

Lezione 13 (1 ora) 27.03.2023

*Contemporaneità ed enunciazione (Aussage) dell'arte* (1)

Estetica ed ermeneutica (1964)

*Estetica ed ermeneutica* (1964). Diciamo subito che, in questo saggio del 1964, non emergono variazioni significative rispetto al quadro teorico di *Verità e metodo*: è un saggio in cui si fa una sorta di bilancio, e in cui si definiscono meglio i risultati acquisiti nella grande opera sistematica di Gadamer. Più in particolare, i temi fondamentali di *Estetica ed ermeneutica* si richiamano proprio alle questioni affrontate nelle ultime lezioni; essi riguardano, nell'ordine, la *contemporaneità* dell'arte in rapporto alla storia e il carattere *linguistico* dell'opera d'arte. La contemporaneità ci riporta direttamente al paragrafo c) *La temporalità dell'estetico* mentre il carattere linguistico dell'arte ripropone il primato del *senso*, che abbiamo già incontrato parlando della *mediazione totale*, come tratto fenomenologico di ogni rappresentazione ben riuscita. La novità è che, qui, l'uno e l'altro tema servono a inquadrare il rapporto tra estetica ed ermeneutica; vedremo che, secondo Gadamer, questo rapporto si traduce nell'annessione della prima alla seconda.

Come si può immaginare in base alle pagine di *Verità e metodo*, anche in questo saggio i due temi, di cui stiamo parlando, continuano a essere legati tra loro in maniera essenziale. Gadamer comincia col definire i caratteri della contemporaneità dell'arte rispetto ai compiti dell'ermeneutica, e finisce per tornare alla questione della contemporaneità quando tenta di precisare la natura linguistica dell'opera d'arte: l'arte «dice qualcosa a qualcuno come se fosse detto in modo particolare a lui, come qualcosa di presente e di contemporaneo» (EE, p. 76, capoverso 9). Tra la contemporaneità e il primato del senso, tra il modo in cui l'arte sta nel tempo e il suo modo di dire e di parlare vi è una implicazione reciproca. Vediamo di illustrarla più da vicino.

Gadamer tratteggia la contemporaneità dell'arte contrapponendo due modelli diversi, il primo ermeneutico, il secondo storicista. *L'ermeneutica* si rifà in questo all'idealismo hegeliano, che colloca l'arte nello spirito assoluto, e cioè in una dimensione dove non c'è più nulla di estraneo o di contingente. In questo senso, l'arte sembra parlarci nel modo più immediato, emanando «una familiarità che è al tempo stesso enigmatica e coinvolgente tutto il nostro essere, come se non vi fosse più alcuna distanza, ed ogni incontro con

un'opera d'arte significasse un incontro con noi stessi» (EE, p. 71, capoverso 1). Viceversa lo *storicismo* avanza un'idea molto più circoscritta di contemporaneità: l'opera d'arte è contemporanea solo al presente in cui è stata pensata, realizzata e proposta per la prima volta al pubblico. Le altre forme di contemporaneità sarebbero spurie. L'arte viene così rinchiusa «nel suo originario orizzonte storico, in cui l'osservatore ed il creatore dell'opera erano veramente contemporanei» (*ibidem*).

Nel proporre un modello di contemporaneità, come un'eccedenza che travalica l'orizzonte originario dell'opera d'arte, l'ermeneutica sembra però giocare contro se stessa: se l'arte è capace di presentarsi da sola come qualcosa di familiare e di affine, che ruolo può ancora avere un'ermeneutica dell'arte? Se l'unico compito dell'ermeneutica consistesse «nell'oltrepassare la distanza umana o spirituale tra uno spirito e un altro spirito» (*ibidem*), in effetti non ci sarebbe spazio per l'ermeneutica, visto che l'arte è in grado di farsi comprendere da sola, senza il concorso di un'arte del *comprendere* correttamente. Ma l'ermeneutica non è soltanto questo: proprio Gadamer ha inteso allargarla al di là dei confini di una disciplina ausiliaria nella comprensione dei testi.

L'uomo si comprende in quanto si media con la propria esperienza del mondo ma ciò comporta anche una mediazione con la propria tradizione di appartenenza, in cui rientrano non soltanto i testi ma «anche le istituzioni e le forme di vita» (EE, p. 72, capoverso 2). Questa mediazione prevede un'assunzione esplicita da parte del singolo dei contenuti che informano implicitamente una totalità storica ma prevede, anche e sempre, una traduzione e un'applicazione di quei contenuti alla propria situazione, il che sollecita un'apertura verso possibilità di integrazione sempre nuove. L'arte rientra in questo «processo integrativo», e vi rientra a tal punto che ci si può chiedere se «la particolare presenza dell'opera d'arte non consiste proprio in questo suo essere continuamente aperta, senza alcun limite, a nuove integrazioni» (*ibidem*). Questo e non altro significa la contemporaneità dell'arte, per Gadamer: travalicare i confini della propria origine storica in vista di sempre nuove integrazioni.

