

Lezione 10 (1 ora) 20.03.2023

*La rappresentazione come mediazione totale*

*Imitazione, riconoscimento, rappresentazione*: abbiamo visto che questi tre concetti sono strettamente intrecciati tra loro. Il concetto di rappresentazione va però messo al centro.

Nel *terzo* blocco tematico (pp. 149-152, capoversi 20-30), il rapporto tra rappresentazione e *Gebilde* viene approfondito ancora. Stavolta si cerca di rispondere alla seguente domanda: in che modo l'*identità* del *Gebilde* può ammettere una *pluralità* di rappresentazioni senza andare perduta, e anzi arricchendosi in ciascuna di esse? Potremo rispondere a questa domanda solo ripartendo dalla domanda a cui abbiamo cercato di rispondere sinora: in che senso si può dire che la rappresentazione *appartiene* all'opera? Come va pensata la *rappresentazione*, se essa deve consentire la *manifestazione del contenuto dell'opera*? Riprendiamo in mano il filo del discorso che abbiamo dipanato la volta scorsa.

Abbiamo detto più volte che la rappresentazione *appartiene* all'essere dell'opera, e che lo spettatore è incluso a sua volta nel gioco della rappresentazione. La *prima* cosa che balza agli occhi, però, è la *distinzione* tra opera e rappresentazione. Nelle *arti transeunti* (*teatro, musica, danza, poesia cantata o recitata*) la rappresentazione (*Darstellung*) si staglia chiaramente nel tempo e nello spazio come uno «spettacolo» (*Schauspiel*), distinto dall'opera stessa. *La rappresentazione dura un certo tempo e si svolge in un certo luogo*; in ciò essa si mostra come l'*esteriorizzazione* di un contenuto articolato a livello ideale. Un brano musicale, un testo teatrale, una coreografia sono un *Gebilde* ma questo *Gebilde* ha bisogno ogni volta di essere sonorizzato, messo in scena, interpretato. Acquisisce così un'esistenza sensibile.

In questo, la rappresentazione è certamente diversa dall'opera (*Gebilde*) ma tale distinzione tra opera e rappresentazione non va *fissata* e trasformata in una vera e propria *contrapposizione*: infatti, l'opera «è rinviata» alla sua rappresentazione, nel senso che può arrivare a *compiersi* solo nell'evento che interviene *durante* la *Darstellung* (in quanto *esteriorizzazione*), e che *coincide con* essa (in quanto *autopresentazione del contenuto*).

Con ciò tocchiamo il *secondo* aspetto della rappresentazione: in essa si realizza non solo l'*esteriorizzazione* di una struttura ideale ma anche

l'*autopresentazione* del suo contenuto. La comparsa della rappresentazione non è dunque una mediazione accidentale ed esteriore all'opera ma è ciò che attua e attualizza il senso del suo contenuto.

Emerge qui il rilievo *ontologico* della rappresentazione, che libera il senso dell'opera e, con ciò, realizza il suo essere. La rappresentazione *appartiene* all'opera, e di questo facciamo esperienza quando una rappresentazione convincente e ispirata «scompare», nel senso che non si avverte più *come* rappresentazione distinta dall'opera ma lascia essere e manifestare *soltanto* l'opera. Analogamente, anche lo spettatore *appartiene* alla rappresentazione dell'opera: in primo luogo, la rappresentazione dell'arte, a differenza di quella del gioco puro e semplice, è fatta apposta *per* lui; in secondo luogo, lo spettatore è sì il destinatario del gioco rappresentativo ma in questo modo egli diventa di fatto un giocatore al pari degli altri, «nonostante la distanza che lo costituisce come tale» (VM, p. 148, capoverso 16).

Tutto questo è facilmente intuibile per le cosiddette *arti performative*: ma cosa accade nelle altre arti, dove non è previsto uno spettacolo rappresentativo? In realtà, per Gadamer, la *struttura* della *Darstellung* è presente anche nelle arti non performative, come la *letteratura* e le arti plastiche e figurative, benché non vi appaia tematicamente nella forma di uno spettacolo pubblico. Tale struttura, stando all'impostazione iniziale del suo discorso, non può mai mancare; si presenta solo in maniera diversa a seconda dei casi. Vedremo più avanti, ad esempio, che in *Verità e metodo* Gadamer arriva a concepire anche la lettura *silenziosa* di un testo letterario come una forma di rappresentazione, pur in assenza di una esteriorizzazione sonora o fonico-gestuale del suo contenuto nello spazio e nel tempo.

Sarà questo un passaggio importante, che ci aiuterà a cogliere un punto di svolta nell'evoluzione della filosofia dell'arte di Gadamer. Sul significato della lettura silenziosa, infatti, Gadamer cambierà idea, e questo cambio di prospettiva lo porterà, nei decenni successivi a *Verità e metodo*, a un progressivo allontanamento dal modello unico della rappresentazione.

Non è ancora il momento di parlare di queste evoluzioni interne. Adesso dobbiamo ancora insistere nello studio del paragrafo che ci parla di una *mediazione totale* tra l'opera come *Gebilde* e la sua rappresentazione: in ballo c'è la questione dell'identità dell'opera nella molteplicità variabile e imponderabile delle sue attuazioni.

