

Lezione 4 (1 ora) 06.03.2023

La critica alla «coscienza estetica» (1)

Per Gadamer l'arte è un punto di accesso all'ermeneuticità dell'uomo, e questo perché l'arte non si limita a produrre opere di natura linguistica ma le *consegna* anche alla comprensione del loro contenuto linguistico. Ciò significa, in sostanza, che l'*essere dell'opera* d'arte si dà nella comprensione che ne abbiamo. «*L'essere che può venir compreso è linguaggio*» (VM, p. 542), come si è detto l'ultima volta, richiamando la tesi ontologica fondamentale dell'ermeneutica gadameriana.

Nella fruizione del carattere linguistico dell'arte si attua l'evento di verità che la contrassegna come dimensione ermeneutica: la comprensione dell'arte non è riducibile a un *giudizio* di gusto in senso kantiano o a una qualche tipologia di piacere estetico ma è una vera e propria *esperienza*, un'esperienza di verità, che può considerarsi tale solo in quanto *modifica* chi la fa. L'esperienza artistica non può che essere *esperienza di un evento*, di qualcosa che ci sorprende e ci prende, al di là del nostro controllo. In tale evento si realizza la linguisticità del contenuto artistico, che non è riducibile alla forma di una proposizione o di una definizione concettuale.

Si tratta allora di specificare con precisione i modi in cui si realizza l'esperienza dell'opera d'arte, seguendo il filo che lega la *comprensione* all'*interpretazione* del significato, che in essa si rende manifesto. Gadamer mutua da Heidegger, come si è ricordato più volte, lo schema comprensione-interpretazione, che in quest'ultimo si riferisce anzitutto al carattere di progetto dell'esistenza. Nell'ermeneutica di Gadamer è però fondamentale stabilire in che modo l'anticipazione propria del comprendere sfoci nel carattere di *evento della comprensione*: se noi comprendiamo anticipando il senso complessivo dell'opera, ciò nondimeno questa totalità di senso acquista a un certo punto una presenzialità tanto unitaria quanto articolata al suo interno. In questa presenzialità o presenza (*Präsenz*) si manifesta l'essenza nascosta della cosa, di cui parla l'opera d'arte, che è poi la sua verità. Ma come va pensata la verità?

Vedremo nelle prossime lezioni quali saranno i concetti di cui si avvale Gadamer in *Verità e metodo* per descrivere la struttura della manifestazione che ha luogo nella comprensione dell'arte: vedremo, in particolare, che il concetto fondamentale dell'ermeneutica dell'arte sarà quello di

rappresentazione (Darstellung). In via preliminare, possiamo dire che, con rappresentazione, si intende l'attuazione o esecuzione di un'opera, senza la quale non si può dare la comprensione del suo contenuto. Nell'attuazione si dà la comprensione ma la comprensione ha il carattere di un evento; anche l'attuazione ha a che fare perciò con l'evento comunicativo dell'arte.

Già nella prima lezione, introducendo il tema principale del corso, abbiamo anche messo in relazione arte e storia, arte e scienze dello spirito. Le ulteriori considerazioni che abbiamo formulato a proposito della storia dell'ermeneutica dovrebbero consentirci, a questo punto, di inquadrare meglio il *peculiare* rapporto tra arte e scienze dello spirito che Gadamer mette in luce nel quadro della sua ermeneutica filosofica.

Il caso dell'arte è infatti un caso *esemplare* rispetto all'insieme del fenomeno ermeneutico: abbiamo detto sopra che essa è un punto di accesso all'ermeneuticità dell'uomo. Ora dobbiamo aggiungere che è un punto di accesso *privilegiato*. Ma perché è proprio la comprensione dell'arte ad aprire la strada alla comprensione che si attua sul terreno storico delle scienze dello spirito? Da dove deriva la sua esemplarità? Fin dalla prima lezione abbiamo ricordato che la comprensione si realizza e si impone, nell'arte, *non* come *l'esito di un procedimento metodico* bensì come *l'accadere* della verità.

In *Verità e metodo* assistiamo certamente al passaggio *dall'arte alle* scienze dello spirito: al riguardo, Gadamer parlerà di un allargamento o di una estensione della questione della verità al comprendere che si dà nelle scienze dello spirito. Ne parlerà facendo di questa frase il titolo della seconda parte del suo volume, dove queste ultime entrano in scena. Dopo l'ontologia dell'arte, che occupa la seconda sezione della prima parte di *Verità e metodo*, Gadamer dispone di uno spazio nuovo, in cui affrontare su nuove basi il problema che ha impegnato a lungo l'ermeneutica ottocentesca.