È proprio tale apertura che pone un *nuovo compito al comprendere*, in cui, tra l'altro, anche le istanze dello storicismo possono trovare un parziale accoglimento. L'origine storica dell'opera d'arte non viene semplicemente cancellata dalla sua eccedenza o inesauribilità; anche se la presenzialità

dell'arte è tale da rendersi contemporanea ad ogni presente nel corso del tempo, ciò «non significa che essa non ponga un compito al comprendere, e che non si debba riscontrare in essa anche la sua origine storica» (*ibidem*). L'opera d'arte non si presta infatti a ogni genere di variazioni e interpretazioni. Essa non consente «forme arbitrarie di comprensione: essa infatti, pur nell'apertura e nel libero gioco delle interpretazione ammette, anzi esige, un criterio per la loro adeguatezza» (*ibidem*). Si tratta di un criterio anch'esso aperto e non univoco, come abbiamo visto discutendo dell'esecuzione «giusta» di un'opera: ma, per quanto aperta, l'identità dell'opera non lo è in maniera indiscriminata, e ciò vale tanto per l'interpretazione attiva dell'artista che la riproduce «o del lettore, quanto per quella del critico che si muove a livello scientifico» (*ibidem*).

Lo storicismo non si accontenta però di un simile accomodamento: in nome della fedeltà al contesto storico originario, esso rimprovera infatti all'ermeneutica che l'idea stessa di un'apertura dell'opera d'arte è un'idea tipicamente *moderna*, che non può valere per tutte le produzioni di tutte le epoche. Nei contesti d'origine di gran parte delle opere d'arte, non si ragionava così; non si attribuiva valore all'arte per la sua *capacità di modificarsi e di integrarsi in contesti diversi*. L'arte aveva una funzione che non teneva conto del gioco delle variazioni interpretative: quell'opera che noi, oggi, chiamiamo opera d'arte non è forse «la portatrice di una significativa funzione vitale all'interno di uno spazio religioso o sociale, e non ha soltanto all'interno di esso la sua piena determinatezza di senso?» (p. 72, capoverso 3).

Stando a questa obiezione, lo storicismo sembra dare per scontate due cose: 1) le funzioni originarie dell'arte (socio-politico-religiose) nei mondi premoderni sarebbero scomparse *del tutto* nella modernità, consegnando l'opera a un valore puramente estetico; 2) l'apertura interpretativa chiamata in causa dall'ermeneutica si dispiegherebbe anch'essa su un piano soltanto estetico, essendo ormai venute meno o essendosi comunque ridotte tutte le altre funzioni che l'opera d'arte aveva in precedenza. In virtù di queste due premesse, l'estetica e non l'ermeneutica avrebbe più titolo a occuparsi di arte, oggi; lo storicismo, per contro, riserverebbe a se stesso l'indagine del passato, attraverso la ricostruzione accurata di quei contesti, in cui l'arte non aveva ancora un carattere *tipicamente* estetico ma assolveva a significative funzioni vitali. Storicismo ed estetica filosofica potrebbero così integrarsi a

vicenda: il passato dell'arte spetterebbe al primo, il presente e il futuro alla seconda.

Gadamer rovescia però l'obiezione che può essergli rivolta da storicisti ed estetologi, mettendo in dubbio le premesse su cui poggia. «Si può veramente dire che un'opera che proviene da un mondo passato od estraneo, e che viene immessa nel nostro mondo culturale di formazione storicista, divenga il mero oggetto di un godimento estetico storicisticamente orientato, e non dica più nulla di ciò che aveva da dire originariamente?» (EE, pp. 72-3, capoverso 3). In altri termini: si può pensare davvero che tanto l'avvento dell'idea moderna di arte come *arte bella* quanto l'immissione dell'arte del passato nella nostra cultura moderna possano ridurre al silenzio ciò che l'arte sa *dire sin dalla sua origine*? Per Gadamer la risposta è: no. Peraltro, la risposta non può riguardare solo l'arte del passato, deve riguardare *anche* l'arte odierna, ovvero moderna; deve riguardare *tutta l'arte* come tale. Abbiamo esordito dicendo che l'arte è di per sé contemporanea, compresente a ogni presente successivo al suo presente originario: questo dovrebbe valere tanto per l'arte antica quanto per l'arte moderna. Anche quest'ultima ha sempre qualcosa da *dire* a partire dalla propria origine, nonostante il rilievo moderno attribuito alla sua esteticità.

Dopo la replica allo storicismo, Gadamer si rivolge direttamente all'estetica, alleata strategica dello storicismo. Riguardo a ciò che l'arte ha da dire, ermeneutica ed estetica debbono porsi la domanda che le coinvolge più da vicino: che cosa prevale in un'opera d'arte, il suo *valore estetico* o la sua *capacità semantica*, cioè il fatto di «avere qualcosa da dire»? Semplificando, si può qui pensare alla contrapposizione tra *forma* e *contenuto*. La domanda da porre si sdoppia così in due possibili alternative. «“Dire qualcosa”, “avere qualcosa da dire”, forse che tutto ciò è solo metafora, al fondo della quale si trova, come autentica verità, un valore formale (*Gestaltungswert*) esteticamente indeterminato? Oppure le cose stanno proprio al contrario, e cioè quella qualità formale (*Gestaltungsqualität*) di tipo estetico è soltanto la condizione che l'opera porti in se stessa il suo proprio significato ed abbia qualcosa da dire» (EE, p. 73, capoverso 3)? Cosa prevale tra forma e contenuto, quale di questi due termini finisce per essere sopravanzato dall'altro?