Abbiamo visto che il gioco dell'arte si muove tra la polarità del *Gebilde* e quella della rappresentazione. Nella rappresentazione, il contenuto del *Gebilde* viene all'essere; in essa viene all'essere la parola, la musica, l'azione che l'opera ha strutturato in forma ideale. Allo stesso tempo, il *Gebilde*, «nonostante il suo necessario rimando alla rappresentazione, [...] è un tutto significativo che come tale può essere ripetutamente rappresentato e compreso nel suo proprio senso» (VM, p. 149, capoverso 21). L'essere dell'estetico va approfondito rispetto al significato di questa ripetizione strutturale della rappresentazione.

Abbiamo affrontato dapprima la connessione tra il polo del *Gebilde* e quello della rappresentazione; ora si tratta di precisare la natura dell'identità dell'opera, che si mantiene come tale nel corso delle sue *repliche*. Non vi è solo *la* rappresentazione come momento essenziale dell'opera; *la* rappresentazione, come momento ontologico, è solo la struttura *delle* numerose rappresentazioni concrete, che si danno nel corso del tempo, e che appartengono tutte all'essere dell'opera.

A questo punto, Gadamer intreccia la *descrizione* del modo in cui facciamo *esperienza* dell'opera d'arte con le considerazioni ontologiche che qui ci interessano da vicino: la fenomenologia fornisce il suo appoggio all'ontologia. Abbiamo anticipato questo punto: la fusione tra opera e rappresentazione non è solo una considerazione teorica ma può essere attestata *descrittivamente*. Ora approfondiamo le nostre anticipazioni, per affrontare un risvolto ulteriore della questione: il rapporto tra l'*identità* dell'opera e la *molteplicità* variabile delle sue rappresentazioni.

Vediamo cosa ci dice la descrizione della nostra esperienza estetica. Quando assistiamo a uno spettacolo o a un concerto, la nostra attenzione si concentra *esclusivamente* sul contenuto dell'opera, pena uno scadimento «dell'autentica fruizione (*Erfahrung*)» (VM, p. 150, capoverso 23) di ciò a cui stiamo assistendo. In altri termini, la *mediazione* offerta da una rappresentazione ben riuscita *tende a scomparire*, per far emergere in primo piano il contenuto di ciò che è rappresentato: il senso prevale sulla elaborazione formale dell'opera o sull'abilità dell'esecutore.

La «sola cosa che si ha di mira, quella in cui risiede il significato della rappresentazione» è ciò «che viene imitato nell'imitazione, ciò che è figurato dal poeta, raffigurato dall'attore, conosciuto dallo spettatore» (VM, p. 149, capoverso 22). Ciò significa che «la formazione poetica come tale o l'abilità

con cui la rappresentazione è eseguita non richiamano affatto l'attenzione» (*ibidem*). La mediazione e, con essa, i mediatori si elidono nell'assolvere alla loro funzione; per questo l'opera sembra *parlare da sola*. La non-differenziazione estetica è il vero modo di darsi dell'opera nella sua rappresentazione; quest'ultima scompare a tutto vantaggio del contenuto dell'opera, che può così mostrarsi pienamente.

Un'interpretazione è «giusta» quando, in essa e per mezzo di essa, l'opera arriva a parlare *da sé*, senza più mostrare quelle mediazioni che pure vi sono. È così che si fa esperienza dell'opera quando la mediazione riesce: *non se ne avverte la presenza*. Si tratta di una considerazione descrittiva. Lo stesso dicasi per il linguaggio: il linguaggio è tanto più linguaggio quanto meno ne avvertiamo la presenza. La mediazione tra l'opera e la sua rappresentazione è *totale* solo quando quest'ultima si rivela all'altezza dell'opera che rappresenta. Ma ciò «vuol dire che la riproduzione (nel caso della musica e del teatro ma anche nella recitazione della poesia epica o lirica) non viene tematicamente in primo piano, e che invece, attraverso di essa e in essa, è l'opera che si rap-presenta (*sich zur Darstellung bringt*)» (VM, p. 153, capoverso 29). L'interpretazione esecutiva o recitativa è una *Darstellung dell'opera*, in cui non si presta attenzione ad essa ma all'opera.

Troviamo qui esemplificata in maniera puntuale la concezione del *linguaggio* che Gadamer avanza in *Verità e metodo*. In generale, «[v]enire ad espressione nel linguaggio (*zur-Sprache-kommen*) non significa acquistare una seconda esistenza. Il modo in cui qualcosa si presenta (*sich darstellt*) appartiene invece al suo essere proprio. In tutto ciò che è linguaggio si incontra una unità speculativa; c'è una differenza tra un essere e un presentarsi (*sich darstellen*), che tuttavia non è una vera differenza» (VM, p. 542). Se riportiamo questo assunto di fondo al rapporto tra opera e rappresentazione, ciò implica, lo ripetiamo ancora una volta, che l'opera d'arte non va considerata come un'entità separata dalla sua esecuzione o dalla contingenza del suo modo di apparire. L'arte si dà come una *Darstellung* che si differenzia dall'opera ma *senza in realtà differenziarsi stabilmente* da essa, acquistando cioè una vera e propria esistenza separata: la *Darstellung* resta al servizio dell'opera.