L'arte ha un primato rispetto alle scienze dello spirito circa la questione della verità come evento. In effetti, il ruolo della metodologia e della competenza scientifica è certamente meno rilevante nella comprensione dell'arte (anche se ovviamente da non trascurare) di quanto lo sia nella comprensione che si realizza nelle scienze dello spirito, le quali si chiamano scienze non a caso. Quel carattere di evento, che si mostra *anche* nel sapere storico, si mostra anzitutto nell'esperienza che l'arte ci consente di fare: e «anzitutto» significa qui che esso si mostra in maniera *eminente e dirompente*.

C'è tuttavia un secondo motivo per cui l'arte ha una posizione privilegiata rispetto al problema del comprendere delle scienze storiche. Nelle riflessioni *metodologiche* che riguardavano le scienze dello spirito nel corso dell'Ottocento, era consueta la menzione di un momento per così dire «artistico», che dovrebbe soccorrere sempre l'umanista, lo studioso delle arti e delle lettere: l'interpretazione avrebbe sempre bisogno di un tocco e di una finezza particolari. Questo momento ispirato o intuitivo doveva soltanto aggiungersi, beninteso, alla rigida disciplina dello studioso, intento a ricostruire i dati nella loro obiettività, ma non poteva mancare. Anche e soprattutto per questo, d'altro canto, la metodologia delle scienze dello spirito finiva per essere meno rigorosa, e la sua forma di conoscenza meno certa delle conoscenze delle scienze della natura.

L'accostamento di arte o artisticità e scienze storiche non era per nulla casuale. Derivava dal modo in cui Kant aveva risolto la questione del bello nella sua terza critica, ponendo, da un lato, l'universalità soggettiva del gusto e, dall'altro, «la superiorità del genio rispetto a ogni estetica delle regole nel campo delle arti belle» (VM, p. 66). Per Gadamer, il rilievo conferito da Kant al concetto di genio è problematico per almeno due motivi: da un lato, sollecita una comprensione inadeguata del senso dell'opera d'arte (lo vedremo); dall'altro, esso viene subito impiegato anche in ambito umanistico nella forma, appena ricordata, dell'artisticità del comprendere. In questo modo, però, si contribuisce a occultare la questione dell'essere storico, confermando le scienze dello spirito alle cure della sola metodologia. Affrontare la questione della verità dell'arte e della comprensione che essa implica può dunque illuminare, per Gadamer, non solo il problema dell'esperienza artistica ma anche preparare il terreno in cui impiantare l'ermeneutica delle scienze dello spirito.

Gadamer è ben consapevole di quanto siano radicati i pregiudizi moderni attorno all'arte; sa bene che essi vanno ponderati e discussi prima di avanzare un'interpretazione alternativa, e sa ancora meglio che ogni interpretazione nuova si apre la via tra le maglie della nostra comprensione abituale e consolidata. Gadamer indirizza dunque la *pars destruens* della sua ermeneutica filosofica non più alle interpretazioni falsanti e inadeguate dell'esistenza, come poteva accadere nell'«ermeneutica della fatticità» del primo Heidegger, ma alle *teorie filosofiche e critiche dell'arte*, che la intendono come un'attività *puramente estetica*.

Il primo e fondamentale bersaglio critico è costituito, in particolare, da quella che Gadamer definisce «coscienza estetica» e dalla «differenziazione estetica», su cui questa si fonda. Per definizione, la coscienza estetica si sottrae a ogni dimensione veritativa, concentrandosi sulla pura bellezza dell'arte, e sul piacere che essa procura. Ma l'arte non è sempre stata considerata *esclusivamente* sotto il profilo della bellezza: tutto ciò ha cominciato a verificarsi solo nel pieno della modernità.

Sul piano filosofico la svolta decisiva risale, secondo Gadamer, alla filosofia trascendentale di Kant: il trascendentalismo kantiano fornisce la legittimazione *filosofica* del carattere esclusivamente estetico del bello, naturale o artistico che sia. La terza critica kantiana, in particolare, ha riservato al bello naturale una forma di giudizio che non può aspirare al rango della conoscenza ma deve fermarsi allo stadio della riflessione. L'esperienza estetica è sì universale ma la sua universalità non può sussumere la particolarità del dato sensibile sotto i concetti dell'intelletto; può soltanto presentare il rapporto tra sensibilità e intelletto in termini *riflessivi*, nel senso che ogni tentativo di categorizzare concettualmente il bello fallisce ma d'altra parte torna a proporsi sempre di nuovo, perché la sensibilità del bello contiene in sé uno slancio sovrasensibile.

Ne consegue che, per Kant, il bello in generale, ivi compresa l'arte bella, *non può avere a che fare con la verità*. Il connubio tra vero, bello e giusto era invece ancora vivo nella «tradizione umanistica», che la filosofia kantiana aveva ben presente ma a cui ha finito per contrapporsi, spezzandolo. La tradizione umanistica viene richiamata da Gadamer nella prima parte di *Verità e metodo*, ripercorrendo la storia dei concetti di «cultura», «senso comune», «giudizio» (*Urteilkraft*), «gusto»; è questa una storia che va certamente ricostruita ma non per essere semplicemente riattualizzata, facendo un salto all'indietro rispetto a Kant. Ricostruire questa storia può servire intanto a mostrare come i concetti estetici abbiano lungamente avuto in sé un risvolto non meno significativo sul piano etico e conoscitivo.