Lezione 14 (2 ore) 30.03.2023

*Contemporaneità ed enunciazione (Aussage) dell'arte (2)*

Estetica ed ermeneutica (1964)

Se riandiamo alle pagine di *Verità e metodo*, possiamo notare che Gadamer conferisce alla rappresentazione, in quanto mediazione totale, la capacità di portare in primo piano ciò che viene rappresentato: è sempre lo stesso contenuto che viene plasmato dall'artista, interpretato dall'attore, compreso dallo spettatore. A prevalere sulla forma è il significato del *contenuto*.

Gadamer ribadirà apertamente questa conclusione anche nella parte finale di questo saggio, *Estetica ed ermeneutica*. Ma tale conclusione è in qualche modo già racchiusa nel modo in cui si deve rispondere alla domanda che abbiamo formulato la volta scorsa: per Gadamer, l'arte «dice qualcosa», e lo dice in un senso che *non* è puramente metaforico. Stando così le cose, ecco che l'ermeneutica ingloba in se stessa l'estetica filosofica, poiché essa si occupa per statuto della comprensione di *ciò che viene detto*. In altre parole, prevale la seconda delle due alternative formulate: la valenza estetica dell'opera non si fa valere di per sé ma gioca a favore della resa efficace e vivida del contenuto, della cui comprensione si occupa appunto l'ermeneutica. Di nuovo, l'ermeneutica ingloba l'estetica.

Come si può dettagliare questo inglobamento? L'estetica, come disciplina che si occupa del bello, si occupa tanto del bello artistico quanto del bello naturale. Dobbiamo dunque chiederci: a confluire nell'ermeneutica è soltanto l'estetica dell'arte o anche quella della natura? Si deve certamente ammettere che «il bello naturale non ci dice qualcosa nello stesso senso in cui ci dicono qualcosa le opere create per l'uomo, quelle che noi chiamiamo opere d'arte» (EE, p. 73, capoverso 4). Tuttavia, il modo in cui facciamo esperienza della bellezza naturale dipende da «quel complesso di interessi del gusto che viene di volta in volta plasmato e determinato dalla produzione artistica del proprio tempo» (*ibidem*). Dunque, inglobare l'estetica dell'arte equivale, per l'ermeneutica, a inglobare in se stessa anche l'estetica della natura.

Dovremo tornare sulle conseguenze di questa annessione, discutendo più da vicino l'esperienza dell'opera d'arte. Ma adesso occorre misurarsi con le implicazioni contenute in quella affermazione che ha spianato la strada all'ermeneutica: l'arte «ci dice qualcosa» (EE, p. 74, capoverso 5) in senso

non metaforico. Tale affermazione vale, a ben vedere, per tutto ciò che viene detto da altri o che troviamo espresso nella tradizione di cui facciamo parte. Se l'arte è linguaggio, essa appartiene all'intera compagine della tradizione, in cui rientrano anche le produzioni tecniche, strumentali, per non dire degli usi e dei costumi, delle credenze religiose, che ereditiamo dal passato e che ci parlano in maniere specifiche.

Ecco allora che si presenta chiaramente la seconda questione, dopo aver a lungo discusso la prima (la contemporaneità dell'arte). In *Estetica ed Ermeneutica*, Gadamer cerca di delimitare la forma di discorso che appartiene all'arte rispetto agli altri canali di trasmissione di cui dispone la tradizione: più che insistere su un modello valido per tutte le arti (la rappresentazione), qui sembra che Gadamer preferisca insistere su ciò che diversifica il linguaggio dell'arte, *senza ulteriori specificazioni*, dal linguaggio della tradizione storica.

L'ermeneutica, in generale, può rivolgersi fruttuosamente alla tradizione, proponendosi come l'interpretazione linguistica dei vari ambiti del passato ma qual è il compito specifico dell'ermeneutica dell'arte? «Ogni esplicazione (*Auslegung*) di ciò che è intelligibile, e che aiuta gli altri ad intendere, ha certamente un carattere linguistico. In tal modo l'intera esperienza del mondo viene mediata linguisticamente, ed in base a ciò viene determinandosi un più ampio concetto di tradizione, che sebbene come tale non sia linguistica, è tuttavia capace di ricevere una interpretazione linguistica» (EE, p. 74, capoverso 7).