La *descrizione dell'esperienza concreta* che facciamo quando assistiamo a uno spettacolo artistico o quando leggiamo un testo letterario evidenzia, secondo Gadamer, il primato del significato, del contenuto rispetto agli

aspetti formali della composizione e rispetto all'abilità stessa dell'esecutore: quanto più le soluzioni formali del testo o l'abilità dell'esecutore risultano efficaci, tanto più è il contenuto a imporsi come qualcosa di vivido e potente. *Forma e abilità lavorano a vantaggio della forza del contenuto.* Ciò a cui ci rivolgiamo tematicamente è il senso del discorso, che è sì un senso incarnato in una forma artistica ma proprio per questo è più efficace del senso ordinario dei nostri discorsi quotidiani.

Il senso artistico raccoglie i frutti della fatica altrui (stile, figure retoriche, ritmo), e li trasforma in forza propria. Questa è almeno la posizione di Gadamer all'interno di *Verità e metodo*. L'esperienza dell'opera che facciamo durante la sua fruizione è autentica, è pienamente se stessa quando l'opera si impone al di là delle singole mediazioni che pure sono alla base della rappresentazione.

Se invece, ascoltando la recita di un poesia, «ci si sofferma a considerare la favola che ne sta alla base dal punto di vista delle sue origini storiche», se «lo spettatore si ferma a riflettere sull'interpretazione (*Auffassung*) che sta alla base di una determinata esecuzione, oppure sulla maggiore o minore abilità degli attori» (VM, p. 150, capoverso 23), ecco che già solo per questo *stacco o distacco riflessivo* si sta separando e differenziando ciò che, propriamente, appare fuso assieme. L'uso del verbo «riflettere» per indicare l'atto in cui ci si *concentra* sul taglio interpretativo dell'esecuzione o sulla prestazione dei mediatori è molto istruttivo: Gadamer vuole sottolineare il fatto che l'esperienza dell'opera nel corso e per mezzo della rappresentazione si traduce nel *coinvolgimento* esercitato dalle figure e dalla storia, dai contenuti della vicenda narrata, senza che vi sia spazio per una «riflessione». Se invece subentra uno *stacco o un distacco riflessivo*, ecco che si determina una sospensione dell'autentica fruizione, benché tali «distinzioni, così operate» dalla riflessione, siano soltanto «di natura secondaria» (VM, p. 149, capoverso 22).

Tutto ciò si può verificare per motivi diversi: o per una resa inadeguata del testo dell'opera o per un'inclinazione dello spettatore a concentrarsi sulla qualità estetica, a discapito del contenuto rappresentato, o ancora per altri motivi. Di regola, però, tutto ciò sta a indicare il fallimento o comunque il disturbo della resa dell'opera e della nostra esperienza estetica. Non fa dunque testo rispetto a ciò che avviene in una resa efficace, in cui l'arte è davvero presente nell'esperienza che ne abbiamo. *È questa l'esperienza che*

*dobbiamo sforzarci di descrivere*. Se la rappresentazione è all'altezza del compito a cui deve assolvere, se la resa è convincente, noi faremo esperienza non della rappresentazione separata dall'opera ma dell'opera stessa. Il *Gebilde* «non è qualcosa che abbia una realtà in sé, e che poi si offra a noi in una mediazione per esso accidentale; proprio nella mediazione raggiunge il suo essere proprio» (*ibidem*).

Lezione 11 (2 ore) 23.03.2023

*Molteplicità delle rappresentazioni e temporalità dell'estetico*

Abbiamo detto che, ripartendo dal rapporto tra *Gebilde* e rappresentazione, volevamo prepararci a rispondere a una domanda ulteriore: come affrontare il rapporto tra l'opera, che è *una*, e le rappresentazioni, che sono *molte*? Non si può negare che esistono molte esecuzioni «giuste» o convincenti di una stessa opera. Come regolarsi davanti a questa evidenza? Dobbiamo forse ritenere che tutte quante, benché diverse tra loro, stiano sullo stesso piano o che invece alcune siano più «giuste» di altre? Oppure dobbiamo dire che solo una, a ben vedere, è convincente in sommo grado e, accostata alle altre, le relega tutte quante in seconda fila?

Può sembrare legittimo affrontare la questione in questi termini ma non sono i termini in cui la affronta Gadamer: nelle domande che abbiamo appena formulato si privilegia di nuovo la *forma* esecutiva, separandola dal *contenuto*. Ma in questo modo, cadiamo nuovamente nell'errore tipico della «coscienza estetica», che separa ciò che va invece tenuto assieme. Gadamer cerca di pensare la varietà delle interpretazioni possibili in maniera aperta, cioè rispetto all'apertura che è propria del *significato* dell'opera, mai del tutto esauribile, mai riducibile alla forma di semplici concetti. Cominciamo allora col porci la seguente domanda: davanti a una serie di rappresentazioni mutevoli di una stessa opera, che appaiono tutte convincenti a un pubblico storicamente variabile, fino a che punto si può ricondurre la varietà delle rappresentazioni/interpretazioni ai diversi punti di vista soggettivi di chi le mette in atto?