Partendo da qui si può anche rimettere in discussione Kant, certo; ma per farlo concretamente, bisogna concentrarsi sulle conseguenze che il kantismo ha esercitato sull'estetica filosofica. Tali conseguenze sono state profonde, ed è con esse che si devono fare i conti per riaprire la strada a una considerazione dell'arte, che ne valorizzi il carattere di evento e ne evidenzi la portata conoscitiva: andare oltre Kant, chiamando in causa il concetto di

comprensione ereditato da Heidegger, significherà allora anche tornare indietro a un intreccio di temi che fanno parte della storia della metafisica. Ma così si dovrà anche andare oltre lo stesso pensare *puramente* antimetafisico di Heidegger. Sembra proprio questo il progetto di Gadamer.

Il primo autore postkantiano a cui egli si rivolge è un grande esponente del classicismo tedesco, Schiller. In una certa discontinuità con Kant ma pur sempre muovendosi sulla sua scia, Schiller ha dapprima cercato di affidare all'arte il compito di conciliare la scissione radicale tra sensibilità e razionalità, che la morale kantiana aveva aperto all'interno della natura dell'uomo. L'interesse di Schiller, osserva Gadamer, è di tipo più antropologico che gnoseologico: tuttavia, la sua idea di conferire all'arte un ruolo di *mediazione tra la sensibilità e la ragione* si basa su presupposti gnoseologici non diversi da quelli kantiani, e ha semmai il merito di evidenziarne alcune conseguenze fondamentali.

In una prima versione delle «*Lettere sull'educazione estetica dell'umanità*» (1796), Schiller cerca di vedere nell'arte una forza capace di promuovere la ragion pratica: esistono infatti delle disposizioni sensibili che possono *favorire* l'esercizio della ragione morale, di per sé autonoma, senza privarla del suo carattere incondizionato. È un'esigenza che Schiller condivide per un certo tempo con altri, ad esempio con il giovane Hegel.

L'arte dovrebbe contribuire a educare quelle disposizioni, che favoriscono l'affermazione della libertà morale. In caso contrario, il rischio è che la razionalità etica finisca per essere impraticabile, visto il suo rigorismo. Il concetto di *gioco* viene qui chiamato in causa per assolvere a questo compito: l'arte è *gioco*, e il gioco sta a indicare la serenità dell'arte rispetto alla serietà della vita. Inoltre, il gioco prevede tanto l'osservanza di una regola quanto la libera variazione della fantasia. Il gioco non è del tutto reale ma può favorire l'affermazione della regola morale nella vita.

Abbiamo già ricordato che anche Gadamer ricorrerà a questo concetto per delineare la sua ontologia dell'arte; aggiungiamo ora che lo farà in chiave apertamente antischilleriana, come a mostrare che il senso del gioco è stato visto dal suo predecessore in maniera insufficiente, anzi, in maniera diametralmente opposta a come andrebbe concepito. Ciò significa anche, al di là di Schiller, che il connubio tra arte e gioco acquista in Gadamer una valenza antimoderna, perché viene privato di quel carattere puramente soggettivo, che esso evidenzia in molte costellazioni del Moderno.

Torniamo a Schiller. Nella seconda versione delle *Lettere*, ecco che l'arte non è più soltanto un avviamento alla moralità ma diventa uno *scopo in se stessa*. La *realizzazione dell'uomo* non si dà più in uno Stato regolato da leggi positive, che andrebbero rinforzate dalla moralità in senso kantiano: lo Stato, come *forma ideale della vita associata* dell'uomo, diventa ormai una sorta di comunità estetica, dove gli uomini sono primariamente formati all'arte. La conciliazione di reale e razionale al vertice della vita statale, proposta da Schiller, appare però a Gadamer come una falsa conciliazione, perché l'arte vi figura più che altro come un luogo d'elezione, che continua a contrapporsi al reale. In questo modo Schiller, che voleva risolvere il distacco tra moralità e vita, finirebbe per introdurre una nuova forma di scissione, quella tra il mondo della poesia e il mondo della prosa, che sarebbe poi il mondo reale.