Ma il punto, ormai, non consiste più nell'assicurare all'ermeneutica l'interpretazione linguistica di tutto il passato; si tratta invece di stabilire più da vicino se il «dire» proprio dell'arte (la sua capacità di parlare ad ogni presente) valga *allo stesso modo* per tutte le arti. Bisogna verificare, ad esempio, se anche le arti non verbali, come l'architettura o la scultura, facciano storia a sé, tanto da dover essere assimilate ai reperti materiali, agli utensili, a tutte le altre «cose» che provengono dal passato. In altri termini, se l'interpretazione dell'ermeneutica è sempre linguistica, si tratta di capire se le varie forme d'arte condividano la stessa capacità di «dire», al di là della differenza tra arti verbali e non.

Gadamer cerca di risolvere questo problema in due mosse: la *prima* consiste nel richiamare la distinzione tra «fonti» e «resti», distinzione formulata dallo storico ottocentesco Droysen. Dove vanno inserite le arti non

verbal, tra le fonti o tra i resti? Pare che debbano stare tra le fonti: benché mute, tali arti si propongono infatti come i frammenti «di una interpretazione del mondo» (EE, p. 75, capoverso 8), *al pari delle altre fonti scritte*. Accanto alle *interpretazioni* verbali esistono certamente anche delle *interpretazioni* non verbali, ed entrambi fanno parte delle cosiddette «fonti».

Ma ecco la *seconda* mossa; lo *specifico* carattere *interpretativo* di *tutte le arti* costringe a ridefinire la stessa compagine delle «fonti». Se è vero che le *arti verbali* appartengono sin dall'inizio al novero delle fonti, cosa accade con l'inserimento delle arti non verbali tra le fonti? Viene da chiedersi: tutte le arti hanno un carattere interpretativo ma il loro modo di interpretare è lo stesso delle altre fonti non artistiche? La compagine delle fonti comprende infatti anche i documenti storici, che forniscono anch'essi un'interpretazione del mondo.

L'annessione delle arti non verbali tra le fonti sembra produrre immediatamente una scissione all'interno delle stesse fonti. Se prima le *arti plastiche* sono state scorporate dai semplici resti del passato, per essere inserite a pieno titolo nell'ambito delle interpretazioni, ovvero delle fonti, ora si dovrà operare una distinzione che riguarda il mondo delle interpretazioni *scritte*. All'interno delle «fonti» *scritte* bisogna ormai distinguere tra le *interpretazioni artistiche* e quelle *non artistiche*: in breve, bisogna separare le opere letterarie dai documenti storici. La letteratura, accanto alle arti non verbali, viene così a formare una *totalità a sé stante*: la totalità dell'arte. Questo perché «l'opera d'arte come tale non è un documento storico, né quanto alla sua intenzione, né quanto a quel significato che essa acquista nell'esperienza artistica» (EE, p. 75, capoverso 9).

Se possiamo dire che un'opera d'arte riuscita «resta», essa «resta» non come qualcosa che intende ricordare un evento o fornire una testimonianza bensì come il risultato di un gradimento, «poiché la sua conservazione è demandata all'approvazione da parte del gusto e della sensibilità delle future generazioni» (*ibidem*). È il successo di un'opera a decretarne la durata, non la semplice integrità del materiale di cui è composta.

Il criterio di cui tenere conto riguarda qui il *modo di parlare* dell'arte, la sua *specificità* linguistica, al di là dello specifico *medium* linguistico a cui si ricorre. Il modo di parlare dell'arte la espone a una prova continua, la mantiene per definizione sotto esame, *sub iudice*, in vista di una approvazione

o di un rifiuto: l'opera d'arte «non “parla” soltanto come i resti del passato parlano a colui che conduce la ricerca storica, e neanche come parlano i documenti storici, che fissano qualcosa. Infatti, quel che chiamiamo il linguaggio dell'opera d'arte, per cui essa viene conservata o tramandata, è un discorso che l'opera d'arte stessa conduce, sia essa di natura linguistica o meno. L'opera d'arte dice qualcosa a qualcuno in forma diversa da come un documento storico dice qualcosa allo storico; essa dice qualcosa a qualcuno come se fosse detto in maniera particolare a lui, come qualcosa di presente e di contemporaneo» (EE, pp. 75-6).

Siamo così tornati al punto iniziale, cioè al carattere *contemporaneo di ciò che l'arte dice*: la discussione circa la specificità linguistica dell'arte ci ha riportato a considerare la sua contemporaneità (vedi lezione 13, p. 1). Gadamer ribadisce che i termini che delimitano la contemporaneità di una creazione artistica non dipendono soltanto dalla «ricostruzione storica del “mondo” in cui l'opera d'arte aveva la sua funzione e il suo significato» (EE, p. 76, capoverso 10). Per diventare contemporanei con una certa opera non si deve soltanto ricostruire il suo contesto originario, e fare di tutto per calarsi in quel certo contesto. Gadamer ci invita a considerare altri aspetti del problema.

