'autentica opera d'arte provoca in noi, è per certi versi del tutto simile a quello stupore, rispetto all'esistente, che è uno dei caratteri fondamentali dell'esperienza originale del sacro.

Ci sembra utile riproporre in questa sede alcune delle riflessioni che Eliade svolge in *Il sacro e il profano*¹¹, testo per noi utile poiché, oltre ad essere un'ottima introduzione generale al pensiero di Eliade, ci consente di delineare meglio, attraverso il filtro del sacro, quell'evocazione "oscura" dell'origine a cui allude Dufrenne.

Secondo Eliade, per intendere cosa sia il sacro, bisogna necessariamente richiamarsi alla sua antitesi, vale a dire al gioco dialettico che esso instaura con il profano. Eliade, naturalmente, dal suo punto di vista di storico delle religioni, si trova di fronte a culture in cui la dimensione del sacro è una dimensione assolutamente determinante, anche se l'oblio del sacro, che caratterizza per certi versi l'età contemporanea, non significa peraltro la sua definitiva scomparsa.

Il sacro, proprio mediante il suo opporsi al profano, rientra nello straordinario, in ciò che si distacca dalla consuetudine, dall'esperienza ordinaria, quotidiana: tutto quel che possiede un carattere di eccezionalità possiamo chiamarlo, in questo contesto, come sacro. A riguardo, è estremamente interessante rivolgere la nostra attenzione all'etimologia di questo termine; sacro proviene dal latino *sacer*, e può esprimere tanto il santo che il maledetto nel loro carattere del tutto inconsueto e del tutto eccezionale. La polarità tra sacro e profano non significa che qualcosa di assolutamente determinante, pregna di significato, si opponga a qualcos'altro invece privo di importanza. Al

¹¹ *Il sacro e il profano*, Boringhieri, Torino 1984.

contrario, in quelle che Eliade definirebbe come civiltà del sacro, la consuetudine, l'esperienza ordinaria, trovano il proprio significato solo in relazione al sacro. In questo senso, il sacro esercita una sorta di dominio nei confronti del profano, diviene cioè l'autentico principio di realtà che consente di spiegare gli accadimenti quotidiani. Si tratta di un principio di realtà, evidentemente, profondamente diverso dal nostro, secondo il quale, ad esempio, per l'uomo "primitivo" l'albero sacro è ben più reale dell'albero in quanto tale, e tutto questo non è assolutamente un fraintendimento (un non capire che si tratta di un albero) ma è un atteggiamento simbolico che dice molto di più del semplice oggetto. Eliade ricorda tutto ciò per uscire da alcuni luoghi comuni: oggetti come la pietra sacra, l'albero sacro, non vanno visti riduttivamente come un feticismo primitivo, sono delle vere e proprie "ierofanie", manifestazioni del sacro. Tali manifestazioni mostrano qualcosa che non è più pietra, che non è più albero, ma qualcosa di totalmente altro, "*ganz andere*". Lo spazio che esse circoscrivono sancisce un'ordinamento del mondo, un cosmo, in cui si esprime la solidarietà originaria dell'uomo con la totalità dell'essere. Sotto questa luce, ogni cosmogonia si rivela come una vera e propria fondazione ontologica.

Dobbiamo chiederci, naturalmente, che cosa tutto questo abbia a che fare con l'arte e più propriamente con l'opera d'arte e con l'esperienza dell'arte. Può l'esperienza estetica venire intesa come una vera e propria manifestazione del sacro? Possiede realmente questa capacità evocativa dell'originario a cui allude Dufrenne?

Compiremo un'ulteriore passo nel sottolineare tali questioni servendoci di un testo di Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*¹², in cui uno dei motivi principali è proprio la perdita della dimensione sacrale da parte dell'arte moderno-contemporanea.

¹² *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.

1.4 La perdita dell'"aura"

Benjamin riflette su quella profonda trasformazione dell'arte che caratterizza l'epoca moderna come epoca della tecnica, dove la stessa opera d'arte è tale soprattutto in virtù della sua riproducibilità. Benjamin ha di fronte il nascere dell'arte di massa e delle nuove arti come il cinema e la fotografia e dunque lo stravolgimento dell'arte stessa come fenomeno sociale. Certamente — sostiene Benjamin — "l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Una cosa fatta dagli uomini ha sempre potuto essere rifatta da uomini. Simili riproduzioni venivano realizzate dagli allievi per esercitarsi nell'arte, dai maestri per diffondere le opere, infine da terzi semplicemente avidi di guadagni. (...) I greci conoscevano soltanto due procedimenti per la riproduzione tecnica delle opere d'arte: la fusione e il conio. Bronzi, terrecotte e monete erano le uniche opere d'arte che essi fossero in grado di produrre in quantità. Tutte le altre erano uniche e non tecnicamente riproducibili"¹³. La riproduzione tecnica dell'opera è qualcosa, invece, che si affaccia ad intermittenza nel corso della storia, così durante il Medio Evo alla silografia si aggiunge l'acquaforte e la punta secca, e infine con la litografia la tecnica riproduttiva raggiunge, agli albori del secolo XIX, un sostanziale affinamento. Ma la vera rivoluzione riproduttiva avviene, poco dopo l'invenzione della litografia, con la nascita della fotografia: "con la fotografia, nel processo della riproduzione figurativa, la mano si vide per la prima volta scaricata delle più importanti incombenze artistiche, che ormai venivano ad essere di spettanza dell'occhio, che guardava dentro l'obiettivo. Poiché l'occhio è più rapido ad afferrare, che non la mano a disegnare, il processo della riproduzione figurativa venne accelerato al punto da essere in grado di star dietro

¹³ *Ivi*, p. 20.

all'eloquio. L'operatore cinematografico nel suo studio, manovrando la sua manovella, riesce a fissare le immagini alla stessa velocità con cui l'interprete parla. Se nella litografia era virtualmente contenuto il giornale illustrato, nella fotografia si nascondeva il film sonoro¹⁴.

Per Benjamin questo processo di grande trasformazione, se da un lato implica una maggiore complessità, una rivoluzione nel rapporto di percezione e di fruizione dell'opera e libera l'opera stessa dagli antichi vincoli (le consente un'autonomia impensabile nell'antichità), dall'altro implica una sorta di tradimento del senso originario dell'opera. Questo tradimento consiste in quella che Benjamin definisce essere la perdita dell'"aura" da parte dell'opera d'arte. E la perdita dell'"aura" è propriamente quel venir meno di quel carattere straordinario, irripetibile, potremmo dire sacro, che l'opera possedeva nell'antichità. Ciò che si è dissolto è "l'*hic et nunc* dell'opera d'arte, la sua esistenza unica e irripetibile del luogo in cui si trova"¹⁵. Questa accelerazione che la tecnica mette in gioco per la produzione-riproduzione dell'opera, ne provoca inevitabilmente la perdita dell'autenticità. Tramite ciò l'opera, se mantiene intatta la propria consistenza intrinseca, vede però del tutto svalutato il suo *hic et nunc*, la sua genuina originalità: "ciò che così prende a vacillare è precisamente l'autorità della cosa. Ciò che vien meno è insomma quanto può essere riassunto con la nozione di "aura"; e si può dire: ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'"aura" dell'opera d'arte"¹⁶. Sottraendolo alla tradizione, la tecnica della riproduzione trasforma il prodotto in un qualcosa di virtualmente moltiplicabile: in luogo di un evento unico e irripetibile, avremo una serie quantitativa omoge-

¹⁴ *Ivi*, p. 21.

¹⁵ *Ivi*, p. 22.

¹⁶ *Ivi*, p. 23.

nea di eventi.

Per spiegare il significato dell'"aura", Benjamin si serve di un paragone naturalistico: "seguire, in un pomeriggio d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra sopra colui che si riposa — ciò significa respirare l'aura di quelle montagne, di quel ramo"¹⁷. La decadenza dell'aura spezza questo incanto che l'opera d'arte in quanto sacra possedeva ma rende le cose *spazialmente* e umanamente più vicine e soddisfa quella che è l'esigenza della fruizione di massa. L'opera d'arte, però viene privata di quel fascino sacrale in cui consisteva la sua unicità e la sua autenticità. Si dissolve in questo modo quella presenza ineffabile, ma piena di significato, che le apparteneva essenzialmente. La perdita dell'"aura" coincide con la perdita del sacro in due sensi fondamentali: il venir meno della funzione rituale dell'opera e di quell'accrescimento simbolico di realtà che l'opera in quanto sacra porta con sé; così come un'antica statua di Venere veniva adorata nell'antichità e considerata maledetta durante il Medio Evo, per noi, invece, è innanzitutto un oggetto da contemplare in un museo. Questo *Vergangenheitscharakter* dell'arte, che anche Benjamin mette in luce definendolo come la perdita dell'"aura", pone per noi il duplice problema della fruibilità dell'opera (della sua comprensibilità), e soprattutto della sua identità. Avremo modo di vedere in seguito come queste questioni si traducano, oltre che nella domanda attorno al senso dell'opera, anche nel problema del suo destino storico, vale a dire nell'interrogarsi attorno a quel che nell'opera si tramanda e al processo di trasformazione che essa mette in gioco: in altri termini sulla capacità dell'opera stessa di riflettere, indirettamente o direttamente, una tradizione. Cercheremo per il momento, invece, di approfondire il nostro discorso interlocutorio attorno all'essere dell'opera d'arte, chiedendoci se sia legiti-

¹⁷ *Ivi*, p. 25.

timo postulare per l'opera un qualcosa che potremmo definire come un linguaggio, come un messaggio che l'opera ci rivolge o che nell'opera stessa si tramanda. Ma l'opera d'arte è realmente un discorso composto in una lingua? Esiste una lingua dell'arte? Vi è, dunque, una relazione tra arte e linguaggio che possa spiegarci più chiaramente quel che avviene nell'esperienza estetica?

Affronteremo queste questioni seguendo un testo di Dufrenne, *L'arte è linguaggio*¹⁸, del tutto emblematico rispetto al tracciato teoretico-introdotivo che stiamo delineando.

1.5 Arte e linguaggio

“L'esistenza di arti del linguaggio non implica che l'arte sia linguaggio, così come l'arte del bronzo non implica che l'arte sia bronzo”¹⁹. L'arte, a giudizio di Dufrenne, non è assolutamente circoscrivibile come una lingua. L'insieme delle opere non è assimilabile in un codice come l'insieme dei discorsi, anzi, ciò che caratterizza ogni grande opera è proprio il carattere trasgressivo rispetto alle regole ed ai codici precedenti. Ogni creazione peraltro obbedisce ad un codice stilistico formale le cui norme preesistono all'appello dell'opera all'autore. Questo non significa, però, che vi siano delle norme creative che l'artista deve tradurre in prassi. L'opera possiede un carattere di autosignificazione tale che non ha senso pensarla come una traduzione da altri ambiti della realtà, come ad esempio quello della lingua. Una partitura ha senso solo in relazione all'esecuzione musicale, non esiste un “in sé” del campo musicale. Le note scritte sono dei segni solo in quanto non sono ancora divenuti musica, il loro significato è tale solo nella prassi dell'esecutore, che ri-

¹⁸ In *Estetica e filosofia*, pp. 31 - 68.

¹⁹ *Ivi*, p. 36.

crea la prassi creativa dell'autore, prassi entrambe creditrici, per il loro essere, alla materialità del campo sonoro. Anche la vocazione della pittura non è quella di significare: “la pittura fa vedere (...) essa mostra, non dice”²⁰. La pittura dunque non è un significante (un segno) che rimanda ad un significato (intendiamo per relazione segnica ogni associazione tra significante e significato). La qualità della pittura non può essere misurata dall'esattezza di ciò che riproduce, come invece avviene per una carta geografica o per una tavola anatomica. La somiglianza non è dunque criterio della qualità estetica come, al contrario, accade per l'esattezza delle parole rispetto alla veridicità del discorso. Il linguaggio dei colori può certamente essere un codice, ma è un codice che la pittura ignora; l'analisi dei colori di un'opera ha senso solo in relazione alla totalità dell'opera. Ad esempio, “un grigio di Velazquez è un grigio che appartiene solo a Velazquez, poiché egli è il solo a produrlo, associandolo non soltanto ad altri colori, ma a tutta la sua opera: è questo grigio solo sulla sua tela”²¹.

Anche il cinema, come la pittura, fa vedere. Solo in quanto organizza una successione di immagini (sequenze) esso può raccontare una storia: l'aspetto narrativo è subordinato alla forma espressiva e così anche la parola degli attori non funziona come un discorso autonomo, ma bensì come elemento di quel che ci è mostrato. Si tratta, quindi, di un elemento espressivo che arricchisce la percezione globale dell'opera. L'immagine filmica, come quella pittorica, “mostra” in quanto è ciò che è presente, la parola svolge una funzione semplicemente di correlazione espressiva: la fabulazione che attraverso l'immagine crea la magia del cinema ha affinità col linguaggio poetico espressivo, che evoca l'oggetto anziché significarlo.

Se l'arte implica dunque un codice, una lingua (e non si

²⁰ *Ivi*, p. 48.

²¹ *Ibid.*

tratta comunque di un codice definito, rigoroso), tutto questo è marginale rispetto alla realtà estetica, sia dell'esperienza dello spettatore, che dell'atto creatore. Ma è soprattutto per lo spettatore che esiste un codice, in quanto egli deve apprendere l'arte come una lingua. Lo spettatore, il fruitore, ha dovuto iniziarsi a questo codice per prepararsi all'esperienza estetica; giacché una percezione rozza, disinformata, non rende giustizia all'oggetto estetico. L'istruzione acquisita tramite un trattato d'armonia, la conoscenza di tecniche cinematografiche, della metrica per la poesia, etc., costituiscono un fenomeno culturale che esprime un certo stato della pratica e delle coscienze estetiche in un certo momento della storia. Vi è per ogni epoca un certo stile o un linguaggio che in forma più o meno diffusa appartiene ai contemporanei, in altri termini, è ciò che definisce una civiltà nella sua personalità spirituale: questa personalità si riflette nell'amatore d'arte, il quale ha introiettato i codici specifici cui è stato iniziato. Ma tutto ciò non è che un preludio all'esperienza estetica vera e propria. L'opera nella sua compiutezza è un organismo, i cui elementi vengono percepiti nell'implicazione immediata dell'unità di un tutto, e questa stessa percezione dipende dalle percezioni di altre opere. Occorre che si impari a identificare i temi della sonata beethoveniana, oppure le forme dell'architettura classica, oppure, ancora, i procedimenti del montaggio filmico, e si potrebbe naturalmente continuare con molti altri esempi che chiariscano la necessità dell'educazione artistica per la fruizione dell'opera. "Davanti all'opera — però — lo spettatore non deve riferire quel che percepisce a quel che sa (...) in quanto dimentica ciò che sa e lo ha preparato a percepire. Egli non percepisce se non l'opera medesima e la sua necessità"²².

Anche l'artista può addestrarsi all'uso di un codice e istruirsi a contatto con le opere. Ma questa lingua non è per

²² *Ivi*, p. 55.

lui un utensile, né la sua sintassi un sistema che gli verrebbe imposto. Va detto però che la lingua non è comunque un utensile, uno strumento come tutti gli altri. Un utensile è qualcosa di esterno a me, con il quale, nell'uso, posso familiarizzare, ma che comunque rimane estraneo al mio corpo; non si parla e si pensa con una lingua, ma si parla e si pensa *in* una lingua (ad esempio in italiano).

"Linguaggio e pensiero — sottolinea Dufrenne — tendono a identificarsi in un movimento convergente in cui il pensiero diventa linguaggio e il linguaggio pensiero"²³. È attraverso la lingua che impariamo la lingua, è tramite la lingua che parliamo della lingua medesima: *il linguaggio non può essere mai completamente obbiettivo*.

Linguaggio e pensiero si coappartengono e questa impossibilità dell'uno di divenire oggetto dell'altro è quanto, invece, avvicina l'arte al linguaggio: vi è in qualche modo un processo di autogenerazione del linguaggio che riassorbe ogni regola ed ogni codice nella propria vitalità, così come l'arte autentica genera sempre la propria espressività (oltre certe frenesie della produzione artistica che ricerca la novità fine a se stessa). Come il linguaggio nella sua vitalità, anche l'autenticità dell'opera possiede, per così dire, una sorta di spontaneità e di immediatezza. Ciascuna autentica opera "è un essere al mondo del tutto singolare" che cattura nel proprio orizzonte di significati sia l'artista che il fruitore. Nessuna traduzione è in grado di renderle pienamente giustizia²⁴.

Certamente l'opera d'arte può divenire oggetto di analisi così come anche il linguaggio può essere fatto oggetto di riflessione²⁵. Ma la riflessione attorno alla esperienza estetica non può mai essere auto-esaustiva; la vitalità dell'opera d'arte sfugge sempre e comunque a

²³ *Ibid.*

²⁴ Si veda come esempio emblematico l'intraducibilità della poesia.

²⁵ Ad es. la linguistica che si occupa della interconnessione tra codice e messaggio.

qualsiasi tentativo che pretenda di cristallizzarla. Analogamente una riflessione sulla lingua è essa stessa inevitabilmente avvolta da parole, e quindi già predeterminata dalla forza viva del linguaggio. Entrambi, arte e linguaggio, rigettano per loro essenza ogni pretesa di oggettivazione totale. E dunque l'opera è linguaggio ma non lingua; nell'opera autentica si concretizza spontaneamente in una forma la vitalità autogeneratrice che è propria anche del linguaggio — e che dunque non è certo semplicemente la messa a punto di un insieme di regole che può venir poi decodificato.

Dalle considerazioni che stiamo svolgendo in margine al testo di Dufrenne, dovrebbe iniziare a venire alla luce la preminenza dell'opera rispetto a ciò che l'opera stessa mette in gioco — sia per quanto riguarda la sua creazione, sia per quanto concerne la sua fruizione-comprensione. Certamente l'artista si manifesta nella sua opera; l'esperto scopre la paternità di un'opera riconoscendone i tratti distintivi: ad es. l'asino e il gallo designano Chagall, il cromatismo Wagner, le finestre a crociera l'architettura del Rinascimento, e tutti questi tratti distintivi formano lo stile dell'artista. Ma tutto questo non significa parlare di sé: lo stile è al servizio dell'opera, altrimenti l'arte scade in esibizionismo.

Ed è altrettanto vero che l'opera non esiste pienamente se non nel momento in cui viene percepita, il pubblico è in qualche modo garante della sua epifania, del suo mostrarsi, ma, ancora una volta, tutto questo viene ad essere appropriato dall'emergere dell'opera con il suo mondo, il suo "essere al mondo in maniera del tutto singolare".

1.6 Arte e verità

Il procedere delle nostre riflessioni ci aveva portato a soffermarci sull'intreccio tra esperienza estetica e evocazione dell'origine e, analogamente, sulla relazione tra arte e sfera del sacro. Ci eravamo infine chiesti se nell'esperienza dell'opera d'arte si avesse a che fare con un qualcosa che potesse essere definito come un linguaggio. Ma avevamo visto che l'esperienza dell'opera e la sua realtà non consentono un'assimilazione simile a quella che la linguistica fa della lingua istituendola come proprio oggetto di studio. Quel che invece è emerso in relazione all'arte, è il linguaggio inteso come quel terreno vivo che è l'*habitat* in cui ci muoviamo, e che, in quanto tale, sfugge a qualsiasi tentativo esaustivo di oggettivazione. Il motivo che ci ha guidati, dall'esame dell'esperienza estetica al tema del linguaggio, era proprio il riconoscimento di questa impossibilità.

Si era detto inoltre che, certamente, vi è una sorta di formazione, di educazione che precede e rende possibile l'incontro con l'opera, ma che l'esperienza vera e propria dell'opera d'arte è un qualcosa di diverso che spezza un ordine, la routine della quotidianità; ma soprattutto l'autentica esperienza dell'opera, sia che venga intesa come una manifestazione dell'originario, oppure nella sua aura sacrale si è rivelata come una relazione inoggettivabile: in questo, appunto, risiede la sua analogia con il linguaggio.

È su queste tematiche che è emerso il carattere d'immediatezza dell'esperienza estetica e, cioè, come l'opera che ci persuade si imponga nella sua immediatezza togliendo da sé le sue mediazioni, e in questo carattere spontaneo, infine, abbiamo intravisto la vicinanza tra arte e linguaggio. Era questa la singolarità del tutto peculiare dell'opera nel suo venire al mondo; su questo essere al mondo del tutto particolare cercheremo di proseguire ora le nostre considerazioni.

Quest'ordine di questioni ci porta nell'immediata vi-

cinanza di uno dei grandi testi filosofici del '900: l'opera di Martin Heidegger. Prenderemo ora in analisi un lavoro del tutto significativo a riguardo, che si intitola *L'origine dell'opera d'arte* e che raccoglie la rielaborazione di tre conferenze tenute a Francoforte tra il novembre e il dicembre del '36, pubblicato all'interno di una raccolta di saggi dal titolo *Sentieri interrotti*²⁶.