A ben vedere, tale scissione irrisolta sarebbe deleteria soprattutto per l'arte, perché la trasforma in una «bella parvenza» (*Schein*), senza alcuna pretesa di valere nella realtà. Se lo concepiamo alla maniera di Schiller, il mondo dell'arte è sì un luogo accessibile ma non può essere il luogo in cui vivere tutto ciò che riserva la vita: nel modo dell'arte si può coltivare la sensibilità ma prima o poi si deve tornare al mondo "vero". L'autonomia dell'arte continua perciò a *contrapporsi* al reale: la domenica della vita è solo un momento rispetto ai giorni della settimana, in cui a dominare è la fatica del lavoro. L'arte è gioco, la vita è lavoro. Questa è la nuova forma della scissione che divide in due la vita dell'uomo: la «bella parvenza» del gioco dell'arte si contrappone alla realtà.

Sappiamo cosa oppone Gadamer a questa visione: l'idea che il linguaggio rappresenta il *medium* universale in cui si *incontrano* io e mondo: «*l'essere che può venir compreso è linguaggio*» (VM, p. 542), e l'arte è tanto linguaggio quanto lo è la lingua che parliamo abitualmente nel mondo in cui viviamo. Ma la sua obiezione a Schiller non è tanto ontologica quanto fenomenologica: sarebbe la nostra esperienza artistica a mostrare chiaramente che l'arte *non* si fonda sull'essere di una parvenza o di un'apparenza *meno reale* del reale, su una semplice «modificazione della realtà». L'esperienza dell'arte stabilisce infatti, per Gadamer, un rapporto *nuovo, inedito e sorprendente* con la realtà, dove i termini a confronto cambiano di segno e di peso.

Davvero l'incontro con l'arte è soltanto un incontro con un'illusione *momentanea ed effimera*? L'arte è davvero così impotente rispetto alla durezza e all'immodificabilità della vita da proporsi soltanto come una «bella parvenza»? È davvero solo questo il senso dell'esperienza che l'arte ci consente di fare? Se si colloca l'arte in un mondo puramente ideale, irreal e separato dalla vita, tutti i concetti artistici si colorano di finzione e di illusione. Ma questo ne impoverisce il senso, e così essi non possono più restituire il significato dell'esperienza che, nell'arte, tutti noi facciamo. Su che base Gadamer avanza questa interpretazione dell'arte? Perché ritiene, ad esempio, che l'arte non sia *finzione*?

Partiamo da una distinzione concettuale: diciamo subito che la cosiddetta *finzione artistica* non ha nulla a che fare con l'illusione percettiva. La finzione è solo finzione, non mette in discussione il primato della realtà come banco di prova del vero. Per questo motivo la fenomenologia husserliana ha accostato la sospensione del reale, frutto della riduzione fenomenologica, al carattere *fittizio* dell'esperienza estetica. Essa ritiene che la finzione artistica non sia né vera né falsa, in quanto si riferisce a un mondo di finzione e non al mondo reale: la finzione non entra in conflitto col mondo reale, parla semplicemente di altro. Diverso è il caso dell'illusione percettiva: essa contesta a modo suo la verità del reale, in quanto tenta di sostituirla con la propria verità, salvo poi essere smentita dal *decorso* percettivo, che non si ferma alla *singola* manifestazione illusoria ma costituisce l'oggetto reale in base a un senso oggettuale, che si dipana e si conferma in una continuità temporale.

Abbiamo fatto questa precisazione per cercare di rendere più chiara, per contrasto, la posizione di Gadamer. Egli non è infatti interessato alla differenza tra *finzione artistica* e *illusione percettiva*: il punto decisivo per lui è un altro. Finzione e illusione non permettono di cogliere quel *significato* del reale che è davvero pertinente all'interno dell'esperienza artistica: per entrambe, infatti, il modo di apparire della realtà si conferma sempre come un vero essere. Nella finzione artistica la realtà non viene sfidata ma soltanto sospesa o messa tra parentesi; nell'illusione percettiva la realtà viene sì sfidata ma la sfida si risolve a favore dell'esperienza percettiva, il cui decorso si conferma in maniera concorde e ripetuta. *Finzione e illusione, in altri termini, non sono in grado di scalfire il primato del reale così come esso appare.*

Per Gadamer, l'esperienza dell'arte ci dice però un'altra cosa, e cioè che essa è portatrice di una *verità sua propria*, che non viene meno quando è messa a confronto con l'esperienza del reale: nel confronto tra arte e realtà emerge come minimo che il reale non è l'*unico vero* a cui possiamo rivolgerci. Ma emerge anche qualcosa in più, perché la verità del reale, così come appare, si mostra *in realtà* più debole della verità dell'arte. Se la realtà ordinaria del mondo esce sconfitta nel confronto con l'arte, è perché il suo modo ordinario di apparire è meno significativo, potente, profondo rispetto a ciò che l'arte sa mostrare del mondo stesso. In questo sta la verità dell'arte; ed è questa *l'esperienza* che le opere d'arte ci consentono di fare.

Vediamo ora come Gadamer costruisce passo passo la sua argomentazione nelle pagine di *Verità e metodo*. Finora abbiamo anticipato le mosse decisive, senza aver percorso tutti i passaggi che le precedono.