*In primo luogo*, dobbiamo aver presente che ogni comprensione si realizza quando va al di là del senso letterale di un discorso, in quanto essa deve riuscire a «percepire (*vernehmen*) ciò che è sempre qualcosa in più rispetto a quel senso che si può indicare e apprendere» (*ibidem*, trad. modificata). In cosa consiste questo «di più»? Consiste nel «senso unitario di ciò che viene detto, e questo si trova sempre al di là di ciò che viene semplicemente detto» (*ibidem*). Per cogliere questa unitarietà del senso, portando così a compimento la comprensione, bisogna «lasciarsi dire qualcosa, anche se si capisce senz'altro ciò che viene detto» (*ibidem*). Lasciarsi dire qualcosa significa essere aperti a ciò che viene detto, significa voler comprendere; a ciò si ricollega il fatto che siamo mossi da una aspettativa di senso, che però può anche essere spenta in ogni momento dall'interlocutore per insensibilità o presunzione.

*In secondo luogo*, dobbiamo ricordare che, davanti all'opera d'arte, non ci limitiamo a comprendere il senso in base a una serie di aspettative ma veniamo soprattutto *messi in questione* (*Betroffenheit*) «dal senso di ciò che viene detto» (EE, p. 77, capoverso 11). «L'opera d'arte che ci dice qualcosa ci

mette a confronto con noi stessi. Ciò vuol dire che essa dice qualcosa che, così come è detto, è come una scoperta, è il scoprire qualcosa di nascosto. È da ciò che viene quell'essere messi in questione» (*ibidem*). Non solo: se l'arte ci mette ogni volta in discussione, e ci chiede di integrarla nel modo in cui comprendiamo noi stessi, è solo perché ogni volta essa «è presente», e agisce «attraverso la propria presenzialità» (*ibidem*). L'opera d'arte ci parla dal nostro presente, e ciò significa che è compresente ovvero contemporanea.

In questo modo, Gadamer non è tornato semplicemente alle considerazioni iniziali del saggio ma le ha arricchite tirando in ballo l'aspetto esistenziale dell'*integrazione*, così rilevante in *Verità e metodo*: si ricorderà che, nelle prime pagine di questo saggio, il tema dell'*integrazione* era emerso sul versante delle variazioni a cui va incontro l'arte nel corso della storia, e aveva aperto la breve schermaglia polemica con lo storicismo e con l'estetica filosofica. Qui invece Gadamer riprende il tema per completare l'esposizione della sua idea di esperienza estetica.

C'è ancora un punto che viene affrontato in piena continuità con l'impostazione di *Verità e metodo*: è il rapporto tra ciò che è detto (il senso) e «come una cosa viene detta» (*ibidem*). Gadamer insiste ancora sul primato del «cosa» sul «come», ovvero sul primato del senso rispetto ai mezzi del dire. Nell'arte tutto «dipende da come una cosa viene detta. Ma questo non vuol dire che si rifletta sui mezzi del dire. Al contrario: quanto più persuasivamente qualcosa viene detto, tanto più l'irripetibilità (*Einmaligkeit*) e l'unicità di questa enunciazione (*Aussage*) appaiono ovvie e naturali; tale enunciazione riesce cioè a far concentrare completamente colui a cui parla su ciò che gli viene detto, e gli rende impossibile, in fondo, di passare a una distanziata differenza estetica» (*ibidem*). La riflessione è certo possibile ma solo a posteriori, e al di là del modo peculiare in cui ci viene incontro una formulazione convincente. La riflessione sui mezzi del dire, cioè lo sguardo che fissa e distanzia da sé il proprio oggetto, viene *sempre* dopo, anche quando ci limitiamo a rivolgere la nostra intenzionalità a ciò che viene detto, ed essa «viene meno in generale laddove gli uomini si dicono delle cose faccia a faccia (*als Gegenwärtige*)» (*ibidem*).

Rispetto a questi elementi di continuità possiamo già notare però delle insospettabili omissioni: il modello della *Darstellung*, che era centralissimo in *Verità e metodo*, qui non viene mai citato espressamente, e qualcosa di analogo avviene, non a caso, anche per le «arti transeunti», menzionate di sfuggita in

un solo passo (EE, p. 75, capoverso 9). L'argomentazione principale del saggio ruota ormai attorno alla letteratura e alle arti plastiche, che diventeranno ancora più centrali negli anni successivi.

Lezione 15 (2 ore) 31.03.2023

*Testo e scrittura. Zusage, Ansage, Aussage*

La Verità della parola (1971)

In questo nuovo saggio, *La Verità della parola* (1971), Gadamer continua a muoversi lungo quella linea di pensiero che è già emersa in *Estetica ed Ermeneutica* (1964), e che lo ha portato a mettere in primo piano la questione del linguaggio dell'arte, *senza più insistere sul processo ontologico della Darstellung*. A proposito della fase successiva a *Verità e metodo* (1960) si potrebbe dire che, *prima* di tornare a insistere sul rapporto tra il *Gebilde* e il gioco della rappresentazione, *prima* di riproporre la questione della mediazione totale, sembra necessario approfondire il *modo di parlare dell'opera d'arte* come tale, la sua specifica modalità di discorso. Ma forse c'è qualcosa in più; anche se l'opera parla solo nella sua fruizione, è come se ora Gadamer non volesse più semplicemente ricalcare l'impianto teorico di *Verità e metodo*, che sottolineava la centralità della *fruizione come Darstellung*, modellata sulle arti performative.