Heidegger si domanda cosa accada quando un'opera d'arte si manifesti compiutamente e cosa venga alla luce assieme all'opera medesima. Il venire alla luce dell'opera, come si è visto, è una sorta di evento che racchiude non semplicemente il manifestarsi di una cosa, ma anche il nostro essere partecipi di tale apparire in un modo del tutto singolare. In questo contesto Heidegger si chiede come sia possibile accedere all'opera in quanto tale: "perché ciò potesse felicemente riuscire bisognerebbe poter sottrarre l'opera a tutti i rapporti che essa ha con ciò che essa stessa non è, onde lasciarla, da sé, riposare in se stessa. Ma questo è proprio lo scopo ultimo dell'artista stesso, lasciar essere l'opera nel suo puro sussistere in se stessa. È proprio della grande arte — e di questa soltanto qui si discorre — il porsi dell'artista di fronte all'opera come qualcosa di indifferente, come una specie di momento passeggero annullantesi nell'operare stesso in vista della produzione dell'opera"²⁷. Certamente, l'opera, così come ci si presenta (la grande opera che è carica di tradizione, di passato) non è più come essa era in origine, anzi il modo in cui ci si presenta è proprio quello dell'esser già stato in una forma originaria che non è più compresente alla nostra fruizione. "Gli Egineti nel museo di Monaco, o l'Antigone di Sofocle nel suo miglior testo critico, in quanto sono le opere che sono, sono sottratti al loro ambito essenziale. Per grandi che siano il loro livello e la loro capacità di suscitare emozione, per buona che sia la

²⁶ *Sentieri interrotti*, Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 3 - 69.

²⁷ *Ivi*, p. 25.

loro conservazione e chiara la loro interpretazione, tuttavia il trasferimento in una collezione ha privato queste opere del loro mondo. Anche nel caso che ci sforzassimo di annullare questo trasferimento o di evitarlo, andando a vedere, ad es. il Tempio di Pesto lì dove si trova o il Duomo di Bamberg dove è stato costruito, tuttavia il mondo che apparteneva all'opera che ci sta innanzi è andato distrutto"²⁸.

L'opera ci si presenta, dunque, anche attraverso la sottrazione di un mondo. Questo significa che il suo mondo originario si lascia intravedere solo attraverso alcune tracce ed è un fenomeno del tutto irreversibile, poiché è assurdo il pensare di ricostruire tale contesto originario in un'astratta contemporaneità. Il ritenere che questo sia possibile è uno degli approcci ingenui dello storicismo che non tiene assolutamente conto dell'essenza dell'opera d'arte. Tale approccio parte infatti dal pregiudizio che l'opera sia un fatto isolato, un oggetto ricostruibile prescindendo dal suo contesto vitale, dal mondo in cui l'opera si è originata e dal mondo che l'opera medesima ha concretizzato in se stessa; non si può pensare all'esperienza con l'opera d'arte come semplicemente ad un'esperienza con un oggetto, la nostra interdipendenza con il mondo (come si è già insistito rispetto al problema della percezione) non può essere suddivisa in una mera relazione tra soggetto e oggetto. Qui, comunque, a noi interessa sottolineare il fatto che l'esser opera dell'opera — per usare la terminologia di Heidegger — non ha nulla a che fare con l'essere oggetto.

Viene allora da chiedersi quale sia il significato dell'esser opera, in che senso noi possiamo pensare all'opera in quanto tale. Esser opera, per Heidegger, significa esporre un mondo ed è un'espressione che dobbiamo prendere alla lettera. Si tratta cioè di un porsi che si discioglie oltre tutto quel che gli sta intorno distinguendosi e

²⁸ *Ivi*, p. 26.

staccandosi da esso. Ma anche in questo caso, non dobbiamo pensare a un mondo come ad un mero aggregato di oggetti, di cose. Il mondo non è assolutamente la somma delle rappresentazioni, cioè non è la somma di tutto quel che noi ci immaginiamo come essente; il mondo, piuttosto, è il *costantemente inoggettivo*.

L'opera è caratterizzata dal fatto di dischiudere un ordine di significati che non vengono fissati una volta per tutte come delle datità, questa apertura è un esporsi che trascina con sé il nostro farne esperienza. È quindi un esporre che, esponendo se stesso, dispone anche di noi e questo carattere pubblico dell'opera è senz'altro uno dei suoi tratti fondamentali. Ma certamente l'opera possiede più di qualcosa in comune con quelli che noi definiamo solitamente come oggetti e forse ancor più con quegli oggetti che, in quanto prodotti, sono il risultato di un agire umano che plasma e dà una certa forma alla materia. Viene spontaneo immaginare l'opera come un qualcosa in cui un fare ordinato secondo gli scopi giunge a compimento. E se possiamo benissimo pensare all'opera nella sua consistenza come un risultato dell'agire umano, il modo meno adeguato di intendere la sua materialità è quello di paragonarla ad uno strumento. Il fatto che entrambe (opera e strumento) siano prodotte di un agire finalizzato non consente, semplicemente, di stabilire questa equazione.

Se pensiamo allo strumento viene subito in luce il suo carattere pratico, il suo essere utile — e questo suo essere utile condiziona fortemente la materia di cui è fatto. Lo strumento ha evidentemente la sua ragion d'essere nel suo uso, esiste in quanto serve a qualcosa, la sua esistenza è del tutto subordinata all'uso. Al contrario, l'opera si impone piuttosto nella sua forza di stare presso di sé in una forma del tutto autonoma. L'opera, quindi, non si risolve in qualcosa d'altro (come lo strumento nell'uso) ma è perfetta autosoluzione.

Questa sua autonomia (il darsi da sé la propria legge)

— come vedremo meglio — trascende, oltrepassa il mondo stesso in cui essa ha avuto origine. L'opera si impone nella sua compiutezza anche oltre le intenzioni stesse del creatore; la sua messa in forma è qualcosa che trascende la soggettività sia dell'artista che del fruitore; ma certamente, l'opera indica sempre una relazione con un mondo, non nel senso della somma degli enti ma in quello di una ricchezza di significati in cui il nostro essere viene trascinato e posto in questione. L'esperienza dell'opera d'arte comporta sempre una novità radicale rispetto alla dimensione usuale del mondo quotidiano. L'esperienza estetica incontra l'opera d'arte in una prospettiva generale sul mondo che entra in dialogo con la nostra e ci obbliga a modificarla o almeno ad approfondirla. Questa esperienza, dunque, è qualcosa che coinvolge il nostro essere non semplicemente sul terreno del gusto, una percezione che può essere piacevole o sgradevole, ma bensì anche su di un terreno etico-morale che avvolge nel suo intreccio la nostra esistenza. Non si tratta allora semplicemente di un sentimento estetizzante ma piuttosto di un'esperienza che mette in gioco quel carattere storico-sociale che, all'interno di una tradizione, ogni opera d'arte porta con sé. L'autentico incontro con l'opera è un sentire più profondo di un semplice sentimentalismo.

Fa parte dell'essenza dell'opera che essa esprima una relazione con un mondo, che si esponga come un mondo, trascinandoci in questo esporsi anche la nostra esistenza. L'opera, in questo suo essere al mondo, non è un qualcosa di fissato una volta per tutte, la grande opera trascende sempre quei mondi che di volta in volta segnano la storia della sua ricezione. Questa vitalità dell'opera che le consente di trascendere il proprio mondo originario attraverso le epoche del suo riattualizzarsi, ha a che fare, secondo Heidegger, con la verità.

Verità non sta a significare qui quel che noi usualmente intendiamo, vale a dire la conformità di un enunciato rispetto al suo contenuto, ciò a cui l'enunciato si riferisce. Io

posso dire, ad es., "questo registratore è sul tavolo", e questa mia affermazione è verificabile (suscettibile di essere vera o falsa) sulla base del nostro accertamento empirico. Heidegger intende la verità in un senso più profondo, egli pensa alla verità nella sua accezione greca come *aletheia*, che letteralmente significa il non essere nascosto, l'essere disvelato, lo stare da parte dell'ente nella luce della manifestazione.

Nell'opera d'arte trova compimento, secondo Heidegger, la verità dell'ente nel gioco del suo manifestarsi. *Nell'opera d'arte è all'opera la verità*. Vi è un magistrale esempio, di cui Heidegger si serve, per chiarire questa "messa in opera della verità": "Un edificio, un tempio greco, (...) racchiude la statua del Dio ed in questo racchiudimento protettivo fa sì che, attraverso il colonnato, essa risplenda nella sacra regione. In virtù del tempio, Dio è presente nel tempio. Questo esser presente di Dio è in se stesso il dispiegamento e la delimitazione d'una regione sacrale (...). Il tempio, in quanto opera, dispone e raccoglie intorno a sé l'unità di quelle vie e di quei rapporti in cui nascita e morte, infelicità e fortuna, vittoria e sconfitta, sopravvivenza e rovina, delineano la forma e il corso dell'essere umano nel suo destino.(...) Eretto, l'edificio riposa sul suo basamento di roccia. Questo riposare dell'opera fa emergere dalla roccia l'oscurità del suo supporto, saldo e tuttavia non costruito. Stando lì l'opera tien testa alla bufera che la investe, rivelandone la violenza. Lo splendore e la luminosità della pietra (...) fanno apparire la luce del giorno, l'immensità del cielo, l'oscurità della notte. Il suo sicuro stagliarsi rende visibile l'invisibile regione dell'aria. La solidità dell'opera fa da contrasto al moto delle onde, rivelandone l'impeto con la sua immutabile calma. (...) Questo venir fuori e questo sorgere, come tali e nel loro insieme, è ciò che i greci chiamarono originariamente *physis*. Essa illumina ad un tempo ciò su cui e ciò in cui l'uomo fonda il suo abitare. Noi la chiamiamo la Terra. (...) La Terra è ciò in cui il sorgere ri-

conduce, come tale, tutto ciò che sorge come nel proprio nascondimento protettivo. In ciò che sorge è presente la Terra come la nascondente-protetteggiante.

Eretto sulla roccia, il tempio apre un mondo e lo riconduce, nello stesso tempo, alla Terra; che solo allora si rivela come suolo natale²⁹.

Nell'opera d'arte, dunque, viene a compimento la verità non nel senso del suo esaurirsi ma nel senso del suo mostrarsi, che si rivela suggestivamente nella descrizione heideggeriana del tempio greco, in un gioco tra luce e nascondimento, tra mondo e terra, così come, appunto, li chiama Heidegger.

Die Welt, il mondo, è quel luogo manifesto che l'opera espone; *Die Erde*, la terra, è la permanente riserva di significati da cui scaturisce il disvelamento dell'opera. L'opera d'arte riflette essenzialmente la lotta tra *Erde* e *Welt*, tra la virtualità dei possibili accadimenti dell'opera³⁰ e la volontà dell'opera medesima di manifestarsi con un significato permanente.

Il conflitto tra terra e mondo rispecchia dunque il gioco della verità. E se da un lato la verità è luce, luogo aperto in cui si manifesta l'ente, si è visto peraltro come nell'opera il manifestarsi sia anche privazione di un mondo (ciò che la terra custodisce nella sua latenza) e questa privazione implica, assieme all'accadere della verità, la non verità, l'errare della verità. Nell'opera è sempre attuale questo errare e prende la forma del conflitto tra terra e mondo; la verità dell'opera, vale a dire la pienezza della sua presenza, è destinata ad accadere senza risolversi mai in sé stessa; solamente in quanto una parte dei significati dell'opera rimane celata essa può manifestarsi in un significato compiuto. Luce e oscurità si richiamano a vicenda in un gioco che è inesauribile. La verità dell'opera allude qui

²⁹ *Ivi*, pp. 27 - 28.

³⁰ L'avvicinarsi della sua esposizione e delle sue interpretazioni che ne costituiscono il destino storico.

alla verità dell'essere: affinché l'ente si manifesti è necessario che rimanga celato il suo tutto, solo in quanto la totalità degli enti non appare può apparire l'ente nella sua determinatezza e nella sua relazione concreta con gli altri enti. Nel suo disvelarsi, l'ente occulta necessariamente la propria provenienza.

L'avvicinarsi dell'ente tra la manifestazione e il nascondimento è ciò che gli antichi greci chiamavano *physis*, che esprime anche la forza di autodisvelamento dell'ente, la sua capacità di permanere nel luogo aperto del manifesto. Questa forza è ciò che viene evocato dall'opera d'arte in quanto tale. La grande opera d'arte esprime l'ambiguità del conflitto tra mondo e terra, è l'esplicitazione di *aletheia*, del gioco incessante tra apparire e nascondimento.

Ma si diceva che l'opera è anche il risultato di un fare, e proprio nella sua fattura l'opera possiede una forma, una *Gestalt*, come dice Heidegger; questa forma ha a che fare con un porre, un posizionarsi, uno *Stellen*; questo posizionarsi diviene poi un qualcosa di costituito, un *Gestell*; tale costituirsi dell'opera nella sua fattura che ha bisogno di porsi, che ha una forma, si espone; questo esporsi è *Aufstellen* ed è propriamente la presenza dell'opera. Ma tutto ciò ha a che vedere, a giudizio di Heidegger, molto più con l'autonomia dell'opera che con la volontà dell'artefice. Questa volontà è del tutto subordinata al predominio dell'opera.

Il fare dell'artista è totalmente assorbito dal gioco della verità che si realizza nell'opera come conflitto tra *Welt* e *Erde*. Paradossalmente, è l'opera a servirsi dell'artista per la propria affermazione. Il "mettersi all'opera della verità" trascina con sé l'artista e ciò può ingenerare il fraintendimento che la fattura dell'opera sia semplicemente il risultato della manipolazione libera di una materia da parte dell'artista.

Come avevamo visto, la fabbricazione di un prodotto che ha il suo scopo nell'uso ha fuori di sé la ragione della

propria esistenza. Nulla di simile, invece, ha luogo per la fattura dell'opera; il risultato dell'opera è un *factum est* che pone in secondo piano l'artista; il creatore si dissolve nel momento in cui l'opera giunge al suo compimento. Rispetto all'imporsi dell'opera d'arte nella sua presenza, passano in secondo piano tutte le circostanze che hanno predisposto l'opera nel suo sorgere.

Per Heidegger, dunque, l'opera d'arte riflette compiutamente il movimento della verità, vale a dire il venire alla luce e il manifestarsi dell'ente nella sua ricchezza di significati. Nell'opera è presente l'attività dell'accadere della verità. Secondo Heidegger, è questo il tratto essenziale che caratterizza ogni arte in quanto consente lo storicizzarsi della verità come quell'accadere che di volta in volta, nel suo manifestarsi, dischiude un mondo che nell'opera si concretizza come il mostrarsi del conflitto tra *Welt* e *Erde*. Tutto questo, naturalmente, non lascia indifferente l'essere dell'uomo, il suo *Dasein*, il suo esserci. "Le cose — dice Heidegger — sono e gli uomini anche. Doni e sacrifici sono, animali e piante sono, mezzo ed opera sono, l'ente sta nell'essere, l'essere è percorso da un oscuro fato, disposto tra il divino e l'antidivino. Molta parte dell'ente sfugge al dominio dell'uomo. Poche cose sono conosciute, (...) in nessun caso l'ente è ciò che potrebbe sembrare a prima vista, cioè qualcosa in nostro potere e meno ancora una nostra rappresentazione. Se riuniamo tutto questo in Uno, sembra che comprendiamo, sia pure grossolanamente, tutto ciò che è"³¹.

L'opera espone un mondo esponendo l'essere stesso dell'uomo, quello che Heidegger chiama il *geworfenes Sein*, l'essere gettato già da sempre da parte dell'uomo in una totalità precostituita di significati. Il *Dasein* appartiene dunque al manifestarsi dell'essere nella forma della gettatezza, della cui origine l'uomo non può darsi ragione fino in fondo, ma che va riconosciuta comunque nello spes-

³¹ *Ivi*, pp. 37 - 38.

sore della sua fatticità.

L'opera d'arte rispecchia in sé queste tensioni, le rispecchia attraverso quell'inesauribile lotta tra mondo e terra di cui abbiamo ripetutamente parlato. Ogni arte che interpreta autenticamente questo conflitto è, per Heidegger, nella sua essenza poesia, *Dichtung*. La poesia mette in luce propriamente quel dischiudersi di un mondo, quell'essere al mondo singolare dell'opera che trascina con sé anche l'essere dell'uomo nella concretezza, ma anche nell'intangibilità del suo essere disvelato.

Ogni arte — per Heidegger — è nella sua essenza poesia; la scultura, la musica e l'architettura devono poter essere ricondotte alla poesia. Sarebbe senz'altro un arbitrio se noi concepiamo tali arti come una sottospecie della poesia. Tuttavia, secondo Heidegger, l'opera d'arte in parola possiede una posizione del tutto peculiare, come vedremo, rispetto alle altre arti. Ma, seguendo il senso di quanto abbiamo sin'ora esplicitato, l'arte (ogni arte) è poesia in quanto è *Poiesis*, quel fare che riflette la *physis*, vale a dire la forza di autodisvelamento dell'ente. Il destino della poesia è dunque proprio quello di mettere in luce nell'opera questa forza automanifestantesi.

1.7 Verità e poesia

Se è vero che l'arte della parola in quanto poesia ha per Heidegger una posizione del tutto particolare rispetto alle altre arti, non significa però, come si è detto, che le altre arti le siano subordinate gerarchicamente, poiché anch'esse, come abbiamo visto, sono poesia.

In che senso, allora, l'arte della parola possiede una virtù che le è del tutto peculiare? Heidegger dedica proprio alla questione dell'essenza della poesia come arte della parola gran parte delle sue ultime riflessioni.

Ed è attraverso il ripensamento dell'essenza della poesia che l'ultimo Heidegger traduce il discorso sulla verità

dell'essere, l'interrogazione radicale attorno ad *aletheia* (all'essere in quanto manifestazione), sul terreno del linguaggio. "Abitualmente il linguaggio — dice Heidegger — è inteso come una specie di comunicazione. (...) Ma il linguaggio non è soltanto e in primo luogo l'espressione orale e scritta di ciò che deve essere comunicato. Esso non si limita a trasmettere in parole e frasi ciò che è già rivelato o nascosto, ma, per prima cosa, porta nell'Aperto l'ente in quanto ente. Il linguaggio, nominando l'ente, per la prima volta lo fa accedere alla parola e all'apparizione"³².

Intuitivamente, sembrerebbe che il linguaggio sia innanzitutto lo strumento della comunicazione, ma tutto questo non ci dice realmente che cosa sia il linguaggio nel suo senso più profondo. Heidegger sostiene che il disvelarsi dell'ente, cioè la manifestazione, l'essere delle cose, il nostro stesso stare in relazione a questo apparire, non può aver luogo senza il linguaggio. Al contrario, proprio perché ci muoviamo nel linguaggio possiamo parlare dell'essere dell'ente, della sua manifestazione. Non si tratta di una semplice enunciazione: questo nominare l'ente da parte del linguaggio significa anche il suo apparire. Il linguaggio è vincolato all'apparire delle cose. Questo, naturalmente, non significa dire che le parole siano immediatamente cose, che esse siano immediatamente il mondo, ma sono ciò senza cui il mondo non sarebbe.

È un legame del tutto particolare quello che sussiste tra essere e linguaggio. Si tratta di una relazione di coappartenenza dove nessuno dei due termini può prevalere sull'altro.

Questa forza nominativa, "creativa", che vincola la parola all'ente e quindi anche la verità dell'ente nel suo manifestarsi, è quel che Heidegger vede evocato nella sua essenza dalla poesia come arte della parola.

Ci soffermeremo su queste tematiche heideggeriane servendoci soprattutto di un suo saggio che si intitola

³² *Ivi*, p. 57.

*Hölderlin e l'essenza della poesia*³³. In quest'opera, Heidegger privilegia in Hölderlin soprattutto il poeta della poesia: quel che distingue Hölderlin essenzialmente dagli altri poeti è proprio questa peculiarità di poetare sulla poesia.

Vi sono, come li definisce Heidegger, cinque detti hölderliniani che svolgono il ruolo di detti-guida per quest'indagine attorno all'essenza della poesia.

Il primo di questi detti, che Heidegger trae da una lettera scritta da Hölderlin alla madre nel gennaio del 1799, suona così: "il poetare è l'occupazione più innocente di tutte"³⁴.

In cosa consiste questa innocenza del poetare? Dice Heidegger che la poesia ci appare quasi come un sogno, come un gioco fatto di parole che si sottrae alla serietà delle decisioni di cui è fatta la nostra vita reale. È un qualcosa perciò, da questo punto di vista, di innocuo, di inefficace.

Vi è però, paradossalmente, un altro detto hölderliniano³⁵ che definisce il linguaggio come "il più pericoloso di tutti i beni dati all'uomo"³⁶. Può sembrare allora contraddittorio che qualcosa di assolutamente innocente come la poesia possa essere anche la cosa più pericolosa che l'uomo si trovi a possedere.

Per Heidegger soltanto in forza del linguaggio l'uomo nel suo esserci (*Dasein*) può trovarsi esposto alla manifestazione di qualcosa, può percepire la propria esistenza in relazione al mondo. Ma se il linguaggio è destinato a questo compito di rendere manifeste le cose, salvaguardandole, in esso si riflette anche la minaccia di quella regione oscura in cui l'ente trattiene celato il senso della propria provenienza. E quindi il linguaggio è anche il luogo in cui

³³ In *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano 1988, pp. 41 - 58.

³⁴ *Ivi*, p. 43.

³⁵ Si trova in un abbozzo frammentario di una poesia più o meno contemporaneo a quello che abbiamo citato.

³⁶ *Ivi*, p. 44.

cresce il pericolo estremo rappresentato dalla possibilità dell'annichilimento dell'essere e in questo senso, dunque, il linguaggio è anche il terreno su cui viene evocato l'aspetto più nascosto e inquietante della verità³⁷.

Questa forza della parola di attrarre a sé le cose, di renderle manifeste e di consentire di comunicare tra noi, non ci dà nessuna garanzia rispetto al nostro essere nel mondo; questo è il lato secondo il quale il linguaggio stesso rende presente il pericolo della verità, il suo versante oscuro, notturno.