Rifacendosi a Fink più che a Husserl, Gadamer osserva che «tutti i concetti come imitazione, parvenza (*Schein*), derealizzazione, illusione, incanto, sogno presuppongono il rapporto con un essere autentico da cui l'essere estetico dovrebbe essere distinto. Ora, però, il ritorno fenomenologico all'esperienza estetica come tale insegna che questa non pensa per nulla in base a tale relazione, ma anzi vede in ciò che esperisce la verità autentica. A ciò corrisponde il fatto che l'esperienza estetica, in conformità alla sua essenza, non può dissolversi come un'illusione a causa di un'esperienza della realtà; mentre tutte le esperienze di modificazione di realtà che abbiamo sopra ricordato sono caratterizzate essenzialmente dal fatto che ad esse corrisponde sempre un'esperienza di disinganno».¹

In questo passo fondamentale Gadamer comincia col dire ciò che l'arte sicuramente non è; il suo approccio è dapprima negativo e lo sarà sostanzialmente sino alle pagine del nostro primo testo in fotocopia, sino a quell'ontologia dell'opera d'arte che egli cercherà di elaborare in positivo

¹ VM, pp. 112-13. Il disinganno può riguardare solo una parvenza che, prima o poi, deve cedere il passo al reale. «Ciò che era solo apparente si svela come tale, ciò che non aveva realtà diventa reale, ciò che era solo un incanto perde tale incanto, ciò che era illusione viene riconosciuto come tale, e dal sogno ci si sveglia. Se l'esteticità fosse apparenza in questo senso, essa potrebbe valere - come le paure provate in sogno - solo finché non si dubita della realtà dell'apparenza, e perderebbe col risveglio ogni verità» (ivi, p. 113). Al contrario, l'esperienza estetica non va incontro ad alcuna forma di disinganno: essa non solo tiene testa al reale ma lo sopravanza, perché lo mostra nella *sua* verità, cioè al di là della *sua* apparenza. L'apparenza artistica diventa così il luogo della verità del mondo.

attraverso il concetto di gioco. Per ora, la descrizione fenomenologica dell'esperienza estetica attesta soltanto che l'arte non è un sogno o un'illusione: l'apparenza dell'arte non svanisce come un sogno nel momento del risveglio. Ma non è nemmeno una finzione in senso stretto, perché *in essa* il modo di essere del mondo non è semplicemente *sospeso*. Per ora possiamo dire soltanto che, quando si torna *dall'apparenza dell'arte alla realtà*, l'apparenza artistica non viene smentita o sconfessata da quest'ultima; in questo passaggio l'arte non perde affatto la propria verità. Come mai?

Vedremo che l'arte è, per Gadamer, un risveglio effettivo rispetto al nostro modo abituale di pensare e di vivere. Se l'arte può farci aprire gli occhi sul *nostro* mondo attraverso la *propria* apparenza, ciò dipende dal fatto che, in questa apparenza artistica, il reale è trasfigurato e trasmutato nella *sua* verità, solitamente nascosta e inaccessibile. La conclusione può essere soltanto una: la verità dell'arte è allo stesso tempo la verità del mondo; per meglio dire, è quella verità del mondo, che non lo «copia» così com'è ma lo mostra nella sua profondità e nella sua apertura. È a questo punto che il mondo appare illimitato e inesauribile. Lo vedremo.

Vedremo che, per Gadamer, questa è l'unica *descrizione* fedele dell'esperienza artistica. Quando leggiamo Kafka o Dostojevskij, quando guardiamo un quadro di Cézanne entriamo in contatto con qualcosa che, al di fuori di questo contatto, non potremmo mai esperire; tuttavia, quando ne facciamo esperienza, questo qualcosa non ci trasporta in un mondo di pura finzione ma ci apre al mondo in cui viviamo in modo radicalmente nuovo. Ne abbiamo la conferma quando, per così dire, «torniamo alla realtà»: la realtà a cui torniamo non ha la forza di smentire l'arte, e questo per il semplice fatto che, *nell'arte*, la realtà appare aumentata, ampliata e approfondita. A essere ridimensionata non è dunque l'arte; siamo invece noi a essere cambiati dall'arte, è il mondo che muta di aspetto a causa dell'arte, non il contrario.

Abbiamo nuovamente anticipato il finale ma dobbiamo anche costringerci di nuovo ad attraversare una lunga galleria di figure e concetti che vanno sottoposti a critica. Il bersaglio critico di Gadamer non è più soltanto Schiller ma quella che definisce «coscienza estetica»: si tratta di una figura della cultura moderna ma è anche l'esempio vivente di una separazione operata dal pensiero filosofico, leggi kantiano. I tratti positivi dell'opera d'arte emergeranno soltanto quando cominceremo a calcare il terreno dell'ontologia dell'arte, che fornirà anche la prima *descrizione*

adeguata del modo in cui facciamo esperienza dell'essere dell'arte come linguaggio.