In effetti, perché non dovremmo ricondurre la varietà delle rappresentazioni alla *sola* varietà soggettiva dei mediatori-esecutori? In realtà, non è possibile intendere la diversità delle rappresentazioni *solo* in

termini soggettivi, come se gli interpreti fossero gli *unici* responsabili di tali variazioni. Il motivo lo abbiamo già visto sopra. L'approccio e la resa individuale di un testo si manifestano all'esterno, e in questa esteriorizzazione nonché nella manifestazione del contenuto dell'opera noi *facciamo esperienza* non tanto dell'impronta soggettiva del mediatore-esecutore e nemmeno della *sola* rappresentazione quanto dell'opera stessa. Lo abbiamo ripetuto più volte nell'ultima lezione. «La varietà delle esecuzioni o delle realizzazioni di una tale forma (*Gebilde*) può dipendere quanto si vuole dall'interpretazione dell'esecutore (*Spieler*) ma in ogni caso non può rimanere chiusa nell'intimo della sua soggettività, non può non presentarsi fisicamente davanti ad altri (*ist leibhaft da*). Non si tratta dunque di una varietà puramente soggettiva di interpretazioni, ma di possibili modi di essere propri dell'opera stessa, la quale in un certo senso, interpreta (*auslegt*) se stessa nella varietà dei suoi aspetti» (VM, p. 150, capoverso 24).

Questo è anche il *primo passo* per rispondere al problema dell'identità dell'opera nella molteplicità delle sue rappresentazioni. Stiamo appunto parlando di una molteplicità che *appartiene* all'opera, e non discende semplicemente dalla soggettività di chi la interpreta. Ciò significa *anche* che non esiste *una sola* rappresentazione «giusta», che andrebbe magari canonizzata, con la conseguenza che tutte le rappresentazioni successive dovrebbero seguirla alla lettera. Al contrario, «ogni rappresentazione aspira ad essere giusta» (VM, p. 152, capoverso 28) ma ciò non conduce allo stesso risultato, vista la contingenza e la varietà che contraddistinguono la nostra esistenza storica. Ogni rappresentazione che venga esperita come la rappresentazione *dell'opera* fornirà una versione altrettanto valida rispetto alle altre. Avrà infatti mostrato un lato diverso o l'insieme in una luce diversa ma la diversità andrà pur sempre riferita all'opera, alla sua interna ricchezza.

Parliamo qui di rappresentazioni che si misurano sul serio con «la legalità imperativa (*Verbindlichkeit*) dell'opera» (VM, p. 150, capoverso 25). Se è vero che non c'è un criterio *fisso* per stabilire la validità di una resa interpretativa, se è vero che l'identità dell'opera è «aperta verso il futuro» (VM, p. 152, capoverso 27), in modo da garantire la continuità della sua storia, è altrettanto vero che a nessuno può essere concessa la libertà di «prendere il testo fissato dell'opera come pura occasione alla creazione di effetti arbitrari» (*ibidem*). Vanno dunque esclusi i due estremi: la canonizzazione di *una* interpretazione rispetto a tutte le altre e la

legittimazione di *qualsiasi* interpretazione. Al centro va tenuta la «legalità imperativa dell'opera» (VM, p. 152, capoverso 27), che ha sufficienti mezzi a propria disposizione per rinnovare le sue richieste a chiunque la affronti. «È anche sbagliato, ovviamente, limitare l'ambito della libertà della riproduzione ad elementi esteriori o marginali; è piuttosto la totalità di una riproduzione che va pensata nello stesso tempo libera e obbligata» (*ibidem*).

Si pone a questo punto il seguente problema: se le molteplici rappresentazioni appartengono tutte quante alla medesima opera, e se anziché disperdere la sua identità la articolano in una serie di variazioni imprevedibili, ecco che l'identità non si affievolisce né con il passare del tempo né con l'ampliamento della gamma delle sue variazioni. Essa sarà sempre presente o meglio compresente in ciascuna di esse. «Tutti questi aspetti le appartengono. Tutti sono *contemporanei* ad essa. Si pone in tal modo il problema di una interpretazione temporale dell'opera d'arte» (VM, p. 153, capoverso 30).

Ciò che vale per la singola rappresentazione vale anche per tutte le rappresentazioni possibili della stessa opera. Esse sono contemporanee tra loro, nel senso che in ciascuna di loro si rinnova l'accadere dell'opera, e sono contemporanee con la rappresentazione originaria che ne è stata data, nel senso che tutte quante rappresentano l'opera in un presente, qui e ora. In *Verità e metodo*, la contemporaneità dell'arte si modella anzitutto sulle «repliche» dello spettacolo teatrale o musicale ma essa vale anche per le opere della pittura, della statuaria o dell'architettura.

Cominciamo da queste ultime. Il modo di presentarsi delle arti plastiche dipende più che mai da un contesto fisico e ambientale ma ciò non attenta alla contemporaneità delle loro opere con epoche successive, anzi. In che modo si può parlare di contemporaneità anche in questo caso? Cominciamo da qui per tornare in un secondo tempo al rapporto tra contemporaneità e ripetibilità nelle arti transeunti.