In effetti, nel saggio che ci accingiamo a commentare, non mancano le novità. Una di queste consiste nel fatto che Gadamer chiama in causa un nuovo termine per ciò che, in *Verità e metodo*, era stato definito *Gebilde*: si tratta del termine e del concetto di *testo*, che d'ora in poi avrà grande fortuna nel pensiero di Gadamer, senza peraltro scalzare del tutto quel primo vocabolo, più denso e meno tecnico. Il testo ha anzitutto il compito di spostare all'indietro le lancette del discorso: prima della fruizione ci si deve occupare del problema della *formazione del testo*, ovvero della differenza che la scrittura introduce rispetto al parlato.

Il concetto di testo sembra così acquistare importanza lungo due direttrici. La *prima* direttrice persegue l'obiettivo di riconoscere all'arte della parola quella centralità che in *Verità e metodo* le era stata, sorprendentemente, negata. La letteratura comincia a essere indagata come un testo *sui generis*, ovvero come un testo *eminente*; ciò comporta sempre più, come si diceva,

l'approfondimento del rapporto tra lingua parlata, scrittura e lettura. La scrittura poetica, in particolare, pone un problema nuovo: i suoi testi chiedono di *non* essere letti, cioè sonorizzati dalla voce di un lettore. Vedremo che questo sarà un punto fondamentale.

Ma c'è anche una *seconda* direttrice, lungo la quale il concetto di testo guadagnerà terreno. *Testo* diventerà poco alla volta un termine equivalente a *opera d'arte*, a ogni opera d'arte, cosa che prelude a una profonda revisione anche del concetto di *lettura*. Il testo, in altri termini, non riguarderà più soltanto la letteratura; tuttavia, solo la nuova attenzione dedicata al testo letterario permetterà al testo come tale di acquisire una vera centralità, e di travalicare i confini della stessa letteratura, candidandosi a rivestire il ruolo di sinonimo di opera d'arte. Vedremo questo esito soprattutto in *Testo e interpretazione* (1983) e in *Parola e immagine: «così vere, così essenti»* (1992), che dovremo affrontare nell'ultima parte del corso.

Un altro termine, già incontrato in *Estetica ed ermeneutica* (1964), tende a conquistare nuovo spazio in *La verità della parola* (1971): si tratta della *Aussage* (enunciazione), intesa come la modalità di dire propria del linguaggio dell'arte.

In *La verità della parola* (1971) la *Aussage* copre inizialmente un campo semantico molto più esteso rispetto a quello dell'arte, perché viene associata anche alla *religione* e al *diritto*. Tale allargamento è però soltanto provvisorio: vedremo che la *Aussage* vera e propria resterà quella dell'arte, e in particolare quella della parola *poetico-letteraria*. Anche questa è una novità rilevante rispetto a *Verità e metodo*: se allora la letteratura stava in una posizione defilata e problematica a causa della sua scarsa propensione a *rappresentarsi* (vedi il problema della lettura silenziosa), ora il modo di essere della «parola» poetica sta invece al centro, e questo perché in essa si profila una nuova relazione tra arte e verità.

Veniamo dunque a questo nuovo saggio. Che cos'è quella «parola», che viene nominata nel suo titolo? Gadamer cerca, sin dalle prime righe di *La verità della parola*, di precisare il senso e la portata *pragmatica* del singolare collettivo «parola»: qui essa va intesa non tanto come un singolo elemento della proposizione quanto come una sorta di *atto linguistico*. «La parola detta a qualcuno, la parola data a qualcuno, anche quando in una promessa (*Zusage*) si dice “parola!”, non indica la singola parola: perfino la singola parola “sì” dirà di più, e infinitamente di più, di quanto si possa “intendere”» (VP, p.

18). Se *parola* non è qui semplicemente il singolare di un termine che al plurale diventa *parole*, ecco che porre il problema della verità *della parola* ci allontana anche dal concetto ordinario di verità, poiché questo si riferisce a un discorso «costituito di parole»; tale discorso «può essere vero o falso solo se è in questione l'idea che in esso si esprime su uno stato di cose» (*ibidem*). Il discorso referenziale è sottoposto a un criterio di verità come *adaequatio rei et intellectus*. Che cosa può significare allora «verità della parola», se questa verità non va intesa in senso referenziale?