La cosiddetta «coscienza estetica», sposando il punto di vista della *parvenza* (Schein), contrappone l'arte della «bella parvenza» alla realtà, privandola di ogni pretesa di verità. In questo modo si fa evidente, per Gadamer, che la coscienza estetica implica essa stessa «un estraniamento dalla realtà - è cioè una forma dello “spirito estraniato”, come Hegel ha chiamato la *cultura* (*Bildung*)» (VM, p. 113). L'atteggiamento estetico si radica in una coscienza colta, e si ramifica in un ventaglio di posizioni che hanno preso piede nella modernità: alla base di tale atteggiamento vi è quella «differenziazione estetica» che abbiamo già incontrato. Come dobbiamo intendere la differenza che essa introduce praticamente ovunque? Il suo raggio d'azione è molto ampio.

In primo luogo, essa conduce a *separare* la qualità estetica di un'opera d'arte da tutti gli aspetti extra-estetici (moralì, religiosi, politici, ecc.), che essa pure presenta, definendoli irrilevanti e anzi fuorvianti rispetto alla sua valenza artistica *pura*. Con ciò, la dimensione formale, in tutta la sua ampiezza, viene in certo modo *separata dal contenuto* dell'opera: l'*artisticità* coincide con il trattamento *puramente formale* del contenuto. «Ciò che chiamiamo opera d'arte e che esperiamo esteticamente ha quindi la sua base in un'operazione di astrazione. In quanto si prescinde da tutto ciò che in un'opera si radica come nel suo originario contesto vitale, da ogni funzione religiosa o profana, in cui essa era posta e in aveva il suo significato, l'opera diventa visibile com “pura opera d'arte”» (VM, p. 114).

Per Gadamer, *questa* scissione è particolarmente insidiosa. Alla fin fine, essa impedirebbe all'opera di sprigionare la verità del suo contenuto, che solo con l'apporto e il sostegno dei registri formali riesce a essere davvero *efficace*. Senza la *Wirkung* del senso, caricato e aumentato dal concorso dello stile e delle immagini che vengono suscitate nel lettore-spettatore, non si dà nemmeno la verità dell'arte. Il *sensò deve colpirci in un'accadere* ma se contrapponiamo forma e contenuto, privilegiando la prima rispetto al secondo, la scissione estetica impedisce di vedere che esiste un modo *eminente* di unire forma e contenuto, da cui si sprigiona la scintilla della verità dell'arte.

In secondo luogo, la differenziazione estetica produce effetti specifici nelle singole arti; nelle arti riproduttive e performative, ad esempio, «distingue

l'originale (la poesia, la composizione) dalla sua particolare esecuzione, e ciò in modo che sia l'originale in rapporto alla riproduzione, sia la riproduzione presa per sé, distinta dall'originale o da altre possibili esecuzioni, possono essere intesi come il momento estetico essenziale. La coscienza estetica ha un carattere sovrano, costituito da questa sua facoltà di operare la differenziazione e di poter vedere tutto "estheticamente"» (VM, p. 115).

Lezione 6 (2 ore) 10.03.2023

La critica della «coscienza estetica» (3)

Stiamo cercando di precisare le conseguenze della tendenza a isolare l'artisticità pura rispetto alla trama complessa dell'opera d'arte. Siamo ormai giunti a un *terzo livello di astrazione* praticato dalla «coscienza estetica»; in questo livello, essa conferisce alla sua stessa capacità di differenziare una sorta di «concreta esistenza esterna». La differenziazione estetica può anche assumere una sorta di veste materiale, e trova così la sua definitiva consacrazione sociale. In che modo?

La «coscienza estetica» assume un atteggiamento sovrano, e non si sente più vincolata a nessuna forma di «buon gusto», nel senso che non si conforma al gusto dominante in una certa epoca ma «si fonda sulla relatività storica del gusto, di cui essa è consapevole» (VM, p. 116). Ciò comporta che essa si permette di trovare la qualità estetica, di cui va in cerca, praticamente in tutte le epoche e in tutte le culture, tra cui si instaura quindi una sorta di *simultaneità* di tipo estetico. Non solo: questa simultaneità *temporale* trova anche un suo corrispettivo *spaziale*, perché la «coscienza estetica» avverte a un certo punto l'esigenza di costruire dei luoghi *ad hoc*, in cui le manifestazioni estetiche di tutti i tempi siano davvero simultaneamente accessibili e disponibili (il museo, la "biblioteca universale", il teatro, la sala da concerto) (VM, p. 116). In questo modo, la separazione artificiale dell'arte dai suoi luoghi di appartenenza è definitivamente sancita, e senza neppure avvertire l'artificialità dell'operazione.