Ma come accade il linguaggio? Se l'essere dell'uomo si fonda nel linguaggio ciò accade autenticamente, secondo Heidegger, nella forma del "colloquio" (*Gespräch*).

Il terzo "detto-guida" di Hölderlin (anch'esso tratto dall'abbozzo di una poesia incompiuta) ci dice: "molto ha esperito l'uomo. Molti celesti ha nominato da quando siamo un colloquio e possiamo ascoltarci l'un l'altro"³⁸.

Il nostro "essere nel linguaggio" si attua autenticamente nella forma del colloquio. Il colloquio non è un insieme di parole e di regole che noi utilizziamo per la loro connessione, questo è solo un aspetto esteriore del linguaggio, ciò di cui è fatta ad es. la "chiacchiera" quotidiana. Il colloquio, così come viene evocato nella poesia di Hölderlin possiede un significato più autentico: esso esprime la cooriginarietà di parola e ascolto come quell'evento che da sempre ha tracciato l'esperienza dell'uomo nei suoi momenti più alti. Ed è proprio questa cooriginarietà di parola e ascolto che prende consistenza nel dire poetico. Nel colloquio si riflette il gioco della verità dal quale viene avvinto anche l'essere dell'uomo. Nel colloquio autentico parola e ascolto si alternano in

³⁷ Per un approfondimento ben più radicale rispetto a quello heideggeriano del problema del nichilismo, cfr. E. Severino, *Il giogo*, Adelphi, Milano 1989; *Destino della necessità*, Adelphi, Milano 1980; *Essenza del nichilismo*, II ed. ampliata, Adelphi, Milano 1981; *La struttura originaria*, II ed. ampliata, Adelphi, Milano 1981.

³⁸ *La poesia di Hölderlin*, p. 47.

una radicale interrogazione attorno all'essere nel suo venire alla presenza. Il dire poetico si interroga, sulla base dell'esperienza dell'uomo solidificatasi nella storia, non semplicemente con il desiderio di una risposta immediata ed esaustiva sul senso dell'esistenza, ma come espressione di quell'inquietudine che l'*aletheia* stessa mostra nel suo errare tra luce ed ombra. "Un colloquio, — dice Heidegger — noi lo siamo dal tempo in cui vi è il tempo. È da quando il tempo è sorto e fissato che noi *siamo* storicamente. Entrambi — l'essere un colloquio e l'essere storicamente — hanno lo stesso tempo, si appartengono l'un l'altro e sono il medesimo"³⁹. Il colloquio che noi stessi originariamente siamo accade contemporaneamente all'apparire del mondo e dei suoi dèi, ed essi stessi reclamano per noi il venire alla parola. Senza questo nostro essere un colloquio (questo nostro abitare il linguaggio), non esisterebbe nulla.

Il dire poetico, nell'interpretare l'autenticità del *Gespräch* esprime l'essenza della *poiesis*. L'opera, il compimento del "fare poetico" nel suo diventare tradizione, nel suo trascendere le epoche storiche, esprime proprio quella forza di continuare a raccontare e a lasciare una traccia di riconoscimento, là dove, invece, il *lethe* (il lato oscuro di *aletheia*) tende a impadronirsi delle cose, degli enti e della loro memoria.

La forza del colloquio poetico è proprio la capacità di raccontare e interrogare nuovamente, attraverso l'opera, questo legame con il mondo in cui si trova ad esser gettato il *Dasein*, l'esserci dell'uomo. Il colloquio tenta di preservare, di salvaguardarci dal "*reissende Zeit*", dalla minaccia del tempo che travolge e distrugge.

Nel quarto "detto-guida", di cui ci parla Heidegger, si dice: "ma ciò che resta lo istituiscono i poeti"⁴⁰; si tratta della conclusione della poesia di Hölderlin

³⁹ *Ivi*, p. 48.

⁴⁰ *Ivi*, p. 49.

Andenken (Rammemorazione) composta nella primavera del 1803. Qui, secondo Heidegger, siamo nel cuore del tema che stiamo trattando: l'istituzione dei poeti è la salvaguardia — come loro occupazione privilegiata — dell'enigma della verità dell'essere. Questa salvaguardia, — ciò che i poeti istituiscono — è appunto istituzione in parola. Ma ciò che istituiscono i poeti non è semplicemente un argine al dilagare del tempo che distrugge ma è anche l'espressione del movimento, dell'oscillare dell'essere tra disvelatezza e nascondimento.

Se l'apparente innocenza della poesia corre il rischio di riflettere il pericolo estremo e cioè che gli enti e il mondo vengano riassorbiti dal nulla, d'altra parte la salvaguardia da questo rischio è ciò che autenticamente custodiscono i poeti. Nel quinto "detto-guida" che Heidegger trae da un frammento di una poesia di Hölderlin del 1805 viene detto: "Pieno di merito, ma poeticamente abita l'uomo su questa terra"⁴¹.

Questo abitare poetico dell'uomo è, secondo Heidegger, il tratto fondamentale del *Dasein* in cui si fonda il suo essere. Nel raccogliersi poeticamente attorno al proprio esserci sta il merito che è anche il saper corrispondere da parte dell'uomo al dono del linguaggio.

Hölderlin è, secondo Heidegger, poeta della poesia poiché ne evoca l'essenza, ma non nel senso di un concetto valido atemporalmente. Istituito nuovamente l'essenza della poesia, egli istituisce un tempo nuovo: è il tempo degli dèi fuggiti e del Dio che deve ancora venire, il tempo della estrema povertà (*dürftige Zeit*) che dischiude la nostra epoca.

Nell'elegia *Brot und Wein* (Pane e Vino) Hölderlin si domanda appunto che senso abbiano i poeti nel tempo della povertà estrema. Si tratta di un tempo assolutamente povero poiché si trova in una duplice indigenza: quell'indigenza del non più, degli dèi fuggiti e quella del

⁴¹ *Ivi*, p.51.

non ancora, del Dio che deve arrivare.

Da quest'elegia prende spunto una conferenza di Heidegger del 1926, che si intitola *Perché i poeti*⁴². È una conferenza che Heidegger tenne in occasione del ventesimo anniversario della morte di Rilke, dove si insiste enfaticamente sull'epoca contemporanea come l'epoca dell'indigenza di cui i poeti sono i cantori.

Secondo Hölderlin, con la venuta al mondo di Cristo e con il suo sacrificio sulla croce, ha avuto inizio la fine del tempo degli dèi, un'epoca è giunta al proprio compimento. Naturalmente questo non significa che venga contraddetta o negata l'esistenza di un atteggiamento cristiano dei singoli verso Dio. Per Hölderlin l'assenza di Dio significa che non esiste più alcun dio in grado di raccogliere in sé visibilmente e chiaramente gli uomini e le cose, in grado di ordinare e raccogliere in sé la storia universale e il soggiorno degli uomini in essa: si è spento lo splendore di Dio nella storia universale. Viviamo in quello che Heidegger chiama "il tempo della notte del mondo", di indigenza così radicale da non essere nemmeno in grado di riconoscere la propria povertà. È l'epoca dell'abisso, dell'*Abgrund*, della scomparsa del fondamento.

Questo stare nel precipizio è dunque ciò che contrassegna la *dürftige Zeit*. I segni, le tracce del fondamento che l'abisso trattiene in sé sono, per Heidegger, o meglio, per l'Hölderlin heideggeriano, i segni delle divinità scomparse. Il compito dei poeti, ciò che essi devono istituire nell'epoca della povertà, è la ricerca di queste tracce, la narrazione di questa ricerca. "I poeti — dice Heidegger — sono i mortali che seguono le tracce degli dèi fuggiti"⁴³.

ARTE E INTERPRETAZIONE

LA RIFLESSIONE ERMENEUTICA DI HANS GEORG GADAMER

⁴² In *Sentieri interrotti*, pp. 247 - 297.

⁴³ *Ivi*, p. 250.

2.1.1 *L'ermeneutica antica*

Le considerazioni che svolgeremo sulla tradizione ermeneutica avranno come fine una sintetica ricostruzione storica che ci consenta una sorta di genealogia introduttiva al pensiero di Gadamer (che è, peraltro, di questa tradizione — pur nelle sue differenze — uno degli esponenti più autorevoli).

La parola ermeneutica risale al greco antico e proviene dal termine *hermeneia*. *Hermeneia* ha il significato originale di arte o tecnica dell'interpretazione, ma il suo esordio è strettamente legato alla sfera del racconto mitico. Nella parola *hermeneia* risuona immediatamente il nome del dio Hermes, il messaggero degli dèi olimpici presso gli uomini. Hermes è il mediatore per eccellenza, è quell'araldo dai sandali alati che consente il colloquio, la comunicazione tra i divini e i mortali.

Le notizie che abbiamo attorno a questo mito ci provengono per la maggior parte dall'inno omerico *Hermes* e dalle tragedie di Sofocle. Da queste fonti veniamo a sapere come Hermes nacque da un concepimento segreto, nell'oscurità della notte, tra la ninfa Maia e Zeus il padre degli dèi. Questa tonalità notturna non è marginale, la

notturnità, il sotterfugio, lo stratagemma sono tutti elementi strettamente legati alla figura e al carattere di Hermes sin dalla sua nascita.

La prima impresa di Hermes è quella di uccidere una tartaruga e di trasformarla in uno strumento musicale: Hermes attrae a sé la tartaruga con l'inganno, la uccide e dal suo guscio ricava la lira⁴⁴. Come sua seconda impresa Hermes, nottetempo, ruba i buoi sacri di Apollo; quest'audacia gli meriterà il titolo di dio dei ladri, di loro patrono. Egli è inoltre anche lo psicopompo, colui che guida le anime dei morti nell'aldilà.

Saranno tutte queste doti di astuzia e di ingegno a consacrare Hermes come l'ambasciatore degli dei fra i mortali. Ma, proprio in quanto messaggero divino, Hermes — ed è il lato che qui a noi più interessa — è l'interprete per eccellenza, colui che si muove, come suo terreno privilegiato, nell'ambito della mediazione linguistica.

Gli eredi di Hermes, nella letteratura antica, sono i poeti. Socrate nel dialogo platonico *Jone* (534c) dice che i poeti sono gli interpreti, i messaggeri degli dei⁴⁵.

Sempre Platone, nell'*Epinomide*, parla di una sorta di affinità tra l'*hermeneia* e la mantica, l'arte divinatoria di interpretare il futuro attraverso segni ritenuti divini (vedremo come questo aspetto divinatorio riapparirà ancora nella storia moderna dell'ermeneutica).

Platone, inoltre, nel *Politico* parla dell'ermeneutica come di un'arte, di una *techne* interpretativa che è propria di coloro che spiegano gli oracoli. (Per gli antichi greci l'*hermeneus* era anche — tramite una sorta di trasposizione nella sfera profana — il traduttore, colui che si faceva carico di rendere comprensibile le lingue non accessibili a tutti).

⁴⁴ Il mito vuole che questa sia la genesi del canto e della musica.

⁴⁵ Heidegger intravede proprio in questo verso platonico l'annuncio di quel destino fondamentale dell'esserci poetico dell'uomo sul quale c'eravamo già a lungo soffermati. Cfr. *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1979, p. 105.

Ma, accanto a queste definizioni dell'ermeneutica antica che stiamo elencando, ve n'è una di particolarmente rigorosa che è quella fornitaci da Aristotele nel *Peri hermeneia*, che è uno dei trattati dell'*Organon* aristotelico. Questo trattato viene tradotto in latino con il titolo di *De interpretatione*; la traduzione italiana *Dell'espressione* non rende giustizia nè all'originale greco, nè alla versione latina. Per Aristotele, l'*hermeneia* concerne esclusivamente il senso logico dell'enunciato, quello che Aristotele chiama il *Logos apophantikos*, che riguarda l'aspetto dichiarativo del linguaggio (tutti quegli enunciati — giudizi — che possono essere considerati veri oppure falsi); da questo campo viene escluso tutto il lato espressivo del linguaggio (l'aspetto esortativo, l'ostensività, il dare comandi, il desiderio, ecc. non rientrano nell'*hermeneia*).

Abbiamo, con Aristotele, per così dire, la genesi più intellettuale dell'ermeneutica; l'ermeneutica ha qui un suo segno distintivo che entrerà a far parte della sua storia attraverso la figura dell'esegeta dotto, di colui che, in quanto traduttore colto, padroneggia le regole del linguaggio.

2.1.2 L'ermeneutica moderna

Quello che stiamo facendo è — come si è detto — un veloce *excursus* attorno alla tradizione ermeneutica, ma è il concetto stesso di tradizione e la sua discussione a far parte di questa storia concettuale. Se vi è una definizione di tradizione che ben si adatta a quella ermeneutica, è quella di tradizione intesa come tradizione dell'interrogare.

Innanzitutto, la tradizione non è un *continuum* storico, non è un processo ininterrotto, un fluire coerente di eventi nella storia, ma è certamente ciò che si tramanda (*traditur*) che ci si consegna dal passato come permanenza di forme sociali e culturali. D'altra parte la tradizione è un consegnare che è anche necessariamente un tradimento

(l'esempio heideggeriano — di cui abbiamo discusso — sulla privazione di un mondo da parte dell'opera d'arte, è qui del tutto calzante. Il rinnovarsi della fruizione dell'opera, il suo riesporsi è possibile solo a partire dalla privazione del suo mondo originario).

La tradizione è tradizione dell'interrogare proprio perché il passato non ci si presenta in forma lineare, ma, piuttosto, si espone con tutti i suoi nodi da sciogliere, con le sue questioni che diventano parte del nostro interpretare (ma forse anche e soprattutto con il riproporsi delle grandi questioni che, da sempre, formano la storia dell'umanità).

La relazione tra interprete e passato non è semplicemente quella tra un presente e una tradizione. L'interprete è del tutto assorbito dalla tradizione, l'autentico interpretare mette in questione se stesso e la propria provenienza all'interno di questo processo dal quale non può prescindere e del quale diviene esso stesso parte integrante (sono tutti motivi, comunque, che riprenderemo a fondo discutendo la riflessione gadameriana).

Tutte queste questioni rientrano a pieno diritto nella teoria ermeneutica, e dunque riguardano più da vicino l'epoca contemporanea. Ma, alle sue origini, sta un lungo percorso che prende avvio dall'età della Riforma protestante e che si svolge in un progressivo emanciparsi dell'ermeneutica da un ambito che originariamente è esclusivamente teologico.

La prima attestazione del termine ermeneutica come titolo di un testo risale al 1654. Si tratta di un'opera del teologo protestante Johann Konrad Dannhauer che si intitola *Ermeneutica sacra sive methodus exponendarum sacrarum litterarum*.

La questione che si accompagna al titolo stesso del testo è, appunto, quella della retta interpretazione della Sacra Scrittura. Per la teologia protestante del XVII secolo l'ermeneutica svolge una funzione di dottrina tecnica (*Kunstlehre*) ai fini di interpretare i testi sacri. In questo contesto, il senso dell'ermeneutica è soprattutto di carat-

tere tecnico-filologico. Secondo la tradizione riformata l'interprete dev'essere in grado di restituire il *sensus litteralis* del testo sacro, in polemica con la tradizione precedente esegetico-allegorica. Vi è un principio che è quasi una sorta di dogma per l'ermeneutica protestante il quale stabilisce che la Sacra Scrittura sia innanzitutto "*Sui ipsius interpres*": solo nel senso letterale del testo sacro possiamo ritrovare la garanzia della sua interpretazione.

Questo aspetto rigido, dogmatico dell'ermeneutica andrà dileguandosi solamente con il teologo-filosofo tedesco Schleiermacher (Breslavia 1768 - Berlino 1834).

Con Schleiermacher viene a decadere quell'aspetto restrittivo dell'ermeneutica come dottrina biblica, come tecnica di "correzione" alle presunte deformazioni allegoriche della Sacra Scrittura.

Il grande tema dell'ermeneutica di Schleiermacher sarà quello più proprio, poi, dell'ermeneutica contemporanea: vale a dire la questione cruciale dell'intreccio tra comprendere e interpretare.

Per Schleiermacher la comprensione ha fortemente a che fare con il fraintendimento; senza la possibilità del fraintendere non si dà alcuna comprensione: esso è costitutivo della comprensione. Con Schleiermacher l'ermeneutica diviene l'arte di evitare il fraintendimento. La teoria dell'interpretazione sposta qui il proprio significato fondamentale da dottrina biblica a teoria che mette in questione il problema universale della comprensione. Con Schleiermacher la questione del comprendere avvolge quella dell'interpretare. Comprendere significa interpretare e interpretare significa superare l'estraneità di senso che ogni processo di comprensione deve affrontare. Essa ha sempre a che fare con qualcosa che le sfugge (l'estraneità costitutiva del comprendere sarà un tema decisivo per la riflessione ermeneutica di uno dei suoi grandi esponenti, il filosofo tedesco Wilhelm Dilthey).

Ma vi è un altro motivo, tipico dell'ermeneutica romantica, che viene fissato concettualmente da

Schleiermacher: il motivo di ordine psicologico della "mens auctoris". Schleiermacher sostiene che si debba comprendere un autore meglio di quanto egli non abbia compreso se stesso. L'interprete deve porsi come obiettivo (come sua vocazione) una ricostruzione del senso originario del testo immedesimandosi nella personalità creativa del suo autore. Questo motivo psicologista porta con sé una eredità della tradizione antica, quell'aspetto divinatorio che avevamo messo in luce per l'esordio dell'ermeneutica. La divinazione consiste ora proprio nel riuscire a trasferirsi, ad immedesimarsi nella personalità spirituale e nella realtà esistenziale dell'autore. Si tratta di saper ricostruire quell'ispirazione originaria del genio creatore. La figura del genio è uno dei *topoi* dell'estetica romantica. Per Schleiermacher però tutto questo rientra ancora una volta nell'ambito teologico: la libera spontaneità del genio creatore non è altro che il riflesso della libera produttività divina, aspetto del tutto speculare al libero gioco del Creatore. Anche la storia, per Schleiermacher, non è altro che il grande spettacolo creato da Dio.

È propriamente solo con Dilthey (1833-1911) che l'ermeneutica raggiunge una vera e propria autonomia concettuale. Questa autonomia è fortemente segnata dalla concezione storica di Dilthey. Il problema dell'interpretazione si delinea ora con i caratteri del problema della coscienza storica; la storia di fronte all'interprete diviene essa stessa un grande testo da interpretare. Dice Dilthey a riguardo che le opere del passato sono i monumenti scritti dell'umanità⁴⁶.

Il compito della coscienza storica è quello di colmare il vuoto, la distanza che ogni relazione interpretativa deve affrontare nei confronti del passato storico. La coscienza storica, di fronte al problema della comprensione del passato, passa proprio radicalmente attraverso

⁴⁶ Cfr., *Le origini dell'ermeneutica*, in *Ermeneutica e religione*, Patron, Bologna 1970, pp. 49-55.

quell'esperienza di estraneazione a cui facevamo riferimento parlando di Schleiermacher. Si tratta, per Dilthey, di un tema estremamente sofferto, poiché accoglie fino in fondo l'angoscia e il rischio dell'evanescenza del passato; la sua riflessione è fortemente influenzata dalla volontà di trovare, in qualche modo, un argine che freni l'opera di distruzione del tempo storico. È naturalmente questo, per eccellenza, il tema della memoria storica. Gadamer, in un testo che è la trascrizione di una serie di conferenze-lezioni tenute a Lovanio nel 1958, dal titolo *Il problema della coscienza storica*, mette a fuoco con estrema chiarezza quest'ordine di questioni. Vi è un passo del tutto significativo a riguardo nel quale si dice che "avere senso storico significa pensare espressivamente all'orizzonte storico che è coestensivo alla vita che viviamo e che abbiamo vissuto (...) La coscienza moderna prende — appunto in quanto coscienza storica — una posizione riflessiva riguardo a tutto ciò che le è consegnato dalla tradizione (...) questo comportamento riflessivo di fronte alla tradizione si chiama interpretazione"⁴⁷.

Tuttavia, il grande tema della memoria storica presenta in Gadamer una sostanziale differenza con il pensiero di Dilthey. Mentre con Dilthey il rapporto con il passato avviene secondo un approccio che potremo definire (prendendo in prestito il termine dalla filosofia della scienza) "gnoseologico", e cioè la storia risulta essere alla fine un puro oggetto di indagine, per Gadamer avere senso storico significa intendere il presente come un momento coestensivo del passato, cosa che non consente di distinguere nettamente tra un soggetto interpretante e un oggetto da interpretare. In altri termini, la coscienza storica di cui parla Gadamer non consente questo dualismo, poiché riflette, innanzitutto, sulla propria provenienza, sulla propria tradizione, come processo in cui si forma la coscienza storica: nella riflessione di questo processo si pone propria-

⁴⁷ *Il problema della coscienza storica*, Guida, Napoli 1974, pp. 28-29.

mente il problema dell'interpretazione.

Non abbiamo quindi semplicemente a che fare — nei riguardi del passato — con del materiale storico, poiché il passato influenza e condiziona fortemente il nostro presente e la sua consapevolezza.

Sarà con Heidegger che la centralità della storia per l'ermeneutica potrà acquisire tutta la vastità della sua portata.

Abbiamo sin'ora seguito, a grandi linee, la genesi dell'autonomia concettuale propria della teoria contemporanea dell'interpretazione. L'ultima tappa su cui dobbiamo soffermarci è proprio quella del pensiero di Heidegger (il rilievo che daremo ad Heidegger è soprattutto motivato dal fatto che riscontremo nell'opera di Gadamer, per alcuni concetti chiave, una vera e propria filiazione da Heidegger) ⁴⁸.