Parlando delle statue che spesso incontriamo al museo e non più nel luogo dove erano collocate originariamente, Gadamer afferma che non è lecito «fare astrazione da questi rapporti vitali per cogliere queste opere come tali in una loro pretesa purezza. Le opere, anzi, sono presenti proprio entro tali rapporti. Il fatto che esse siano radicate, per esempio, in un'epoca passata, dalla quale sopravvivono come duraturi monumenti fino al nostro presente, non le costituisce a semplice oggetto della coscienza estetica o



storica. Nella misura in cui permangono nelle loro funzioni, esse sono contemporanee ad ogni presente. Anzi, persino quando hanno un posto solo più nei musei, neanche allora sono completamente estraniare da sé» (VM, p. 153, capoverso 29).

Non è solo la funzione originaria di tali opere che conferisce loro la capacità di essere contemporanee ad ogni presente successivo a quello in cui hanno visto la luce: l'origine autonoma dell'opera continua a imporsi anche quando essa non adempie più ad alcune funzione, perché magari è stata trasferita in un museo. Anche qui, infatti, può «fare a pugni» oppure uniformarsi armoniosamente al nuovo spazio che la accoglie. In ogni caso, il modo in cui l'opera «si fa valere [...] è ancora qualcosa che proviene da essa» (*ibidem*).

Come intendere questa contemporaneità? Il senso della contemporaneità di cui stiamo parlando non ha a che vedere con un valore sovratemporale: un'opera d'arte non sopravvive come un reperto storico, come un utensile ma non si colloca nemmeno al di sopra del tempo. Essa deve invece riaffermarsi continuamente per ciò che ha da dire, deve parlare ai posteri e farsi comprendere dalle generazioni che incontra via via.

In ragione di questa continua affermazione di sé, Gadamer ritiene che la temporalità dell'estetico abbia la stessa struttura ricorsiva di una «festività», che si celebra sempre di nuovo nella stessa data. Il modello della «festa» si attaglia particolarmente alle arti performative ma contiene una pretesa che anche le arti non performative avanzano per se stesse. Cosa significa, in termini temporali, che un'opera d'arte, per quante variazioni conosca o travisamenti subisca nel modo di essere eseguita, messa in scena, interpretata, resta sempre se stessa? Il problema con cui si confronta Gadamer è il divenire altro di qualcosa, che è ciò che è *proprio* nel suo *divenire*. La contemporaneità dell'estetico ha un carattere radicalmente temporale.

La festività della *festa* dovrebbe incarnare al meglio questo carattere; con ciò passiamo al paragrafo c) *La temporalità dell'estetico*. La temporalità della festa consiste nel fatto che, nel momento stesso della sua istituzione, è già previsto che essa debba essere celebrata a cadenze regolari; il suo essere è dunque affidato sin dall'inizio alla *ripetizione* dell'evento celebrativo, in cui essa consiste. Ne consegue, che in virtù di questo dispositivo, le ripetizioni o ricorrenze non possono valere né come il ricordo o la riproposizione della prima festa né come la semplice variazione di una festività, che

continuerebbe a essere sempre la stessa. La ricorrenza festiva consiste invece nel fatto che la sua celebrazione, non solo la sua data, ricorre regolarmente; essa è strutturalmente un *accadere*, destinato a ripresentarsi.

Proprio nell'essere celebrata sempre di nuovo la festa è *contemporanea* all'evento originario, che presiede alla sua istituzione. Così come nella celebrazione religiosa si rinnova la *parusia* del Divino, allo stesso modo nella rappresentazione riuscita dell'opera si rinnova la presenza del suo significato, che però non è mai lo stesso. «La festa è dunque per la sua essenza originaria qualcosa che è sempre diverso (anche quando la si celebri “esattamente come in origine”). Un ente che è solo in quanto è continuamente diverso è temporale in un senso più radicale di tutto quanto appartiene alla storia. Esso ha il suo essere solo nel divenire e nel ricorrere» (VM, p. 156, capoverso 5).

Il nesso di appartenenza tra opera e rappresentazione si ripercuote sul piano temporale come «ripetizione dell'eguale» (VM, p. 155, capoverso 2). Questa ripetizione indica non tanto la semplice «replica» di uno spettacolo quanto il fatto che in ogni nuova rappresentazione l'opera accade in maniera originaria. La rappresentazione è la ripetizione dell'evento dell'opera, che si dà nel corso della rappresentazione stessa. Pensata in questo modo, la serie delle ricorrenze festive e degli spettacoli non è una semplice *successione* ma è il *riproporsi di un evento* manifestativo, che si distende in un tempo proprio, in un giorno o in una durata ad esso riservato. Per questo il «carattere temporale della *Begehung* è difficile da capire in base alla consueta esperienza temporale della *successione (Sukzession)*» (VM, pp. 155-6, capoverso 4).