Ma le conseguenze della differenziazione estetica vanno al di là degli atteggiamenti, della cultura e delle sue istituzioni pubbliche. La diffusione della «coscienza estetica» si riscontra anche in determinate posizioni teoriche, che vorrebbero consolidarla come la base di riferimento dell'estetica

filosofica. Gadamer menziona alcune di queste posizioni: il concetto di «significatività propria della percezione», il genio interpretativo e il concetto di *Erlebnis* estetico. Tutte quante sono gemmazioni della «coscienza estetica».

La *prima* posizione riguarda l'idea che esista una percezione pura *alla base* della percezione estetica (non ancora artistica), e che tale percezione pura sia dotata soltanto di una *significatività* e non di un significato vero e proprio, perché in ciò si avrebbe l'intervento esterno del concetto, che sussume e incasella il dato puramente sensibile. La significatività è un significato vago e indefinibile, che non è conferito dall'esterno ma appartiene di per sé al dato sensibile. Nella percezione del bello si avrebbe così una percezione significativa e per questo pura, in quanto rispecchiamento fedele dello stimolo, senza comprensione o interpretazione di sorta; in caso contrario, il concetto diventerebbe padrone del campo, andando contro il gioco riflessivo di sensibilità e intelletto, di cui ha parlato Kant per illustrare il carattere del bello.

La psicologia sperimentale ha contestato l'esistenza di una percezione pura in generale, e così pure ha fatto Heidegger parlando della comprensione pratica del nostro mondo-ambiente. La percezione pura è un caso limite ideale mentre la percezione in senso corrente è sempre un «percepire la cosa *come qualcosa*», in vista di un significato pratico-pragmatico. È sì vero che la percezione estetica non è una percezione comune, perché non è interessata a un «fare», ma anche come puro guardare, cioè privo di altri interessi, essa non diventa per questo una «visione pura», cioè *priva di un significato definito*.

Se smettiamo di guardare delle forme puramente significative ma non significanti, come i ghirigori e gli arabeschi, e ci mettiamo a guardare un quadro di arte figurativa, il momento del riconoscimento di ciò che è raffigurato «ha senza dubbio una funzione di guida per la lettura esercitata dalla visione. Solo quando “riconosciamo” ciò che è rappresentato possiamo “leggere” un quadro, anzi solo allora esso è realmente un quadro. Vedere significa articolare nei dettagli» (VM, p. 121). L'essere proprio dell'arte non viene raggiunto dalla purezza estetica dotata di una «significatività propria». La «coscienza estetica», che vuole escludere addirittura il significato dalla percezione, opera un taglio talmente radicale da risultare inservibile per la comprensione dell'arte.

Ma le cose non migliorano quando l'eredità kantiana si fa sentire più chiaramente nel campo dell'arte, e si comincia a tirare in ballo il concetto di

«genio». Ad esempio, la teoria romantica del genio, debitrice nei confronti di Kant, ha finito per *indebolire l'impatto dell'opera* sullo spettatore, inducendo un atteggiamento emulativo. Abbiamo qui una *seconda* posizione problematica, per Gadamer. Se concepiamo l'autore come un genio, cioè come una fonte di energia illimitata, siamo indotti a concepire anche la sua opera come illimitata, cosa che induce fatalmente l'interprete a mettere in moto la propria creatività per essere all'altezza della situazione.

Ciò produce una sorta di rincorsa, che impedisce all'interprete di farsi effettivamente toccare e raggiungere dall'opera; invece di predisporre ad avvertire il suo potere, il fruitore si sente legittimato ad alimentare il proprio desiderio di eguagliarla con una prestazione creativa di tipo critico-intellettuale, che ne sia all'altezza. In questo modo, l'interpretazione non si stabilizza e non accetta i limiti della propria finitezza storica; tende invece a prolungare indefinitamente la ricezione per renderla degna del carattere genialmente illimitato della creazione. Di qui una sostanziale gratuità. Per Gadamer, al contrario, l'interprete non deve incaricarsi di portare avanti la creazione del genio creatore: comprendere non è corrispondere all'energia creativa di un autore, prolungandone l'opera.

Un terzo spunto critico è offerto a Gadamer dalla «fondazione dell'estetica nel concetto di *Erlebnis*», per cui l'opera d'arte si riduce a una somma di vissuti soggettivi, diversi da soggetto a soggetto e per loro natura istantanei, effimeri. L'opera diventa così «il semplice punto di incrocio della molteplicità di possibili esperienze estetiche nelle quali, soltanto, l'oggetto estetico esiste» (VM, p. 125). Ma così viene messa in pericolo la compattezza, la coerenza, la potenza del discorso artistico, senza le quali esso non può modificare o rovesciare la nostra visione consueta del mondo, cosa che è invece chiaramente attestata dalla nostra esperienza dell'arte.