Uno dei temi fondamentali di *Essere e Tempo* ⁴⁹ (la grande opera giovanile di Heidegger) è quello della comprensione come il modo fondamentale dell'essere dell'uomo, il *Dasein*. La questione privilegiata per il *Dasein* è quella, secondo Heidegger, della *Seinsfrage* (questione dell'essere) che ha fondamentalmente a vedere con la posizione dell'uomo nel suo essere nel mondo (*in der Welt Sein*). La comprensione (*Verstehen*) è il modo originario dell'attuarsi del *Dasein*; è la prestruttura (*Vorstruktur*) che precede qualsiasi differenziazione dei modi concreti in cui, poi, si svolge la comprensione; questa prestruttura è propriamente la condizione originaria in cui si trova ad esistere l'uomo in relazione al mondo. Nel suo essere nel mondo il *Dasein* non è semplicemente un ente accanto ad altri enti, ma è quell'ente — come dice Heidegger — di cui nel suo essere ne va del proprio essere

⁴⁸ Per un approfondimento dell'interpretazione gadameriana di Heidegger cfr. *Sentieri di Heidegger*, Marietti, Genova 1987.

⁴⁹ Cfr., *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976; per le considerazioni che seguono si vedano soprattutto le pp. 28 sgg., pp. 84-87 e pp. 172-203.

stesso. L'essere dell'uomo si trova preconstitutamente gettato in una totalità di significati (il mondo) che gli preesiste costitutivamente, e gli appartiene come un qualcosa di già disvelato. Ma questo aspetto, in cui si traduce l'effettività dell'esistenza, è tutt'altro che pacifico, poiché al *Dasein* si accompagna una radicale inconsapevolezza della propria provenienza.

Il privilegio dell'esserci di porre la questione dell'essere mette in discussione la possibilità dell'esistenza stessa; poiché il *Dasein* si comprende sempre secondo possibilità in uno star-fuori (*ex-sistere*) oltre quel che lo circonda, dovendo sempre mantenersi in vista di se stesso (vincolato essenzialmente al possibile, all'esser diversamente, al poter essere, il *Dasein* ha come esito più radicale la domanda attorno alla possibilità stessa della sua esistenza, quella possibilità estrema che, come possibilità dell'impossibile, Heidegger chiama "essere per la morte"). L'esserci dell'uomo ha dunque in sé la struttura esistenziale del progetto, l'uomo esiste originariamente nel modo di essere del progettare. Qui il progettare non ha nulla a che vedere con una sorta di escogitazione, di piano mentale, ma è, invece, ciò che si accompagna costitutivamente alla finitezza umana.

Questo carattere progettuale del *Dasein* è, allora, strutturalmente connesso alla comprensione. La comprensione è cioè la forma in cui l'esserci progetta se stesso secondo le possibilità che gli sono più proprie rispetto al suo essere nel mondo (la consapevolezza o l'inconsapevolezza di ciò stabilisce, per Heidegger, l'esistenza autentica). L'essere progettuale dell'uomo si situa sempre all'interno di una realtà che gli è originariamente familiare come quella complessa rete di relazioni che intrattiene con gli altri uomini e gli altri enti. Allo svilupparsi del progetto dalla prestruttura della comprensione, Heidegger dà il nome di interpretazione (*Auslegung*); l'interpretazione è quel passaggio all'elaborazione delle possibilità progettate nella comprensione. In questo senso l'interpretazione non è asso-

lutamente una semplice assunzione del dato immediato, ma è radicata in quella struttura "di progetto gettato" che costituisce l'essere dell'uomo.

Da qui scaturisce un altro dei temi fondamentali — come vedremo — per la teoria ermeneutica: il comprendere è essenzialmente legato all'attesa, all'aspettativa di senso verso le proprie possibilità progettate (ogni esistenza è sempre segnata dalle sue precognizioni e dalla sue previsioni — a prescindere dal fatto che si avverino o non si avverino).

Queste tesi heideggeriane attorno al *Verstehen* sono ciò che, a giudizio di Gadamer, deve valere anche per quel comprendere che accade nelle scienze dello spirito. Assisteremo alla traduzione di queste tematiche ontologiche (che pongono la questione dell'essere come questione centrale) nella riflessione ermeneutica gadameriana dove l'universalità del comprendere verrà messa in discussione assieme al senso della storicità della comprensione. La finitezza dell'uomo che descrive Heidegger in *Essere e Tempo*, diviene con Gadamer la finitezza umana in quanto essere storico e il problema del comprendere si porrà concretamente proprio come la questione della comprensione storica. La predeterminatezza del *Dasein* assume, nella riflessione gadameriana, la fatticità dell'essere preconditionati, situati all'interno della tradizione storica. Il passato storico si pone dunque — come già abbiamo avuto modo di sottolineare — non semplicemente come una realtà estranea da assimilare ma, piuttosto, come una relazione intrinseca tra l'interprete e la tradizione (anche là dove il presente si pone in termini di rottura con il passato).

2.2.1 Il circolo ermeneutico e la storicità della comprensione

La struttura generale della comprensione che Heidegger delinea in *Essere e Tempo* è dunque ciò che, secondo Gadamer, consente di giungere concretamente alla questione del comprendere storico. Per Gadamer la concretezza di questa dimensione, come si è detto, è data propriamente dall'essere situato da parte dell'interprete all'interno di una tradizione storica che rende possibile e prefigura il suo comprendere. Il terreno della tradizione è uno dei *Leitmotiv* dell'ermeneutica di Gadamer, e qui, secondo quanto andiamo dicendo, ha propriamente il significato di quella prestruttura ontologica di cui ci parla Heidegger nella sua analitica esistenziale: il carattere esistenziale del *Dasein* diviene ora, con Gadamer, del tutto intriso di storicità, di passato, di tradizione, e il suo essere un "progetto gettato" si traduce come esser gettato nell'effettività della storia. Si era visto inoltre come uno dei caratteri costitutivi della comprensione fosse dato dal rapportarsi sempre a possibilità — da parte del *Dasein* — secondo quell'aspetto progettuale che è costituito dall'attesa, dalla previsione del senso. Questo movimento

della comprensione che è sempre condizionato dal suo esser già stato e dal non esser ancora del *Dasein*, viene definito da Heidegger e da Gadamer come circolo ermeneutico. Si tratta di un movimento circolare proprio perché la comprensione sviluppa un movimento che alterna continuamente la previsione alla verifica della realtà. È questo un processo che va visto, secondo Heidegger, come fortemente radicato nell'esistenza e non come un modello logico per l'indagine conoscitiva. Il circolo ermeneutico appartiene alla struttura del senso poiché è un fenomeno che delinea la situazione esistenziale del *Dasein* nel suo essere progettuale; esso esprime il modo in cui si attua quella che abbiamo definito essere la comprensione interpretativa, e non è, dunque, un precetto per la conoscenza.

Una delle accuse che possono essere fatte al circolo ermeneutico — dice Heidegger — è quella di degradarlo a "*circulus vitiosus*", ingenerato dal voler presupporre ciò che invece si vuol dimostrare. "In esso si nasconde — piuttosto — una possibilità positiva del conoscere più originario, possibilità che è afferrata in modo genuino solo se l'interpretazione ha compreso che il suo compito primo, permanente ed ultimo è quello di non lasciarsi mai imporre predisponibilità, preveggenza e precognizione dal caso o dalle opinioni comuni, ma di farle emergere dalle cose stesse, garantendosi così la scientificità del proprio tema"⁵⁰.

Per Gadamer, tutto ciò significa che l'interprete — a partire dalla propria condizionatezza storica — debba continuamente confrontarsi con le proprie aspettative di senso: un'autentica comprensione può avvenire soltanto attraverso una costante previsione dei propri presupposti interpretativi. Ogni corretta interpretazione deve cercare di limitare l'arbitrarietà che inevitabilmente deriva dalle proprie abitudini mentali, per gettare lo sguardo piuttosto sulle "cose stesse" (*auf die Sachen selber*) che "sono per i fi-

⁵⁰ *Essere e tempo*, pp. 194 - 195.

lologi i testi forniti di senso, che a loro volta parlano di cose e a cui l'interprete deve saper corrispondere"⁵¹. La nostra attesa di senso che condiziona la comprensione ha dunque fortemente a che fare con il nostro sapere precedente, il quale è a sua volta predeterminato dal suo essere all'interno di una tradizione storico-culturale. Il continuo scambio originato tra l'intreccio di questo sapere e ciò che nel testo si offre alla comprensione, dà attuazione a quel movimento circolare che abbiamo definito come circolo ermeneutico. Questo movimento si svolge anche (secondo l'esempio che stiamo seguendo) come appropriazione di quella tradizione che il testo esprime, il suo comprenderla. Questo non significa che l'interprete e il testo debbano andare necessariamente d'accordo, e nemmeno che entrambi condividano una stessa tradizione. Si tratta piuttosto di uno scambio reciproco in cui si alternano aspettativa di senso e esibizione di senso, attesa di significato da parte dell'interprete ed esibizione di significato da parte del testo.

Questo è il contesto in cui Gadamer opera una rivalutazione del significato di pregiudizio (*Vorurteil*). Il pregiudizio non deve essere inteso esclusivamente come un giudizio sbagliato perché inficiato dalle proprie consuetudini; per Gadamer il pregiudizio — nel senso di ciò che precede ogni giudizio — è semplicemente la condizione del giudizio medesimo. Nella "situazione ermeneutica" questo significa l'essere prefigurati ("pregiudicati") all'interno della tradizione storica. Gadamer compie questa rivalutazione del pregiudizio in polemica con la mentalità illuministica: l'illuminismo stesso può condannare il pregiudizio solo sulla base di un altro pregiudizio che è quello che ritiene che la critica debba battersi contro tutti i pregiudizi.

E dunque il pregiudizio ha un peso assolutamente notevole rispetto alla nostra consapevolezza e rispetto al nostro

⁵¹ *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983, p. 313.

appartenere ad una tradizione storica. “Non è la storia che appartiene a noi — sostiene Gadamer — ma noi apparteniamo alla storia. Molto prima di arrivare ad una auto-comprensione attraverso la riflessione esplicita, noi ci comprendiamo secondo schemi irriflessi nella famiglia, nella società, nello stato in cui viviamo. La soggettività è solo uno specchio frammentario. L'autoriflessione di un individuo non è che un barlume nel compatto fluire della vita storica. Per questo motivo i pregiudizi dell'individuo sono costitutivi della sua realtà storica più di quanto non lo siano i suoi giudizi”⁵².

Che la vita storica fluisca ininterrottamente nella sua compattezza anche oltre le nostre coscienze, non significa che anche la tradizione si tramandi come un *continuum* ininterrotto; anzi, innanzi alla nostra riflessione stanno proprio quelle opacità della storia che la comprensione deve rischiarare superandone l'estraneità di senso. Ogni mediazione con il passato storico comporta sempre una polarità tra familiare ed estraneo (vedremo tutto questo in forma più adeguata discutendo il problema ermeneutico del linguaggio).

Ma va rilevato che la comprensione è essa stessa una realtà storica ed è quanto, a giudizio di Gadamer, un'ermeneutica adeguata dovrebbe mettere in luce. Questo compito estremamente decisivo per una filosofia dell'interpretazione si chiarisce, con Gadamer, attraverso il concetto di *Wirkungsgeschichte*, di storia degli effetti. La “storia degli effetti” esprime proprio la continua influenza della vita storica sulla soggettività come ciò che determina e condiziona l'attuarsi della comprensione. La *Wirkungsgeschichte* non dipende essenzialmente dal suo essere riconosciuta, essa è sempre all'opera oltre la nostra consapevolezza; tutto questo circoscrive anche la determinatezza (il suo carattere di finitezza) entro cui si muove la comprensione interpretante.

⁵² *Ivi*, pp. 324 - 325.

La riflessione attorno all'effettualità della storia sul comprendere viene definita da Gadamer come *Wirkungsgeschichtliches Bewußtsein*, termine che è arduo tradurre in italiano ma che, seguendo il senso del contesto, possiamo definire come la consapevolezza dell'essere determinati storicamente e degli effetti che la storia stessa produce su tale forma di consapevolezza.

E quindi, sono decisivi per la comprensione non solo la coscienza della determinazione storica ma anche gli effetti che tale coscienza esercita sulla comprensione. Anche le tradizioni interpretative rientrano dunque in quella catena di effetti che influiscono sulla vita storica. Si tratta allora di un essere consapevoli (*Bewußt-sein*) che non può mai risolversi in una forma totale di autoconsapevolezza poiché è sempre, come dice Gadamer, un barlume riflesso, frammentario della vita storica.

Stanno emergendo dunque, progressivamente, quelli che sono gli elementi fondamentali della situazione ermeneutica, i tratti che delineano la struttura della comprensione come interpretazione. Anche il concetto medesimo di situazione dovrebbe lasciar intuire cosa significhi comprensione nella sua accezione storica. Non si tratta di un sapere oggettivo ma, piuttosto, è un qualcosa entro cui siamo confinati (gettati — direbbe Heidegger) la cui chiarificazione pone, secondo Gadamer, un compito infinito.

A questo concetto di situazione, dell'esser radicati nella storia, corrisponde essenzialmente quello di orizzonte storico. “L'orizzonte, dice Gadamer, è quel cerchio che abbraccia e comprende tutto ciò che è visibile da un certo punto”⁵³. Questa nozione di orizzonte può essere allargata a quella di orizzonte storico.

La coscienza storica — così come l'avevamo delineata in Dilthey — si illude di poter ricostruire un passato nella sua fisionomia originaria colmando quella distanza tem-

⁵³ *Ivi*, p. 352.

porale che lo separa dal presente. Ma la coscienza storica — come si è detto — avverte il passato come un orizzonte a lei totalmente estraneo, e in questo modo dimentica quel legame fondamentale che lega l'interprete al passato storico. L'orizzonte storico, per Gadamer, non definisce un confine rigido, al contrario, è un qualcosa in continuo movimento; l'essere processuale gli è congeniale al punto che l'orizzonte storico si attua attraverso una continua fusione di orizzonti, che Gadamer chiama *Horizontverschmelzung*. Per la comprensione l'orizzonte storico è un qualcosa che procede, dunque, nel suo continuo formarsi e in questo senso, a rigore, non si può parlare di un orizzonte del presente e nemmeno di orizzonti passati che si tratterebbe di raggiungere. Di tutto ciò si deve appropriare la riflessione ermeneutica attraverso una sorta di presa di coscienza (*Bewußtmachung*) che renda consapevole l'interprete di essere inserito all'interno di un processo di trasmissione storica, un processo vivente in cui si formano i nostri giudizi e i nostri pregiudizi.

2.2.2 L'applicazione ermeneutica

L'*Horizontverschmelzung*, il processo di fusione degli orizzonti storici in cui accade la comprensione, pone concretamente alla riflessione ermeneutica la questione di come un identico contenuto (ciò che si offre all'interpretazione) possa rapportarsi alle mutevoli situazioni storiche in cui esso viene recepito. Ad esempio noi ci confrontiamo con un testo antico non semplicemente come nei riguardi di qualcosa che si trovi astrattamente di fronte a noi; vi è infatti tutta una tradizione interpretativa che ci precede e le questioni che poniamo a questo testo non possono non tenere conto di tutto ciò. Il rapportarsi ad una tradizione è inevitabile se vogliamo intendere quel che il testo vuole dirci.

Questa serie di questioni è raggruppabile, a giudizio

di Gadamer, attorno al motivo ermeneutico dell'applicazione (*Anwendung*). Si tratta di un motivo del tutto estraneo al metodologismo dell'ermeneutica moderna che non tiene conto di come, ad es., il senso di un testo sia vincolato alla storia della sua recezione, e di come questa storia divenga essa stessa il "testo" da interpretare; il sapere ermeneutico si determina sempre interagendo con il proprio contesto storico, al quale deve sempre sapersi adattare. La forma di tale adattarsi è l'applicazione; ciò che essa pone in luce è che la verità di un testo si dà concretamente solo nel suo manifestarsi attraverso l'interpretazione: la comprensione di un testo è necessariamente condizionata dalla sua tradizione interpretativa che lo rende accessibile e nuovamente interpretabile.

Un esempio, in apparenza distante da tutto ciò, ci è fornito da alcuni generi di interpretazione che si distaccano da quella del filologo. Si tratta dell'esecuzione musicale, della rappresentazione di un dramma e della recitazione di una poesia. Sono proprio essi che mostrano come l'opera non possa esistere se non nella propria interpretazione: per tutti questi casi, l'opera è inconcepibile se non in relazione alla propria esecuzione, e tutto questo mette contemporaneamente in gioco la comprensione di un testo originario, la sua interpretazione e la sua applicazione. L'applicazione si rivela, secondo questi esempi, come il lato concreto dell'interpretare, il suo effettivo darsi. Senza interpretazione non si dà alcuna verità dell'opera (e qui il senso di verità è quello che avevamo visto con Heidegger per l'origine dell'opera d'arte), il suo manifestarsi è destinato all'interpretazione.

Questo destino dell'opera ancorato al suo manifestarsi attraverso la sua recezione, la sua esecuzione, la sua rappresentazione, ne configura il carattere eventuale (il suo riapparire, il suo rioffrirsi alla comprensione nel corso della storia).

L'applicazione interpretativa, allora, rispetto a quanto

è emerso, non è un procedimento di carattere deduttivo; non si tratta quindi di mettere in relazione un sapere generale a dei casi particolari, non è l'attuazione di un metodo tramite cui avviene la comprensione. L'applicazione, in senso ermeneutico, pone certamente in relazione qualcosa di universale rispetto ad una situazione determinata, ma questa relazione è tutta giocata all'interno dell'effettualità storica, dentro quel movimento di fusione degli orizzonti storici entro cui accade, come si è visto, il nostro comprendere. Dice Gadamer a riguardo: "l'ermeneutica si riconosce all'interno di una ragione e di un sapere che non sono staccati da un essere divenuto, bensì, sono determinati da questo essere e determinanti per lui"⁵⁴.

2.2.3 Il sapere ermeneutico

Vi è un aspetto ulteriore che dobbiamo approfondire per delineare in tutti i suoi lati la *forma mentis* che governa il sapere ermeneutico.

Questa forma di sapere è definibile soprattutto in relazione al suo carattere esperienziale. Essa riflette sulla comprensione come quel fenomeno dell'esistenza che si muove essenzialmente sul terreno dell'esperienza. Ma il concetto di esperienza — sottolinea Gadamer — è tutt'altro che pacifico, esso addirittura è uno tra i meno chiari che possediamo. Vi è un'idea prevalente di esperienza, come agire sperimentale, che è legata al sapere scientifico; ma vedremo come questo concetto sia del tutto distante da quel "fare esperienza" di cui parla l'ermeneutica. L'agire sperimentale che caratterizza la scienza è volto al fine di poter riprodurre e riconfermare i risultati ottenuti mediante l'osservazione empirica. Qui l'esperienza si forma, con lo scopo di ottenere un risultato uniforme, cancellando il proprio divenire, annullando la

⁵⁴ *Ivi*, p. 363.

propria storia. Il metodologismo scientifico vede nell'esperienza solo lo strumento in vista di risultati riproducibili e riconfermabili. Viene tradita in questo modo la parte essenziale del fare esperienza, quel qualcosa di unico e di irripetibile attraverso cui arricchiamo (come esperti) la nostra esistenza. Quando diciamo di aver fatto esperienza di una certa cosa significa che l'abbiamo compresa meglio e che non sarà più oggetto di esperienza, senza però intendere che non faremo più esperienza in senso assoluto. Questo lato è per noi di particolare importanza poiché il cosiddetto esperto (così come l'interprete che fa esperienza dell'alterità con cui l'opera si presenta alla comprensione) è esperto anche nel senso che si rende consapevole dei limiti del proprio agire, sa che ogni esperienza non è mai un'esperienza definitiva. Il carattere che ben si confà all'esperienza, infatti, è quello dell'apertura, dell'essere disponibili a rinnovare continuamente se stessi. Questa consapevolezza comporta dunque, per il discorso ermeneutico, un sapersi limitati, condizionati all'interno del proprio agire ed essere disposti a modificare sempre le certezze del nostro sapere. Questo tipo di esperienza si avvale sempre, per così dire, di un lato negativo che consiste nell'accogliere per sé ciò che inizialmente appare come estraneo, come altro da sé. Il sapere ermeneutico, nel suo essere storicamente situato, è dunque un sapere esperienziale, fa esperienza dell'altro, del passato, dell'estraneità di senso, in una accezione che potremmo definire dialettica. Qui il significato di dialettica ci richiama immediatamente al testo di Hegel ed è proprio in relazione a Hegel che Gadamer illustra il terreno esperienziale su cui si muove la comprensione interpretante. Si tratta di quel movimento tipico dell'esperienza che, come dicevamo, accoglie per sé ciò che inizialmente si presenta come estraneo, come altro da sé. Hegel descrive questo procedere dialettico nella *Fenomenologia dello spirito*, mostrando

come la coscienza, attraverso la sua estraneazione, divenga invece autocoscienza, coscienza di sé⁵⁵. Inizialmente, secondo Hegel, la coscienza si trova di fronte il mondo degli oggetti come un qualcosa che le è estraneo, che è altro da sé; ma questo altro da sé acquista significato solo nel porsi in relazione alla coscienza che ne fa esperienza. L'oggetto può essere riconosciuto solamente attraverso questo movimento che relaziona la coscienza all'oggetto, attraverso cui la coscienza esperisce il fatto di essere coscienza dell'oggetto. Questo stare in sé dell'oggetto si rivela, in questo modo, per noi ed ha senso unicamente in questa relazione: la riflessione su questo processo, o meglio che avviene tramite questo processo, porta all'autocoscienza, alla consapevolezza di sé.