Alla valenza pragmatica della «parola» si accompagna la sua *capacità di permanere* come qualcosa di stabilmente valido; di qui la vicinanza tra parola e testo scritto. *La parola dell'impegno e della promessa è come se fosse scritta, e non ha quindi bisogno di essere effettivamente scritta*. In questo senso, la parola si avvicina alla peculiare *auctoritas* dello scritto rispetto al semplice *flatus vocis*. *Scripta manent, verba volant*. Il concetto di testo fa così il suo ingresso, in un modo che non è ancora tipico della letteratura. La parola, intesa come *promessa* e come *impegno*, ha un posto fisso tra gli esseri umani, ha una sede, sta in mezzo a loro come un testo scritto. La parola «sta» come qualcosa di sicuro e stabile, «sia che qualcuno stia alla parola o che ne risponda per averla detta, sia che qualcuno abbia preso in parola un altro» (VP, p. 19).

Ma la parola è stabilmente presente ovvero «sta» anche in altri modi: nonostante il soffio della sua pronuncia, la parola risiede stabilmente tra gli uomini «come messaggio di salvezza, come benedizione o maledizione, come preghiera, o anche come comandamento, legge e sentenza, oppure come saga dei poeti e massima dei filosofi» (*ibidem*). Rispetto «a questi modi di essere-parola (*Wortsein*)» e non rispetto al discorso referenziale si deve porre la questione della *verità della parola*. Questa verità richiede una trattazione preliminare, che Gadamer delinea richiamandosi come mai prima d'ora alla lettura heideggeriana dell'*aletheia* greca e al rapporto che il tardo Heidegger stabilisce tra Essere e linguaggio (VP, pp. 19-22).

Vedremo in che modo l'*aletheia* possa prestarsi a intendere la parola che si svela nelle sue possibilità sopite come una parola vera o una vera parola. Adesso conviene però consolidare il punto che abbiamo appena introdotto: il rapporto tra parola, scrittura e testo, cosa che ci riporta alla *Aussage*. La parola vera, nel senso della verità che qui ci interessa, indica non la parola che dice il vero ma la parola che è *veramente, autenticamente* parola. Per ora non è ben chiaro cosa questo significhi ma, per cominciare a comprenderlo,

si deve tornare senza dubbio a quella parola che «sta», quando qualcuno sta alla parola data e ricevuta. Nello stare alla parola «è già contenuta evidentemente l'idea che la parola, insieme a ciò che essa dice o fa dire, avanza una pretesa stabile di validità» (VP, p. 22). Questa pretesa di stabilità è incarnata in maniera emblematica dal *testo scritto*. Quando diciamo che «basta la parola» per concludere un affare o trovare un accordo, intendiamo dire che non serve firmare un contratto o mettere qualcosa per iscritto; è vero altresì che, quando non concordiamo con qualcosa che sentiamo dire, diciamo: «dove sta scritto?» Questi modi di dire sono, in realtà, concordanti.

Se Gadamer tira in ballo il testo scritto, lo fa per una esigenza *metodologica*, che serve a far emergere il carattere della parola autentica come parola *dicente*. Non lo fa quindi per sminuire la forza della parola parlata ma perché la sua stabilità e autonomia, già operante nel parlato, diventa più che mai visibile in virtù della *fissazione* del testo scritto, di certi testi scritti. Sono questi i testi in cui figurano, in forma scritta, certe modalità del dire che abbiamo già incontrato nella loro forma orale: il messaggio di salvezza, la benedizione o la maledizione, la legge, il canto poetico. In questo saggio, Gadamer usa la parola «testo» non in senso generico, non come un insieme qualsiasi di parole scritte ma in rapporto a quelle modalità del discorso scritto in cui la parola *vale di per sé*, senza chiamare in causa un parlante in carne e ossa o uno stato di cose, a cui essa va ricondotta in maniera veritiera: benché la cosa possa apparire discutibile di primo acchito, il testo è qui definito anzitutto come «la parola che è davvero dicente» (*ibidem*), come ciò in cui la parola può mostrarsi come parola dicente.

Il riferimento al testo comporta inevitabilmente il coinvolgimento della *scrittura*. L'essere dicente della parola è più avvertibile quando la prendiamo nella sua veste di *testo scritto*. È la scrittura che mette in moto la spersonalizzazione del discorso parlato nonché il suo sganciamento da un parlante in carne e ossa, e da una situazione concreta. Quando è scritto, il discorso vale anzitutto per ciò che ha da dire. Quando la parola scritta non viene riferita a uno stato di cose o a un parlante concreto, la sua validità «riguarda ciò che è detto nell'enunciato (*Aussage*) stesso» (*ibidem*), senza ulteriori riferimenti. Vi sono dunque testi scritti in cui la parola è dicente di per sé, nel senso che *non* viene riferita a qualcuno che la pronuncia o a una situazione che potrebbe confermarla o meno. Sono questi i «testi effettivi» (VP, p. 28) per Gadamer, quelli in cui la parola è *libera e capace di dire di per sé*.

«Chiamo “enunciato” (*Aussage*)», dice Gadamer, «questo isolato essere-dicente della parola» (VP, p. 22).