L'unità dell'opera deve essere riconosciuta e fondata a livello teorico, pena la *falsificazione dell'esperienza che ne facciamo*: solo l'unità dell'opera consente all'arte di esercitare il suo urto, la sua capacità di rottura, producendo un cambiamento nello sguardo di chi ne fruisce. L'atteggiamento estetico, oltre a favorire la componente estetica delle nuove creazioni, tende anche a godere solo esteticamente di opere che potrebbero colpirci con la forza tipica dell'arte.

È proprio questa rottura che assume il carattere di una manifestazione della verità. Il fenomeno dell'arte prevede sì il momento della fascinazione

ma parla comunque a noi umani; se ci colpisce davvero, non si limita a intrattenerci piacevolmente per un momento ma si rivolge al nostro modo di comprenderci sulla base della «continuità dell'autocoscienza nella quale si muove l'esistenza umana. Con il riconoscimento del "carattere effimero del bello e della natura avventurosa dell'artista" non si arriva in realtà a caratterizzare un modo d'essere che si sottragga alla "fenomenologia ermeneutica" dell'esistenza ma piuttosto viene indicato il compito di confermare, di fronte a questa discontinuità dell'essere estetico e dell'esperienza estetica, la continuità ermeneutica che costituisce il nostro essere» (VM, pp. 126-7).

A questa continuità rinvia ogni nostra esperienza: l'uomo è quell'ente che si autocomprende in rapporto al passato e al futuro. Anche «l'esperienza estetica è un modo dell'autocomprensione. Ogni autocomprensione si compie però in rapporto a qualcosa d'altro, a ciò che viene in essa compreso, e implica l'unità e identità di questo altro. 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 e puntualità dell'*Erlebnis* nella continuità della nostra esistenza. [...] L'esperienza dell'arte non può essere ridotta e rinchiusa entro il cerchio effimero della "coscienza estetica". Positivamente, ciò significa che l'arte è conoscenza e che l'esperienza dell'opera d'arte rende partecipi di tale conoscenza» (VM, p. 127).

Partecipare alla conoscenza significa *partecipare* alla verità: la matrice platonica di questa idea di verità viene qui annunciata chiaramente. Ma cosa significa che in questa verità comprendiamo noi stessi? Porsi il problema della *verità dell'arte* è solo il primo passo per arrivare a chiedersi cosa significa la verità nelle scienze dello spirito, che si rivolgono a uno spettro più ampio di esperienze, come quella religiosa, politica, storica. Qui l'autocomprensione acquisterà nuovi, fondamentali risvolti. Tuttavia, appare chiaro a Gadamer che tanto l'arte quanto le scienze dello spirito abbiano perso la consapevolezza di sé. Per questo, sia nel caso dell'arte sia in quello delle scienze dello spirito Gadamer sceglie di non interrogare direttamente la loro autocomprensione, ovvero ciò che esse *pensano di se stesse*, bensì di aprire un nuovo capitolo.

Se l'arte ha cominciato a mostrarsi come un'esperienza di verità, ciò si deve all'ermeneutica filosofica che la sta indagando: non si deve chiedere direttamente «all'esperienza dell'arte come essa stessa si pensi, ma che cosa essa in verità sia, e che cosa sia la sua verità, anche se essa non sa che cos'è, e non sa dire quel che sa» (VM, p. 131). Analogamente, per mettere a fuoco il ruolo e la natura del «comprendere» non ci si può limitare a interpellare direttamente le scienze dello spirito per sapere cosa ne pensano. Non sono le scienze dello spirito a poter dire cosa sia il comprendere: esse fornirebbero, visto l'orizzonte in cui si sono mosse fin qui, una risposta soltanto metodologica. Siamo noi, invece, che «dovremo domandarci che cosa sia in verità il comprendere che è loro proprio» (VM, p. 131).

Gadamer ritiene di poter affrontare questi due compiti, fra loro collegati, impostando la sua domanda sull'arte in termini *ontologici*, ponendo cioè il problema della verità artistica come «il problema dell'essere di ciò che viene esperito» all'interno di un'esperienza «che modifica realmente chi la fa». Per cercare di comprendere meglio quale forma di verità si imponga nell'arte, bisogna interrogarsi sull'*essere dell'opera d'arte*, che produce un'esperienza di soggiogamento e di trasformazione, al di là dei travisamenti prodotti dalla coscienza estetica. Allo stesso tempo, sarà necessario riconoscere anche il versante *ermeneutico* del problema: «l'esperienza dell'opera d'arte implica un comprendere, ed è quindi essa stessa un fenomeno ermeneutico, certo non nel senso di un metodo scientifico». Il comprendere che è qui all'opera non è solo implicato nell'incontro con l'opera d'arte ma *appartiene* a tale incontro, «al punto che solo in base al *modo d'essere dell'opera d'arte* si può chiarire tale appartenenza» (*ibidem*).