Tutto questo è, secondo Gadamer, ciò che concretamente avviene nell'autentica esperienza; il che significa che non è la dialettica ad istruire l'esperienza, ma è l'esperienza stessa, nella sua viva realtà, ad essere dialettica.

I termini di questo processo (soggetto e oggetto) non stanno semplicemente l'uno di fronte all'altro, è piuttosto lo stesso movimento dialettico che li fa appartenere l'uno all'altro. Questo uscire da sé della coscienza verso l'oggetto è un movimento necessario per poter tornare presso di sé in una forma rinnovata di consapevolezza, quella dell'autocoscienza. La coscienza è per "l'altro" come "l'altro" è per essa; nell'esperienza dialettica assistiamo dunque ad un rovesciamento (*Umkehrung*) in cui la coscienza scopre se stessa in ciò che avvertiva come estraneo da sé. Il concetto di esperienza esprime dunque questo: riconoscere nell'altro l'unità con se stessi e, assieme, anche la genesi della propria formazione. La consapevolezza ermeneutica si forma, dunque, sperando l'alterità di quella distanziamento storica che deve comprendere; ma allo

⁵⁵ Cfr. G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, La Nuova Italia, Firenze 1976, pp. 71-78.

stesso tempo, in questa lontananza, essa intravede anche lo sfondo, la prospettiva della propria provenienza.

La coscienza ermeneutica si riconosce, insomma, attraverso quel movimento riflessivo da cui emergono, oltre alla propria formazione, anche le condizioni storiche entro cui si situa l'interpretare. Ma dobbiamo chiederci, a questo punto, che cosa propriamente consenta questo fare esperienza, su cosa si fondi l'atteggiamento ermeneutico come sapere storico. Ed è suscitando queste questioni che emerge un tema sin ora — seppure preannunciato — rimasto in ombra. L'esplicitarsi critico della consapevolezza ermeneutica si approfondisce pienamente solo nel riconoscere come proprio fondamento il linguaggio, la propria struttura linguistica.

Il linguaggio, sostiene Gadamer, è il *medium* che consente l'accadere della comprensione interpretante nel suo relazionarsi alla tradizione, ed è la tradizione stessa che è impensabile se non nel *medium* del linguaggio: "la tradizione non è semplicemente un evento che nell'esperienza si impari a conoscere e a padroneggiare, ma è *linguaggio*, cioè ci parla come un tu"⁵⁶. In questo senso l'esperienza ermeneutica diviene esperienza dialogica con la tradizione. Che la tradizione ci parli come un tu, non significa che essa si rivolga a noi, attraverso il linguaggio, come un insieme di opinioni consolidate. Ma la tradizione ci rivolge la parola proprio perché il linguaggio è l'elemento entro cui può svolgersi la comprensione interpretante che assume la forma di un vero dialogo.

Non si tratta qui, banalmente, di instaurare un dialogo con il passato, quanto piuttosto del riconoscere l'aspetto costitutivo del linguaggio rispetto all'interpretare. È nel *medium* del linguaggio che si rivela effettivamente il carattere preformante della tradizione di cui abbiamo ripetutamente parlato.

L'esperienza ermeneutica non è propriamente il fare

⁵⁶ *Verità e metodo*, p. 414.

esperienza di un tu nel senso di un esprimersi individuale: il filologo, in relazione a un testo che interpreta, più che far esperienza dell'autore, delle sue opinioni, fa esperienza di quel comune essere nel linguaggio che consente questo confronto e di quella tradizione linguistico-concettuale a cui l'autore appartiene; ciò che si manifesta, allora, come dialogo ermeneutico è il modo in cui la tradizione stessa può trasmettersi, può comunicare.

Il poter entrare in dialogo con la tradizione implica per Gadamer una capacità di apertura che, come abbiamo visto, è essenziale al senso autentico del fare esperienza su cui riflette l'ermeneutica. Questa esigenza di apertura è del tutto simile ad un'esigenza di tipo morale. L'alterità con cui per certi versi la tradizione ci si presenta non deve mai essere del tutto assorbita dal nostro punto di vista. Una comprensione autentica della tradizione è possibile solo se le si sa riconoscere la sua identità anche in ciò che la distingue dal nostro presente interpretativo; solo se accolta in questo modo essa può avere veramente qualcosa da dirci. L'esperienza della tradizione non è semplicemente un lasciarsi dire qualcosa. Essa deve poggiare, invece, su di una disponibilità nel lasciare che la tradizione ci parli: "la tradizione — dice Gadamer — è un reale partner con cui siamo in comunicazione"⁵⁷.

Questa esperienza assume l'aspetto del fenomeno morale poiché deve essere sostenuta da un processo di reciproco riconoscimento.

Vi sono due esempi che chiariscono, a giudizio di Gadamer, come si possa contravvenire nell'esperienza del comprendere a questo principio morale. Il primo di essi riguarda quell'approccio conoscitivo secondo il quale l'altro viene esperito come uno strumento, come un mezzo di cui ci si serva per raggiungere i propri fini. Si tratta dell'atteggiamento che Gadamer riscontra in quell'ingenuo metodologismo che pretende di poter com-

⁵⁷ *Ivi*, p. 340.

prendere liberamente la tradizione riducendola ad un puro oggetto di indagine storico-sociale; su questo modello si costruiscono ad esempio le scienze sociali del XVIII secolo, mutuando il loro metodo dalle scienze della natura (ed è quanto esprime Hume in forma paradigmatica nell'introduzione al *Trattato sulla natura umana*).

La seconda inautentica esperienza dell'altro è quella, invece, che si pone in un'apparente dimensione di reciprocità: anche qui il vero obiettivo è quello di ridurre l'alterità nel proprio incondizionato punto di vista. Questa è per Gadamer la tipica forma di esperienza in cui si muove la coscienza storica; la coscienza storica ritiene di rapportarsi riflessivamente al passato storico e, facendo questo, accetta di trovarsi di fronte a pretese che sono altre da sé; ma allo stesso tempo, e in ciò risiede la sua ambiguità, essa esige di sollevarsi al di sopra di tale rapporto per imporre il proprio dominio incondizionato (ed è questo, secondo Gadamer, l'atteggiamento implicito che sorregge l'opera di Dilthey).

Entrambe queste esperienze falliscono poiché si ritraggono dal rapporto vivente con la tradizione storica. Chi si ritrae da tale rapporto — dice Gadamer — distrugge il senso vero della tradizione⁵⁸.

È invece nel rapporto vivente con la tradizione che l'esperienza dell'essere storicamente determinati perviene alla coscienza ermeneutica nella forma dell'autentica esperienza del tu, la quale, come si è visto, è essenzialmente caratterizzata da quella disponibilità all'ascolto in cui consiste la sua "apertura". Il sapersi mantenere in ascolto della tradizione accetta innanzi tutto il fatto che essa abbia realmente qualcosa da dirci, e in ciò risiede anche quel vincolo morale che la vera esperienza del tu esprime come legame reciproco tra l'interprete e la storia. Solo in questo modo la tradizione può entrare in dialogo con i suoi interpreti.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 417.

L'esperienza ermeneutica intrattiene, dunque, un dialogo "aperto" con la tradizione, e in questo modo ne diviene anche parte integrante. Abbiamo visto come questo "essere aperti" significhi anche, per il sapere ermeneutico, il non potersi mai acquietare nei propri risultati (e questo è quanto lo differenzia sostanzialmente da Hegel, per il quale la dialettica dell'esperienza si deve poi risolvere nel sapere assoluto, che non ha più nulla fuori di sé). Questa dimensione aperta del fare esperienza è legata, per Gadamer, a un presupposto fondamentale: la struttura del domandare. Non si fa alcuna esperienza senza porsi delle domande: "l'apertura che è implicita nell'essenza dell'esperienza (...) ha la struttura della domanda"⁵⁹. Tutto questo implica che non possa mai darsi un sapere definito, consolidato. Si tratta, secondo Gadamer, per l'esperienza interpretativa, di assumere come proprio atteggiamento fondamentale quella *docta ignorantia*, quel sapere di non sapere di cui parlava Socrate; non abbiamo a che fare qui, però, con un qualcosa di indefinito, non si tratta di un generico domandare. La struttura della domanda presuppone una posizione determinata, una precisione del domandare. È ciò che traspare esemplarmente, a giudizio di Gadamer, dal testo platonico. Qui il domandare, all'opposto di quanto viene comunemente ritenuto, è più difficile del rispondere, cosa che viene testimoniata dall'imbarazzo che provano gli interlocutori di Socrate dopo essersi avocati il diritto di fare delle domande. Può sembrare una movenza da commedia, ma in realtà si cela dietro a ciò una distinzione fondamentale tra discorso autentico e inautentico. Il discorso autentico sorge propriamente dal sapersi porre correttamente all'interno di ciò che viene messo in questione. La correttezza è espressa dal saper determinatamente mantenere aperto l'aspetto non prestabilito della risposta. Va ribadito che non si tratta di un generico domandare: solo un

⁵⁹ *Ivi*, p. 419.

non sapere determinato può condurre ad una domanda determinata, ed è quanto viene in luce dall'esercizio dialogico dei testi platonici, dove l'opporli alle certezze e alle opinioni comuni si dispiega come l'autentico interrogare.

Non vi è, rispetto a quanto abbiamo detto, un metodo per il domandare, anche se Platone parla esplicitamente della dialettica come dell'arte di saper condurre un dialogo. Si tratta di un'arte del tutto particolare poiché è riservata a colui che vuol sapere e che, quindi, ha già delle domande. Non serve a liberarsi dell'impedimento delle opinioni comuni, essa presuppone piuttosto tale libertà. La dialettica, per Platone, non è una tecnica del linguaggio (a differenza dell'eristica, l'arte di prevalere nelle dispute, che propugnavano i sofisti). L'arte del dialogo è un saper mantenere aperta la direzione indicata dal domandare, e quest'arte è l'arte stessa del pensare.

2.3.1 I concetti-guida umanistici

Le riflessioni svolte sinora attorno all'ermeneutica avevano il fine di mettere a fuoco la *forma mentis* che sorregge l'atteggiamento interpretativo di Gadamer. Ci approssimeremo ora a quello che è il cuore del nostro discorso, vale a dire, il grande tema dell'esperienza dell'opera d'arte. Affronteremo tutto questo, ancora una volta, attraverso il filtro del pensiero di Gadamer che ci consentirà inoltre di vedere all'opera quei principi ermeneutici di cui abbiamo a lungo parlato⁶⁰.

Sullo sfondo del nostro discorso sta il problema di recuperare un valore di verità che sia proprio alle scienze storiche contro quell'accezione scienziata che agli albori dell'epoca moderna, sulla base di un proprio riduttivo criterio di verità, ha separato nettamente le scienze della natura da quelle dello spirito. L'esperienza di verità che qui va riguadagnata rivendica per sé un sapere che sia consapevole del suo legame con la vita del mondo storico, quel legame che comunque sempre esiste tra sapere e forme di

⁶⁰ Per le osservazioni che riguardano questo capitolo si tenga presente soprattutto la I parte della I sez. di *Verità e metodo*.

vita.

Gadamer intende ripercorrere attraverso una vera e propria *Begriffsgeschichte* (storia concettuale) questo tragitto che è culminato nell'età moderna nel predominio sulla verità da parte delle scienze della natura.

Tutto questo viene visto da Gadamer con una lettura che privilegia il contesto dello storicismo tedesco, ma che può essere benissimo estesa oltre questo contesto, in modo paradigmatico, al campo delle scienze umane in generale.

Gadamer opera una ricostruzione di alcuni concetti chiave della tradizione umanistica che sono gli strumenti interpretativi con i quali ancora oggi noi lavoriamo; concetti come "arte", "storia", "creatività", "esperienza vissuta", "genio", "espressione", "stile", "simbolo", ecc. — che ci appaiono come ovvi — racchiudono in sé una quantità di indicazioni storiche chiarificatrici, che consentono, nell'individuazione della loro genesi, di comprendere meglio il nostro presente interpretativo.

Il primo concetto-guida umanistico che Gadamer analizza è quello di *Bildung*, la cui traduzione in cultura non rende pienamente giustizia alla ricchezza di significati del termine tedesco. Sostiene Gadamer che "esaminando il concetto di cultura si può comprendere nel modo più chiaro di quale profonda portata sia quel mutamento spirituale che, mentre ci fa sentire ancora contemporanei del secolo di Goethe, ci fa apparire come una remota preistoria già l'età barocca"⁶¹. La *Wirkungsgeschichte* di *Bildung* ha origine nella tradizione mistica medievale, per la quale *Bild* significa l'innalzamento spirituale dell'immagine di Dio che l'uomo porta nella propria anima. Johann Gottfried Herder (1744 - 1803) parla di *Bildung*, riprendendone il senso medievale come innalzamento spirituale dell'umanità, nei termini di un modo peculiare attraverso cui l'uomo educa e coltiva le proprie doti naturali. Nell'età del classicismo tedesco il concetto di

⁶¹ *Ivi*, pp. 31 - 32.

Bildung sarà spesso unito e confuso con quello di *Kultur*. Solamente con Wilhelm Von Humboldt (1767 - 1835) il concetto di *Kultur* verrà distinto da quello di *Bildung*, lasciando a quest'ultimo il significato prevalente dell'elevazione morale come disposizione spirituale, intendendo invece, per il primo, l'educazione delle facoltà e dei talenti interiori dell'uomo.

Con Hegel verrà sancito il concetto di *Bildung* come quel concetto relativo al processo di formazione storica della cultura. Per Hegel la *Bildung* è la determinazione essenziale della razionalità umana nel suo insieme: il bisogno di cultura proprio dell'uomo caratterizza la sua rottura con l'immediato e il naturale. Avviene, in questo modo, un vero e proprio innalzamento all'universalità del concetto di cultura. "Nell'acquisizione di una cultura — dice Gadamer — nulla scompare, ma tutto viene conservato. Cultura, in questo senso, è un autentico concetto storico"⁶². Il ricordare, così come il dimenticare, appartengono alla costitutiva storicità dell'uomo, sono parte della sua cultura. La memoria non è semplicemente una facoltà della psiche; il ricordare è coessenziale al dimenticare e tale relazione esprime una condizione di vita dello spirito: "solo attraverso il dimenticare, lo spirito conserva la possibilità del rinnovamento totale, la capacità di vedere tutto con occhi nuovi, in maniera da fondere in un'articolata unità ciò che è familiare con ciò che nuovamente gli appare"⁶³.

I punti di vista universali entro cui l'uomo colto si mantiene aperto non sono fissati una volta per tutte, ma sono invece disponibili per possibili altri punti di vista. La coscienza colta viene così ad assumere una sorta di senso percettivo generale che trascende tutti i cinque sensi nella loro determinatezza. Vedremo come questo senso generale sia una sorta di senso comune che avrà una note-

⁶² *Ivi*, p. 34.

⁶³ *Ivi*, p. 39.

vole risonanza storica. La cultura (*Bildung*), come capacità percettivo-spirituale, comporta un grado di ampiezza storica tale da liberare il terreno delle scienze dello spirito da quell'angustia forzata in cui lo hanno costretto le dottrine metodologiche nel secolo XIX: "il moderno concetto di scienza e il concetto di metodo che ne dipende — sostiene Gadamer — non possono bastare. Ciò che costituisce le scienze dello spirito come scienze si capisce più in base alla tradizione del concetto di cultura, che in base all'idea di metodo delle scienze moderne"⁶⁴.

Questa accezione universale del concetto di *Bildung* comporta, dunque, che il percepire della coscienza colta sia una sorta di senso generale che trascende la determinatezza dei cinque sensi come un qualcosa che li accomuna e li raccoglie arricchendoli — ed è ciò di cui parlava Hegel come l'innalzamento spirituale dell'uomo dall'immediatezza della natura.

La *Bildung*, dunque, intesa come "senso generale" è imparentata con un altro importante concetto umanistico: quello di *sensus communis*. Gian Battista Vico, nel *De nostri temporis studiorum ratione* (1708), in polemica con il razionalismo cartesiano, si richiama al valore del *sensus communis* e lo accosta all'ideale umanistico dell'*eloquentia* — intesa non solo come abilità retorica, ma anche come il dire con verità, il dire veritativo. Secondo Vico, ciò che è decisivo per il formarsi della cultura, ancor più della scienza, è lo sviluppo del *sensus communis* come dimensione fortemente etica che, attorno ai propri principi, deve tenere unita la comunità umana. Questo concetto trae origine dal mondo latino ed è, a sua volta, un adattamento della *phronesis* aristotelica (quel sapere che, secondo Aristotele, guida l'agire pratico). Esso riguarda la capacità di cogliere il giusto in relazione al bene comune: il *sensus communis*, per Vico, è una sorta di disposizione per la giustizia, un senso della giustizia che

⁶⁴ *Ivi*, p. 40 - 41.

può essere sviluppato da tutti gli uomini ma che si acquisisce propriamente nella collettività attraverso gli ordinamenti e gli scopi della vita sociale.

Gadamer esamina in che modo questo concetto venga recepito e si sviluppi nel '700 tedesco. L'analisi di Gadamer si sofferma in particolare sul luterano F. C. Oetinger (1702 - 1782). Oetinger privilegia il *sensus communis* come la facoltà di giudicare (*Urteilkraft*). Questa facoltà deve crescere sul terreno del senso del bene comune come il buon senso che riflette il patrimonio di una intelligenza collettiva.

L'attività del giudizio di sussumere un particolare sotto un universale (di saper vedere un caso particolare come qualcosa che fa parte di una regola più generale) è una sorta di facoltà innata che, sebbene vada educata e sviluppata, non può lasciarsi ricondurre ad una dimostrazione logica: non si può, secondo Oetinger, spiegare la facoltà del giudizio attraverso dei giudizi; la facoltà del giudizio manca di un principio che possa guidare la sua applicazione. Kant, nella prefazione alla *Critica del giudizio* (1790), ha sottolineato che se esistesse un principio tale da giustificare la facoltà del giudizio, questo principio, a sua volta, abbisognerebbe nuovamente di una facoltà di giudicare (per poter essere capito avrebbe nuovamente bisogno della capacità del giudizio).⁶⁵ Da questa difficoltà di poter fondare la *Urteilkraft* si origina secondo Gadamer la svalutazione, da parte della filosofia illuministica tedesca, della facoltà del giudizio, che viene relegata in una sfera inferiore del conoscere, nella sfera sensibile-individuale del gusto. Il giudizio di gusto è qualcosa che non può essere insegnato in termini generali, ma che deve piuttosto esercitarsi caso per caso, è una facoltà che ha una forte analogia con i sensi percettivi. Nella *Metaphisica*, Baumgarten sostiene che il giudizio può propriamente conoscere solo il sensibile individuale (vale a dire la cosa

⁶⁵ Cfr. I. Kant, *Critica del giudizio*, IV ed., Laterza, Bari 1979, pp. 3-7.

particolare) del quale esso stabilisce la perfezione o l'imperfezione. Quel che qui importa non è tanto la spiegazione di un universale ma la percezione dell'oggetto nella sua armonia, nella sua coerenza oppure nella sua incoerenza formale.

Dice Kant a riguardo che un giudizio sensibile sulla perfezione si chiama gusto. Questo tramutarsi del *sensus communis* da un livello etico-sociale a un piano che potremmo definire estetico ne riduce inevitabilmente l'ampiezza concettuale. Assistiamo, quindi, anche ad una restrizione del legame tra cultura e senso generale che con Vico invece esprimeva la ricchezza della facoltà di giudicare nell'ambito del giudizio estetico.

Il *sensus communis* di cui Kant parla come facoltà del giudizio estetico impoverisce dunque il suo significato etico-sociale originario. Per Vico, e per la tradizione morale da lui instaurata, la facoltà del giudizio era invece quella di chi sa vedere correttamente le cose nel loro contenuto per il benessere collettivo. Nella ripresa che Kant fa di questo concetto, viene a decadere del tutto il significato morale: il *sensus communis* è una facoltà astratta che riguarda il giudizio estetico. Avviene in questo modo non solo una restrizione del *sensus communis* ma anche una riduzione del concetto medesimo di gusto⁶⁶.

Originariamente il concetto di gusto rientra anch'esso nella sfera morale piuttosto che in quella estetica e abbraccia un campo più vasto di quello del giudizio sensibile. Il gusto veniva inteso come quella capacità di mediare tra gli impulsi, gli istinti sensibili, e la libertà spirituale. Da questo punto di vista il gesuita spagnolo Balthazar Gracian (vissuto nella prima metà del seicento) vede nel gusto proprio una sorta di spiritualizzazione dell'istintualità animale dell'uomo. Gracian delinea il profilo dell'uomo colto sulla base del concetto di gusto. La persona colta è colui che sa vedere le cose sotto profili svariati ma sempre

⁶⁶ Cfr. *ivi*, pp. 150-153.

in modo corretto. Proprio a partire dal gusto inteso come mediazione tra atto istintuale e spirituale avevamo visto delinearsi il concetto di *Bildung*, quel concetto secondo il quale l'uomo colto può collocarsi, per mezzo della sua forza morale, con un libero distacco nei confronti della vita e della società. Su queste basi Gracian formula l'ideale di una società colta, di una *Bildungsgesellschaft*.