Ogni celebrazione, del resto, non si ripete soltanto ma ogni volta che si ripete ha un decorso determinato, una durata. Anche questo decorso non è quello dello scorrere vuoto ed esteriore del tempo; è invece un tempo pieno, che si dilata nella presenza. Questo vale più che mai per la rappresentazione artistica, anche se in *Verità e metodo* Gadamer parla soprattutto della «comunione sacrale» e di chi vi partecipa. Il prototipo dello spettatore è il *theoros*, colui che assiste a una celebrazione religiosa, partecipandovi. «Assistere» (*Dabeisein*) significa in questo caso qualcosa di più che essere presenti a un avvenimento: significa essere presi a tal punto da ciò che accade che ci si dimentica di se stessi. L'oblio di sé è necessario per essere-presso (*Dabei-sein*) la cosa: la celebrazione religiosa così come la

rappresentazione artistica rendono presente la verità del celebrato o rappresentato, cosa che ha il potere di trasformare chi vi assiste.

La trasmutazione del mondo consegnata alla forma strutturale di un'opera d'arte è una «trasmutazione nella verità» (VM, p. 144, capoverso 7); dunque, anche la sua fruizione innalza chi la sperimenta alla verità del mondo. Non si tratta di un rapimento momentaneo, che ci trasporta in un altrove indeterminato, ma dell'incontro con un ordine delle cose più profondo e coinvolgente. La pienezza della manifestazione riempie di sé l'esperienza in cui essa si rende comprensibile ma viene poi integrata nella continuità dell'esistenza dello spettatore: «ciò che si presenta allo spettatore come gioco dell'arte non si esaurisce nel puro abbandono all'istante, ma implica una pretesa di durata e il perdurare di un appello» (VM, p. 159, capoverso 9).

In *Verità e metodo*, l'interesse principale di Gadamer consiste nel prendere le distanze da ogni tentativo di *separare* l'esperienza estetica dal contesto o dalla continuità della vita, isolando l'opera d'arte a mo' di oggetto *soltanto* estetico, che viene sottoposto a un giudizio di gusto. Più che l'esplorazione dell'estasi temporale in cui l'opera si rende presente, più che l'individuazione e la sottolineatura del carattere *simultaneo* di questa esperienza, qui per Gadamer conta soprattutto porre in continuità la pienezza dell'evento con l'autocomprensione che contraddistingue l'esistenza del singolo spettatore. Non solo. L'opera d'arte viene interpretata e articolata nel corso della sua *Darstellung* da attori, registi, scenografi, musicisti, danzatori ma può avere tra il *suo* pubblico anche il *suo* autore: la cosa che più conta è insistere sul fatto che *tutti* i partecipanti al gioco rappresentativo, nessuno escluso, vengono trasformati in maniera imprevista e non episodica. Integrazione e trasformazione.

Il tratto saliente dell'esperienza celebrativa del *theoros*, in quanto prototipo dello spettatore, è una sorta di rapimento contemplativo e fusionale: anche lo spettacolo (*Schauspiel*) della rappresentazione artistica chiama in causa, prima di ogni altra cosa, lo sguardo assorto dello spettatore. In *Verità e metodo*, l'essere fuori di sé è anche il carattere proprio dell'autentico spettatore. La sua esperienza è contrassegnata da una sorta di simultaneità extratemporale, in cui lo scorrere del tempo non ha più alcun rilievo. Tuttavia, la temporalità *sui generis* della *singola esperienza estetica* non è il punto su cui Gadamer insiste maggiormente in *Verità metodo*.

La preoccupazione maggiore di Gadamer, come abbiamo visto quando si è parlato della *temporalità dell'estetico*, sembra essere un'altra: l'esplorazione del nesso temporale tra le tante rappresentazioni di una stessa opera nel corso del tempo. L'essere estetico ha nel divenire il proprio essere. Il modello della *festa* è stato introdotto per chiarire esattamente questo punto. La *contemporaneità*, di cui si è parlato a tale proposito (vedi lezione 11, p. 9), riguardava anzitutto la *processione* emanatistica delle rappresentazioni: le molteplici rappresentazioni storiche di un'opera fanno parte della sua sovrabbondanza semantica, sono la cifra di una artisticità che non smette di incatenare il pubblico, aprendosi a tutte le variazioni possibili. L'opera d'arte è contemporanea a tutte le sue rappresentazioni, ripetute nel tempo, perché essa accade in maniera originaria in ciascuna di esse.

La necessità di chiarire la natura della ripetizione dell'evento (della festa) come un accadere originario viene prima di ogni altra cosa, almeno in *Verità e metodo*: d'altra parte, questa esigenza sovrana ha finito per occultare o mettere in secondo piano altri aspetti dell'esperienza estetica, come ad esempio la sua *temporalità interna*, cioè quella contemporaneità che appartiene internamente a ogni singola rappresentazione prima ancora che alle sue tante ripetizioni. È questo un aspetto importante, su cui Gadamer tornerà con insistenza nella sua tarda estetica, e con interessi diversi rispetto a quelli che ispiravano le pagine di *Verità e metodo* sulla *temporalità dell'estetico*. Diremo soltanto qualcosa, sul finire della lezione, a proposito di questi sviluppi ulteriori della questione, anche perché verrà il momento, sul finire del corso, di affrontare il tema da vicino.