Si può notare, a questo punto, il cambio di prospettiva rispetto a *Verità e metodo*: al centro dell'interesse non vi è più la relazione di appartenenza tra l'opera e la sua rappresentazione bensì qualcosa di preliminare, cioè il «passaggio attraverso la scrittura» (VP, p. 28), e il *constituersi di un certo discorso in forma di testo*. L'attenzione si sposta sul *Gebilde*; non solo, di esso ora si evidenzia il fatto di essere un testo *scritto*. Il «testo» sta qui per una modalità di discorso in cui la parola è «più dicente» di quanto lo sia nei discorsi ordinari o negli scritti di tipo referenziale: tale capacità di *dire di più* si mostra in particolare nell'opera poetica. «Questa è la mia tesi», precisa Gadamer.

«Se si riuscirà a renderla convincente, allora a partire da qui si potrà rispondere alla questione della verità della parola. Ma che cosa vuol dire che la parola è “più dicente”? La connessione metodologica che abbiamo stabilito tra parola e testo ci consente di dare più facilmente una risposta. Va da sé che non già la morta lettera della scrittura, bensì solo la parola riportata in vita (parlata o letta), potrà essere correlata con l'essere dell'opera d'arte. Tuttavia, solo il declino della parola nella scrittura le dà quella trasfigurazione che può chiamarsi la sua verità» (*ibidem*). Come dire che anche l'evento della rappresentazione va riportato a un momento preliminare, quello che si determina nel «passaggio attraverso la scrittura» (*ibidem*). Si tratta di un capitolo nuovo, che alla lunga modificherà anche il ruolo e la portata della rappresentazione.

Vi sono testi in cui tutto ciò che la parola ha da dire, lo dice in quanto è detta, nell'atto di essere detta, nel parlare come una promessa, nello stabilire norme, promulgare leggi o pronunciare sentenze, nello svelare ciò che di solito è velato, andando al di là di una conferma empirica: è la parola che troviamo nei testi religiosi, nei testi giuridici o in quelli letterari. Si può quindi definire dicente quella parola che, «in quanto dicente, è detta, e di nuovo ci chiediamo quale parola, che sia in tal senso una parola detta, sia la più dicente e possa perciò chiamarsi “vera”» (VP, p. 23). Abbiamo visto quale sia la tesi di Gadamer ma i tre testi appena indicati sono testi allo stesso titolo, perché sono tutti degli «enunciati» o «enunciazioni»: in essi la parola *dice* di per sé, anche se in ciascuno di loro essa dice in *modo diverso*. Queste tre modalità del dire vengono distinte da Gadamer come segue: *Zusage* per il testo religioso, *Ansage* per il testo giuridico, *Aussage* per il testo letterario.

*Aussage* è così tanto la parte quanto il tutto: in questo saggio, essa viene intesa *dapprima* in senso allargato, come il dire di una parola che è dicente in quanto è detta, e *poi* in senso ristretto, come la modalità specifica del dire letterario e poetico (vedi sopra p. 11).

Se l'impegno o la promessa (*Zusage*), l'annuncio (*Ansage*) e l'enunciato vero e proprio (*Aussage*) valgono tutti come testi, cioè come modi della parola, in cui essa vale per ciò che dice, non è meno vero che solo il testo letterario esprime questa autosufficienza *nella maniera più compiuta*. Gadamer approfondisce ora i diversi modi della *Aussage*; se in *Estetica ed Ermeneutica* il linguaggio dell'arte, come *Aussage*, veniva distinto dal modo in cui i documenti e i resti storici parlano allo storico, ora Gadamer inserisce altre due modalità (giuridica e religiosa) nella cerchia dell'*Aussage*, oltre a quella artistica; ma è un inserimento tattico, che serve a staccare ancora più nettamente l'arte sia dal discorso referenziale sia dagli altri modi, minori e meno autosufficienti, dell'enunciazione. *L'enunciazione per antonomasia è e resta l'arte*.

Il testo religioso è «un enunciato che ha in sé il carattere dell'impegno (*Zusage*), e che come impegno deve essere inteso. Questo significa però che nell'impegno il linguaggio oltrepassa se stesso. [L']impegno di una promessa trova per così dire il suo compimento nell'accettazione della fede, così come d'altronde ogni promettere (*Versprechen*) diviene vincolante solo nel momento in cui è accettato» (VP, p. 24). Questo rinvio all'accettazione dell'impegno fa sì che esso non basti a se stesso; in qualche modo, si pone un momento al di là della sua enunciazione, senza il quale quest'ultima non è completa. In maniera non così diversa, anche un «testo giuridico, che formula una legge o una sentenza, è vincolante non appena è emanato ma, in quanto è emanato, arriva a compiersi non in se stesso bensì solo allorché viene eseguito e messo in atto» (*ibidem*, trad. modificata).

Gli enunciati religiosi e giuridici non bastano del tutto a se stessi poiché, pur valendo nel loro *essere detti*, arrivano a compiersi solo proiettandosi *al di là di se stessi*. Non così i veri e propri enunciati, quelli corrispondenti all'arte della parola, alle cosiddette «belle lettere» e in particolare alla poesia. In questo caso la parola resta sempre e comunque *in se stessa*. Vedremo cosa questo comporta.