In quanto il gusto così delineato è una capacità concreta di mediazione spirituale, non può essere assolutamente frainteso come quel giudizio privato (il parere estetico) sulla qualità della cosa che assumerà valore concettuale a partire da Kant. Con Kant si chiude, dunque, una tradizione che privilegiava nel gusto la centralità del problema morale. Il nuovo concetto di gusto, nel suo formalismo, è del tutto abbandonato a se stesso nella rimozione totale della sua genesi etico-sociale.

L'intento di Kant era quello di giustificare il gusto estetico come una sorta di universalità soggettiva. Vi è qui un intento trascendentale (giustificazione che precede idealmente l'esperienza) che vuole spiegare come sia possibile quel giudizio sensibile che è proprio del gusto. Qui l'aspetto soggettivo e allo stesso tempo universale è dato da due fattori: l'aspetto soggettivo è quello implicato dal fatto che è impossibile ritrovare un principio che fondi la *Urteilkraft* (se vi fosse questo principio — dicevamo — avremmo ancora una volta bisogno di una facoltà di giudicare per rendercelo comprensibile); ma l'aspetto universale è legato al fatto che si dà effettivamente nella realtà qualcosa come il gusto.

Quest'intento giustificativo, che ha come fine il chiarire le condizioni che rendono possibile il giudizio estetico, non sarà però privo di conseguenze decisive per l'ambito dell'arte.

La fondazione dell'estetica del gusto, inaugurata da Kant, è del tutto impregnata di una radicale soggettivazione. Togliendo il gusto dall'ambito della conoscenza, Kant dà inizio, secondo Gadamer, a quella svalutazione

veritativa del campo dell'arte che si accompagna — ad un livello più generale — alla subordinazione metodologica delle scienze dello spirito rispetto a quelle della natura. Anche ciò che diverrà il presunto terreno della libertà dell'arte (libero dalle regole che governano la conoscenza e gli scopi pratici) ha alla sua origine una insufficiente autospiegazione delle scienze dello spirito. Questa incapacità è, come si è detto, fundamentalmente quella di non saper intravedere il rapporto tra scienza e mondo storico, tra il conoscere e il mondo della vita.

La dottrina kantiana, come si è visto, sviluppa in forma del tutto astratta una sorta di metacritica del gusto. Essa pone cioè il problema delle condizioni di possibilità del giudizio sensibile e del giudizio di gusto: è critica rispetto al comportamento di discernimento delle cose di gusto. Il gusto, dunque, non ha un significato conoscitivo: degli oggetti che ci piacciono, che giudichiamo belli, secondo Kant, non si conosce nulla. Kant sostiene, piuttosto, che l'impressione che abbiamo di questi oggetti corrisponde a priori ad una sorta di sentimento di piacere, e questo significa che esiste nell'uomo una forma ideale che precede e consente l'esperienza sensibile che si esprime attraverso la facoltà del poter sentire e provare piacere. Il giudizio estetico riflette una sorta di libero gioco tra l'intelletto e l'immaginazione. Si tratta, da questo lato, di un aspetto universale poiché il sentimento di piacere consentito dalla facoltà del gusto è un qualcosa di virtualmente identico per tutti. In virtù di questo, il giudizio di gusto può essere comunicato e può dunque pretendere una validità universale (in altri termini, il fatto che possiamo comunicare ad altri ciò che ci piace sostenendone il suo valore)⁶⁷.

Va però qui sottolineato, ancora una volta, che a Kant interessa in primo luogo chiarire quali siano le condizioni che rendono possibile il giudizio estetico, piuttosto che

⁶⁷ Cfr. *ivi*, pp. 76-77.

fornire una teoria della percezione del bello. Una teoria estetica, anche se in forma embrionale, la troveremo in Kant invece per quanto concerne il concetto di genio. Ma, prima di arrivare alla discussione di questo concetto, vi sono ancora alcuni passaggi intermedi che dobbiamo percorrere.

Kant parla di un giudizio di gusto che si differenzia da un giudizio di gusto intellettualizzato: il primo riguarda quella bellezza che è libera da scopi o da fini particolari, mentre il secondo (il bello che aderisce al concetto) concerne un ambito condizionato dall'armonia tra sé e gli scopi ai quali aderisce. Questo ha a che fare, per Kant, soprattutto con una presunta funzionalità dell'arte figurativa: il vero ideale di bellezza è dato nella rappresentazione della figura umana, in essa è l'anima fattasi sensibile che si mostra nella sua ricchezza di significati⁶⁸.

La distinzione che abbiamo delineato rappresenta non solo due tipologie di bellezza, ma anche due modi di concepire il bello verso un medesimo oggetto. Così, l'anima fattasi sensibile, emblemizzata dal ritratto, può essere avvertita anche nel bello di natura, attraverso una sorta di umanizzazione della natura stessa. È attorno al tema dell'idealità del bello che Kant opera il passaggio dal punto di vista del gusto a quello del genio⁶⁹.

Attorno al motivo ideale del bello si muovono le questioni più decisive dell'estetica kantiana e sarà il confronto tra bello di natura e bello artistico a guidare questo sviluppo problematico. Vi è, al contrario di quanto in apparenza possa sembrare, una sorta di preminenza del bello di natura nella riflessione estetica kantiana. Il bello naturale è, secondo Kant, ciò che è in grado di suscitare il nostro interesse morale, cosa che viene percepita da chi ha già ben fondato in sé un qualcosa di moralmente buono, una tensione verso il bene. Il bello di natura ci avvince nella

⁶⁸ Cfr. *ivi*, pp. 73-81.

⁶⁹ Cfr. *ivi*, pp. 170-180.

nostra predisposizione al bene, all'ordine armonico.

In questo senso l'idealità dell'arte deve ritradurre quella della natura. Ed è propria del genio la capacità di comunicare, attraverso le sue libere creazioni, tale motivo ideale. Secondo Kant, dovunque entri in gioco una *inventio* piuttosto che un calcolo, un'ispirazione improvvisa piuttosto che un lavoro metodico, abbiamo a che fare con il genio. Ma è l'ideale del bello di natura ciò che il genio imita inconsapevolmente: attraverso il genio la natura dà le sue regole all'arte, poiché essa, secondo Kant, possiede un carattere di finalità in grado di saper risvegliare quel sentimento morale di cui parlavamo. Seppure subordinato a una mediazione che privilegia il rapporto tra conoscenza sensibile e ragione, tra natura e libertà ideale, il discorso kantiano sull'arte pone le basi per una serie di sviluppi importanti che vedremo nella filosofia dell'arte romantica.

2.3.2 L'Erlebniskunst

Con Kant si è dissolta quella tradizione etico-sociale legata alla *Begriffsgeschichte* del gusto che avevamo preso in considerazione; ma sempre con Kant — come si è detto — nasce quell'estetica del genio che avrà una considerevole fortuna nell'età del romanticismo. Sarà proprio il futuro concetto di genio ad avere conseguenze decisive anche per l'ambito più propriamente ermeneutico. Dopo Kant, la comprensione dell'opera d'arte si porrà come una sorta di affinità con il genio creatore dell'artista, diverrà essa stessa una "genialità del comprendere". Su queste basi la figura del genio diventerà una figura universale, non più ristretta semplicemente all'ambito della creazione artistica. Ma si possono capire più a fondo i contenuti dell'estetica del genio prendendo in esame il concetto che ha contribuito decisamente a formarne l'esistenza: si tratta del concetto di *Erlebnis*, che usualmente viene reso in ita-

liano con "esperienza vissuta".

Il termine pare faccia la sua prima apparizione in una lettera di Hegel, il quale, riferendosi ad un resoconto di un viaggio, parla di *meine ganze Erlebnis* (la mia intera *Erlebnis*: Hegel usa qui la parola *Erlebnis* al femminile, ma sarà poi il genere neutro quello che prenderà piede) riferendosi a ciò che nella sua esperienza di viaggio lo ha colpito con forza e gli è fortemente rimasto impresso nella memoria.

Il termine proviene dal verbo *Erleben*; *Erleben* ha il significato dell'esperire immediato, improvviso che poi entra a far parte del nostro vissuto. È un qualcosa che si sperimenta su se stessi, direttamente: l'*erlebte* (part. passato di *Erleben*) è sempre ciò che è stato vissuto personalmente. L'*Erlebnis* diverrà anche un vero e proprio genere letterario, quello biografico: l'essenza delle biografie di artisti e poeti che fioriscono nel XIX secolo consiste appunto nel tentativo di comprendere l'opera in base all'esperienza vissuta dell'artista. L'*Erlebnis* non solo viene sperimentato e vissuto con grande intensità, ma è proprio la sua intensità a fornirgli un significato permanente.

È con Dilthey che l'*Erlebnis* acquisisce un proprio *status* concettuale. La parola fa la sua apparizione in un saggio su Goethe che si intitola *Das Erlebnis und die Dichtung* (*L'esperienza vissuta e la poesia*), dove il significato di poesia è intrecciato a quello del pensare e dell'interpretare.

Dilthey ritiene di poter rintracciare nell'*Erlebnis* quell'unità di significato minimale sulla quale poter costruire la comprensione del mondo spirituale, l'intreccio tra vita e storia⁷⁰.

L'*Erlebnis* nella sua forma concettuale si definisce come qualcosa che si costituisce nel ricordo: il ricordo riattiva quell'impatto e quella forza delle esperienze che sono state vissute con maggiore intensità.

⁷⁰ Cfr. W. Dilthey, *Nuovi studi sulla costruzione del mondo storico*, in *Critica della ragione storica*, Einaudi, Torino 1954, pp. 297 sgg.

L'*Erlebnis* ha fortemente a che fare con la vita, con il suo fluire irruente e tutto questo, paradossalmente, sfugge al rigore del concetto: il concetto di *Erlebnis* ha appunto la sua peculiarità in quella immediatezza, quella fuggevolezza che lo contraddistingue. Ogni *Erlebnis* sta in una relazione ineliminabile con la totalità della vita dell'individuo. L'*Erlebnis*, per Dilthey, è quell'elemento ultimo in cui possiamo cogliere la relazione tra l'individuo e la vita, tra l'individuo e il continuo divenire che è espresso dalla vita.

Gadamer sostiene, a riguardo, che anche nella sua concezione dell'*Erlebnis* Dilthey conferma l'impostazione gnoseologica che — come si è visto — è implicita al suo pensiero. Secondo Gadamer, Dilthey intende l'*Erlebnis* come un *Ergebnis*, un dato, un fatto oggettivo sul quale poter costruire un sistema interpretativo.

Accanto a questa sorta di codificazione concettuale dell'*Erlebnis* vi è quella di Husserl che, però, non si distacca molto da quella diltheyana. Anche qui l'*Erlebnis* è visto come il dato ultimo della coscienza. Per Husserl, l'*Erlebnis* è propriamente quell'unità minimale del carattere intenzionale della coscienza; l'intenzionalità della coscienza è il suo essere costitutivamente sempre rivolta ad altro da sé⁷¹.

Husserl sostiene che tutti gli atti della coscienza hanno come fondo gli *Erlebnisse*, la cui essenza è proprio quella di rivolgersi ad altro, di essere intenzionali.

Secondo Gadamer però è propriamente l'*Erlebnis* estetico a rendere comprensibile l'essenza dell'*Erlebnis* in generale. L'*Erlebnis* estetico, l'esperienza vissuta della ricezione dell'opera d'arte, ha quel carattere autonomo che rispecchia un atteggiamento più generale che intende l'arte come una sfera a sé, come rappresentante di un mondo a sé.

Secondo l'estetica dell'*Erlebnis* (*Erlebniskunst*)

⁷¹ Cfr. E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, vol. I, Einaudi, Torino 1976, p. 69.

l'esperienza dell'opera coniuga arte e vita. La pienezza dell'opera, la sua forza d'impatto simboleggia, appunto, la vita nella sua energia, e tutto questo viene a sua volta fruito in termini di esperienza vissuta. L'opera d'arte nasce, dunque, come espressione dell'*Erlebnis* (la forza creativa del genio di saper tradurre l'esperienza vissuta nell'opera) e, ancora una volta, viene compresa dall'*Erlebnis* di chi si immedesima nella genialità dell'artista.

Tutto questo discorso si delinea secondo dei tratti che sono assolutistici; si potrebbe obiettare — così come fa Gadamer — che l'opera d'arte non sorge semplicemente dal suo essere provocata dall'*Erlebnis*; e altrettanto che l'*Erlebnis* medesimo sia il modo autentico della sua fruizione. I concetti assiologici dell'*Erlebniskunst* sono del tutto inadeguati a porre la questione del significato dell'opera in sé. È facilmente dimostrabile come esistano criteri di valore totalmente diversi dall'*Erlebnis*: si può intendere ad es. il valore di un'opera, in senso classico, come equilibrio, disposizione perfetta tra forma ed espressione. Un altro criterio di valore può essere quello — come avveniva per la tradizione antica — dell'intima connessione tra poesia e retorica nell'ambito relativo all'arte della parola.

Ancora Kant vedeva nelle arti della parola una sorta di equilibrio armonico tra sensibilità e intelletto. Il criterio dell'*Erlebnis* doveva condurre, contro questa tradizione, a un tutt'altro concetto di libertà nell'arte. I concetti di simbolo e allegoria giocheranno un ruolo decisivo per questa trasformazione.

L'opposizione tra simbolo e allegoria, che a noi pare ovvia, è invece il risultato di uno sviluppo filosofico che attraversa gli ultimi due secoli. Winkelmann, e assieme a lui tutta la letteratura estetica del XVIII secolo, usa i due concetti come sinonimi. Quest'operazione è in parte giustificata dal fatto che simbolo e allegoria possiedono effettivamente dei lati in comune: entrambi indicano qual-

cosa il cui senso non risiede né si risolve nell'apparenza immediata. Essi stanno in una significazione che va al di là di ciò che è visibile (oppure che si distanzia dalla lettera del discorso), la loro presenza parla anche di altro da sé⁷².

L'allegoria ha a che fare originariamente con la sfera del *logos*, del dire, e in questo ambito si colloca come figura retorica. La parola, che deriva dal greco antico coniugando *allos* (altro) con *agoreuein* (parlare), significa dunque, alla lettera, un parlar d'altro. Nel procedimento retorico essa esprime un senso riposto che non è immediatamente intelleggibile ed è, quindi, diverso dal significato letterale. L'allegoria dice altro da quello che mostra di sé e si afferma anche come l'unico modo in cui è possibile alludere a questo altro da sé.

Il simbolo, a differenza dell'allegoria, non è originariamente limitato alla sfera del *logos* e si rivolge all'altro da sé in modo del tutto differente. Il simbolo ha significato nel suo stesso essere presente, nel suo essere percepibile con il proprio significato, mentre l'allegoria sottintende quanto sia lontano ciò a cui allude. Il simbolo, invece, attraverso la sua presenza, rende presente anche "l'altro". La forza simbolica risiede proprio nel rendere presente ciò che viene significato: il simbolo rappresenta, nel suo mostrarsi, quel che vuole significare, ed è quanto possiamo intuire ricostruendo l'origine di questo termine. Il *symbolon* nella Grecia antica era quel frammento di un coccio spezzato in due che l'ospitante dava al proprio ospite (*tessera hospitalis*) affinché i discendenti di entrambi potessero nuovamente riconoscersi. Il simbolo ha dunque

⁷² Ritorna qui il motivo - che abbiamo considerato nella parte introduttiva - dell'affinità tra arte e sacro per la quale il gioco di rimando, tipico sia del simbolo che della allegoria, che ha luogo nel campo della parola e in quello dell'arte figurativa, è tipico anche per l'esperienza religiosa e sacramentale. Non a caso i concetti di simbolo e allegoria, prima ancora di essere quei concetti che consideriamo dal punto di vista dell'estetica, sono concetti che appartengono alla tradizione del sacro.

sin dalla sua origine la funzione di rendere nuovamente presente, del riconoscimento: la parte spezzata non ha senso se non in relazione a quell'altra parte con cui si deve ricongiungere. Il simbolo è anche promessa di riconoscimento. Attraverso la sua presenza si rende possibile quella mediazione con "l'altro" a cui esso rimanda, ed è quanto vale soprattutto nella sfera sacrale. È tramite la simbologia sacra che è possibile stabilire un itinerario che dal sensibile vada al divino; non perché sia semplicemente un mezzo di ascensione al divino ma, piuttosto, nel senso che ciò che viene percepito nel simbolo è la stessa emanazione sacra della divinità. Nella simbologia sacra, Dio si mostra, è presente⁷³. Alla base di ogni forma di culto religioso sta proprio la sfera sacrale nel suo valore simbolico.

Così come lo stiamo delineando, il concetto di simbolo mostra anche una sua funzione gnostica, vale a dire una funzione di conoscenza del divino. Al contrario, l'allegoria sacra può relazionarsi al divino solo attraverso un rimando assoluto che esclude quella mediazione tra sé e "l'altro" che è invece espressa dal simbolo.

L'assolutizzazione delle differenze tra allegoria e simbolo comporta nell'età romantica la loro assunzione in netta contrapposizione, accompagnata da una svalutazione dell'allegoria. In tale opposizione radicale il simbolo è visto come una vera e propria coincidenza di sensibile e sovransensibile, e l'allegoria nella sua incapacità di mediazione.

Tutto questo comporta alcune conseguenze, una delle quali è quella per cui la forma manifestativa del simbolo lo rende qualcosa di inesauribile, di indefinitivamente interpretabile. L'allegoria, invece, viene degradata ad una sorta di didascalia dell' "altro", mentre il simbolo dovrebbe mantenere aperta la tensione di quel che vuole significare.

⁷³ In un modo che è del tutto simile - come vedremo - per la presenza della verità nell'opera d'arte.

La svalutazione dell'allegoria è una delle istanze principali del classicismo tedesco contro il razionalismo settecentesco, e ad essa si accompagna l'enfasi che esalta la figura del genio, dell'idolo creatore⁷⁴. Alla svalutazione dell'allegoria corrisponde dunque una sopravvalutazione del simbolo.

Il simbolo esprime, in questo contesto, la libertà del genio creatore; la libera creatività viene a fondersi con la ricchezza della simbologia, la sua infinita virtualità. Il simbolo diviene una vera e propria creazione dello spirito umano. Alla base dell'estetica ottocentesca sta l'idea che l'artista abbia in sé un'innata capacità simbolizzatrice del sentimento. Sullo sfondo di questi discorsi risiede, ancora una volta, la pretesa assolutistica dell'*Erlebniskunst*. Il trionfo del genio, della sua forza simbolizzatrice in cui si traduce la sua propria esperienza vissuta, si presenta da un lato sempre più come lo spostarsi del fenomeno dell'arte sul versante soggettivistico, ma dall'altro rivendica per sé una autonomia totale espressa dalla libertà assoluta dell'artista. Questo radicarsi dell'arte nella soggettività è propriamente l'esordio della teoria estetica moderna, esordio che noi abbiamo preso in considerazione muovendo da Kant e che si configura come la nascita di quella che Gadamer definisce la coscienza estetica.

La critica alla coscienza estetica sarà il terreno su cui svilupperemo le nostre prossime considerazioni, mantenendo sempre nello sfondo quella pretesa di verità che l'arte può rivendicare contro la riduzione, e l'estraneazione dal mondo storico operata dalla tradizione moderna.

La coscienza estetica va dunque intesa nel suo senso storicamente determinato in opposizione al carattere di assolutezza che essa, invece, pretende di avere.

L'estetica, così come si configura nell'idealismo romantico, non è già più quella di cui parlava Kant nella

⁷⁴ È facilmente intuibile come l'allegoria, con le sue regole ben precise, non possa più trovar spazio nella teoria romantica del genio.

terza critica: come si è visto, Kant aveva formulato una dottrina del bello di natura e del bello artistico in cui l'arte era subordinata alla natura. Solo con Schiller abbiamo una vera e propria svolta per la teoria estetica moderna. In Schiller, il concetto trascendentale di gusto kantiano si trasforma in una esigenza estetico-ideale: l'imperativo delle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* è formulato in questo modo: "comportati esteticamente".

Sembrerebbe tornare in Schiller quel passaggio dal piacere alla sensibilità che già avevamo rinvenuto in Kant (si ricordi l'esempio emblematico del ritratto). Ma Schiller proclama l'arte anche come un esercizio della libertà. Egli vede nell'uomo un impulso naturale al gioco, in virtù del quale l'artista può coniugare genialmente materia e forma nella creazione dell'opera.

Lo scopo dell'educazione estetica è proprio il saper coltivare questo impulso. L'educazione è rivolta alla acquisizione dell'arte come "arte delle belle apparenze" dove materia e forma si uniscono in una libera relazione armonica.

Con il nuovo concetto di arte come bella apparenza si modifica radicalmente il rapporto con la natura. Tramite la sua nuova autonomia, l'arte non è più subordinata alla natura: nel suo opporsi alla realtà, come bella apparenza, l'arte fa ciò che la natura non può fare. Questa libertà va però a discapito di una pesante rinuncia: la rinuncia alla realtà. "Dove comanda l'arte — dice Gadamer — là valgono le leggi della bellezza, i limiti della realtà vengono superati"⁷⁵.

Questi limiti vengono superati anche contro qualsiasi tentativo di tutela di ordine moralistico che può provenire dallo stato o dalla società. L'arte si costituisce in una sorta di regno ideale: questa è la sua grande innovazione rispetto alla tradizione che ha in Schiller uno dei suoi luoghi

⁷⁵ *Verità e metodo*, p. 111.

più celebri.

Quello che propone Schiller è un passaggio progressivo dal saper coltivare l'istinto naturale dell'uomo al gioco verso una sorta di vero e proprio stato estetico ideale i cui componenti formano la società colta che è interessata all'arte. Si tratta però — come abbiamo visto — di un ideale effimero che trova il proprio statuto e la propria ragione di esistere solo a discapito della rinuncia al reale.