Ritorniamo ora su quella forma di *oblio di sé* che Gadamer mette a fuoco nell'esperienza dell'arte, e di cui si è già detto qualcosa la volta scorsa. La sua esigenza fondamentale sembra essere quella di coniugare *oblio di sé* e *continuità con se stessi*. È un'esigenza che viene da lontano; risale alle prime schermaglie con la «coscienza estetica», di cui si criticava il carattere avventuroso, effimero, puntuale, in contrasto con l'*autocomprensione* del *Dasein*. La stessa preoccupazione sembra riaffacciarsi in queste pagine: si deve mettere a fuoco non tanto la contemporaneità, la simultaneità del tempo passato a contemplare o attuare un'opera d'arte quanto la dialettica tra dimenticanza di sé e ritrovamento di sé, tra svuotamento e riempimento, tra fusione con l'opera e ricongiunzione con se stessi. Vediamo di approfondire il punto.

La rappresentazione, così come la festa, è solo nel suo essere attuata: essa è strutturalmente *per* lo spettatore, nel momento in cui egli vi assiste. Ma ciò non la rende dipendente dalla soggettività dello spettatore: non è lo spettatore che decide dell'opera sulla base di ciò che egli effettivamente recepisce. L'opera non si riduce a essere il punto di convergenza ideale tra i tanti vissuti degli spettatori: piuttosto, è vero il contrario, per Gadamer, nel senso che lo spettatore non si limita a scegliere ciò che vuole tra le tante cose che l'opera dice ma è totalmente assorbito da essa. *Dabeisein* è il modo in cui lo spettatore si rivolge alla rappresentazione: il suo *essere di spettatore* «è determinato dal suo “assistere” (*Dabeisein*) allo spettacolo» (VM, p. 157). Ora, questo *Dabeisein*, «in quanto prestazione (*Leistung*) soggettiva dell'atteggiamento umano, ha il carattere dell'essere fuori di sé» (VM, p. 159). Ciò che il soggetto *fa di sé* si traduce in un essere *fuori di sé*, nell'essere sprossessato di sé: la sua attività si ribalta in una passività ricettiva.

Questo sprossessamento estatico non è però la perdita del Sè, che si ha nella pazzia: esso è anzi «la possibilità positiva di essere pienamente presso qualcosa, di “assistervi”» (*ibidem*). Essere fuori di sé partecipando completamente a qualcosa che mi coinvolge è un modo dell' «essere in sé», nel senso di essere *compos sui*: sono *in me*, non sono pazzo ma sono anche *fuori di me*, perché sono *uscito* dai limiti della mia soggettività per aprirmi a qualcosa che mi assorbe completamente. Nel dire questo, bisogna avere ancora un'avvertenza: l'affermazione che abbiamo appena formulato non va intesa come la descrizione di una *sequenza di atti che accadono realmente* in questo ordine. Non dobbiamo *prima* svuotarci di noi stessi per poterci *poi*

riempire di altro, quasi che fossimo dei semplici contenitori. Qui bisogna solo rendere conto «dell'inscindibile intreccio di essere presso di sé e di essere presso qualcosa che si verifica in ogni forma di estasi e di entusiasmo» (VM, p. 159, nota).

Essere fuori di sé ed essere presso qualcosa (*Dabeisein*), uscire fuori ed essere immersi si danno insieme: il fatto che l'essere fuori di sé sia «la possibilità positiva di essere pienamente presso qualcosa» (VM, p. 159) non sta a indicare una successione reale ma una implicazione sul piano del senso. Uscire da me significa dimenticarmi di me stesso, e ciò si realizza quando mi dedico completamente a qualcosa, sprofondandomi nella sua esplorazione. L'atto positivo dello spettatore è la *dedizione a qualcosa*, e da questa «scaturisce» l'oblio di sé. Anche in questo caso non dobbiamo pensare a una *sequenza reale*; prima ci si dedica a qualcosa e da qui discende l'oblio di sé. Nel riempirmi di qualcosa, *nell'essere assorto* mi dimentico di me; *nel* dedicarmi completamente a qualcosa d'altro non mi dedico più a me stesso. L'essere dello spettatore si lascia «descrivere» a partire da questo *Dabeisein*: Non basta dire che egli è presente a qualcosa che sta accadendo; bisogna aggiungere che egli vi *partecipa completamente*, ed è come assorto in ciò a cui assiste.

A questo punto, bisogna chiedersi come questo *essere fuori di sé* garantisca o non impedisca la *continuità con sé*, che è l'atro punto, oltre il decentramento soggettivo dello spettatore, che sta più a cuore a Gadamer. La risposta di costui sembra essere la seguente. Il mondo a cui lo spettatore partecipa nel corso della sua esperienza estetica è «chiuso in un indipendente circolo di significato» (VM, p. 161), e lo è a tal punto da relegare lo spettatore «in una assoluta distanza che gli preclude ogni impegno rivolto a scopi paratici» (*ibidem*). Lo spettatore rivolge così tutto se stesso a ciò che gli si para davanti sotto forma di verità. «All'estatico oblio di sé dello spettatore corrisponde perciò la sua continuità con se stesso. Proprio ciò in cui egli come spettatore si perde pretende da lui la continuità del senso. È la verità del suo mondo, del mondo religioso e morale in cui egli vive, quella che si rappresenta davanti a lui, ed egli vi si riconosce» (*ibidem*).

Ciò che si para davanti a lui ha il carattere non di una semplice presenza ma di una «assoluta presenzialità» (*ibidem*): ciò che si manifesta nell'arte accade, si impone come qualcosa di *assolutamente presente*. Non è soltanto un contenuto potente e significativo in sommo grado: esso ha anche il carattere della *contemporaneità*. In altri termini, ciò che l'arte ha da dire si presenta nel

mio presente come qualcosa che mi parla *dal mio stesso presente*: il suo contenuto si riattiva ogni volta come una voce che mi parla non dal passato ma dal mio stesso presente. Ogni mediazione viene così tolta, annullata, superata: la mediazione è totale, nel senso che abbiamo visto sopra. L'opera è ogni volta compresente a chi ne comprende la verità. Ciò conferisce alla verità dell'arte una presenzialità, che si comunica allo spettatore in un «istante assoluto»: «l'istante assoluto in cui lo spettatore sta è *insieme* oblio di sé e mediazione con se stesso. Ciò che lo stacca da tutto gli restituisce anche la totalità del suo essere» (VM, p. 161).

Solo nel distacco radicale si dà il ricongiungimento, anche se non torniamo a congiungerci con l'essere limitato da cui ci siamo staccati, dimenticando noi stessi; veniamo infatti consegnati alla verità, che *riconosciamo come nostra*. Il tutto da cui si viene staccati è il nostro tutto limitato, in quanto somma di tutte le nostre limitazioni, mentre il tutto a cui si viene consegnati è la totalità effettiva del nostro essere: questo accade nell'istante assoluto in cui si mostra la verità. L'assenza di mediazione, in cui la verità si comunica, mi consegna alla verità del mondo a cui appartengo, e alla mia stessa verità: posso dunque integrare entrambe nel mio essere, posso *mediarle con me stesso*, proprio perché mi si impongono come qualcosa che mi riguarda in maniera speciale.

Infine, un'anticipazione. Segnaliamo sin d'ora un punto che diventerà sempre più rilevante nel pensiero dell'ultimo Gadamer, e di cui daremo conto in maniera più approfondita nelle ultime lezioni del corso: la diversa maniera di intendere il rapimento contemplativo che investe lo spettatore. Dovremo parlare, al riguardo, non più soltanto dello *spettatore* ma del *lettore*, nel senso esteso del termine: non sarà uno scostamento da poco, perché dipenderà, tra l'altro, da uno scostamento altrettanto significativo nel modo di intendere la verità dell'arte, e l'esperienza che ne facciamo.

Quando Gadamer cercherà di descrivere l'evento della verità dell'arte come un «uscire fuori» (*herauskommen*) dell'opera, come il suo dischiudersi, il «lettore» non sarà soltanto assorto nella visione dell'opera ma si immergerà nell'esplorazione dei rimandi di cui l'opera d'arte è intessuta. Non sarà più soltanto consegnato a una *Darstellung*, *che mostra ovvero rende presente qualcosa*, ma a quel doppio movimento di svelamento e velamento, messo in luce da Heidegger a proposito della *aletheia*, che connota il «venire fuori» dell'opera

d'arte. Gadamer introduce però un elemento di novità rispetto al quadro heideggeriano, che pure recepisce: il «venire fuori» della verità si offre alla «pura *energheia*», intesa come «l'essere vigili, il vedere o il “pensare”». Con ciò, anche l'esperienza del *theoros* non viene più descritta nei soli termini di un essere-fuori-di-sé e di un oblio di sé, come accadeva in *Verità e metodo*. Ricorrendo ad Aristotele, Gadamer intende portare alla luce nuovi aspetti di questa esperienza estatica, oltre che estetica.

La «pura *energheia*» consente di illustrare *più da vicino* la *simultaneità* che contraddistingue il coinvolgimento tipico dell'esperienza artistica e religiosa. «Ora, io credo che Aristotele descriva l'*energheia* con la parola che indica “nello stesso tempo” (*hama*), in modo da designare la contemporaneità immanente della durata» (PI, p. 135). L'attuazione dell'arte è qualcosa che dura ma senza una successione al suo interno. A ciò si rifà anche il «senso originario della parola greca *theoria* [...]: la parola significa aver parte ad un atto festivo ed esserne presi. [...] Chi partecipa così ad un culto, lascia “venire fuori” il divino che si manifesta come fosse un'apparizione in carne e ossa (*leibhaftige Erscheinung*). Questo vale in maniera esemplare per l'opera d'arte. Anche dinanzi alla sua manifestazione diciamo: “è così”» (PI, pp. 137-8).

Mentre in *Verità e metodo* la contemporaneità propria dell'essere dell'opera d'arte riguardava la presenzialità assoluta del suo contenuto, il suo parlare da presente a presente, nell'ultimo Gadamer crescerà l'interesse per la descrizione della *durata dell'esperienza estetica come contemporaneità*, come un tempo diverso dalla *successione* e segnato invece dalla *simultaneità*. Lo vedremo.