Viene istituita, in questo modo, una vera e propria restrizione ontologica dell'opera d'arte: il suo essere viene ridotto all'apparenza estetica.

Il terreno concreto della rigosità del vero viene riservato alla scienza, l'arte rimane il campo del puro godimento estetico: è questo l'ideale dell'autonomia dell'arte che sta all'origine della cultura estetica.

Ma l'opera d'arte, come si è già ripetutamente annunciato, è legata al mondo in un duplice senso, in quello della sua storicità ma anche nel senso di un mondo che essa stessa espone e ci trascina con sé nella sua presenza. La visione puramente estetica dell'opera d'arte come oggetto di godimento è, in realtà, il risultato di un'astrazione: poiché prescinde dal contesto vitale in cui ogni opera è radicata (ad es. da ogni funzione sacra o profana in cui essa trovava, ad esempio nell'antichità, il proprio ruolo, il proprio significato) l'opera d'arte ci sta di fronte ora come "pura opera d'arte".

L'ESPERIENZA DELL'OPERA D'ARTE

2.4.1 La coscienza estetica

A partire da Schiller, come abbiamo visto, l'arte acquisisce quella connotazione decisiva che la oppone alla realtà pratica come regno ideale delle belle apparenze. L'arte, svincolata dalla realtà, non ha più in sé alcun criterio oggettivo: questa è l'astrazione, determinata storicamente, che compie la coscienza estetica; essa isola l'opera d'arte nel suo contesto per poterla fruire esteticamente. In questo modo l'opera d'arte diviene visibile — come si è detto — come pura opera d'arte. L'opera d'arte appare ora nella sua sussistenza autonoma; questo processo di astrazione che separa l'opera dal proprio contesto vitale è ciò che Gadamer definisce come "differenziazione estetica". Tramite essa viene distinto dall'opera tutto ciò che è extra-estetico; si astrae cioè da tutte quelle che sono le condizioni concrete entro le quali possiamo accedere al mondo dell'opera. Qui la relazione con l'opera è di pura contemplazione, essa vale per la sua qualità estetica. Vengono meno in questo modo tutti i suoi momenti contenutistici, quei momenti che richiedono da noi una presa di posizione rispetto al loro contenuto.

Alla pretesa di autonomia dell'arte si accompagna la pretesa che tutto ciò che possiede un valore estetico possa essere liberamente fruito dalla coscienza estetica in un carattere di simultaneità. La coscienza estetica condivide con la coscienza storica la presunzione di riattualizzare il passato ricostruendolo nel presente⁷⁶. La pretesa della coscienza estetica di essere anche coscienza storica si riflette non solo dal lato della fruizione, ma anche da quello della produzione artistica. Si pensi ad es. alla grande fortuna che ha avuto il romanzo storico nell'ottocento, oppure a quelle fusioni stilistiche di reminiscenza storica — come il neogotico dell'architettura del XIX secolo. In modo del tutto speculare avviene — come accennavamo — la ricezione dell'arte. La biblioteca universale nel campo della letteratura, il museo, il teatro, la sala da concerto sono tutti luoghi deputati alla fruizione simultanea dell'opera. Sono le sedi più proprie in cui si concretizza la differenziazione estetica operata dalla coscienza estetica: sono quei luoghi dove si perde ogni traccia dell'originarietà dell'opera e del suo mondo di appartenenza, i luoghi del godimento estetico.

Ma l'arte così concepita non tiene nemmeno conto della ricchezza dell'*aisthesis*, della complessità della percezione. Già le analisi di Aristotele mostravano come ogni specifica percezione stia in relazione con qualcosa di più generale. Nel *De anima*, ad es., egli rammenta come da una forma bianca siamo in grado di riconoscere un uomo nella sua vitalità, la statua che poi miriamo esteticamente. Ma non si tratta di una pura percezione: ogni singola percezione è, dunque, sempre in rapporto con una totalità.

La purezza e il godimento estetico che la coscienza

⁷⁶ Si tratta di quel limite gnoseologico - che avevamo già discusso in Dilthey - secondo il quale il passato, nel suo essere avvertito come estraneo, viene trattato come un oggetto, un puro materiale di indagine storica.

estetica rivendica a sé presume di poter confrontarsi con l'opera in senso atemporale. È invece il carattere storico ciò che contraddistingue l'opera, quel che accompagna e condiziona anche la sua recezione.

Il *pantheon* dell'arte, come sottolinea Gadamer, non è un regno ideale di una presenzialità atemporale, è piuttosto il risultato di un'attività spirituale che si raccoglie storicamente. L'arte è sempre espressione di un mondo storico: "nella misura in cui incontriamo nel mondo l'opera d'arte e nell'opera un mondo, essa non resta per noi un universo estraneo entro il quale siamo attirati magicamente e per istanti. Invece, in essa impariamo a comprendere noi stessi, il che significa che superiamo la discontinuità dell'*Erlebnis* nella continuità della nostra esistenza"⁷⁷.

Si tratta di un passo per noi estremamente significativo perché ben riassume molto di ciò che finora abbiamo detto. In primo luogo viene ribadito il fatto che l'opera porta con sé un mondo e che l'incontro con questo mondo è anche l'incontro con il nostro mondo, e si ha dunque, nel senso autenticamente ermeneutico, esperienza. Ed è attraverso la dialettica dell'esperienza che noi, come si è visto, possiamo dare continuità alla nostra esistenza, anche nel senso più profondo della sua storicità costitutiva.

Tutto questo non ha nulla a che vedere con l'*Erlebnis*, anche se l'*Erlebnis* medesimo ha a che fare con l'esperienza: l'*Erlebnis* è quell'attimo vitale del nostro vissuto che è destinato a dissolversi nella sua discontinuità. Si tratta dunque di guadagnare, nei confronti del bello e dell'arte, un approccio che non si esaurisca nell'immediatezza, ma che corrisponda invece all'intreccio tra realtà storica e essere dell'opera.

L'esperienza dell'opera d'arte pone domande ben più radicali della pura fruizione estetica; essa riguarda direttamente il *Dasein*, l'essere dell'uomo, nel suo essere gettato all'interno del mondo storico. Su questo sfondo va ri-

⁷⁷ *Verità e metodo*, p. 127.

cercata una rivendicazione di verità che non è quella della moderna metodologia scientifica, ma che vuole porsi con altrettanta forza.

L'incontro con l'arte nella sua autenticità è sempre un'esperienza aperta del nostro essere nel mondo. "Ogni incontro con il linguaggio dell'arte — dice Gadamer — è un incontro con un avvenimento non concluso ed è esso stesso parte di questo evento"⁷⁸. L'esperienza dell'arte pone il problema aperto dell'autocoscienza dell'esistenza umana.

Ma questa consapevolezza non è riducibile semplicemente dal lato della soggettività. Noi possiamo correttamente impostare la domanda attorno alla verità dell'opera d'arte, in base all'essere stesso dell'opera d'arte, come quel fenomeno ermeneutico in cui si costituisce l'esperienza dell'opera. Fenomeno ermeneutico significa qui propriamente che la comprensione appartiene radicalmente all'esperienza che incontra l'opera d'arte.

Vedremo come, attraverso il filo conduttore del concetto di gioco, verrà a dispiegarsi l'ontologia dell'opera d'arte e la sua portata di verità.

2.4.2 L'opera d'arte come gioco

Il concetto di gioco è un concetto celebre per l'estetica moderna, ma qui il gioco non sarà visto assolutamente dal suo lato soggettivistico, vale a dire come un libero atteggiamento del genio creatore (o, in senso più lato, come la libertà più o meno consapevole che un soggetto esercita nel gioco). Nel gioco vedremo piuttosto l'essere dell'opera stessa. L'autentica esperienza dell'opera d'arte è un'esperienza che modifica profondamente chi la fa. Ma qui il soggetto di questa esperienza, il *Subjectum*, ciò che permane e si mantiene nel mutamento, non è tanto la sog-

⁷⁸ *Ivi*, p. 130.

gettività di colui che esperisce l'opera, ma piuttosto è l'opera stessa⁷⁹.

Tutto questo istituisce una forte analogia tra l'autentico concetto di gioco e quello di opera. L'autentico soggetto del gioco non è il giocatore, ma è il gioco medesimo che si produce attraverso i giocatori.

Ciò che inoltre in tal modo viene alla luce è un primato del gioco rispetto alle coscienze dei giocatori.

Quando parliamo di gioco in questo senso, intendiamo una sorta di processo armonico, di movimento ludico che ha in sé la propria ragione d'essere⁸⁰.

Il concetto di gioco va qui preso in tutta la sua serietà: un giocatore disinteressato non è un vero giocatore; solo nella consapevolezza di esporsi in rischio nel gioco, di "essere in gioco", possiamo capire la serietà dell'impegno ludico. Fa parte dell'essenza del gioco che il suo rischio possa avere il sopravvento e farsi valere contro i suoi attori, ma questo è anche il fascino che il gioco stesso — avvolgendolo totalmente — esercita sul giocatore. Giocare significa, dunque, anche essere giocati, non è la volontà dei giocatori che stabilisce l'andamento del gioco.

Il terreno del gioco definisce inoltre uno spazio ben determinato, delimitato. La delimitazione del campo di gioco è del tutto simile a quella dello spazio sacro⁸¹. Lo spazio sacro è uno spazio ben definito e circoscritto rispetto a quello profano; analogamente, anche il terreno di gioco necessita di questa definizione, poiché entrambi formano un mondo chiuso, a sé stante, che richiede ai suoi partecipanti un atteggiamento diverso dal loro compor-

⁷⁹ Per le considerazioni che seguono cfr. oltre alla sez. II della I parte di *Verità e metodo*, H. G. Gadamer, *Arte come gioco, simbolo e festa*, in *Attualità del bello*, Marietti, Genova 1986, pp. 3-57.

⁸⁰ È quanto si riflette nel linguaggio quotidiano quando, ad es., parliamo di gioco di colori: si tratta di uno spettacolo unitario oltre i singoli elementi che lo compongono.

⁸¹ Si vedano a riguardo le considerazioni che lo storico olandese Huizinga svolge in *Homo ludens*, Einaudi, Torino 1979.

tamento usuale. (È l'atteggiamento rituale che il gioco condivide con il sacro).

Nel suo istituire una dimensione diversa di realtà, lo scopo del gioco è quello di rendersi compiutamente presente: il gioco è auto-rappresentazione (*Selbstdarstellung*). Il giocatore rappresenta qualcosa solo nella misura in cui è partecipe di questo auto-manifestarsi.

Nella *Selbstdarstellung* del gioco sono coinvolti non solo i giocatori ma anche lo spettatore: ogni rappresentare è un rappresentare per qualcuno, ogni manifestazione richiede un pubblico. Su questo aspetto si fonda anche quello che è il carattere ludico dell'arte. Chi partecipa ad una rappresentazione (ad es. la rappresentazione di Dio nel culto, oppure quella del mito nello spettacolo) gioca un ruolo essenziale che gli è richiesto dalla manifestazione stessa. Uno spettacolo, come è ovvio, richiede essenzialmente la presenza di spettatori. Questo ruolo dello spettatore è stato definito come quell'assenza di una quarta parete della rappresentazione artistica (un mondo aperto al suo pubblico): Ma, secondo Gadamer, la rappresentazione non è semplicemente un mondo che si apre ad uno spettatore; non è la dimensione di una "quarta parete" ciò che apre all'esterno il gioco della rappresentazione, ma è piuttosto lo spettatore ad essere questa "quarta parete", attraverso la quale si chiude l'auto-rappresentarsi del gioco, l'auto-rappresentarsi dell'opera. È lo spettatore che, secondo Gadamer, porta a compimento il mondo ludico dell'opera d'arte.

Nell'essere del gioco il giocatore è una figura subordinata: egli avverte il gioco come una realtà che lo trascende, così come gli attori sono del tutto assorbiti dall'esecuzione del dramma per uno spettatore. Dice Gadamer a riguardo che sia la rappresentazione culturale che quella profana viene colta autenticamente solo da chi vi assiste come spettatore: lo spettatore porta a compimento il senso dell'opera.

È nel suo farsi arte che, secondo Gadamer, il gioco

umano può raggiungere la sua perfezione; questo farsi arte attraverso la rappresentazione, l'automanifestazione, è ciò che Gadamer chiama *Verwandlung ins Gebilde*⁸²; la metamorfosi (*Verwandlung*) è un mutamento radicale dove ciò che era prima non è assolutamente più, ma che cos'è che nella rappresentazione di un'opera non è più e che invece era? Nella metamorfosi dell'opera che si compie attraverso la sua rappresentazione ciò che non è più sono proprio gli attori, i suoi "artefici". Nella sua metamorfosi in una forma, l'opera come rappresentazione (il suo carattere ludico) si presenta come un mondo conchiuso che trascina in sé i suoi partecipanti (questa dimensione straordinaria dell'opera non significa però che sia una fuga in un mondo fantastico). La compiutezza dell'opera le consente anche di venire ripetutamente rappresentata, non nel senso però che vi sia un modello, l'opera originaria e poi le sue ripetizioni. Ogni rappresentazione è una presenza dell'originario⁸³. Il fatto che vi siano una varietà di esecuzioni o rappresentazioni dell'opera (e le sue innumerevoli fruizioni) sta a significare quali siano i possibili modi di essere dell'opera stessa. Si tratta propriamente della questione dell'identità dell'opera nel suo carattere storico-temporale. È un'identità che si costituisce, paradossalmente, attraverso la mutevolezza dell'opera nel suo rappresentarsi. In un senso che approfondiremo meglio in seguito, le mutevoli rappresentazioni dell'opera sono del tutto contemporanee⁸⁴.

⁸² Vattimo, il traduttore italiano di *Verità e metodo*, rende questo termine con "trasmutazione in forma", ma ci sembra più appropriato parlare qui di metamorfosi.

⁸³ È un concetto facilmente intuibile per quanto concerne le cosiddette arti riprodotte: una partitura musicale o un dramma non hanno alcun significato se non vengono eseguite.

⁸⁴ Tutto ciò non ha nulla a che vedere con quel concetto di simultaneità che caratterizza la fruizione dell'opera da parte della coscienza estetica: vedremo come questa inscindibilità dell'opera dalla sua rappresentazione renda giustizia anche al fatto che vi siano più rappresentazioni. Vi è qui, al contrario della differenziazione operata

L'opera non è separabile dalla sua rappresentazione, e questo è il suo più autentico significato ludico (un gioco che non possa essere giocato non ha alcun senso).

Ciò che definiamo come una rappresentazione travisante può essere giudicata come tale solo in relazione ad una forma, e questo vale anche per una rappresentazione riuscita, che non va quindi comparata con una presunta perfezione originale.

Queste tematiche ripropongono il tema, che avevamo già in precedenza accennato, di come una stessa opera possa essere recepita e rappresentata in forme ed epoche diverse. Si era annunciato prima che in ciò consiste il problema della temporalità dell'opera d'arte. Secondo Gadamer, questa struttura temporale può essere chiarita meglio in base a quella che viene definita come l'esperienza della festa.

È costitutivo della festa il fatto che vi sia un ripetersi e questo ripetersi noi lo chiamiamo "ricorrenza". Anche per l'essere della festa ha senso parlare di rappresentazione, anche la festa è tale solo se viene celebrata, ed è proprio nella sua celebrazione che noi esperiamo il suo carattere temporale. Si tratta di una temporalità del tutto singolare poiché si distacca da quella che è la scansione ordinaria, quotidiana del tempo tra passato, presente e futuro; la celebrazione della festa è un rendersi presente del tutto *sui generis*. La tipicità della festa consiste nel fatto che essa non è né qualcosa di sempre uguale a se stesso e nemmeno una riproduzione più o meno fedele della sua origine: fraintenderemmo del tutto il senso autentico della festa se la pensassimo come una celebrazione fedele alle origini. Poiché una festa diviene tale solamente nella propria ricorrenza, nella ripetizione della sua celebrazione (fintanto che la festa non si ripete non vi è a rigore alcuna celebrazione). Va detto, inoltre, che la celebrazione di una festa non è il

dalla coscienza estetica, una "indifferenziazione" tra l'opera, la sua rappresentazione e i suoi partecipanti.

prodotto soggettivo, intenzionale, dei suoi partecipanti. Dice Gadamer a riguardo, in maniera perentoria: "Una festa si celebra solo perché c'è"⁸⁵.

È l'essere della festa che conduce a sé i propri partecipanti, che si impone loro, è l'esistenza della festa che determina quella dei suoi celebranti così come è l'essere dello spettatore che viene determinato dal suo assistere allo spettacolo. Il fatto di assistere assume qui il senso forte del prender parte.

Per chiarire meglio cosa s'intenda per questo partecipare, Gadamer si serve di quello che è il concetto originario greco di teoria. Nella concezione mitica il *theoros* era colui al quale veniva consentito di assistere ai banchetti degli dei. Il *theoros* diverrà poi colui che partecipa ad una delegazione inviata ad una festa sacra: il compito di questo delegato era quello di assistere come un vero e proprio spettatore. In questo si riflette anche l'originaria sfera sacrale in cui nasce il concetto di teoria: ciò che sta all'origine della teoria è proprio questo senso di partecipazione al sacro. Questo concetto rimane anche nella tradizione metafisica antica della teoria, poiché anch'essa concepisce l'essenza del *theorein* come un assistere: per la filosofia greca la teoria è un assistere all'essere vero, l'essere parte attraverso la contemplazione.

La teoria, dunque, si determina a partire dall'assistere alle verità immutabili dell'essere (al contrario, invece, di quanto concerne l'accezione moderna di teoria, secondo cui essa è piuttosto un prodotto della soggettività). La teoria, dunque, nel suo senso antico possiede innanzitutto il significato di prender parte a qualcosa assistendovi. Il partecipare ha qui un significato, per così dire, passivo (non significa però l'inerzia degli spettatori). È un patire piuttosto che un fare determinato da una volontà soggettiva: il significato antico di teoria è proprio quello di esser presi, rapiti dalla contemplazione in una sorta di estasi, una *ex-*

⁸⁵ *Verità e metodo*, p. 156.

tasis, uno stare oltre, fuori di sé (traspare qui lo sfondo religioso, sacrale della concezione greca della ragione).

Questa sorta di estasi non è semplicemente una forma di follia, piuttosto è la possibilità positiva di essere pienamente presso qualcosa, di assistere fino in fondo a qualcosa che richiede necessariamente l'oblio di sé.

L'oblio di sé è anche ciò che caratterizza lo spettatore quando entra a far parte del gioco dell'arte. Proprio perché il mondo dell'opera si appropria di chi le è partecipe, l'essere autentico dello spettatore non può essere concepito in forma adeguata in base alle categorie della soggettività. Al contrario, siamo di fronte qui ad una espropriazione della soggettività che si definisce attraverso una sorta di dimensione estatica: lo stare oltre di sé nella partecipazione della rappresentazione dell'opera.

Questa estasi, però, non è un uscir di senno e nemmeno una fuga nell'effimero: non si tratta di una fuga dalla realtà; la realtà, invece, si presenta — nel senso che approfondiremo — nella sua perfezione. Questa è la pretesa ontologica della verità dell'esperienza dell'opera d'arte, l'impatto che tale esperienza provoca non abbandona il mondo quotidiano nel senso di rifuggirlo ma, piuttosto, ne mostra la sua verità. Il carattere extra-ordinario di questa esperienza è tale poiché rivela radicalmente la realtà quotidiana sotto una luce diversa.

Il gioco dell'opera d'arte non si esaurisce nell'essere una richiesta dell'effimero, una fuga dalla realtà. Ciò che si fa valere nel mondo compiuto dell'arte è una pretesa di durata, un voler trascendere la contingenza. Gadamer definisce tutto questo come la richiesta permanente, l'appello (*Anspruch*) che il mondo dell'opera esprime come sua propria esigenza: l'esigenza che l'opera rappresenta è quella di essere una fondazione di una richiesta infinita della sua rappresentazione.

Verrà ora in chiaro, rispetto all'appello dell'opera d'arte, cosa significhi la sua contemporaneità. Non si tratta affatto di quella simultaneità astratta pretesa dalla

coscienza estetica: qui contemporaneità significa che ogni mediazione messa in gioco dall'esperienza dell'opera si risolve in una totale presenzialità. Nel suo divenire presenza assoluta, l'opera dimostra ancora una volta la propria priorità ontologica: in essa vengono assorbiti sia la soggettività dell'artista, dell'attore, sia quella dello spettatore ed è questa la sua forza autentica di auto-rappresentazione, che coinvolge e trascina con sé la coscienza dei singoli, dei soggetti.

Questi motivi preludono a quello che sarà, secondo Gadamer, l'esempio più significativo rispetto all'ontologia dell'opera d'arte, vale a dire il concetto di tragedia classica.

Nella tragedia antica lo spettatore viene ad essere catturato in una sorta di presenza assoluta, una vera e propria *parusia*⁸⁶. Questa assolutezza accade come una mediazione totale tra lo spettatore e la rappresentazione dell'opera.

Traspare da queste riflessioni la teoria aristotelica della tragedia, che ha il merito, secondo Gadamer, di aver determinato come essenziale l'effetto della tragedia sullo spettatore. La tragedia, secondo Aristotele, suscita in chi vi assiste, fondamentalmente, due reazioni di carattere emotivo che egli chiama *eleos* e *phobos*.

Eleos e *phobos* vengono tradotti consuetudinariamente con pietà e terrore ma, in questo modo, si accentua troppo quello che è il loro carattere soggettivo, psicologico. In realtà, per Aristotele, non si tratta di stati d'animo interiori ma piuttosto di veri e propri accadimenti che travolgono chi ne fa parte. *Eleos* è ciò che viene provocato dall'avvertire il destino come destino tragico (ad es. lo strazio avvertito dallo spettatore per la sorte di Edipo). *Phobos* significa l'ansia di chi vede qualcuno andare verso

⁸⁶ La *parusia* nel linguaggio teologico originario sta a significare l'attesa escatologica della seconda venuta di Cristo; qui il senso di *parusia* riprende il significato originario ma nell'accezione, appunto, di questa presenza assoluta.

la propria rovina⁸⁷. Questo accadere che nella rappresentazione tragica coinvolge l'emotività dello spettatore, è la *catarsi*: la purificazione dalle passioni attraverso la loro rappresentazione.⁸⁸

Paradossalmente, la rappresentazione del dolore, della scissione è, attraverso la *catarsi*, la ricomposizione di un'unità; quel che lo spettatore ritrova nell'evento tragico è il suo mondo nella propria tradizione sociale, morale e religiosa (dalle contraddizioni del quale però si affranca attraverso la loro rappresentazione). Non si tratta dunque di un mondo lontano dalla realtà, non è un mondo effimero quello rappresentato dalla tragedia, è anzi il suo autentico mondo.

Il passo successivo che ora dobbiamo compiere è quello di vedere se la tragedia antica abbia veramente un valore paradigmatico per l'essenza dell'opera d'arte.

2.4.3 Verità e rappresentazione

L'opera, dunque, secondo il modello della tragedia antica, si manifesta nella forma di una presenza assoluta, mediazione totale che coinvolge in sé i propri spettatori e il loro mondo. Vi è qui una continuità di senso tra opera d'arte e mondo dell'esistenza, e tutto questo mette bene in luce — come si è visto — cosa significhi rappresentazione. Si tratta ora di vedere se l'essere dell'opera d'arte come auto-manifestazione sia riconoscibile anche in quegli ambiti dove sembrerebbe più difficile formulare l'identità tra opera e rappresentazione. Vedremo invece come anche in contesti apparentemente distanti, quale quello delle arti figurative, sia decisivo il concetto di opera nel suo carat-

⁸⁷ *Eleos* e *phobos* sono due forme di estasi dello spettatore, un immedesimarsi fuori di sé in ciò che viene rappresentato piuttosto che semplicemente degli stati d'animo.

⁸⁸ Cfr. Aristotele, *La Poetica*, 1453b sgg., tr. it. di D. Pesce, Rusconi, Milano 1981, pp. 103 sgg.

tere auto-manifestativo (nel senso appunto di essere una *Selbst-darstellung*, una auto-rappresentazione).

Gadamer, ancora una volta, affronta il problema da un punto di vista terminologico-concettuale: ciò che va considerato ora (nell'ambito delle arti figurative) è l'essenza di quello che comunemente chiamiamo un quadro (*Bild*).

Con *Bild*, secondo l'uso che ne fa Gadamer, intendiamo l'immagine pittorica moderna, la quale, mediante la cornice che la racchiude, può definirsi come un qualcosa di autonomo. In questo senso, dice Gadamer, "l'opera d'arte figurativa può essere fruita in se stessa immediatamente, cioè senza che occorra una ulteriore mediazione"⁸⁹. Il fare astrazione dalle condizioni soggettive che tale ricezione "immediata" comporta sembrerebbe riproporre qui la legittimità della coscienza estetica. Ma il concetto di quadro è del tutto insufficiente, a giudizio di Gadamer, a spiegare il problema dell'immagine che esso rappresenta.

Nel concetto di "quadro-immagine", che qui Gadamer discute, vanno distinti due ordini di problemi: innanzitutto in che modo il quadro, nel rappresentare la realtà, si distingua dall'essere una semplice copia; e poi, come possa emergere il rapporto del quadro con il suo mondo (ciò che rappresenta).

Tutto questo può essere unificato all'interno di un'unica grande questione, cioè di come l'immagine si relazioni a ciò di cui è immagine; abbiamo a che fare, qui, con il problema della mimesi, dell'imitazione nell'arte.

Ciò che il quadro rappresenta non è la copia di una realtà originale, ma è l'originale stesso ad essere presente nella rappresentazione (ancora una volta, senza rappresentazione non si dà alcuna opera). Nel caso delle arti figurative è l'opera, nella sua originalità, a respingere da sé qualsiasi concetto di riproduzione: la riproduzione svaluta l'opera nella sua essenza, nella sua originalità.

⁸⁹ *Verità e metodo*, p. 168.

Certamente, quel che viene rappresentato nel quadro, ciò di cui l'immagine è tale, possiede un suo essere indipendente; ma questo non significa che il quadro sia, o rappresenti, una copia della realtà. Affrontare tale questione secondo lo schema originale-copia ci porterebbe a fraintendere del tutto quel che qui si intende come mimesi, imitazione.

L'immagine (il quadro) non è la copia di una realtà originale; una copia, infatti, è qualcosa che non possiede in sé alcuna evidenza: la copia rispetto al modello è destinata a sopprimersi come ente indipendente proprio nel suo tentativo di eguagliare l'originale. Al contrario, il quadro-immagine non esiste solo in vista di ciò che rappresenta, ma ha una propria sussistenza autonoma. Qui l'immagine lega, attraverso la sua presenza, rappresentante e rappresentato. Analogamente a quanto avevamo visto per il concetto di simbolo, vi è una inseparabilità ontologica tra l'immagine e ciò che essa rappresenta, poiché è l'originale stesso ad esser presente nel quadro-immagine.

La realtà che il quadro rappresenta non è meno vera di ciò che vuole raffigurare; si tratta, invece, di una sorta di emanazione dal reale, un suo accrescimento d'essere. Il rapporto originale-copia va, in questo senso, rovesciato: "è, infatti, solo attraverso l'immagine — dice Gadamer — che il rappresentato diventa davvero qualcosa che si dà un'immagine"⁹⁰. Solo nel quadro l'immagine diviene "un'immagine originale".

Il quadro, dunque, contiene in sé un insopprimibile rapporto con il suo mondo, poiché lo rappresenta; questo non significa che esso sia una riproduzione della realtà, la sua originalità consiste nel fatto di essere una vera e propria emanazione, un arricchimento della realtà.

Tutto questo vale anche per la cosiddetta "arte occasionale".

Essa rappresenta tutti quegli aspetti che la coscienza

⁹⁰ *Ivi*, p. 176.

estetica ha relegato in posizione marginale come arte d'occasione. In questo ambito rientrano i concetti estetici di ritratto, poesia dedicatoria, di commedia nel suo alludere a fatti o persone ad essa contemporanei: essi hanno appunto in comune il carattere di occasionalità.

L'occasionalità non va qui confusa con il casuale. Il ritratto, ad es., ha un rapporto con ciò che rappresenta che non è assolutamente casuale; "nel ritratto — dice Gadamer — viene a rappresentazione l'individualità del soggetto ritratto"⁹¹. Ma, a rigore, non si tratta della rappresentazione di un modello: anche in questo caso, l'opera d'arte appartiene così intimamente a ciò a cui fa riferimento da costituire un vero e proprio arricchimento d'essere (una emanazione di realtà).

L'esser fissato in un ritratto, l'essere il destinatario di un'opera poetica, l'essere oggetto di un'allusione in una commedia non è nulla di accidentale: si tratta piuttosto, per tutti questi casi, di rappresentazioni della personalità.

Attraverso l'occasionalità del suo essere rappresentazione l'opera vede arricchito il suo significato. È quel che accade chiaramente, come si è visto, per le cosiddette arti riproduttive: esse costituzionalmente attendono l'occasione che le faccia essere, la loro esecuzione. Non esiste, dunque, un'opera in sé, l'avvicinarsi delle sue rappresentazioni definisce, invece, l'essenza dell'opera (è solo l'occasione in cui si manifesta che fa sì che l'opera sia tale).

Il concetto di rappresentazione caratterizza dunque essenzialmente il modo di essere dell'arte, ma naturalmente non tutte le forme di rappresentazione sono arte (ad es., il simbolo della bandiera che rappresenta una nazione non è evidentemente un'opera d'arte).

L'opera come immagine, come abbiamo visto, è una manifestazione di ciò che essa rappresenta. L'essenza dell'immagine sta tra due estremi: tra il suo essere un puro

⁹¹ *Ivi*, p. 180.

rimando (è ciò che costituisce l'essenza del segno) e il rappresentare, lo "stare in luogo di" che è proprio del simbolo.

Ma l'immagine non è segno; il segno (ad es. un'indicazione stradale) non trattiene presso di sé l'attenzione dell'osservatore: la sua funzione è piuttosto quella di rimandare ad altro da sé (l'astrattezza dei segni esprime questa funzionalità).

Al contrario, l'immagine compie la propria azione di rimando solo attraverso il suo contenuto; essa, come si è detto, è costituita dal fatto di non essere separata da ciò che rappresenta. Questa è anche, come sappiamo, la tipicità del simbolo. Ma allora, cosa distingue il simbolo dall'immagine, visto che, in entrambi, è presente ciò che rappresentano?

Un'immagine come tale non è simbolo, i simboli non sono necessariamente delle immagini poiché il simbolo è un semplice vicario (ad es., nel senso religioso). Sta in luogo di qualcosa o di qualcuno come suo sostituto e, quindi, in modo subordinato. Nell'immagine, invece, il rappresentato acquisisce un arricchimento d'essere, si mostra nella sua verità.

Il simbolo e il segno sono il risultato di atti di istituzione che conferiscono significato a qualcosa che altrimenti ne sarebbe privo. L'opera d'arte non è invece debitrice, per il suo significato, ad alcun atto di istituzione: "l'istituzione o consacrazione di un monumento — dice Gadamer — non fa che attualizzare una funzione che è già presente nel contenuto dell'opera come tale in quanto è rappresentazione"⁹². L'esempio dell'architettura è emblematico rispetto a tutto ciò. Un edificio è rappresentazione in un duplice senso: sia rispetto allo scopo cui deve servire, sia rispetto al luogo che deve occupare nell'insieme di un certo ambiente. Una felice soluzione architettonica deve adempiere armoniosamente a questa du-

⁹² *Ivi*, p. 291.

plice funzione: "quando un edificio è un'opera d'arte (...) porta fissati in sé stabilmente il proprio scopo e il proprio contesto, di modo che questi sono sensibilmente presenti in esso anche quando la destinazione originaria sia divenuta remota ed estranea"⁹³. Anche in questo caso, dunque, la verità dell'opera d'arte va rintracciata nella sua *vis* rappresentativa, nella sua forza auto-manifestativa.

Prendendo avvio dal senso universale dell'essere del gioco vi avevamo riconosciuto anche il modo di essere della rappresentazione. Nella nostra lettura gadameriana la rappresentazione si è rivelata come l'essere originario dell'opera d'arte. Ciò che nel mondo ludico della rappresentazione dell'arte ci viene incontro tramite il nostro farne esperienza, è un accadere entro il quale noi stessi siamo inclusi e che non ci può lasciare indifferenti.

La verità che l'autentica esperienza estetica rivendica per sé, è quella sempre e comunque — come si è cercato di mostrare — di una mediazione totale tra noi e il mondo in cui l'opera d'arte si rappresenta. Si tratta, certamente, di un'identità ideale; ma all'essere fuggevole tramite cui l'opera viene esperita si accompagna anche la consapevolezza di un qualcosa di duraturo: se l'esperienza estetica riflette la nostra *esistenza storica* nei suoi lati più manifesti come in quelli più oscuri, in essa si rivela anche "l'evocazione magica di un possibile ordine sacro dovunque esso sia"⁹⁴.

⁹³ *Ivi*, p. 193.

⁹⁴ H. G. Gadamer, *Arte come gioco...*, p. 35.

Opere citate

- Adorno T., *Teoria estetica*, tr. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1977.
- Aristotele, *La Poetica*, tr. it. di D. Pesce, Rusconi, Milano 1981.
- Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1966.
- Dufrenne M., *Estetica e filosofia*, tr. it. di P. Stagi, Marietti, Genova 1989.
- Dilthey W., *Ermeneutica e religione*, tr. it. di G. Morra, Patron, Bologna 1970.
- ID., *Critica della ragione storica*, tr. it. di P. Rossi, Einaudi, Torino 1982.
- Eliade M., *Il sacro e il profano*, tr. it. di E. Fadini, Boringhieri, Milano 1984.
- Formaggio D., *Arte*, ISEDI, Milano 1977.
- Gadamer H.G., *Il problema della coscienza storica*, tr. it. di G. Bartolomei, Guida, Napoli 1974.
- ID., *Verità e Metodo*, tr. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983.
- ID., *Sentieri di Heidegger*, tr. it. di R. Cristin e G. Moretto, Marietti, Genova 1987.

- ID., *Attualità del bello*, tr. it. di R. Dottori e L. Bottani, Marietti, Genova 1981.
- Givone S., *Storia dell'estetica*, Laterza, Bari 1988.
- Hegel G.W.F., *Fenomenologia dello spirito*, tr. it. di E. De Negri, La Nuova Italia, Firenze 1960.
- Heidegger M., *Essere e tempo*, tr. it. di Chiodi, Longanesi, Milano, 1976.
- ID., *Sentieri interrotti*, tr. it. di Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968.
- ID., *In cammino verso il linguaggio*, tr. it. di A. Caracciolo e M.C. Perotti, Mursia, Milano 1973.
- ID., *La poesia di Hölderlin*, tr. it. a cura di L. Amoroso, Adelphi, Milano 1988.
- Huizinga J., *Homo ludens*, tr. it. di A. Vita, Einaudi, Torino 1981.
- Husserl E., *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, vol. I, tr. it. di G. Alliney, Einaudi, Torino 1954.
- Kant I., *Critica del Giudizio*, tr. it. di A. Gargiulo, Einaudi, Torino 1979.
- Pareyson L., *Estetica*, Bompiani, Milano 1988.
- Severino E., *La struttura originaria*, Adelphi, Milano 1981.
- ID., *Essenza del nichilismo*, Adelphi, Milano 1981.
- ID., *Destino della necessità*, Adelphi, Milano 1980.
- ID., *Il giogo*, Adelphi, Milano 1989.

Bibliografia Orientativa*

A) Tradizione ermeneutica

- E. Betti, *Teoria generale dell'interpretazione*, A. Giuffrè, Milano 1955.
- ID., *L'ermeneutica storica e la storicità dell'intendere*, in «Annali della Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Bari», N° 16, 1961, pp. 3-28.
- K. Kerenyi, *Origini e senso dell'ermeneutica*, tr. it. di O. M. Nobile, in «Archivio di filosofia», N° 1-2, 1963, pp. 129-137.
- E. Fuchs, *La nuova ermeneutica*, tr. it. di G. Torti, Paideia, Brescia 1967.
- L. Pareyson, *Verità e interpretazione*, Mursia, Milano 1971.
- E.D. Hirsch, *Teoria dell'interpretazione letteraria*, tr. it. di G. Prampolini, il Mulino, Bologna 1973.
- F. Bianco, *Storicismo ed ermeneutica*, Bulzoni, Roma 1974.
- B. Casper, *L'ermeneutica e la teologia*, tr. it. di G. Magagna, Morcelliana, Brescia 1974.

* Le indicazioni che seguono intendono offrire allo studente un percorso di approfondimento critico delle tematiche ermeneutiche. Ci siamo limitati dunque a segnalare alcune tra le più significative pubblicazioni in edizione italiana.

- I. Mancini, *Ermeneutica*, in G. Barbaglio e S. Dianich (a cura di), *Nuovo Dizionario di Teologia*, ed. Paoline, Roma 1976, pp. 370-382.
- G. G. Pasqualotto e F. Volpi, *Ermeneutica*, in *Enciclopedia Feltrinelli Fischer, Letteratura 1*, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 115-144.
- H. G. Gadamer, *Ermeneutica*, in *Enciclopedia del novecento*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1977, pp. 731-740.
- P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, tr. it. di E. Renzi, Jaca Book, Milano 1977.
- P. Szondi, *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, Pratiche, Roma 1979.
- G. Ebeling, *Ermeneutica*, tr. it. di P. Rossi, in «La Rosa», N° 2, 1984, pp. 49-69.
- M. Ruggenini, *Volontà e interpretazione*, Franco Angeli, Milano 1985.
- F. D. E. Schleiermacher, *Etica ed ermeneutica*, tr. it. di G. Moretto, Bibliopolis, Napoli 1985.
- J. Bleicher, *L'ermeneutica contemporanea*, tr. it. di S. Sabattini, Il Mulino, Bologna 1986.
- M. Ravera (a cura di), *Il pensiero ermeneutico. Testi e materiali*, Marietti, Genova 1986.
- R. Rorty, *La filosofia e lo specchio della natura*, tr. it. di G. Millone e R. Salizzoni, Bompiani, Milano 1986.

- R. Todorov, *Simbolismo e interpretazione*, tr. it. di C. De Vecchi, Guida, Napoli 1986.
- AA. VV., *La filosofia oggi, tra ermeneutica e dialettica*, Ed. Studium, Roma 1987.
- P. C. Bori, *L'interpretazione infinita. L'ermeneutica cristiana antica e le sue trasformazioni*, Il Mulino, Bologna 1987.
- M. Ferraris, *Storia dell'ermeneutica*, Bompiani, Milano 1988.
- F. Vercellone, *L'ermeneutica e l'immagine dell'antico*, Rosenberg & Sellier, Torino 1988.
- D. C. Hoy, *Il circolo ermeneutico. Letteratura, storia ermeneutica filosofica*, Il Mulino, Bologna 1990.
- B) *Testi critici sul pensiero di Gadamer*
- V. Verra, *Ontologia e ermeneutica in Germania*, in «Rivista di sociologia», N° 25, 1973, pp. 111-140.
- R. Dottori, *Ermeneutica e critica dell'ideologia nella polemica tra Gadamer e Habermas*, in «Giornale critico della filosofia», 1976.
- V. Verra, *Il problema della storia in H.G. Gadamer*, in ID. (a cura di), *La filosofia dal '45 a oggi*, ERI, Roma 1976, pp. 59-69.
- G. Ripanti, *Gadamer*, Cittadella ed., Assisi 1978.

- A.A. V.V., *Ermeneutica e critica dell'ideologia*, Queriniana, Brescia 1979.
- S. Coppolino, *Teoria dell'interpretazione e problema della storia in H. G. Gadamer*, Herbita, Palermo 1979.
- P. Ricoeur, *Tradizione o alternativa*, tr. it. di P. Vidali, Morcelliana, Brescia 1980.
- AA. VV., *Estetica ed ermeneutica*, Guida, Napoli 1981.
- P. D'Alessandro, *Linguaggio e comprensione*, Guida, Napoli 1982.
- P. De Vitiis, *Linguaggio e filosofia dell'identità in Gadamer*, in «Teoria», N° 1, 1982, pp. 39-53.
- U. Regina, *Anticipazioni valutative e apertura ontologica nelle teorie ermeneutiche di M. Heidegger, R. Bultmann, H. G. Gadamer*, in G. Galli (a cura di), *Interpretazioni e valori*, Marietti, Torino 1982, pp. 139-172.
- L. Bottani, *Estetica, interpretazione e soggettività. Hans Georg Gadamer e Luigi Pareyson*, in «Teoria», N°1, 1982, pp. 87-113.
- A. Da Re, *L'ermeneutica di Gadamer e la filosofia pratica*, Maggioli, Rimini 1982.
- G. Zaccaria, *Ermeneutica e giurisprudenza*, Giuffrè, Milano 1984.
- G. Vattimo, *Estetica ed ermeneutica in H. G. Gadamer*, in *Poesia e ontologia*, Mursia, Milano 1985, pp. 169-202.
- M. Ferraris, *La svolta testuale*, Unicopli, Pavia 1986.

- J. Habermas, *Urbanizzazione della provincia heideggeriana*, in «Aut-Aut», N°217-18, 1987, pp. 21-28.
- V. Venier, *Metafisica della luce (Dio, Mondo e Linguaggio in H. G. Gadamer)*, in «Per la filosofia», N°11, 1987, pp. 85-91.
- G. Sansonetti, *Il pensiero di Gadamer*, Morcelliana, Brescia 1988.
- AA. VV., *Ermeneutica e filosofia pratica*, Marsilio, Venezia 1990.

C) Opere di H.G. Gadamer*

- La dialettica di Hegel*, tr. it. A. Dottori e C. Angiolino, Marietti, Casale Monferrato, 1973.
- Ermeneutica e metodica universale*, tr. it. a cura di U. Margiotta, Marietti, Casale Monferrato, 1973.
- Maestri e compagni nel cammino del pensiero*, tr. it. di G. Moretto, Queriniana, Brescia 1980.
- La ragione nell'età della scienza*, tr. it. di A. Fabris, Il melangolo, Genova 1982.
- Studi platonici*, (2 voll), tr. it. a cura di G. Moretto Marietti, Casale Monferrato 1983-1984.

* L'elenco riporta i titoli dei testi disponibili in traduzione italiana non direttamente citati nel nostro lavoro.

Persuasività della letteratura, Transeuropa, Bologna 1988.

Elogio della teoria, tr. it. a cura di F. Volpi, Guerini e associati, Milano 1989.

Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan, tr. it. di F. Camera, Marietti, Genova 1989.

Interpretazioni di poeti, (I), tr. it. di G. Bonola e M. Bonola, Marietti, Genova 1990.

Ermeneutica e storica, tr. it. di P. Biale, Il melangolo, Genova 1990.